



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

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

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

Уредништво

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

Главни и одговорни уредник
др КОРНЕЛИЈА ИЧИН

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

**ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА
СЛАВИСТИКУ**

90

НОВИ САД • 2016

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

90

НОВИ САД

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Вадим Руднев, Прецедентный анализ	9
Игорь Смирнов, Авангард – 3	49
Zoja Wojc, The establishment and the global artist: the case studies of Marina Abramović and Komar & Melamid	79
Przemysław Pietrzak, „Kłopoty babuni”, czyli Bolesław Prus w prasie humorystycznej	89
Roman Wobryk, „Dzwon” w świecie poezji Zbigniewa Herberta	109
Даниела Лугарић, Личное как политическое: феминистские манифесты в позднем социализме и повесть <i>Время ночь</i> (1992) Людмилы Петрушевской	121
Наталія Білик, Шляхом до «Країни Чудес»: інтертекстуальний код роману М. Продановича <i>Еліша в країні Святих Коронів</i>	135
Beata Morzyńska-Wrzesiek, Refleksja maladyczna w twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Anny Świrszczyńskiej	145
Ганна Ситар, Обесчислення показників асоціації як метод установалення ступеня зв'язаності компонентів мікросинтаксичної конструкції	161
Сања Шубарић, Икавски и екавски рефлeksi старог вокала јага у документацији Црногорског сената	177
Неда Павловић, О Стерији као лексикографу и лексикологу	191

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Корнелия Ичин, С. М. Немчинов и его воспоминания о русской царской семье. С. М. Немчинов. «Записки 3–14 августа 1917 года» (подготовка текста и комментарии К. Ичин)	203
Екатерина Вучкович, Двусмысленное использование фразеологизмов как элемент идиостиля М.А. Булгакова и отражение этого приема в сербских переводах	231

ИЗ ФИЛОЛОШКОГ НАСЛЕЂА

Миливое Ђованович, <i>Королевна и рыцари</i> Андрея Белого: первая часть стихотворного «триптиха» об Асе Тургеневой	241
---	-----

ПРИКАЗИ

Предраг Пипер. <i>Српски у кругу словенских језика: граматичка и лексичка поређења</i> . Београд: NM Libris, 2015, 332 стр. (Стефан Милошевић)	255
Људмила Поповић, Дојчил Војводић и Мотоки Номаћи (Ур.). <i>У простору лингвистичке славистике</i> . Зборник научних радова поводом 65 година живота академика Предрага Пипера. Београд: Филолошки факултет, 2015, 800 стр. (Миљивој Алановић)	258
Војан Mitrović, Marija Mitrović. <i>Storia della cultura e della letteratura serba</i> . Lecce: Argo 2016, 284 pp. (Тања Поповић)	265
Светозар Кољевић. <i>Између завичаја и туђине: Сусрети различитих култура у српској књижевности</i> . Нови Сад: Академска књига; Огранак САНУ у Новом Саду, 2015, 232 стр. (Јелена Марићевић)	267
Душан Иванић. <i>Зашто читати Доситеја?</i> Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић, 2015, 198 стр. (Драгана Вукићевић)	270
Марко Чудић. <i>Увод у поетику романа путовања</i> . Београд: Плато, 2014, 185 стр. (Марија Булатовић)	273
Михаил Эпштейн. <i>Ирония идеала: парадоксы русской литературы</i> . Москва: Новое литературное обозрение, 2015, 384 стр. (Лазарь Миленкович)	276
Ольга Сконечная. <i>Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков</i> . Москва: НЛЮ, 2015, 256 стр. (Никола Миљкович)	279
Julia Vaingurt. <i>Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s</i> . Illinois: Northwestern University Press, 2013, 308 p. (Ненад Благојевић)	281
Lars Kleberg. <i>Vid avantgardets korsvägar: om Ivan Aksionov och den ryska modernismen</i> . Stockholm: Natur & Kultur, 2015, 248 p. (Тамара Жельски)	284
Татьяна Кузовкина, Сергей Даниель. <i>Автопортреты Ю. М. Лотмана</i> . Таллинн: Таллиннский университет, 2016, 488 стр. (Милица Андрић)	286
Ямпольский Михаил. <i>Пригов: Очерки художественного номинализма</i> . М.: Новое литературное обозрение, 2016. 296 с. (Милан Вићић)	288

ХРОНИКА

Научни скуп Српски језик и актуелна питања језичког планирања (28. октобар 2015. г.), Палата САНУ, Београд (Бранкица Ђ. Марковић)	297
<i>Intermediation Poetics and Practics of Intermediation Analysis: Creation of Avant-garde Literature, Theatre, Cinema, Music and the Formative Arts</i> (European Institute, Sophia University, Tokyo, 12. 11. 2016) (Корнелија Ичин)	298
Регистар кључних речи	303
Списак сарадника	305
Упутство за припрему рукописа за штампу	309
Рецензенти	318

SADRŽAJ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

STUDIJE I RASPRAVE – ARTICLES AND TREATISES

Vadim Rudnjev, Precedent analysis	9
Igor Pavlovič Smirnov, Avantgarde-3	49
Zoja Bojić, The establishment and the global artist: the case studies of Marina Abramović and Komar & Melamid	79
Przemysław Pietrzak, “Grandma’s worries” or Bolesław Prus in humoristic press	89
Roman Bobryk, “Bell” in the world of poetry of Zbigniew Herbert	109
Danijela Lugić, Personal is political: feminist manifestos and <i>The Time: Night</i> (1992) by Lj. Petrushevskaya	121
Natalija L. Bilik, On the way to “Wonderland”: the intertextual code in Mileta Prodanović’s novel <i>Eliša u zemlji svetih šarana</i>	135
Beata Morzyńska-Wrzosiek, Maladic reflection in the literary creation of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and Anna Świrszczyńska	145
Hana Šitar, Quantitative analysis of association indicators as a method of establishing the degree of connection among the components of microsyntactic construction	161
Sanja Šubarić, Ikavian and ekavian reflex of the old <i>jat</i> vowel in the documents of the Montenegro senate	177
Neda Pavlović, Sterija as a lexicographer and lexicologist	191

PRILOZI I GRAĐA – CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Kornelija Ičin, S. N. Nemchinov and the memories of the Russian royal family. S. Nemchinov. «Notes on 3-14 August 1918» (text edited and comments written by K. Ičin)	203
Jekaterina Vučković, Ambiguous use of phraseologisms as an element of the idiosyncratic style of M. A. Bulgakov and the reflection of this procedure in Serbian translations	231

IZ FILOLOŠKOG NASLEĐA – FROM PHILOLOGICAL HERITAGE

Milivoje Jovanović, <i>The princess and her knights</i> of Andrei Bely: part one of the poetic trilogy on Asya Turgeneva	241
--	-----

PRIKAZI – REVIEWS

Предраг Пипер. <i>Српски у кругу словенских језика: граматичка и лексичка поређења</i> . Београд: NM Libris, 2015, 332 стр. (Стефан Милошевић)	255
Људмила Поповић, Дојчил Војводић и Мотоки Номаћи (Ур). <i>У простору лингвистичке славистике</i> . Зборник научних радова поводом 65 година живота академика Предрага Пипера. Београд: Филолошки факултет, 2015, 800 стр. (Миљивој Алановић)	258
Војан Mitrović, Марија Mitrović. <i>Storia della cultura e della letteratura serba</i> . Лесце: Argo 2016, 284 pp. (Тања Поповић)	265
Светозар Кољевић. <i>Између завичаја и туђине: Сусрети различитих култура у српској књижевности</i> . Нови Сад: Академска књига; Огранак САНУ у Новом Саду, 2015, 232 стр. (Јелена Марићевић)	267
Душан Иванић. <i>Зашто читати Доситеја?</i> Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић, 2015, 198 стр. (Драгана Вукићевић)	270
Марко Чудић. <i>Увод у поезију романа путовања</i> . Београд: Плато, 2014, 185 стр. (Марија Булатовић)	273
Михаил Эпштейн. <i>Ирония идеала: парадоксы русской литературы</i> . Москва: Новое литературное обозрение, 2015, 384 стр. (Лазарь Миленкович)	276
Ольга Сконечная. <i>Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков</i> . Москва: НЛЮ, 2015, 256 стр. (Никола Миљкович)	279
Julia Vaingurt. <i>Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s</i> . Illinois: Northwestern University Press, 2013, 308 p. (Ненад Благојевић)	281
Lars Kleberg. <i>Vid avantgardets korsvägar: om Ivan Aksionov och den ryska modernismen</i> . Stockholm: Natur & Kultur, 2015, 248 p. (Тамара Жељски)	284
Татьяна Кузовкина, Сергей Даниель. <i>Автопортреты Ю. М. Лотмана</i> . Таллинн: Таллинский университет, 2016, 488 стр. (Милица Андрић)	286
Ямпольский Михаил. <i>Пригов: Очерки художественного номинализма</i> . М.: Новое литературное обозрение, 2016. 296 с. (Милан Вућић)	288

HRONIKA – CHRONICLES

Scientific conference <i>Serbian language and current issues of language planning</i> (28 October 2015) SASA Palace, Belgrade (Brankica Đ. Marković)	297
<i>Intermediation Poetics and Practices of Intermediation Analysis: Creation of Avant-garde Literature, Theatre, Cinema, Music and the Formative Arts</i> (European Institute, Sophia University, Tokyo, 12 November 2016) (Kornelija Ičin)	298
Register of key words	303
List of contributors	305
Instructions for authors	309
Reviewers	318

Вадим Руднев

Московский государственный университет

Философский факультет

Кафедра философской антропологии

проблем комплексного изучения человека

vrudnev@mail.ru

ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ АНАЛИЗ

В статье на основе прецедентного анализа последовательно даются оригинальные определения ключевых терминов философии и психологии – прецедентная реальность, прецедентное мышление, компульсивное мышление, беспрецедентная реальность, мысль, бессознательное, прецедентное предложение, переходные странные объекты, травма зачатия, принцип всемогущества, память, шизофреническое мышление, язык глухонемых, внутрикадровый монтаж.

Ключевые слова: прецедент, реальность, мышление, мысль, бессознательное, странный объект, травма зачатия, память, язык глухонемых, внутрикадровый монтаж.

In this article we give on the basis of the precedent analysis original definitions of the key philosophical and psychological terms – precedent reality, precedent thought, compulsive thought, unprecedent reality, thought, unconscious, precedent proposition, transitive strange objects, trauma of conceiving, principle of omnipotence, schizophrenical thought, memory, language of the deaf-mutes, intraframe montage.

Key words: precedent reality, precedent thought, compulsive thought, unprecedent reality, thought, unconscious, precedent proposition, transitive strange objects, trauma of conceiving, principle of omnipotence, schizophrenical thought, memory, language of the deaf-mutes, intraframe montage.

1. Прецедентный анализ

Слово «прецедент» мы позаимствовали из английского права, которое называется прецедентным. Прецедентный анализ это такой анализ, который апеллирует к случаям из жизни, вместо того, чтобы апеллировать к логике. Когда мы апеллируем к логике, у нас получается анализ, подобный «кристаллической решетке», структуралистский анализ. Когда же мы апеллируем к случаю, к прецеденту, то анализ становится более гибким. Что значит более гибким? Что такое гибкость? Гибкость есть нечто противоположное хрупкости. Кристаллическая решетка хрупка. Когда Б. М. Гаспаров предложил в Тарту, на заседании кафедры, в 1978 году, мотивный анализ, который является предшественником прецедентного анализа,

то Ю. М. Лотман был возмущен именно потому, что *его* система анализа текстов – структурная поэтика, – была негибкой, вернее мыслилась как негибкая. Мотивный анализ представлялся Б. М. Гаспарову в виде запутанного клубка ниток (Руднев 1990). Прецедентный анализ это, скорее, система развилок, точек полифуркации, параллельных миров в смысле Дэвида Льюиса (Lewis 1986) и Михаила Менского (Менский 2011). Что такое параллельный мир в смысле Менского? Мы живем в одном мире, но нам это только *кажется*, наше «сознание» или, скорее субсознательное, как мы называем эту часть психического аппарата в книге (Руднев 2015a), зашорено, как у лошади, и мы потому не можем видеть, вернее, нам кажется, что мы не можем видеть того, что творится вокруг. То, что творится вокруг, это и есть наши параллельные миры.

Определение прецедентного анализа. Прецедентный анализ это такой анализ жизненных ситуаций, когда мы чего-то не можем вспомнить или не можем сориентироваться в окружающей нас среде. Тогда мы начинаем перебирать варианты, подыскивая из прошлого (или из будущего), те случаи, которые похожи на искомый нами случай. Вот что такое прецедентный анализ применительно к обыденной жизни. Применительно к данной статье (и шире – к науке вообще) прецедентный анализ это такой анализ, когда мы еще не знаем, что нас ждет впереди и из всех возможных и действительных вариантов находим, следуя интуиции нужный нам вариант «научного поведения».

Что же творится вокруг нас? Люди едят, пьют, играют в карты или в шахматы, рождаются и умирают каждую минуту, читают лекции, пьют пиво или вино, ссорятся, бранятся, излагают свои взгляды, пьют водку, мирятся... Что же из этого всего следует? Что мы должны как-то упорядочить у себя в голове этот хаос, или хаосмос, как бы сказали постмодернисты. Как мы можем упорядочить этот хаос? При помощи прецедентного анализа. Что мы должны для этого сделать? Мы должны упорядочить свои мысли, мы должны собраться с мыслями, сгруппироваться. Например, когда мы хотим кому-то позвонить, мы сознательно или бессознательно группируемся, то есть перебираем возможные варианты начала разговора, а потом беседа потечет в том русле, в каком нам нужно. А если кто-то позвонит нам сам и застанет нас врасплох? Тогда бессознательное само мгновенно переберет нужные варианты и найдет из них самый оптимальный, впрочем, не всегда бессознательное, не всегда переберет или переберет, но не самый оптимальный. Как это понять? Дело в том, что мы не должны все время эксплуатировать наше бессознательное, оно от этого устает. Потому мы иногда днем отдыхаем, порой сами не замечая этого, просто отвлекаемся на что-то или просто полчаса лежим в темноте. Почему бессознательное не всегда перебирает самый оптимальный вариант? Ну, бессознательное в определенном смысле тоже человек, а человеку свойственно ошибаться (*errare humanum est*). Более того, *бессознательное*

это и есть человек, это самая суть человеческого в нас, поэтому оно без конца ошибается. Прецедентный анализ корректирует работу бессознательного бессознательным же. Представление о том, что бессознательное есть нечто однородное, ошибочно. Бессознательное это как слоеный пирог, в нем много разных, как бы сказал Лейбниц, этажей (здесь мы можем сослаться на книгу Делёза *Складка: Лейбниц и барокко* (Делёз 1998б)). Что это за этажи? Ну, это прежде всего так называемая вторая теория психического аппарата Фрейда, которую мы все хорошо знаем. Верхний этаж – Суперэго, нижний этаж – Id, средний этаж – Эго. Ведь Эго, наше Я, оно тоже по большей части бессознательно. Как наше Я может быть бессознательным? Очень просто. Во-первых, как писал сам Фрейд, Эго наших предков, было по большей части бессознательным (Фрейд 2007б), а мы от них не так далеко ушли, как нам кажется. Во-вторых, в определенном смысле сознание это вообще фикция Сознания *нет*, это иллюзия, равно как иллюзией является то, что мы живем в одном мире, а не сразу во множестве параллельных мирах (подробно об этом см. в нашей книге: Руднев 2016а). В-третьих, если говорить о прецедентном анализе сознание ему вообще не нужно: варианты оптимального или не оптимального поведения перебирает или не перебирает именно *бессознательное*. Поэтому мы должны беречь наше бессознательное, это самое главное, что у нас есть. Более того, можно сказать, что кроме бессознательного у нас нет вообще ничего.

2. Прецедентная реальность

Прежде чем попытаться понять, что такое прецедентная реальность, мы введем новое понятие, беспрецедентность. Реальность беспрецедентна. Почему реальность беспрецедентна? Потому что реальность тесно связана со своей психикой. Как же так, разве у реальности есть психика. Постараюсь показать, что у реальности есть психика. Как же это показать? Психика есть у людей, животных психика есть даже у неодушевленных предметов. Например, если мой знакомый, о котором я рассказал в своей предыдущей книге (Руднев 2016а), считал, что окружающие его предметы – живые: чайник, ложки, кружки, все вокруг нас – книги, фотографии. Это странные объекты. Переходные странные объекты. Что такое переходные странные объекты? Переходные объекты (понятие Дональда Винникота) это, в сущности, обряды перехода, исследованные Арнольдом Ван Геннепом (1999), которые служат трансформаторами из одной социальной реальности в другую, например, из реальности свадьбы в реальность послесвадебную, например, в реальность первой брачной ночи. По Винникоту, переходные объекты это объекты, которые служат переходом из инфантильного внутреннего мира ребенка во внешнюю реальность взрослого человека (Винникот 2002).

Странные объекты суть объекты, которые, оказывают на нас сильное воздействие. Что значит «оказывают воздействие»? Это значит, что их психика соотносится с нашей психикой при помощи механизма проективной

идентификации, исследованной Мелани Кляйн и Уилфредом Бионом (Кляйн 2001; Bion 1967).

Определение прецедентной реальности. Прецедентная реальность это реальность прецедентов, которые окружают нас своей психикой, посредством проективной идентификации, обслуживающей наше бессознательное при помощи вступающих с нами в контакт переходных странных объектов, то есть объектов перехода из одной социальной реальности в другую и обладающих чрезвычайно высокой степенью воздействия. Почему они обладают такой большой степенью воздействия? Возьмем шар, тот шар, который есть ничто иное, как Бог (определение Гермеса Трисмегиста, в соответствии с которым Бог это окружность, центром которой является всё, а окружность ничто, – недостаточно). Бог это огромный бесконечный шар, который, как океан, «объемлет шар земной».

Проективная идентификация действует на окружности шара-Бога. Как она действует? Очень просто. Каждый человек – Бог. Вспомним рассказ Селинджера «Тедди». Там действует Бог. Сам Тедди это маленький Бог, который негодует на все на свете, прежде всего на своих тупых родителей. Бог не знает сам, чего хочет. Например, иудейский Яхве в интерпретации Юнга (я имею в виду: Юнг 1900). Причем здесь проективная идентификация, не трудно сказать. Она действует извне человечества по отношению к Богу. Между Богом и человеком устанавливаются отношения проективной идентификации.

Чего еще нам не хватает для понимания того, что такое прецедентная реальность? Нам не хватает «нарративной онтологии», модели реальности, которая была нами построена в книге (Руднев 2016б). В одной из версий реальность представляется в виде шара, на поверхности которого люди живут в поисках смысла. Смысл это самая важная категория в жизни человека. Зачем людям нужен смысл? Чтобы создавать прецеденты. Без смысла никак нельзя создать прецедента. Не бывает бессмысленных прецедентов. Можно было бы возразить, что есть абсурд, но абсурд на самом деле это самая осмысленная вещь на свете. Например, строка «Вбегает мертвый господин», которая нами анализируется в книге (Руднев 2016б), это вполне осмысленная фраза. В чем ее осмысленность? Господин *может* быть мертвым, но не может вбегать, однако путем проективной идентификации вбегать может все, что угодно. Как это понять? Очень просто. Когда Бог, а это и есть мертвый Господин (ведь, по Ницше, Бог умер), вбегает или «скачет вечно», как сказано в мистерии Александра Введенского *Кругом возможно Бог*, откуда взяты эти цитаты, он вступает с человеком в интимную связь исполненную Смысла. Эта преисполненность Смыслом, в сущности, и есть прецедентная реальность. Реальность наполнена смыслом, наполнена Богом. Бог это и есть Смысл с большой буквы. Что значит, что реальность наполнена Смыслом? Она, к примеру, горит в вечном огне неизвестного солдата, который пал за свою Родину, и теперь нам кажется, что его прах не имеет к нам никакого отношения,

но проективная идентификация действует и между мертвыми и живыми. Вообще отношения между покойниками и живыми это очень запутанная вещь. Мертвые это неопознанные странные объекты. Движение смысла осмысленной прецедентной реальности состоит в том, чтобы осмыслить мертвеца. Как его можно осмыслить? Мы все время это делаем, мы их хороним и ставим на их могильные памятники фотографии, и мы чтим память о них. Это и есть осмысление прецедентной реальности. Потому что ведь мертвецов, конечно, неизмеримо больше, чем живых и все они взывают к Смыслу, то есть к Богу. Как мертвецы могут взывать к Богу? Мертвецы это те же живые. По закону Матте Бланко, последнего великого психоаналитика XX века, **всё равно всему**.

3. Прецедентное мышление

Мышление это нечто, присущее только человеку. Представление о том, что животные мыслят лишено всякого основания, потому что у животных нет арбитрного языка. Арбитрный язык это язык, в котором слова не похожи на предметы, а предложения на факты. Впервые эта мысль была высказана Фердинандом де Соссюром в *Курсе общей лингвистики* и потом обсуждалась Клодом Леви-Стросом и Эмилем Бенвенистом (Леви-Строс 1985; Бенвенист 1972). Применительно к шизофреническому мышлению это соотношение знака и денотата разработано в нашей книге (Руднев 2011а).

Шизофреническое мышление отождествляет слова и вещи. Самое важное понимание мышления дано в работе Уилфреда Биона «Теория мышления» (Бион 2008). По его мнению, когда младенец начинает претерпевать фрустрацию, у него два выхода: начать кричать или начать думать. Таким образом, мыслить по Биону это значит развиваться, а не скатываться в шизофреническое мышление, то есть не начинать отождествлять вещи и знаки.

Определение мышления. Мышлением мы будем в данной работе называть манипулирование арбитрными знаками с тем, чтобы претерпевать фрустрацию на протяжении всей жизни. Мышление останавливается вместе со смертью человека, как считал А. М. Пятигорский. Однако мы с его мыслью не согласны, так как полагаем, что смерти, в общем, нет, и мы очень скоро поймем, почему. Есть лишь мгновения умирания, о которых мы до сих пор ничего не знаем. Почему мышление не останавливается вместе со смертью человека? Потому что человек бессмертен, точнее, бессмертна его душа, как считал, в частности, Сократ в *Федоне*, а как полагал Георгий Гурджиев в своем учении «Четвертый путь». Со смертью человека умирает лишь одно его тело, а другое его тело, которое он называл эфирным, или «тонким», остается бессмертным (см. книгу: Успенский 2010). Как это соотносится с нашей концепцией прецедентной реальности Бога, как бесконечного шара, на поверхности которого встречаются большие Смыслы человеческой жизни? Бог мыслит по-иному,

чем человек. Он сотворил человеку огромное число параллельных миров (Лейбниц); поэтому Бог послал человеку дьявола в виде ветхозаветного змея, который и начал претерпевать фрустрацию, то есть мыслить. Теперь мы должны определить, что такое прецедентное мышление.

Определение прецедентного мышления. Прецедентное мышление, это, в сущности, невытесненные бессознательные процессы. Невытесненные бессознательные процессы это бессознательное, которое нас окружает, в противоположность вытесненному бессознательному Фрейда. Игнасио Матте Бланко в книге *Бессознательное как бесконечные множества* построил концепцию невытесненного бессознательного как бесконечных множеств, которые являются не вытесненными, а вытесняющими.

Матте Бланко писал:

Очевидно, применительно к бессознательной активности эго, что она является не вытесненной, а вытесняющей (Matte Blanco 1975: 72).

Что значит вытесняющей? Прежде всего, надо понять, что значит бессознательная активность эго. Бессознательная активность эго это деятельность по расширению сознательного или, в нашей концептуализации, субсознательного. Почему мы все-таки считаем, что сознательного не существует? Потому что все наше прецедентное мышление затоплено бессознательным как индивидуальным, так и коллективным, которые как два зеркала, отражающие друг друга (концепцию бессознательного как двух зеркал см. нашей книге: Руднев 2011б). Эту концепцию я бессознательно сформировал «под влиянием» идей Матте Бланко, когда еще не читал его книги. Вот что он пишет:

Бессознательное можно сравнить с парой параллельных зеркал, расположенных друг против друга. Если ни один объект не отражается в них, то ни одно из зеркал не может отражать другое, и первое отражает отражение себя самого, и второе отражает отражение себя самого в первом и так далее до бесконечности (Matte Blanco 1975: 228).

Итак, что значит вытесняющая активность эго? Эго вытесняет в бессознательное всю ненужную накопившуюся ментальную грязь своего субсознательного, а по правде говоря, бессознательного же, потому что сознательного и даже субсознательного не существует, это с нашей стороны просто уступка житейскому здравому смыслу. Но почему вытесняющая деятельность бессознательного так важна? Потому что если бы мы не вытесняли в бессознательное плохих констелляций, мы бы просто погибли, просто захлебнулись в наших повседневных ментальных экскрементах. Это и есть, сущности, прецедентное мышление. Каждый раз когда мы что-то вытесняем в бессознательное, мы бессознательно вспоминаем какой-то прецедент. За примерами ходить недалеко. Я вы-

тесняю в бессознательное плохое содержание. Например, я слишком плотно пообедал, и у меня заболел живот, и я должен воспоминание об этом вытеснить в бессознательное, точнее, в малое зеркало своего индивидуального бессознательного. А большое зеркало Юнга? Оно принимает плохие конstellляции, как бионовский контейнер (см. Бюн 2009). Что я для этого делаю? Я бессознательно нахожу в своей памяти прецедент, то есть, например, тот случай, когда у меня болел живот в прошлом или в будущем (то есть в одном из параллельных миров Эверетта-Менского) и вытеснил это в бессознательное. В этом и состоит зерно прецедентного мышления, а, в сущности, мышления вообще. *Мышление в принципе прецедентно, потому что прецедент это одна из самых универсальных категорий нашего мышления.*

4. Компульсивное мышление

Мы все знаем, что такое компульсивное мышление. Это такой процесс прецедентного мышления, при котором мы повторяем одно и то же. В данной статье слова «компульсия», «обсессия», навязчивость, ананказм (от греч. *ananke* – судьба) мы будем употреблять как синонимы. Но это не абсолютные синонимы, так как слово «обсессия» означает навязчивые мысли, а слово «компульсия» – навязчивые слова и поступки. Поэтому соответствующее расстройство психики и называется обсессивно-компульсивным. Тем не менее, пока для простоты изложения мы будем считать компульсиями и слова, и мысли, и действия. Любой вид прецедентного мышления и вообще любое мышление является компульсивным. Что это означает? Это означает, что компульсия является уникальным явлением в прецедентной реальности. Точнее говоря, компульсивное мышление является, в первую очередь, невытесненным прецедентным мышлением. Таким образом, любое невытесненное прецедентное мышление является компульсивным.

Существует два универсальных и при этом противоположных типа прецедентного мышления и мышления в целом, а также два противоположных вида прецедентной реальности. Это истерическое и компульсивное мышление.

Истерия и обсессия это в каком-то смысле метафорический смысл названия книги Делёза *Различие и повторение* (1998а). Истерия это наиболее легкая форма безумия. В определенном смысле можно сказать, что это и не безумие вовсе. Томас Сас, который внимательно изучал истерию, считал, что это вообще не безумие и что психическое заболевание это миф (Сас 2010). Обсессия это более сложное заболевание психики. Можно сказать, что это, прежде всего, навязчивое повторение. Истерия это различие, свобода, в то время как, обсессивная личность скованна своей обсессией: они повторяют одно и то же. Вот примерно то, что на своем языке хотел сказать Делёз названием своей книги. Весь мир это большая обсессия и большая истерия. Традиционно считается, что истерия это природное начало, а обсессия это культурное начало. Но это не совсем

так. В природе заложены определенные ритмы, она без этого не может существовать. В этом смысле природа компульсивна. В то же время, истерическое начало присуще культуре в самых ее разнообразных проявлениях. Например, в повседневной жизни. Едет по улице троллейбус, потом другой троллейбус – это obsессия; едет троллейбус, потом за ним мерседес, – это уже истерия. То было повторение, а это различие. Возможно, *именно это* в каком-то смысле бессознательно имел в виду Делёз в своей чрезвычайно сложной книге «Различие и повторение», содержание которой этим, конечно, не исчерпывается. Obsессия и истерия в культуре интегрируются при помощи дизъюнктивного синтеза (термин Делёза). Конъюнкция (и) это obsессия, дизъюнкция (или) это истерия. Получается, что этот дизъюнктивный синтез: истерия плюс/минус obsессия – универсальная матрица природно-культурного взаимодействия.

Определение компульсивного мышления. Компульсивное мышление это нерепрессивное прецедентное мышление, окружающее прецедентное, а на самом деле беспрецедентное (см. следующий раздел) мышление, основу которого составляет автоматическое повторение мыслей слов и поступков.

На самом деле, истерическое мышление также является компульсивным. Это как будто противоречит только что сказанному о противопоставлении универсальных в культуре и природе механизмов истерии и obsессии, но, если вдуматься, это одно и то же. Когда мы смотрим на белый потолок, мы совершенно не замечаем на нем никаких компульсий, там ведь все однородное. Но это только видимость, иллюзия. На самом деле потолок состоит из элементарных частиц: электронов, нейтронов, протонов и т. д., – и все они скачут, как блохи, и все они парят в своих хаотических движениях, и это ничто иное, как компульсивная реальность и компульсивное мышление. *Как мышление?* Разве могут электроны мыслить? Но ведь наше мышление есть не что иное как беспрецедентное движение элементарных частиц, так что в определенном смысле можно сказать, что именно электроны мыслят, ведь из них и других элементарных частиц состоят клетки нашего мозга.

Очень важна при этом нерепрессивность компульсивного прецедентного и беспрецедентного мышления, потому что, когда мысли, слова и поступки не вытесняются, они остаются с нами, а когда они вытесняются в бессознательное, то они от нас уходят и возвращаются только вместе с возвращением вытесненного, а это процесс, ведущий к возникновению невроза, как это показал Фрейд в случае Доры, на примере которого он изобрел перенос.

Историческая и компульсивная реальность создают сюжет нашей жизни. Каким же образом? Очень просто. Мы все время ошибаемся – это и есть основа сюжета (см. наши книги: Руднев 2000, Руднев 2011в). Как ошибка создает основу сюжета? Это явление, которое по-латыни называется *qui pro quo*, то есть одно вместо другого. Это основа любого сюжета, будь

то *Комедия ошибок* Шекспира или *В ожидании Годо* Беккета. Но мы говорили о сюжете нашей жизни. Ну вот пошел муж за картошкой в магазин, а картошки в магазине нету. Вот и эпистемический сюжет. Но причем здесь obsессия и истерия? Ну как же! Муж был не доволен отсутствием картошки в магазине, он впал в микроистерию, или микропанику, а картошка, ее много, это компульсивная прецедентная реальность. Вот, собственно, и все.

5. Беспрецедентная реальность

Прецедентная реальность на самом деле является беспрецедентной. Мы живем в мире прецедентов, в прецедентной реальности, и пользуемся прецедентным мышлением, но, на самом деле, наше мышление тоже беспрецедентно. Чтобы понять это, необходимо определить, что такое мысль.

Согласно Витгенштейну мысль это осмысленное высказывание – *Логико-философский трактат*, 4 (Витгенштейн 1958), но мы с этим определением не согласны: мысль не может быть пропозицией, поскольку мысль быстрее пропозиции и мысль довербальна, хотя и кажется вербальной. Мысль беспрецедентна, тогда как пропозиция, речевой акт или языковая игра прецедентны, во всяком случае, в первом приближении.

Согласно Биону мысль это такая точка в нашей психике, которая заменяет вещь в нашей внешней реальности (Бюн 2008). С этим определением трудно поспорить, но есть еще понимание Готлоба Фреге который считал, что –

Когда мысль формулируется, она вызывает изменения вначале во внутреннем мире того, кто ее формулирует; однако сама она в основе своего бытия остается незатронутой, так как изменения, которые она испытывает, касаются лишь несущественных свойств. Здесь отсутствует то, что мы встречаем во всяком природном явлении: взаимодействие. Мысли отнюдь не являются нереальными, но их реальность совсем другого рода, чем реальность вещей (Фреге 1987: 46).

Однако по Биону мысль заглатывается, интроецируется (только вот откуда она берется?), проходит по каким-то внутренним каналам, и затем остатки мысли эвакуируются «во тьму внешнюю» (опять-таки изнутри наружу), подобно тому, как эвакуируются пищевые отходы. Мысль возникает в результате претерпевания фрустрации оттого, когда рядом нет груди, то есть первой и главной вещи в жизни младенца. То есть мысль, первая мысль возникает как мысль о голоде – хочется есть и хочется груди матери, матери, целостность которой пока им не осознается. Поэтому мысль по Биону это плохой объект, плохая грудь, от которой нужно избавиться.

Но это определение *патологической* мысли. На самом деле без мысли мы не могли бы и прожить и доли секунды. Мысль нельзя опередить, она опережает сама себя, потому что нет ничего на свете быстрее мысли.

Определение мысли. Мысль это такая точка в психике человека, скорее, элементарная частица, которая при переходе из внутреннего состояния психики, то есть прецедентной реальности, во внешнюю беспрецедентную реальность превращается в осмысленное высказывание. Теперь мы можем определить, что такое беспрецедентная реальность.

Определение беспрецедентной реальности. Беспрецедентная реальность это все вещи и мысли, которые окружают нас во внутреннем и внешнем мире. Поскольку первой мыслью является мысль младенца о груди и Бога о создании, то первая беспрецедентная реальность это реальность хорошей груди и первого создания Бога, то есть нашей планеты Земля.

В нашей беспрецедентной реальности мы окружены прецедентными явлениями, которые компульсивны по своей природе. Но не следует думать, что компульсивно все на свете. Например, пословицы не компульсивны. Когда мы, к примеру, говорим: «Тише едешь – дальше будешь», – это не obsессия и не компульсия, это просто прецедентное высказывание. Но стоит нам мысленно повторить пословицу, она превращается в obsессию, в нечто прецедентное. Obsессия, то есть мысль, прецедентна, а компульсии, то есть слова и поступки, беспрецедентны. Компульсивно не всё, как мы показали выше, притом, что все и истерично. Это и есть наша беспредельная реальность, наполненная мыслями, которая есть система проективных идентификаций. В том, как нам лучше освободиться от проективных идентификаций, которыми слишком сильно переполнена наша жизнь, то есть от ненужных разговоров, сплетен, злословия, вранья и прочих отходов, которыми полно наше невытесненное бессознательное, что является, в сущности, самой важной задачей человечества, потому что проективная идентификация это и воровство, и грабеж, и убийство, может помочь программа, условно названная нами *новый трагизм*.

Новый трагизм это выход из эстетики постмодернизма. Это понятие я ввел в книге *Новая модель времени* (Руднев 2015б). На моей памяти о проблеме выхода из постмодернизма впервые заговорил Виктор Мизиано, известный российский музыкальный критик и куратор, главный редактор ХЖ (*Художественного журнала*). Он сказал тогда о том, как важно «прямое высказывание».

Что такое не прямое высказывание?

Предположим, А и Б разговаривают о своем общем приятеле В, работающем в банке. А спрашивает, как дела у В на работе, и Б отвечает: «Думаю, более или менее в порядке: ему нравятся сослуживцы, и он еще не попал в тюрьму». Тут А вполне может поинтересоваться, что Б имеет в виду, на что он намекает или даже что значат его слова о том, что В еще не попал в тюрьму; в ответ А может услышать, что В не тот человек, который не способен поддаться искушению своей профессии, или что на самом деле сослуживцы В – люди крайне

неприятные и вероломные или что-нибудь еще в том же духе. Конечно, у А может и не возникнуть необходимости обращаться к Б с вопросом – если в данном контексте ответ известен ему заранее. В любом случае мне кажется очевидным следующее: то, что (в рассмотренном примере) Б подразумевал, имел в виду, на что он намекал и т. д., отличается от того, что он сказал – сказано было только то, что В еще не попал в тюрьму (Грайс 1985).

Выход из постмодернизма долог и мучителен, а в каком-то смысле вообще невозможен, так как в определенном смысле постмодернизм это универсальный и атемпоральный тип художественного, научного и философского мышления (а также и бытового и речевого поведения). В этом смысле постмодернистским можно назвать Новый Завет, весь построенный на аллюзиях и реминисценциях, где нет прямых высказываний, все зашифровано либо притчами либо высказываниями, которые воспринимаются как прямые лишь на профанном уровне, если понимать Новый Завет в духе эзотерического христианства Г. И. Гурджиева и его учеников.

«Прямое высказывание» это когда слышишь слово и понимаешь его значение буквально. И действуешь с этим буквальным пониманием. Например, когда человек говорит женщине: «Я вас люблю», не отсылая к д'Артаньяну и Констанции Бонасье (пример Умберто Эко из «Заметок на полях “Имени розы”»), но и не так, как говорил Нэш в фильме «Игры разума» первой попавшейся девушке: «Ты мне нравишься, я хочу с тобой спать» (это не прямое, но шизофреническое высказывание – регрессивная синтонность) Типичный пример непрямого постмодернистского приглашения к сексуальным отношениям, это когда говорят «Давай поужинаем вместе».

Но сказать «Я вас люблю» и больше ничего в это высказывание не вкладывать, никаких коннотаций, не так что миллионы людей уже признавались в любви и потому по логике постмодернизма делать это в очередной раз бессмысленно (Умберто Эко. «Заметки на полях “Имени розы”»), а так, как будто это делается в первый раз – не «как бы» (постмодернистское выражение), а «на самом деле» (о логике этих двух понятий см. статью «Как бы и на самом деле» в моем *Словаре культуры XX века*, любое издание), так, как будто есть если и не «истина», то хотя бы «правда». То есть в русле «нового трагизма» сказавший «я тебя люблю» (и, конечно, я анализирую именно эту фразу неслучайно, т. к. любовь – один из ключевых концептов нового трагизма) должен «отвечать за базар». То есть действительно любить. Любовь это когда другой человек для тебя важнее, чем ты сам.

А если разлюбил, то так и сказать: «Я тебя больше не люблю». Это жестоко, но гораздо лучше чем притворяться и обманывать и себя и другого человека.

Еще одно проявление «нового трагизма» – делать все вовремя. Если ты получил длинное электронное послание и должен подумать, что на него ответить, то будь добр сразу же по получении этого послания напиши:

«Я получил Ваше письмо, но оно настолько важно и не совсем понятно для меня», что я отвечу на него позже.

Но почему трагизм и почему новый?

Зачем люди мучают друг друга? Как они мучают: человек говорит одно, а подразумевает другое.

- Я тебя люблю.
- А что ты имеешь в виду, что ты этим хотел, сказать?
- Просто я тебе люблю
- А что значит любить? Какова этимология этого слова?
- Да причем здесь этимология?
- Как причем? надо разбираться в том, что говоришь.
- Любовь происходит от слова любой.
- Значит, ты можешь сказать любой, что ты ее любишь?
- Да нет, я люблю *тебя*.
- И скольким женщинам ты это говорил?

Вот так мучают друг друга. Это «старый трагизм».

Новый трагизм это когда один говорит другой: «Я тебя люблю и жить без тебя не могу, давай умрем вместе». И они идут и умирают вместе.

Кто понимает все буквально? В первую очередь дети. Христос сказал: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф.18:3).

«А, вы гоните нас в православие? Нет, спасибо большое!» Да не в православие я вас гоню, а в метанойю. «Покайтесь, ибо приблизилось Царствие Небесное!» Что означает «Измените свой ум совершенствуйтесь, потому что время Внутреннего Совершенства уже рядом» (ср. «Не придет Царствие Божие приметным образом, и не скажут: “Вот, оно здесь”, или “вот, там”. Ибо вот, Царствие Божие внутри вас» (Лк. 17, 20-21)).

Под «детьми» же на самом деле, по мнению, Гурджиева там понимаются люди с развитой сущностью. После Фрейда, который назвал маленьких детей в «Трех очерках по теории сексуальности» полиморфными первертами, а также после Мелани Кляйн с ее «параноидно-шизоидной позицией» у младенцев, говорить ребенку в прямом смысле как о символе чистоты и т. п., как это любит «сентиментальное христианство» (гурджиевское определение), увы, не приходится.

И что же, всех-всех надо гнать в метанойю? Нет! Метанойя это такая вещь, к которой можно прийти добровольно и путем длительных «тренировок»¹. Нет, не всех, «ибо много званых, но мало призванных». Не всех: не дядю Васю и не кухарку, которая управляет нашим государством. Скорее, читателей этой статьи, которым есть, что терять; себя самого в первую очередь.

¹ Я имею в виду учение Гурджиева «четвертый путь». Наилучшим образом он изложен в книге П. Д. Успенского *Четвертый Путь* (Успенский 2010).

Но как же вообще можно призывать к трагизму. Какую трагедию мы имеем в виду? Эдип царь? Нет, там человек, в сущности, не отвечал за свои поступки. Там господствует судьба, точнее рок. Скорее, Гамлет, у которого был выбор. Но какой же выбор, если все предопределено? «Все что написано, на небесах записано» (Д. А. Пригов).

Но почему герой трагедии должен был страдать и что означает его «трагическая вина»? Мы сократим дискуссию и дадим быстрый ответ. Он должен пострадать, потому что он праотец, герой той великой до-исторической трагедии, тенденциозное воспроизведение которой здесь разыгрывается, а трагическая вина это та, которую он должен взять на себя, чтобы освободить от вины хор. Сцена на подмостках произошла от той исторической сцены, можно сказать, при помощи целесообразного искажения, в целях утонченного лицемерия. В той древней действительности именно участники хора причинили страдание герою; здесь же они изводят себя сочувствием и сожалением, а герой сам виноват в своем страдании. Взваленное на него преступление, заносчивость и возмущение против большого авторитета составляют именно то, что в действительности тяготит участников хора. Таким образом, трагический герой – против воли – становится спасителем хора (Грайс 1985).

Конечно этический аспект нового трагизма утопичен в логическом: невозможно построить идеальный язык, на котором поневоле пришлось бы говорить то, что подразумеваешь. Но кроме того, что он невозможен логически – проект логических позитивистов второго венского кружка опиравшихся на наивно понятый *Логико-философский трактат* потерпел крах (благодаря вмешательству Поппера с его фальсификационизмом и Гёделя с теоремой о неполноте), кроме всего этого идеальный однозначный язык плох тем, что на нем нельзя писать стихи.

6. Мысль быстрее скорости света

Название этого раздела кажется невероятным и даже кощунственным. Ведь в соответствии со специальной теорией относительности Эйнштейна скорость света – константа. Ничто не может быть быстрее скорости света. Однако Эйнштейн, как и многие физики XX века, не занимался специально проблемами психологии. То, что верно для физики, может быть не верным для психологии. Вспомним наше определение мысли. Мысль эта такая точка в психике человека, скорее, элементарная частица, которая при переходе из внутреннего состояния психики, то есть прецедентной реальности, во внешнюю беспрецедентную реальность превращается в осмысленное высказывание. Элементарные частицы-мысли движутся в пространстве гораздо быстрее скорости света. Это звучит парадоксально, но мы постараемся доказать, что это так, во всяком случае, для психологии. В каком-то смысле у мышления даже вообще нет скорости. Мысль распространяется мгновенно. Не успели мы что то подумать, как мысль уже тут.

Вспомним определение, которые мы дали мышлению. Мышление это манипулирование арбитрными знаками с тем, чтобы претерпевать фрустрацию на протяжении всей жизни. Как претерпевают фрустрацию? При помощи невытесненного бессознательного. Каким же образом? Мысль, *переодетая в речь*, со скоростью, близкой скорости света, придает нашему сознанию его беспрецедентность. Как это происходит? Ведь что такое невытесненное бессознательное? Это бессознательное, которое окружает нас. Ведь сознания, как мы уже писали выше, это фикция или, в крайнем случае, маленький островок в бескрайнем море бессознательного. Давайте дадим более точное определение невытесненного бессознательного.

Определение невытесненного бессознательного. Невытесненное бессознательное это особого рода мышление, движущееся в нашем внутреннем ментальном пространстве со скоростью, во много раз, превышающую скорость света. Скорость света только кажется константой. Как можно предположить, в разных галактиках она различна. Что из этого следует? Из этого следует, что невытесненное бессознательное, а это то же самое, что мысль, в противоположность вытесненному бессознательному, которое залегает надолго в глубинах нашей психики, окружает нас и ежеминутно и ежесекундно делает нас неуловимыми для бессознательного же. Что это означает? Почему мы должны быть неуловимы для собственного бессознательного? Потому, что мы живем в прецедентной реальности. А что такое прецедентная реальность? Вспомним ее определение.

Прецедентная реальность это реальность прецедентов, которые окружают нас своей психикой, посредством проективной идентификации, обслуживающей наше бессознательное при помощи вступающих с нами в контакт переходных странных объектов, то есть объектов перехода из одной социальной реальности в другую и обладающих чрезвычайно высокой степенью воздействия. Почему они обладают такой большой степенью воздействия? Возьмем шар, тот шар, который есть ничто иное, как Бог. Определение Гермеса Трисмегиста, в соответствии, с которым Бог это окружность, центром которой является, всё, а окружность ничто, недостаточно. Бог это огромный бесконечный шар, который, как океан, «объемлет шар земной».

Вспомнили. Теперь возвращаемся назад. Мы должны быть неуловимы для собственного бессознательного, потому что согласно нашему пониманию его, данного в книге *Новая модель бессознательного*, индивидуальное и коллективное бессознательное это зеркала, отражающие друг друга. Бог, этот огромный бесконечный шар, который мы назвали в книге *Логика бреда* полным бессознательным и который объемлет шар земной и придает бесконечную скорость мысли, потому что Бог не подчиняется законам Эйнштейна и вообще каким-либо физическим законам. «Бог скачет вечно». Кстати, закон отсутствия времени в бессознательном,

который сформулировал Матте Бланко, очень важен для понимания мгновенности распространения мысли; он гласит, что в бессознательном нет ни времени, ни пространства. Это имеет непосредственное отношение к зеркальности бессознательного. Когда мы смотрим в зеркало, замирает и мысль, и время, и пространство. Почему? Потому что зеркальное отражение это не настоящий человек, это лишь его призрачный двойник. Галлюцинация не имеет пространственно-временного континуума, хотя кажется, что это не так. Ведь галлюцинация семиотически не определена. Она ни арбитрарна, ни не арбитрарна. Галлюцинация беспрецедентна. Почему она беспрецедентна? Потому что каждая галлюцинация неповторима. Неповторимость галлюцинации связана с определением невытесненного бессознательного. Каким же образом? А вот мы сейчас посмотрим. Для этого надо вернуться на страницу назад и еще раз перечитать определение невытесненного бессознательного.

Как мы помним, мысль распространяется мгновенно. Это мгновенное распространение мысли имеет следствием галлюцинаторную деятельность подлинного бреда.

В статье «Микроанализ» мы изложили в качестве научной гипотезы, проиллюстрированной клиническим случаем, концепцию парадоксального психотерапевтического метода, который построен на фундаментальных идеях психоанализа, но которое длится не пять лет, а 25 секунд. Это достигается за счет нового понимания работы бессознательного. Автор противопоставил традиционным концепциям бессознательного, общей чертой которых был тезис о его символичности (знаменитая максима Лакана: «Бессознательное структурировано как язык») юнгианский тезис, в соответствии с которым бессознательное – не склад вытесненных «плохих» содержаний, а сокровищница позитивных смыслов. Бессознательное внесемиотично, поэтому неверно говорить о «языке бессознательного». Автор разработал методику цепочек ассоциаций, которые пробегают через сознание несопоставимо быстрее фрейдовских свободных ассоциаций. Происходит это благодаря тому, что новая модель бессознательного позволяет, будучи транссемиотической, пройти цепочку ассоциаций, даже минуя эти 25 секунд, то есть мгновенно. Бессознательное знает всё еще до того, как сознание об этом подумает.

Христос и прецедентная реальность. Христос не подчиняется закону Матте Бланко, в соответствии с которым все равно всему. Здесь мы должны более подробно объяснить, что значит, что все равно всему. В определенный период развития первобытного человека в его бессознательном господствовало мифологическое мышление, в котором, как писал А. Ф. Лосев в статье «О пропозициональных функциях древнейших лексических структур» (Лосев 1980), господствовало «всеобщее оборотничество».

Мы будем нумеровать фрагменты из Лосева так, как в них одно следует из другого:

0. «Если бы мы захотели начать с наиболее древнего архаического строя предложения, то нам предстояло бы, прежде всего, расстаться, с нашим обычным синтаксисом, характерным для индоевропейских языков и окунуться в большую историческую глубину, где предложение даже не имеет еще своих выработанных членов, и даже еще не имеет четко выраженных частей речи.

1. Этот синтаксический строй в настоящее время получил название *инкорпорированного* (от латинского выражения *in corpore*, что значит «в целом, целиком, без разделения»). Сущность его заключается в том, что речь здесь еще не знает отдельных частей речи и отдельных членов предложения. Предложение строится здесь путем простого комбинирования разных основ или корней без всякого их морфологического оформления, путем простого нанизывания, в результате чего и образующиеся из них предложения являются в то же самое время ни чем иным, как одним словом. Инкорпорация есть, таким образом, комплексное слово-предложение.

2. Так, например, в колымском диалекте одульского (юкагирского) языка мы имеем такую фразу: *asayulsoromoh*, где *asa* – означает ‘олень’, *uol* – ‘видение’ и *soromoh* – ‘человек’. Другими словами, это есть «олень-видение-человек», что в переводе на русский язык означает: «Человек увидел оленя».

3. Отсутствие морфологии в инкорпорированном грамматическом строе свидетельствует о том, что инкорпорированное мышление оперирует исключительно только бесформенными, расплывчатыми, не анализируемыми чувственными пятнами.

4. Что такое отсутствие разницы между основой слова и ее оформителями, с точки зрения мышления? Ведь это же есть ни что иное, как отсутствие различия между сущностью и явлением.

5. В инкорпорированном синтаксисе отсутствует не только изменение слов, но и вообще разделение их на части речи. Часть речи – есть языковое выражение и практическое осуществление в речи логических категорий.

6. Ясно, что отсутствие частей речи в языке соответствует отсутствию логических категорий в мышлении, а отсутствие логических категорий в мышлении есть отсутствие для такого мышления и в самой действительности подобного же рода противопоставления вещей и их свойств, качественных и количественных, их действий и пр.

7. Что значит субстанциональное присутствие целого в своей части? Это значит, что с уничтожением или устранением данной части уничтожается или устраняется само целое. Если это целое действительно присутствует в части как таковое, то есть субстанционально и нумерически, а не только внешне и не только видимо, то, конечно, оно должно погибать вместе с гибелью этой одной части. Однако где же в действительности мы находим такие вещи, которые бы характеризовались подобным отношением целого и частей? Такие вещи суть только живые организмы, организмы жизни.

8. А теперь мы дадим название той идеологии и той логике, которая вырастает в связи с инкорпорированным строем предложения. Эта идеология и эта логика есть мифология. Ведь мифологией мы называем именно понимание всего неживого как живого и всего механического как органического.

9. Говоря вообще, для инкорпорированного мышления все решительно и целиком присутствует или, по крайней мере, может присутствовать во всем. Да иначе это и не может быть, поскольку инкорпорированное мышление, с одной стороны, не способно ничего расчленивать, т. е. всюду мыслит все, что можно, сразу и одновременно; а с другой – оно не было бы и мышлением, если бы не отличало одной вещи от другой. Отсюда-то и вытекает эта логическая разгадка первобытного мышления на ступени инкорпорации, сводящая его на этот принцип «все во всем» (Лосев 1980: 250–251, 254–255, 257–259, 261).

Прецедентная реальность начала господствовать в период распада мифологического строя предложения. Здесь мы должны ввести концепт «прецедентного высказывания».

Определение прецедентного высказывания. Прецедентное высказывание это, в сущности, любое высказывание, речевой акт или языковая игра, но не совсем. Особенность прецедентного высказывания заключается в том, что оно вычленивает из прецедентной реальности все, что связано с невытесненным бессознательным.

Христос явился в эпоху распада мифологического мышления, стало быть, уже по одному этому он не мог быть «всем, равным всему». Но этого мало. Потому что Христос это фактически Бог, он часть Святой Троицы.

Теперь мы должны понять, почему Христос не подчиняется закону Матте Бланко. Просто потому, что он Бог, а Бог вообще не подчиняется никаким законам, он их создает, вернее, творит, а если он не подчиняется никаким законам, то, стало быть, прецедентная реальность не имеет к нему никакого отношения. Христос это высшая реальность Истины с большой буквы. Ученик Гурджиева и Успенского Морис Николл в книге *Новый человек* (Николл) писал, что Христос это Истина, а Иисус это Любовь (или, скорее, Добро). Добро включает в себя и Истину и Любовь, потому что Добро выше Истины. Прецедентная реальность, не имеющая к Христу никакого отношения, имеет, тем не менее, прямое отношение к Иисусу, потому что Иисус был просто Сверхчеловек по П. Д. Успенскому (Успенский 2004), а Христос – фактически Бог.

Прецедентное мышление стало господствовать в эпоху Христа и суть и состояла в том, что это невытесненное бессознательное, бессознательно же стало окутывать всех людей. Это самый важный юнговский архетип коллективного бессознательного – Самость (то есть для европейского человека – Христос), как писал Юнг в книге *Эон* (Юнг 2009).

Иисус был самым добрым и порядочным человеком своей эпохи и, возможно, всех эпох вообще. Прецедентная реальность к тому времени зашла так далеко, что Иисус уже не мог один справляться со своей миссией, поэтому понадобился весь талант и гений Игнасио Матте Бланко для того, чтобы мы могли наконец понять, почему Христос это не «все равно всему» и причем здесь прецедентная реальность.

Матте Бланко писал:

Система бессознательного достигает своей противоположности при помощи любого отношения как тождественного этому отношению. Другими словами она достигает асимметричных отношений так, как если бы они были симметричными.

Приведем пример. Если Джон – брат Питера, то противоположностью является то, что Питер – брат Джона. Отношение, которое имеет место между ними, является симметричным, потому что противоположность тождественна обращенному отношению. Но если Джон является отцом Питера, то противоположность это тот факт, что Питер является сыном Джона. В аристотелевской логике это является абсурдом. В логике системы бессознательного <...> такое положение вещей нормально.

Мы можем назвать такое положение вещей принципом симметрии. Это принцип репрезентирует наиболее труднопреодолимое отклонение от логики, на которой базировалось все научное и философское мышление человечества (Matte Blanco 1975: 38).

Если бы Матте Бланко знал Христа, он сам сказал бы ему без обиняков, в чем состоит главный принцип бессознательного, а он и сказал в мистическом смысле. Ведь в этом и заключается закон «все равно всему». Как это понять? Симметричные отношения, о которых мы только что прочитали, в сущности, и составляют этот закон. Питер – сын Джона, и Джон – отец Питера, Джон – сын Джона, Питер – мать Матте Бланко – все это проявление нашего закона. Мышление Матте Бланко не знало прецедентной реальности (хотя в принципе оно не могло не знать его, потому что оно было всегда). Ведь это и есть главный принцип бессознательного, который заключается в том, что прецедентная реальность преобразует компульсивное мышление в не-компульсивное, что до конца невозможно, но к этому необходимо стремиться.

7. Матте Бланко и прецедентное мышление

Вспомним наше определение прецедентного мышления. В сущности, это оперирование арбитрными знаками. Прецеденты это все, что нас окружает. Что же нас окружает? Нас окружают переходные странные объекты.

Определение переходных странных объектов. Переходные странные объекты это объекты которые окружают нас в нашем семиотическом

пространстве. Они воздействуют на нас, будучи то мертвыми, то живыми, то одушевленными, то не одушевленными, то спящими то бодрствующими (*Идеи У. Р. Биона...* 2008; Руднев 2014а).

Еще раз вспомним наше определение мысли. Мысль эта такая точка в психике человека, скорее, нечто вроде элементарной частицы, которая при переходе из внутреннего состояния психики, то есть прецедентной реальности, во внешнюю беспрецедентную реальность превращается в осмысленное высказывание. Мысль распространяется быстрее скорости света. Что из этого следует? Что психология это внутренняя физика, а физика это внешняя психология.

Переходные странные объекты окружают нас повсюду. Нет ни одного объекта, который не был бы переходным странным объектом. Они являются прецедентными объектами. Допустим, я посмотрел на часы, чтобы узнать, который час. Тем самым я бессознательно вспомнил, что множество раз смотрел на часы. Это, в сущности, и есть прецедентное мышление. Прецедентный объект, таким образом, это такой переходный странный объект, который повторяется каждую минуту и каждую секунду нашей жизни.

Матте Бланко в своей книге, сам не зная того, много раз обращался к прецедентному мышлению. Это и позволило его книге стать одной из самых важных книг для культуры XXI века. В чем же такая беспрецедентная важность этой книги? В этом законе, который он сформулировал и которому, в сущности, был посвящен прошлый раздел нашего исследования.

В книге Матте Бланко прецедентное мышление присутствует как *компульсивное* мышление, то есть его закон бессознательно повторяется помногу раз и так и не формулируется эксплицитно. Он математически сформулирован без ссылки на автора (поскольку я независимо от Матте Бланко пришел к тем же выводам) в моей книге *Логика бреда* в виде формулы

$$A = B = C = D = E = F = G = H \dots = X = Y = Z = \infty.$$

Из А следует В, из В следует С ... и так далее, и всего следует бесконечность. Это и есть эксплицитная формулировка закона Матте Бланко.

Прецедентные объекты присутствует в книге Матте Бланко на каждом шагу, как, впрочем, и в каждой книге и в любом типе мышления, которое всегда является прецедентным мышлением. Особенность книги Матте Бланко является то, что он всегда формулирует свои законы косвенным образом, потому что, хотя ему присущ математический тип мышления, он, прежде всего, психоаналитик. Что значит быть психоаналитиком. Это, в сущности, значит преобразовывать негативные эмоции в позитивные. Для этого необходимо изучать труды Гурджиева и его учеников. Эти преобразования чрезвычайно трудны, так как негативные

эмоции, которые по Гурджиеву в определенном смысле вообще не существуют, хотя при этом очень сильно засоряют интеллект аналитика и анализанта.

Матте Бланко писал:

Мы имеем дело с невытесненным бессознательным как с бесконечными множествами. Эта модифицированная версия статьи была представлена в 1970-м году Британскому психоаналитическому обществу, и это первая моя публикация по данной проблеме. С помощью математических инструментов и многообразия клинического материала может быть описано многообразие клинических фактов и концептов.

(1) Интерпретация принципа симметрии в терминах бесконечных множеств, начиная с того наблюдаемого факта, что бессознательное достигает тождества целого и части. Этот факт, между тем, может быть рассмотрен как следствие принципа симметрии, суть которого в том, что он показывает несовместимость этой логической формулировки с актуальной психической реальностью. Странная идентичность между частью и целым, так сильно контрастирующая с аристотелевской логикой, заставляет меня предположить, что определение Дедекинда, которое он дал бесконечному множеству, в котором целое и часть, имеют одно и то же кардинальное число. Если мы интерпретируем тождество целого и части как значение, которое имеет одно и то же кардинальное число, то бессознательное будет иметь дело с/или рассматриваемым бесконечным множеством.

(2) Понимание того, что глубоко вытесненное бессознательное имеет дело с бесконечными множествами и только с ними. Это проливает новый свет на понятия смещения, символа, сублимации и другие базовые концепты психоанализа.

(3) План разграничения между интенсивными и экстенсивными бесконечными множествами который позволяет дифференцировать различные виды психических манифестаций.

(4) Понимание психических функций, которые имеют максимум и минимум, оба из которых имеют бесконечную ценность. Это затрагивает вопрос об отсутствии нуля в бессознательном и делает возможным переосмыслить взгляды Фрейда относительно отсутствия отрицания в бессознательном.

(5) Понимание того, что бессознательное имеет дело с бесконечными множествами, которые имеют дело не только в силу «денумибирализации», но также и с тем, что касается континуума. Проще говоря, хотя вероятно неточность терминов, это понимание имеет дело с бесконечностями бесконечностей. Это кажется чрезвычайно важным в понимании сознания. Следствия развития этих представлений сейчас непредсказуемы, но, конечно, они открывают грандиозные возможности (Matte Blanco 1975: 16–17).

В этой цитате единственным не вполне понятным местом является то, что в бессознательном нет нуля. Как же где бы то ни было может не быть нуля? Но если в бессознательном нет отрицания, то там конечно, нет и нуля,

потому что бессознательные множества вообще не знают нуля. Вообще ноль это не число это, так сказать, *место* числа. Вспомним статью Фрейда “Verneinung” (Freud 1989). В ней рассказывается о человеке, который видел во сне мать, но отрицал это. В чем смысл этой статьи Фрейда, что отрицание это такой механизм защиты, который действует помимо нуля? В *Логико-философском трактате* Витгенштейна общая форма высказывания такая:

$$[\xi, N(\xi)]'(\bar{\eta}) (= (\bar{\eta}, \xi, N(\xi))).$$

Если эту сложнейшую формулу перевести в слова, то она выражается Витгенштейном вербально «Дело обстоит так-то и так-то». Если бы Витгенштейн прочитал статью Фрейда, он нашел бы в ней много общего со своими рассуждениями. Когда все подряд отрицается, нулю нет места. Ноль это, в сущности, невытесненное бессознательное, а в рассуждениях Матте Бланко речь идет о вытесненном.

8. Прецедентное мышление и рифма

Наряду с травмой рождения Отто Ранка можно постулировать травму зачатия. Почему травма зачатия важнее травмы рождения? Чем раньше начинается психоз, тем он тяжелее. Мы здесь можем сослаться на свою работу «О природе психических заболеваний» (Руднев 2014а). Мелани Кляйн и Блон в своих трудах не до конца определили понятие проективной идентификации. Это такой механизм защиты, который обеспечивает зачатие. Теперь необходимо дать точное определение травмы зачатия.

Определение травмы зачатия. Травма зачатия это такой механизм защиты, который формируется у родителей на стадии планирования койтуса. Травма зачатия это такая разновидность травмы рождения в широком смысле, которая помогает родителям снять с себя вину за судьбу будущего ребенка.

Когда сперматозоид входит в яйцеклетку, опасность будущего психоза у ребенка становится все более возможной. Вытесненное бессознательное родителей формируется геномом их далеких предков. Здесь важны труды Станислава Грофа (в первую очередь, его книга *За пределами мозга. Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии*), который предположил, опираясь на исследования Юнга, что зачатие формируется задолго до зачатия в узком смысле. В широком смысле оно формируется у его далеких предков вплоть до Адама. Как писал Андрей Белый в романе *Петербург*, «Аполлон Аполлонович Облеухов был весьма знатного рода. Он имел своим предком Адама».

Но причем здесь вообще рифма? Каким образом рифма связана с зачатием? Самым непосредственным образом. Что у нас связывается с понятием рифмы? Рифма это прежде всего звуковой повтор, а, стало быть,

рифма относится к компульсивному и прецедентному мышлению. Но как же все-таки рифма связана с зачатием? Очень просто. Ведь зачатие это результат компульсивного повторения одних и тех же действий. Здесь важную роль играет концепт первичной сцены, или первосцены, введенный Фрейдом в ходе анализа Сергея Панкеева, известного более как Человек-Волк (Фрейд 2007а). Первосцена играет одну из самых важных ролей в психоанализе. Ведь именно она играет важнейшую роль в формировании эдипова комплекса. Рифма связана с зачатием следующим образом. Повторяющийся оргазм создает у человека одно из наиболее ярких впечатлений жизни, скорее всего, самое яркое. Рифма – одно ярчайших проявлений поэзии. Рифма – проявление стихотворного ритма. Ю. М. Лотман в книге *Анализ поэтического текста* писал:

Ритмичность стиха – цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях, с тем чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового, с тем чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном (Лотман 1973).

Что может быть важнее ритма? Важнее ритма не может быть ничего. Но мы пишем о рифме. А рифма это, в сущности, и есть проявление ритма.

Рифма это в определенном смысле это почти тоже самое что пословица и даже притча. Например: «Без окон без дверей – полна горница людей». В Талмуде есть такая притча о рабби Акиве:

Однажды в субботу ученики застали р. Акиву в слезах.
- Учитель! – удивились они. – Не сам ли ты поучал нас своими словами пророка: «И назовешь субботу удовольствие своим?»
Это и есть мое удовольствие, – ответил р. Акива (*Agada* 1993: 252).

Как всякое проявление компульсивного осмысления жизни рифма понижает тревогу.

Лакан говорит по этому поводу:

Женщина возбуждает во мне тревогу постольку, поскольку она хочет моего наслаждения, то есть, иными словами, хочет мной наслаждаться. Причина проста и в нашей теории давно прописана – любое осуществимое желание предполагает кастрацию. Поскольку нужно ей, иными словами, мое бытие. Достичь его она может лишь меня кастрировав (Лакан 2010: 223).

Любая кастрация, таким образом это символическая кастрация. Как рифма связана с символической кастрацией? Символически кастрировать это, сущности, значит обидеть. Но как можно обидеть рифмой, ведь рифма понижает тревогу, а не повышает ее. Что такое тревога? Тревога это реакция на страх, а страх это ничто иное как как модифицированная фобия. Чем она модифицировано? Тревога порождает тревогу, и страх порождает страх. Это порочный круг.

Компульсивные механизмы защиты. В этом разделе мы рассмотрим три вида компульсивных механизмов защиты – изоляцию, аннулирование и, как ни странно, пение. Механизмы защиты формируются на стадии *принципа всемогущества*. Принцип всемогущества относится к галлюцинаторному ощущению всемогущества и величия у ребенка. Он формируется на стадии зачатия.

Можно предположить, что принцип всемогущества едва ли не более ранний, чем принцип удовольствия. Этот принцип гласит: «Если я всемогущ, то я никому ничего не должен».

Определение принципа всемогущества. Принцип всемогущества это такой особый механизм защиты, при котором на стадии зачатия происходит нечто неизвестное.

Родители будущего ребенка ощущают боль от утраченного объекта. Что же это за объект? Это переходный странный объект.

Как мы помним, переходные странные объекты это объекты, которые окружают нас в нашем семиотическом пространстве. Странные объекты воздействует на психику родителей, побуждая их к компульсивным механизмам мышления. Это прежде всего аннулирование, изоляция, и как мы уже говорили, пение. Просто, когда нам тяжело, мы часто не подозревая начинаем петь.

Известный русский художник Дмитрий Гутов на передаче «Чёрный квадрат», которая вышла в эфир на канале «Культура» в сентябре 2001, фактически сформулировал этот механизм защиты. Мы говорили так, как будто пели оперу. Что это значит? Разговор был необычным, все были возбуждены, и тогда Дима предложил, чтобы мы не говорили, а пели. Получилось очень забавная и поучительная передача, одна из лучших в этом цикле.

Одним из фундаментальных механизмов защиты при компульсивных расстройствах личности является аннулирование. Аннулирование это изоляция аффект из головного мозга пациента в его эмоциональный центр.

Другим фундаментальным компульсивным механизмом является изоляция. Ненси Мак Вильямс в книге *Психоаналитическая диагностика* так определила этот механизм защиты:

Одним из способов преодоления страха и дрих болезненных психических состояний является изоляция чувства от понимания. Более технически: аффективный аспект переживания или идеи может быть отделен от своей когнитивной составляющей. Изоляция аффекта весьма разнообразна: хирург не смог бы эффективно работать, если бы был постоянно настроен на физические страдания пациентов или на свое собственное отвращение, дистресс или садистические чувства, взрезая чей-то живот; генерал не сможет разрабатывать стратегию сражения, если у него перед глазами будут все время нарисованы ужасы войны; офицеры полиции смогут расследовать преступления, свя-занные с насилием, только соблюдая хладнокровие.

Изоляция считается психоаналитическими теоретиками самой примитивной из “ин-теллектуальных защит”, а также базовым образованием в механизме действия таких психологических операций, как интеллектуализация, рационализация и морализация. Эти защиты будут рассмотрены отдельно в последующих разделах, однако общим для них является отсылка в бессознательное личностного, внутреннего значения любой ситуации, идеи или внешних обстоятельств. Когда первичной защитой становится изоляция, и паттерн жизни отражает завышенную оценку значимости рассуждений и недооценку чувств, тогда структура характера определяется как обсессивная (Мак Вильямс 2000: 86).

При зачатии, на котором формируется принцип всемогущества, происходит следующее. Родители, которые не знают, что будет с их ребенком бессознательно договариваются друг с другом, будет ли это мальчик или девочка. Ведь при изоляции эмоции и интеллект разобщены, а согласно принципу Фрейда, на месте Оно должно встать Я.

9. Структура памяти

В своих лекциях о кино Ю. М. Лотман, говоря о фильме Тарковского «Зеркало», сказал, что это фильм о структуре памяти. Как же устроена память? Человечество никогда не будет в состоянии ответить на этот вопрос. Что главное в фильме «Зеркало»? Тот факт, что события там развиваются нелинейно, или ризоматично в терминах Делёза и Гваттари. Есть ли этом в этом фильме **принцип всемогущества**? Думаю, что **это основной механизм мышления**. Очевидно, он и формирует структуру памяти. В раннем детстве герой этого фильма слишком сильно любил свою мать, настолько сильно, что он женился на женщине, похожей на нее как две капли воды. Вероятно, на стадии зачатия с ним произошло, какое-то событие, определившее структуру его памяти как крайне нелинейную. Вероятно, нечто подобное было и у самого Арсения Тарковского, ведь этот фильм, прежде всего автобиографический, хотя, конечно, не только. Попробуем дать определение памяти.

Определение памяти. Память это практически то же самое, что мышление. Мы вспоминаем какие-то прецеденты, а потом их забываем. Человек слишком много помнит, поэтому он должен все время забывать.

Таким искусством забывания совершенстве владел герой книги Александра Романовича Лурия, которого он называет Ш. Лурия пишет:

В конце 1934 года Ш. была дана искусственная (и ничего не означающая) формула.

Ш. внимательно смотрит на таблицу с формулой, несколько раз поднимает ее к глазам, опускает ее и сидит с закрытыми глазами, затем возвращает таблицу, делает паузу, внутренне «просматривая» запомненное, и через 7 минут в точности воспроизводит «формулу».

Вот его отчет, показывающий, какие приемы были им использованы для запоминания:

Нейман (N) вышел и ткнул палкой (.). Он посмотрел на высокое дерево, которое напоминало корень и подумал, что не удивительно, что дерево высохло, и обнажились корни; ведь оно стояло еще тогда, когда я строил вот эти два дома, и опять ткнул палкой (.). Он говорил: дома старые, придется на них поставить крест (X), это даст большое умножение капитала, 85 тысяч капитала он вложил в это (85). Крыша отделяет его (--), а внизу стоит человек и играет на терменвоксе (W). Он стоит около почты, а на углу – большой камень (.), чтобы подводы не задевали дома. Тут же сквер, там большое дерево, на нем три галки. Здесь я просто поставил 276, а «в квадрате» – поставил квадратный ящик из-под папирос. На нем написано «86»... Эта цифра была написана с другой стороны ящика, она не была видна оттуда, где я стоял, я не подошел близко – и потому пропустил ее, когда припоминал... X – неизвестный человек подошел к забору в черном мантио; забор (-), а дальше женская гимназия, он хотел пробиться на свидание с гимназисткой n – изящная молодая, в сером костюме; он разговаривает, он пытается переломить жердочки забора одной ногой и другой (2), а она – гимназистка – некрасивая, фи! Здесь я переносуюсь в Режицу... Там в школе большая доска... Шнур летит – и я ставлю точку (.). На доске написано 264, дальше я там же вижу n2b. Я в школе. Моя жена положила линейку; и тут сижу я, Соломон Вениаминович (SV), а у моего товарища написано 1624/32 в квадрате. Я посмотрел на него, что он пишет, а сзади сидели две гимназистки (2), поглядели и крикнули, чтобы он не заметил “СС!.. тише!” (S)»

И эта формула была безошибочно воспроизведена Ш. непосредственно, и такое же точное воспроизведение было получено через 15 лет (в 1949 г.), когда, также без всякого предупреждения, Ш. было предложено вспомнить ее (Лурия).

Далее Лурия пишет:

На первых порах попытки создать «технику забывания», которые применял Ш., были очень простые: нельзя ли проделан акт забывания во внешнем действии – записать то, что надо забыть? Другим это может показаться странным – для Ш. это было естественно.

«Для того чтобы запомнить, люди записывают... Мне это было смешно, и я решил все по-своему: раз он записал, то ему нет необходимости помнить, а, если бы у него не было карандаша в руках, и он не мог записать, он бы запомнил? Значит, если я запишу, я буду знать, что нет необходимости помнить... И я начал применять это в маленьких вещах: в телефонах, в фамилиях, в каких-нибудь поручениях. Но у меня ничего не получалось, я мысленно видел свою запись... Я старался записывать – на бумажках одинакового типа и одинаковым карандашом – и все равно ничего не получалось...»

Тогда Ш. пошел дальше: он начал выбрасывать, а потом даже сжигать бумажки, на которых было написано то, что он должен был забыть. Впервые мы встречаемся здесь с тем, к чему мы еще много раз будем возвращаться в дальнейшем: яркое образное воображение Ш. не

отделено резко от реальности, и то, что ему нужно сделать внутри своего сознания, он пытается делать с внешними предметами.

Однако «магия сжигания» не помогла, и когда один раз, бросив бумажку с записанными на ней цифрами в горящую печку, он увидел, что на обуглившейся пленке остались следы, он был в отчаянии: значит, и огонь не может стереть следы того, что подлежало уничтожению! Проблема забывания, не разрешенная наивной техникой сжигания записей, стала одной из самых мучительных проблем Ш. И тут пришло решение, суть которого осталась непонятной в равной степени и самому Ш. и тем, кто изучал этого человека.

«Однажды – это было 23 апреля – я выступал 3 раза за вечер. Я физически устал и стал думать, как мне провести четвертое выступление. Сейчас вспыхнут таблицы трех первых... Это был для меня ужасный вопрос... Сейчас я посмотрю, вспыхнет ли у меня первая таблица или нет... Я боюсь, как бы этого не случилось. Я хочу – я не хочу... И я начинаю думать: доска ведь уже не появляется – и это понятно почему, ведь я же не хочу! Ага!.. Следовательно, если я не хочу, значит, она не появляется... Значит нужно было просто это осознать!»

Удивительно, но этот прием дал свой эффект. Возможно, что здесь сыграла свою роль фиксация на отсутствие образа, возможно, что это было отвлечение от образа, его торможение, дополненное самовнушением, – нужно ли гадать о том, что остается нам неясным?.. Но результат оставался налицо.

«Я сразу почувствовал себя свободно. Сознание того, что я гарантирован от ошибок, дает мне больше уверенности. Я разговариваю свободнее, я могу позволить себе роскошь делать паузы, я знаю, что если я не хочу – образ не появится, и я чувствую себя отлично...»

Вот и все, что мы можем сказать об удивительной памяти Ш., о роли синестезий, о технике образов и о «летотехнике», механизмы которой до сих пор остаются для нас неясными...

Мышление Ш. Было, в сущности, шизофреническим. В нем господствует полная временная неразбериха. Как сказано в *Школе для дураков* Саши Соколова:

Мне представляется, у нас с ним, со временем, какая-то неразбериха, путаница, все не столь хорошо, как могло бы быть. Наши календари слишком условны и цифры, которые там написаны, ничего не означают и ничем не обеспечены, подобно фальшивым деньгам. Почему, например, принято думать, будто за первым января следует второе, а не сразу двадцать восьмое. Да и могут ли вообще дни следовать друг за другом, это какая-то поэтическая ерунда – чередой дней. Никакой череды дней нет, дни приходят когда какому вздумается, а бывает, что и несколько сразу.

Как могут несколько дней приходиться все сразу? В соответствии с принципом предопределенности, который сформулирован нами в книге (Руднев 2016а). Этот принцип состоит в том, что предопределено все сразу, симульганно. Мы не понимаем, что *можем* идти налево и направо,

вперед, назад или оставаться в то же самое время на месте, потому что мы пребываем в *иллюзии сознания*.

По сути, память это то же самое что бессознательное. Впервые о том, что в бессознательном господствует безвременность, эксплицитно заговорил Матте Бланко. В памяти и бессознательном нет ни времени, ни пространства. Матте Бланко писал поэтому поводу:

Если мы теперь вновь посмотрим на симметричное существование, попытаюсь осмыслить его, мы встретимся с радикальными трудностями. Попытаемся осмыслить тот факт, что в нашем мышлении нет ни пространства, ни времени, ни движения. Мы можем только дедуцировать, или выводить их; мы не можем их представить, потому что наше воображение работает со спацио-темпоральными феноменами. Внепространственно-вневременная реальность кажется нам чем-то несуществующим; в каком-то смысле она пробуждает смерть (Matte Blanco 1975).

Что же такое безвременность? Это когда господствует полное забвение. Просто ничего не помнить ничего не знать и ничего не понимать, вот что такое бессознательное по Биону (Бион 2011).

Память это и есть забвение. Забыть это и есть вспомнить. Знание по Платону это воспоминание. Как это можно интерпретировать? Достаточно вспомнить любое стихотворение Пушкина. Например, это:

Когда для смертного умолкнет шумный день

И на немые стогны града
 Полупрозрачная наляжет ночи тень
 И сон, дневных трудов награда,
 В то время для меня влачатся в тишине
 Часы томительного бденья:
 В бездействии ночном живей горят во мне
 Змеи сердечной угрызенья;
 Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
 Теснится тяжких дум избыток;
 Воспоминание безмолвно предо мной
 Свой длинный развивает свиток;
 И с отвращением читая жизнь мою,
 Я трепещу и проклиная,
 И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю.

Все ассоциации связаны одна с другой. Они образуют сложный ризоматический нелинейный континуум. Когда аналитик внушает пациенту, что тот *должен* свободно ассоциировать, то, во-первых, характерно слово «должен». То есть пациент не свободен в своих действиях. Даже если он не хочет свободно ассоциировать (а он часто не хочет) все равно он это обязан делать, ему это предписано аналитиком. Во-вторых, только успешивная структура языка не позволяет пациенту, если он *очень хочет* ассоциировать, например, если он гипоманиак и у него скачка мыслей,

выдавать ассоциации *все сразу*. Если бы структура языка это позволяла, то несомненно нелинейная ризоматическая полифуркационная структура ассоциаций предполагала бы их симультанную выдачу, а это ничто иное, как принцип предопределенности. Пациент хочет думать, что он свободен говорить все, что ему вздумается. Но это иллюзия, потому что на самом деле свободные ассоциации это жизнь против жизни. В каком смысле? Пациент *говорит*. Он этим исчерпывает энтропию и накапливает информацию. Но он говорит не просто так. Очень часто пациент говорит таким образом, чтобы запутать аналитика, навести его на ложный след, потому что пациент и аналитик только в идеальном романтическом представлении являются союзниками. На самом деле они соперники и зачастую даже враги (см. Сосланд 1999). Аналитик хочет вылечить пациента, пациент очень часто хочет остаться больным. От того, кто выиграет эту битву, зависит очень многое. Потому что бессознательно и аналитик может не хотеть, чтобы пациент выздоровел, так как это лишит его дохода, и пациент по той же причине (чтобы больше не платить деньги) склонен прерывать анализ, считая себя здоровым (так называемое «бегство в здоровье»).

Наш язык и память есть система цитат. Это очень хорошо показано в романе Саши Соколова *Школы для дураков*. Шизофреническому «бес-связному» монологу со-противопоставлен в романе шизотипический коллаж цитат:

И тогда некий речной кок дал ему книгу: на, читай. И сквозь хвою тощих игл, орошая бледный мох, град запрядал и запрыгал, как серебряный горох. Потом еще: я приближался к месту моего назначения – все было мрак и вихорь. Когда дым рассеялся, на площадке никого не было, но по берегу реки шел Бураго, инженер, носки его трепал ветер. Я говорю только одно, генерал: что, Маша, грибы собирала? Я часто гибель возвещал одною пушкой вестовою. В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек. А вы – говорите, эх, вы-и-и! А белые есть? Есть и белые. Цоп- цоп, цайда-брайда, рита-умалайда-брайда, чики-умачики-брики, рита-усалайда. Ясни, ясни на небе звезды, мерзни, мерзни, волчий хвост!

Томас Манн в романе *Доктор Фаустус* устами Адриана Leverkюна провозгласил один из самых важных принципов постмодернизма.

Можно поднять игру на высшую ступень, играя с формами, о которых известно, что из них ушла жизнь.

Интерпретируя слова Умберто Эко, итальянского семиотика и автора постмодернистского бестселлера *Имя розы*, Александр Пятигорский в своем эссе о постмодернизме писал:

Умберто Эко пишет, что в настоящем постмодернист отчаянно пытается *объясниться*, объяснить себя *другому* – другу, врагу, миру, кому угодно, ибо он умрет в тот момент, когда некому будет объяснять. Но объясняя себя другому, он пытается это и сделать как *другой*, а не как он сам.

Объясняя этот прием постмодернистского объяснения, Эко говорит: ну представьте себе, что вы, культурный и образованный человек, хотите объясниться в любви женщине, которую вы считаете не только культурной и образованной, но еще и умной.

Конечно, вы могли бы просто сказать: «я безумно люблю вас», но вы не можете этого сделать, потому что она прекрасно знает, что эти слова уже были точно так же сказаны Анне Австрийской в романе Александра Дюма *Три мушкетера*. Поэтому, чтобы себя обезопасить, вы говорите: «Я безумно люблю вас», как сказал Дюма в *Трех мушкетерах*. Да, разумеется, женщина, если она умная, поймет, что вы хотите сказать и почему вы говорите именно таким образом. Но совсем другое дело, если она в самом деле *такая* умная, захочет ли она ответить «да» на такое признание в любви? (Пятигорский 1996) (курсив здесь и ниже в цитатах принадлежит Пятигорскому. – В. Р.)

Принцип всемогущества как фундаментальная основа мышления предполагает единство памяти-забвения. Память это бессознательное, в котором отсутствует время и пространство, постмодернистский коллаж цитат и реминисценций.

10. Шизофреническое мышление

Рассмотрим следующее стихотворение Мандельштама:

Мастерица виноватых взоров,
Маленьких держательница плеч!
Усмирен мужской опасный норов,
Не звучит утопленница-речь.

Ходят рыбы, рдея плавниками,
Раздувая жабры: на, возьми!
Их, бесшумно охающих ртами,
Полухлебом плоти накорми.

Мы не рыбы красно-золотые,
Наш обычай сестринский таков:
В теплом теле ребрышки худые
И напрасный влажный блеск зрачков.

Маком бровки мечен путь опасный...
Что же мне, как янычару, люб
Этот крошечный, летуче-красный,
Этот жалкий полумесяц губ?..

Не сердчай, турчанка дорогая:
Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,
Твои речи тёмные глотая,
За тебя кривой воды напьюсь.

Ты, Мария, - гибнущим подмога,
Надо смерть предупредить – уснуть.
Я стою у твоего порога.
Уходи, уйди, еще побудь.

О чем это стихотворение? Можно сказать, что в нем господствует принцип всемогущества, механизм защиты, при котором на стадии зачатия происходит нечто неизвестное. Что такое это неизвестное? Стихотворение Мандельштама поможет нам в этом разобраться. Что значит «Я с тобой в глухой мешок зашьюсь»? Это и есть изображение стадии зачатия, которая есть ничто иное как механизм защиты, который формируется у родителей на стадии планирования койтуса. Травма зачатия это такая разновидность травмы рождения в широком смысле, которая помогает родителям снять с себя вину за судьбу будущего ребенка. На стадии зачатия и формируется принцип всемогущества. Глухой мешок, таким образом, это материнская утроба. Родители зашивают будущего ребенка в этот мешок, чтобы он не мешал им заниматься сексом. Вернемся к началу стихотворения. Что значит в данном контексте «утопленница-речь»? Это будущая речь ребенка, который на депрессивной стадии психосексуального развития скажет: «Я могу говорить!» – подобно юноше в прологе к фильму Тарковского «Зеркало». Почему речь – утопленница? Потому что она зашита в мешок памяти. Мешок памяти в данном случае ничто иное как образ параноидно-шизоидной позиции, на которой речь еще не сформировалась. Именно на этой позиции, как считала Мелани Кляйн, и формируется шизофреническое мышление.

Орально-садистические импульсы, выражающиеся в стремлении лишить материнское тело всего его хорошего содержимого, и анально-садистические импульсы, выражающиеся в стремлении наполнить тело матери экскрементами (включая желание проникнуть внутрь ее тела, чтобы контролировать ее изнутри), дают начало возникновению у младенца страхов преследования, играющих важную роль в развитии паранойи и шизофрении (Кляйн 2001).

В сущности, в этой цитате содержится с свернутом виде определение шизофренического мышления.

Определение шизофренического мышления. Шизофреническое мышление это память о травме зачатия. Оно формируется на стадии всемогущества. Его цель «лишить материнское тело всего его хорошего содержимого» и «проникнуть внутрь ее тела, чтобы контролировать ее изнутри» при помощи проективной идентификации.

Младенец слишком много помнит о своих примитивных механизмах защиты, прежде всего, расщеплении и проективной идентификации. Как можно забыть такие травмирующие констелляции? Шизофрения это самый мощный механизм защиты, действующий при помощи механизма экстраекции. Экстраекция это сугубо психотический механизм защиты, при котором плохие психические констелляции посредством проективной идентификации выходят из психики младенца и помещаются в материнскую грудь.

Шизофреники это, как правило, амбидекстры, то есть люди, у которых правая и левая рука как бы меняются местами и становятся равноправ-

ными, так как у них поменяны левое доминантное и правое субдоминантное полушария. Следствием этого является бисексуальность, механизм защиты против шизофрении, открытый Вильгельмом Флиссом. Наличием бисексуальности обусловлен гомосексуализм. Как связаны гомосексуализм и бисексуальность? Через нарциссизм, то есть невозможность любить другого человека, что равнозначно тому, чтобы любить одного себя. А любить себя это и есть гомосексуализм.

Гомосексуализм это мощный механизм защиты против паранойи, открытый Фрейдом при анализе паранойи в случае Шребера. Но паранойя лишь первая стадия шизофрении. Принцип всемогущества оживает в ней лишь в незначительной степени. Она разворачивается только на параноидной стадии, где главными механизмами защиты являются бред и галлюцинации.

Забыть травмирующие ассоциации можно только при помощи молчания. Как можно научиться молчать? Только при помощи медитации. Здесь помогут психотехники Древнего Востока, такие как йога и тай цзи тьюань. В православной традиции существовали практики умного делания и исихазма. Самое эффективное это практика холотропного дыхания, разработанная Станиславом Грофом.

Что такое молчание? Это полное отсутствие мыслей.

Самое главное для ребенка – примитивные механизмы защиты заменить на зрелые, прежде всего, на вытеснение, наиболее универсальный механизм защиты нормального человека. Матте Бланко построил теорию невытесненного бессознательного. Вытесненное и невытесненное бессознательное соотносятся друг с другом как малое и большое зеркало индивидуального и коллективного бессознательного. Эти зеркала суть ничто иное как правое и левое полушария головного мозга.

11. Шизотипическое мышление



Шизотипическое мышление, прежде всего, определяется причудливостью когнитивной сферы (Бек – Фримен 2002: 195), а основным механизмом защиты при шизотипическом расстройстве личности является

расщепление. Что такое причудливость когнитивной сферы? По сути здесь задействована алетика. И хотя при шизотипическом расстройстве личности бывают и бред, и галлюцинации, все же не это определяет его специфику. Его специфику определяет, прежде всего, оперирование цитатами и реминисценциями.



Я могу привести такой пример. Картина Репина «Не ждали», по моему мнению, является реминисценцией к картине Александра Иванова «Явление Христа народу».

Для шизотипического расстройства личности характерно наличие идей отношения, «дискомфорт в социальных ситуациях с участием незнакомых людей», а также «странное эксцентричное поведение» (Бек – Фримен 2002: 197), которое можно обозначить как экстравагантность.

Экстравагантность это такой механизм защиты, при котором происходит реперсонализация шизотипической личности.

Расщепление это механизм защиты, при котором реальность видится в черно-белом свете, как, например, в поэме Блока *Двенадцать*: «Черный вечер. Белый снег».

Шизотипическое мышление свойственно пограничным личностям.

Определение шизотипического мышления. Шизотипическое мышление, свойственное пограничным личностям, определяется причудливостью когнитивной сферы, странным поведением и экстравагантностью. Структура памяти при шизотипическом мышлении определяет шизотипический дискурс с цитатами и реминисценциями. У каждого человеческого характера свои цитаты и реминисценции.

Характер, или психическая конституция, человека есть совокупность характерологических признаков, определяющих его поведение в каждый момент его жизни. Таких признаков можно насчитать шесть: циклоидный, шизоидный, истерический, компульсивный, психастенический и эпилептоидный. Все эти шесть признаков могут образовывать характерологическую мозаику, как об этом писал П. Б. Ганнушкин (1998).

Наиболее простой и очевидный аналог характерологической мозаики – мозаика осколков цитат, когда текст представляет собой систему отсылок к другим текстам более ранним, мифологическим или литературным, или текстам того же автора.

Яркий пример подобного рода макаронического шизотипического дискурса представляет собой поэзия Льва Рубинштейна, строящаяся из фрагментов, речевых осколков, взятых из разных реальностей, ситуаций или возможных миров.

12. Язык глухонемых

Язык глухонемых отличается от языка других людей тем, что он арбитрарен и семиотически не определен. Язык глухонемых ведет свое начало от языка мимики и жестов высших обезьян. Арбитрарность человеческого языка обусловлена тем, что мы называем шизореальностью. Шизореальность это прецедентная реальность обычных людей. С своей книге *Введение в шизореальность* (Руднев 2011а) я выдвинул гипотезу, в соответствии с которой арбитрарность знака обусловлена шизофреническим происхождением человеческого языка. Как предположил английский психиатр Тимоти Кроу, наш язык стал арбитрарным благодаря тому, что в геноме человека был заложен особый шизофренический ген (Crow 1997).

Семиотическая неопределенность обусловлена арбитрарностью знака. В своей книге *Семиотика кино и проблемы киноэстетики* Ю. М. Лотман писал:

Язык не представляет собой механического набора отдельных знаков: и содержание, и выражение каждого языка – организованная система структурных отношений. Мы без колебаний уравниваем «а» произносимое и «а» графическое не в силу какого-либо мистического сходства между ними, а потому, что место одного в общей системе фонем данного языка адекватно месту другого в системе графем.

<...>

То, что знаки не существуют как отдельные, разрозненные явления, а представляют собой организованные системы, является одной из основных упорядоченностей языка. Однако кроме семантических упорядоченностей, язык подразумевает еще и другие – синтаксические. К ним относятся правила соединения отдельных знаков в последовательности, предложения, соответствующие нормам данного языка (Лотман 1973: 35).

Норман Малкольм в книге *Состояние сна* писал, что понятие сновидения не могло бы возникнуть, если бы люди не рассказывали друг другу снов (Норман 1993). Реальны не сами сновидения, а свидетельства о них. В своей книге *Новая модель сновидения* мы выдвинули гипотезу, в соответствии с которой сновидения семиотически не определены (Руднев 2014б). Семиотическая неопределенность знака опосредует его арбитрарность. Но язык глухонемых иконичен. Что это значит? Это значит очень простую вещь. А именно: что язык глухонемых подражает языку

остальных людей. В песне Галича «Вальс его величества или Размышления о том, как пить на троих» поется:

Но выпьет зато со вкусом,
Издаст подходящий стон,
И даже покажет знаком,
Что выпил со вкусом он!

Как описать этот знак? Мы все его прекрасно знаем. Большой палец левой руки поднимается вверх, и человек торжествующе оглядывает окружающих.

Светлана Бурлак в своей книге *Происхождение языка* пишет:

Кроме звуков, шимпанзе используют мимику, жесты, позы, действия (касания, похлопывания, объятия, поцелуи, щелчки, затрешины (Бурлак 2011: 248).

Определение языка глухонемых. Язык глухонемых это семиотическая система, которая определяется четырьмя признаками: иконичностью, семиотической неопределенностью, арбитранностью и, главное, отсутствием звука.

Однако иконичность это на самом деле индексальность. *Знаки языка это на самом деле индексы.* Впервые об этом задумался Р. О. Якобсон. В статье «В поисках сущности языка» он писал:

Рассмотрение различных множеств диаграмм приводит Пирса к утверждению, что «каждое алгебраическое уравнение является иконическим знаком», поскольку оно представляет с помощью алгебраических знаков (которые сами иконическими не являются) отношения соответствующих количеств». Любая алгебраическая формула оказывает с иконическим в силу правил коммуникации, ассоциации и дистрибуции символов. ... Пирс отчетливо понимал, что, например, «аранжировка слов в предложении должна служить в качестве иконического знака, что предложение могло быть понято» (Якобсон 1983: 108).

Тот факт, что иконичность знака – такая же иллюзия, так же очевидно, как и то, что иллюзорна наша реальность. Все на свете знаки – индексы, поскольку все они семиотически неопределенны, поэтому жизнь есть сон.

11. Внутрикадровый монтаж

Внутрикадровый монтаж впервые применил американский режиссер Уильям Уайлер в 1941 в фильме «Маленькие лисички». Мы знаем, что собой представляет эффект Кулешова. Это монтаж двух контрастных кадров. Уайлер же понял, что, когда камера движется, то происходит как бы объединение двух кадров в один. Это объединение и дает эффект внутрикадрового монтажа. Контрастность и плавность соединенные вместе,

определяют те эффекты, которые достигаются за счет движения камеры. За счет этого создается иллюзия движения внутри кадра эпизода и всего фильма. Это движение внутри эпизода может быть понято как какое-то мельтешение людей, предметов, всего, что угодно.

Кино является семиотически не определенным искусством, потому что оно похоже на сон. У Томаса Манна в романе *Волшебная гора* есть сцена, в которой Ганс Касторп и мадам Шоша видят кино, где знаменитая певица смотрит на них с экрана и как бы прощается с ними. Они не понимают, что перед ними, жизнь или сновидение.

Российский киновед Михаил Ямпольский в книге *Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла* пишет:

Как только мы начинаем смотреть фильм, мы больше не видим экрана, луча и т.д. Мы схватываем вещи на экране, как если бы они были реальными вещами, и реагируем на них, как на реальные вещи. Мы никогда не оперируем в нашем сознании иконическими знаками, то есть изображениями, которые даны нам как указатели на нечто отсутствующее (Ямпольский 2004).

Получается, что иконичность кинематографа вызывает сомнение, потому что вещи это не иконические знаки, а индексы. Что такое индексальный знак? Это нечто вроде медиатора между иконой и символом.

М. М. Бахтин в статье «Искусство и ответственность» писал: «Любое слово хочет быть услышанным и отвеченным. Неотвеченное, непроникновенное слово есть мертвое слово».

Как оживить слово? В кинематографе зачастую роль слова принимает на себя же с т. Поэтому в кино так много танцуют. Движение и жест подвластно только кинематографу и в меньшей мере подвластно словесному искусству. Взять, например, такой шедевр российского параллельного кино, как фильм Ольги Чернышовой «Теплоход “Дионисий”». Там мертвому г о л о с у, говорящему о том, чтобы пассажиры рассаживались по своим местам и под., противостоит живая н а д п и с ь, рассказ девушки, самоотчет-исповедь о поездке на теплоходе с мужем Игорем. Здесь налицо амбивалентное противоположение. Надпись как будто бы должна быть по природе своей мертвой, голос же должен быть живым. Но нет, интимная надпись оживает в довлеющем самоотчету-исповеди, диалогически направленной на понимание и ответственность слову, в то время как «голос» остается неотвеченным и даже более того, не вызывает к ответственности, он изрекает, командует, предписывает.

Это мертвящий голос, «подобный голосу советского диктора с тоном анонимной угрозы» (Бахтин). Мы не видим человека, изрекающего мертвые слова из рупора, но мы в и д и м героиню, которая пусть наивно, но старается рассказать о важном для нее событии бытия, д а т ь п о н я т ь (кому зрителю? мужу?), что она живая, быть у с л ы ш а н о й и о т в е ч е н н о й. И пусть ее дневник, самоотчет-исповедь, наивен и безынтел-

лектуален, а ее сознание редуцировано до простой регистрации фактов. Тем не менее, она вызывает к пониманию, и она это понимание получает. Она получает его в визуальных откликах, находящихся за пределами слова, трансгredientных, то есть внеположных ему.

И хотя тот, на кого не посредственно направлено ее взыскующее ответа слово, не отвечает ей в закадровом пространстве, тем не менее зритель своим сердцем понимает, что потенциальная ответственность суждена этой героине, потому что любовь – это и есть диалог, жизнь слова в его внеположной материальному, трансгredientной ипостаси.

Определение внутрикадрового монтажа. Внутрикадровый монтаж создается посредством движения камеры которое создает эффект движения крупного, среднего и дальнего планов. Кинематографические знаки суть индексы, скорее, это даже иллюзия знаков. Вещи на экране оживают за счет ощущения сновидного пространства, но это ощущение иллюзорно, как сама реальность.

Известный российский режиссер Артур Артакисян, поставивший в 1994 году фильм «Ладони», в своем цикле лекций «Зал мертвых», проходившем в Москве в апреле 2015 года в зале «Фассбиндер» Артплея, говорил о том, что такое крупный план. В качестве примера *подлинного* крупного плана он привел кадр из фильма Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». Далее Артур ввел понятие мистического крупного плана.

Что такое мистический крупный план по Артакисяну? Камера обездвижена. Все, на что она смотрит, кажется близким и в то же время далеким. Артур привел пример из фильма Жана-Люка Годара «Жить своей жизнью». В глазах героини фильма, которую играет Анна Карина отражается кадр с Жанной д'Арк.

Таких примеров можно привести множество. В сериале Дэвида Линча «Твин Пикс» есть такой эпизод. Агент Купер допрашивает Джеймса. Он предъявляет ему кадр из непонятно кем снятого ролика, в котором в глазах Лоры Палмер отражается его мотоцикл.

В одной из лекций Артур сказал, что, если смотреть на картину час или полтора, она навсегда запечатлется в твоей памяти. Это и есть мистический крупный план.

Как же все это соотносится с внутрикадровым монтажом? *Совмещение крупного среднего и дальнего планов дает нечто вроде фильма в фильме.* Это и есть внутрикадровый монтаж.



ЛИТЕРАТУРА

- Агада: сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей.* М.: Раритет, 1993.
- Бек А., Фримен А. (ред.). *Когнитивная пситерапия расстройств личности.* СПб.: Питер, 2002.
- Бенвенист Э. *Общая лингвистика.* М.: Прогресс, 1972.
- Бион У. Р. «Теория мышления». *Идеи У. Р. Биона в современной психоаналитической практике.* М.: Издательский проект «Русское психоаналитическое общество», 2008.
- Бион У. Р. *Элементы психоанализа.* М.: Когито-Центр, 2009.
- Бион У. Р. *Внимание и интерпретация.* СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2011.
- Бурлак С. *Происхождение языка: факты, исследования, гипотезы.* М.: Астрель, 2011.
- Ван Геннеп А. *Обряды перехода: систематическое изучение обрядов.* М.: Наука, 1999.
- Винникот Д. *Игра и реальность.* М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002.
- Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат.* М.: Издательство иностранной литературы, 1958.
- Ганнушкин П. Б. *Избранные труды по психиатрии.* Ростов-на Дону: Феникс, 1998.
- Грайс Х. П. «Логика и речевое общение». *Новое в зарубежной лингвистике.* Вып. 16. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985.
- Делёз Ж. *Различие и повторение.* СПб.: Петрополис, 1998а.
- Делёз Ж. *Складка: Лейбниц и барокко.* М.: Логос, 1998б.

- Идеи У. Р. Биона в современной психоаналитической практике. М.: Издательский проект «Русское психоаналитическое общество», 2008.
- Кляйн М. и др. *Развитие в психоанализе*. М.: Академический проект, 2001.
- Лакан Ж. *Семинары*. Книга 10. Тревога (1962/1963). М.: Гнозис – Логос, 2010.
- Леви-Строс К. *Структурная антропология*. М.: Наука, 1985.
- Лосев А. Ф. «О пропозициональных функциях древнейших лексических структур».
- Лосев А. Ф. *Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию*. М.: Издательство МГУ, 1980.
- Лотман Ю. М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллинн: Ээсти раамат, 1973.
- Лурия А. Р. *Маленькая книга о большой памяти* <http://royallib.com/read/luriya_a/malenkaya_knigka_o_bolshoy_pamyati.html#0>
- Мак Вильямс Н. *Психоаналитическая диагностика*. М.: Независимая фирма «Класс», 2000.
- Менский М. Б. *Квантовая физика и сознание*. Фрязино: Век 2, 2011.
- Николл М. *Новый человек: Объяснение некоторых чудес и притч Иисуса Христа* // <http://fourthway.narod.ru/lib/Morris/pritchi/pritchi.htm>
- Норман М. *Состояние сна*. М.: Прогресс-Культура, 1993.
- Пятигорский А. М. «О постмодернизме». Пятигорский А. М. *Избранные труды*. М.: Языки русской культуры, 1996.
- Руднев В. П. «Структурная поэтика и мотивный анализ». *Даугава* 1 (1990).
- Руднев В. П. *Прочь от реальности: Исследования по философии текста*. Т. II. М.: Аграф, 2000.
- Руднев В. П. *Введение в шизореальность*. М.: Аграф, 2011а.
- Руднев В. П. *Новая модель бессознательного*. М.: Гнозис, 2011б.
- Руднев В. П. *Реальность как ошибка*. М.: Гнозис, 2011в.
- Руднев В. П. *Странные объекты: феноменология психотического мышления*. М.: Академический проект, 2014а.
- Руднев В. П. *Новая модель сновидения*. М.: Академический проект, 2014б.
- Руднев В. П. *Логика бреда*. М.: Когито-Центр, 2015а.
- Руднев В. П. *Новая модель времени*. М.: Гнозис, 2015б.
- Руднев В. П. *Принцип предопределенности: жизнь против жизни в параллельных мирах*. М.: Академический проект, 2016а.
- Руднев В. П. *Новая модель реальности*. М.: Издательский дом «Высшая школа экономики», 2016б.
- Сас Т. *Миф психического заболевания*. М.: Академический проект, 2010.
- Сосланд А. И. *Фундаментальная структура психотерапевтического метода*. М.: Гнозис, 1999.
- Успенский П. Д. *Новая модель Вселенной*. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004.
- Успенский П. Д. *Четвертый путь*. М.: ФАИР, 2010.
- Фреге Г. *Мысль: Логическое исследование*. М.: Прогресс, 1987.
- Фрейд З. «Торможение, симптом и тревога». Фрейд З. *Влечения и неврозы*. М.: Академический проект, 2007а.
- Фрейд З. «Положения о двух принципах психического события». Фрейд З. *Психика: Структура и функционирование*. М.: Академический проект, 2007б.
- Юнг К. Г. *Ответ Иову*. М.: Канон, 1995.
- Юнг К. Г. *Эон: исследования о символике самости*. М.: Академический проект, 2009.
- Якобсон Р. О. «В поисках сущности языка». Степанов Ю. С. (ред.). *Семиотика*. М.: Радуга, 1983.
- Ямпольский М. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- Bion W. *Second Thought*. London: William Heinemann 1967.
- Crow T. “Is schizophrenia the price that Homo sapiens pays for language?” *Schizophrenia Research* 28 (1997).
- Freud S. “Negation”. Gay P. (ed.). *The Freud reader*. New York – London: W. W. Norton & Company, 1989.
- Lewis D. *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Matte Blanco I. *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Bi-Logic*. London: Karnak books, 1975.

Вадим Рудњев

ПРЕЦЕДЕНТНА АНАЛИЗА

Резиме

У чланку се на основу прецедентне анализе систематично дају оригиналне дефиниције кључних појмова филозофије и психологије – прецедентна реалност, прецедентно мишљење, компулсивно мишљење, беспрецедентна реалност, мисао, несвесно, прецедентни предлог, прелазни чудни објекти траума зачећа, принцип всемоћности, памћење, шизофрено мишљење, језик глувонемих, монтажа унутар кадра.

Кључне речи: прецедент, реалност, мишљење, мисао, несвесно, чудни објекат, траума зачећа, памћење, језик глувонемих, монтажа унутар кадра.

Игорь Смирнов
Констанцкий университет
ipsmirnov@yahoo.com

АВАНГАРД-3

В статье обсуждается художественная культура, возникшая на Западе и в России в 1940-1950-х гг. и ознаменовавшая собой завершение постсимволистского авангарда. Вместо раннеавангардистской футурологичности эта культура ретроспективна. Она опустошает настоящее, расстраивает субституции и создается авторами, часто страдавшими тяжелой депрессией. Тем не менее, авангард 1940-1950-х гг. инновативен и по-своему революционен.

Ключевые слова: авангард, память, ретроспекция, китч, praesentia-in-absentia, world-in-between, антирепрезентативность.

The article deals with the aesthetic culture, which was formed in the West and in Russia in 1940-1950th and incarnated the end of the postsymbolistic avantgarde. Instead of futuristic tendencies of the early avantgarde this culture is retrospective. It devastates the present, disorganizes substitutions and it is created by authors not rare suffered from heavy depression. In spite of this the avantgarde of 1940-1950th is innovative and revolutionary in its own way.

Key words: avantgarde, memory, retrospection, kitsch, praesentia-in-absentia, world-in-between, contra-representation.

Предуведомление. Предмет моей статьи – художественная культура, создававшаяся последним поколением авангарда в 1940-1950-е гг., и ее идейный контекст. Возникший в 1910-е гг., авангард постсимволистского образца испытал стадильный слом в середине 1920-х гг. и в последующее десятилетие по мере того, как творческую силу набирали французский сюрреализм, «neue Sachlichkeit» в Германии, обэриуты-чинари и Литературный центр конструктивистов в Советской России. Поколение, выступившее на социокультурную сцену в период и сразу после Второй мировой войны, завершило развитие евроамериканского авангарда, привнеся и в его исходные, и в его дальнейшие программы новые целеустановки. Самые первые проявления этого нового мышления стали заметны уже в преддверии большой войны. Некоторые важные для понимания авангарда-3 тексты увидели свет только в шестидесятых, когда в ментальной истории намечился революционизировавший ее переход к постмодернизму. Но хотя динамика смысловыразительной системы не вполне укладывается в календарный отсчет времени, несомненно, что именно 1940-1950-е гг.

были для авангарда-3 наиболее плодотворной порой. Впоследствии он утратил социальную релевантность и превратился из знамени времени в разрозненные акты индивидуального творчества, продолжил свою жизнь во все сильнее обособливавшихся друг от друга персональных вариантах (к тому же из строя очень рано выбыли многие яркие представители послевоенной культуры: Джеймс Дин (1955), Джексон Поллок (1956), Альбер Камю (1960), Ив Кляйн (1960), Пауль Целан (1970) и др.). Как это обычно для ближайшей к нам истории, авангард-3 сосуществовал в неоднородном хронотопе с тем, что возникло и утвердило себя ранее – с еще не угасшим авангардом-2 и тоталитарной эстетической и прочей культурой. Середина XX столетия интересует меня не сплошь, не как синхронизация разновремененно вызревших идейно-художественных инициатив, но только как эпоха, в которую к прежде случившимся начинаниям прибавилось еще одно, финализовавшее авангард. Авторы, сделавшие себе имя в 1940-1950-х гг., хорошо изучены по отдельности, но пока еще недостаточно привлекли к себе внимание в качестве некоего (конечно же, относительного) единства, не зависимого от государственно-политических границ. Если исследовательские обобщения и предпринимаются здесь, то они касаются по преимуществу национальных культур, что отражают такие понятия, как «Hollywood in the fifties», «Trümmerliteratur», «nouveau roman», «неореализм» (в приложении к итальянскому кино) или «барачное искусство» (в приложении к Лианозовской «школе»)¹. Моя задача состоит в том, чтобы в самом первом приближении, без какой бы то ни было претензии на исчерпание фактического материала, обозначить инвариантные основания того интернационального духовного движения, в котором авангардистский порыв прошлого века пришел к своему концу.

Взгляд назад. Разительная особенность авангарда, израсходовавшего свои ресурсы, - его отказ от перспективированной модели мира в пользу ретроспекции. Абсолютизация будущего, предпринятая нарождавшейся постсимволистской культурой, была отчасти подвергнута скепсису во второй половине 1920-х гг., но, даже сведенная к нонсенсу, футурологичность не была зачеркнута (так, в абсурдистской «Комедии города Петербурга» (1927) Даниила Хармса исторические фигуры сталкиваются с представителем обещающей развитие современности – комсомольцем Вертуновым). На излете же авангарда будущее либо вовсе исчезает с горизонта ожидания, либо приобретает неопределенность, обрывая развертывание сюжета в тот момент, когда действующим лицам предстоит пережить качественное изменение.

Одной из первых попыток аннулировать и обратить вспять повествовательную перспективу стал фильм Марселя Карне (по сценарию

¹ Нередко работы из этого ряда страдают отсутствием диахронических концепций, не преследуя цель сравнить рассматриваемый материал с тем, что ему стадийно предшествовало в истории духовной культуры, - см., например: Dixon 2005; Agazzi – Schütz 2010.

Жака Превера) «День начинается» (1939), где герой, которому предназначено погибнуть с наступлением рассвета (его забаррикадированное жилище осаждают полицейские) предается воспоминаниям (показанным на экране наплывами) о событиях, приведших его к преступлению. Реалистически мотивированное у Карне и Превера течение повествования от настоящего к минувшему теряет в последующей эстетической практике правдоподобие, делается условностью и, таким образом, без обиняков отсылает к абстрактному системообразующему принципу, которым руководствовался авангард-3. Билли Уайлдер доверяет в фильме «Сансет бульвар» (1950) ведение рассказа мертвому: о том, что побудило составившую звезду немого кино Норму Десмонд застрелить молодого любовника, сценариста Джо Гиллиса, зритель узнает из свидетельств ее жертвы, чье бездыханное тело мы видим уже во вступительных кадрах кинокартины. Трагическая ошибка убитого – его, совершившееся по воле случая, приобщение той реликтовой реальности, в которую превратилось когда-то сенсационно новаторское искусство.

Своей кульминации реверс линейного времени достигает в ленте Алена Рене (по сценарию Алена Роб-Грийе) «В прошлом году в Мариенбаде» (1960-1961). Этот фильм, как будто не поддающийся вразумительной расшифровке, представляет собой (если толковать его под диахроническим углом зрения) метатекст, не столько имеющий в виду некую жизненную историю, сколько подводящий итоговую черту под становлением художественного сознания, разочарованного в раннеавангардистских чаяниях. Возвращение персонажей фильма в прошлое лишено конкретности (непонятно даже, встречались ли безымянные герой и героиня год тому назад или же перед нами только беспочвенное утверждение мужчины, навязчиво преследующего женщину), т. е. дано как тема, подобная музыкальной, как сугубый – неverifiedируемый – смысл, генерализующий ту ретроспективную повествовательную технику, которой отдал предпочтение угасающий авангард. Если «автоматическое письмо» сюрреалистов было призвано высвободить бессознательную творческую энергию из-под спуда социальных ограничений, то Рене и Роб-Грийе проводят параллель между стараниями героя восстановить забытое героиней и психоаналитической терапией лишь с тем, чтобы обречь подразумеваемую фильмом работу с вытесненным из *ratio* на неудачу, на безрезультатность. Во времени, пустившемся назад, свобода невозможна (герою фильма не удастся ослабить власть соперника над героиней).

Та же, что в видеонарративах, блокировка перехода в преображенную реальность, в небывалое часто отличает сюжетосложение и в литературе 1940-1950-х гг. Напряженное желание встречи с Другим (которую в 1920-х гг. поставил во главу угла человеческого существования Мартин Бубер), событийного «со-бытия» (апологетизированного тогда же Михаилом Бахтиным) разряжается в ничто в пьесе Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо» (1949). В романе Мишеля Бютора «Изменение» («*La modification*», 1957) директор парижского филиала крупной фирмы, собирающийся

переломить судьбу, мысленно перебирает, сидя в поезде, который везет его в Рим, к любовнице, обстоятельства прежней жизни и строит планы на будущее, но по мере приближения к цели путешествия отказывается от намерения завести новую семью, не решаясь выбраться из рутины затянувшегося адюльтера. В передаче мыслительной деятельности героя (он не только думает о себе, но и раздает предположительные характеристики своим попутчикам) Бютор как будто следует за начальным экзистенциализмом, объявившим в лице Жан-Поля Сартра, что воображение оперирует теми же объектами, каковые поступают на вход чувственного восприятия («Воображаемое», 1940; первый набросок этого сочинения был опубликован в 1936 г.). Но, в противоположность Сартру, Бютор оценивает отрицательно имагинативные продукты, не позволяющие сознанию полностью обособиться от опыта, сделаться самодостаточным, сконструировать собственный универсум. Если у воображения нет имманентной ему творческой потенции, то нам приходится быть пленниками данности, — таков вывод, который Бютор предлагает читателям своего романа. Одна из линий внутреннего развития (от предвоенного экзистенциализма к «новому роману») прочерчивалась авангардом-3 там, где он переоценивал собственные ценности, не снабжая ревалоризацию добытием оригинального смысла.

Отвергая футурологические программы, лирика авангардистов последнего призыва тематизирует саму категорию времени, которое оказывается у Пауля Целана выпускаемым на волю по желанию субъекта (примерно так же, как в поэзии Маяковского), но объективная сущность которого в том, чтобы спрятаться снова в своем замкнутом убежище, в скорлупе, откуда оно было «вышелушено»: «Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn: / die Zeit kehrt zurück in die Schale»². В концовке этого стихотворения («Corona», 1948) маячит не будущее, а время как таковое, долженствующее стать собой: «Es ist Zeit, daß es Zeit wird» (Celan 2003: 39). Поэт-психопомп, возглавлявший в возникавшем авангарде шествие масс в неизведанное («Так идите же за мной... / За моей спиной») (Альфонсова и др. 1999: 115), сохраняет свою позицию в стихотворении «Замечали – По городу ходит прохожий» (1945) Леонида Мартынова, который буквально повторяет только что процитированные строки Давида Бурлюка (1913), переводя настоящее время источника в прошедшее: «Все пошли вы за мною, пошли вы за мною, / За мою спиною, за мою спиною» (Мартынов 1986: 97). Однако в заключение мартыновского стихотворения (собственно, небольшой поэмы) выясняется, что жужатый не знает, где расположено и существует ли вообще утопическое «Лукоморье», куда он зовет своих приверженцев.

Научный курс, современный эстетическому авангарду-3, не мог разрешить себе вовсе отречься от права предсказывать – в устанавлива-

² Ср. соображения Жака Деррида («Шибболет», 1984) о «внутреннем датировании» Целаном своих текстов, которое сдвигало их во всегдашнее прошлое.

емых им законах – грядущее положение дел. Все же в научной картине мира 1940-1950-х гг., как и в художественной, заметны и размывание горизонта ожиданий (он делается открытым у Клода Шеннона, сформулировавшего в 1948 г. математическое понятие информации как меры неопределенности в канале, передающем сигнал), и интерес к попятным ходам (к «обратной связи», без которой, согласно нашумевшей «Кибернетике» (1948) Норберта Винера, органические и механические системы проб и ошибок не могли бы самонастраиваться).

Конечно же, безбудущность, которая конституировала сплошь и рядом художественное мышление в середине прошлого столетия и требовала оглядки, погружения в бывшее, отвечала ненадежной, не внушавшей оптимизма социально-политической ситуации той поры, когда альтернативой мировой войны стало ее «холодное» продолжение, угрожавшее атомным inferno. Непреодолимость страдательного опыта, полученного в в период войны и сразу вслед за ней, – предмет прямого изображения в литературе 1950-х гг., скажем, в романе Генриха Бёлля «Хлеб ранних лет» (1955). Герой Бёлля, Фендрих, жаждет катарсиса, избавляющего от тягостных воспоминаний о детстве в условиях разрухи и нехватки самого необходимого (далеко неспроста его специальность – ремонт стиральных машин, очистительных устройств), но голод, испытанный им когда-то, не утолим и во времена достатка, а возможность счастливого перерождения, хотя и намечена для него, остается гадательной. Как видно на примере «Хлеба ранних лет», идущий на спад авангард вводит в оборот своего рода атрофированные жанры – в данном случае гипотрагедию, отличающуюся ослаблением катастрофы (недоедание мучительно, но все же не составляет смертельной опасности для Фендриха) и, соответственно, неотчетливостью катарсиса³. Жанровое движение по нисходящей линии вряд ли объяснимо с фактологической внелитературной точки зрения, оно – результат внутренней эволюции всего авангардистского искусства – так же, как нереализуемость утопии у Мартынова, вступившего в легко разгадываемую полемику с футуризмом. Можно считать поэтому, что в 1940-1950-е гг. саморазвитие духовной культуры и внешняя ей социально-политическая история находились в единстве, едва ли поддающемуся разделению на стимулирующий и зависимый ряды. Патовое противостояние сверхдержав заводило историю народов в тот же тупик, в каком очутилась в своей автономной динамике логосфера.

³ На выходе авангарда атрофируются и прочие жанры, в том числе, криминальный роман: сыщику Маттеи из «Обещания» (1958) Фридриха Дюрренматта не удастся изловить серийного преступника, который гибнет ненаказанным в дорожном происшествии, – прозорливый полицейский бросает службу и опускается, спившись. Маттеи выходит на след убийцы, расшифровав значение, скрытое в детском рисунке. Прimitивное изображение, ставившееся начальным авангардом выше профессионального, не обесценивается вовсе у Дюрренматта, но, тем не менее, оно недостаточно, для того, чтобы выведенное из него знание могло привести к практическому успеху.

Настоящее-в-себе. Постмодернизм, который придет на смену авангардистской и тоталитарной культуре первой половины XX в., оценит память в качестве главной творческой инстанции (сводя текст к претексту, принося авторскую оригинальность в жертву безликим правилам дискурсивности, ведя речь о саморазличении через повтор и т. п.). Захлебнувшись в безбудущности авангарду придется уступить свое место ментальности, как бы забежавшей за будущее, позиционировавшей себя как явившуюся на свет после всех прежних попыток спланировать ход истории, совершить бросок в наступающее время и отныне пребывающую в нескончаемой длительности (так, Жак Деррида провозгласил (1983) «апокалипсис апокалипсиса»).

Для поколения, предшествовавшего постмодернистскому (для Карне и Превера, Бютора и Бёлля и для многих других) память – ловушка, из которой нельзя выбраться (а если можно, то только в смерть, как в фильме «День начинается»). По воззрениям авангарда-3, человеку, коль скоро тот не хочет стать пленником неплодотворной, безысходной ретроспекции, предоставляется единственная опция – жить настоящим, не питая иллюзий насчет предстоящего инобытия, в каком бы обличье – историческом или религиозном – оно ни мыслилось. То, что есть сегодня, довлеет себе, отгораживается и от того, что было, и от того, что будет. Авангард первого часа был убежден, что задержка на переходе от одного этапа истории к следующему предоставляет артистической личности удобный повод превозмочь инерцию уже созданного ею: «У истории [...] тупиков не бывает. Есть только промежутки», - писал в 1924 г. Юрий Тынянов (Тынянов 1977: 169). В 1940-1950-е гг. нахождение в промежутке перестает быть отрезком становления, подготовки к переменам; оно есть время, которое есть – и не более того. Пустые коридоры, которые один за другим переносятся на экран в шедевре Рене и Роб-Грийе «В прошлом году в Мариенбаде», не столько пути, проложенные из помещения в помещение, сколько емкости для времени, попросту длящегося – того, что было потрачено на съемку этих промежуточных пространств. Из «пограничных ситуаций», без которых для Карла Ясперса было бы невозможно расширение истины, фильм удаляет познающего субъекта, так что зритель только созерцает их, не соучаствуя в каком бы то ни было гносеологическом прогрессе.

Теоретически сосредоточенность литературы военных и послевоенных лет на настоящем была зарегистрирована и положительно принята в *Нулевой степени письма* (1947-1953) Ролана Барта, противопоставившего историзованный нарратив в 3-м лице прошедшего времени, который стремился господствовать над замыкаемым им миром и оттого был идеологичным, нейтральному рассказыванию в индикативе, признающему власть языка над писателем. Образцом такого «бесстрастного письма» Барт назвал роман Альбера Камю *Посторонний* (1942).

В этом тексте Камю описывает крайнюю форму неприкаянности – герой романа, Мерсо, выпадает и из родовой преемственности (он не

посещает мать, отправленную им в богадельню), и из коллективных религиозных чаяний (в тюремной камере он сообщает священнику, что не верит в загробное воздаяние). Вразрез с формализмом, настаивавшем на том, что литература деавтоматизирует привычное восприятие вещей, Камю рисует человека, подобного – в духе просвещенческой философии ЛаМетри – автомату: Мерсо не просто убивает в порядке самозащиты араба, но пять раз подряд стреляет в уже распростертое на земле тело. Будучи монотонным, не претерпевая качественных сдвигов, настоящее не может служить предпосылкой для обновленного видения мира, и вместе с тем оно делет субъекта странным для самого себя, самоотчужденным и поэтому не имеющим твердого ролевого образа, ибо он теряет – в условиях тотального однообразия – способность дифференцировать себя и Другого.

Начало утверждению в литературе непрерываемой власти настоящего над всем бытующим положила сартровская *Тошнота* (1938). Для центрального персонажа этого романа, Антуана Рокантена, значимо, по его собственным словам, только сиюминутное – ведь то, что и впрямь существует, налично здесь и сейчас, а не в каком-то ином хронотопе. Безбудущности аккомпанирует в авангарде-3 безсущность: в своей постоянной актуальности, эмпирической доступности чистая экзистенция не эссенциальна. Чем более Рокантен убеждается в безсущности (безосновательности) существования, тем более оно предстает ему в виде квалитативно неразличаемого, континуального, так что он не узнает и себя в зеркале, деперсонализуется. Бытующий, накапливая опыт, сдается у Сартра на милость бытию, опустошает свое внутреннее содержание – Рокантена буквально выворачивает наизнанку рвота. *Посторонний* меняет на противоположный тот вектор, который распределял в *Тошноте* аргумент и функцию. Мерсо палит из револьвера в араба, потому что был ослеплен чересчур ярким солнцем. Бытие вторгается в своей космической мощи в рутину повседневного индивидуального поведения, вызывая взаимоистребление людей (убийцу ждет гильотина), утрату гуманного сообщничества. Поступательно трансформируясь, авангард-3 попадает из реальности, в которой сходит на нет, ликвидирует себя субъектное, в ту, где воцаряется нуминозная объектность, опасная для человека вообще и вместе с ним – для его культуротворческих инициатив. В процессе эволюции авангард-3 мог совершать *salto mortale*⁴.

Приверженность настоящему оправдывала себя тем, что позволяла переводить художественный текст из сферы имагинативно-головных

⁴ Но закатный авангард утрачивал свою генеративную энергию и в самоповторах. Фильм бельгийских режиссеров Рика Кеперса, Иво Микильса и Роланда Верхаверта «Чайки умирают в гаване» (1955) сложен по преимуществу из мотивов, известных по предшествующим позднеавангардистским кинопроизведениям. Неудавшаяся попытка героя этой ленты бежать из антверпенского порта на барке восходит к центральной ситуации в картине Карне и Превера «Набережная туманов» (1938), а его воспоминания о преступлении и гибель под огнем, открытым полицейскими, явно отсылают к фильму тех же авторов «День начинается».

продуктов в разряд достоверных сообщений, поддающихся эмпирической проверке, и тем самым повышать его в ранге социально значимого явления. Документализм, на который был падох авангард-3 (вплоть до *Хладнокровного убийства* (*In Cold Blood*, 1966) Трумена Капоте), сопоставим с «литературой факта», выдвинувшейся на передний план на стыке авангарда-1 и авангарда-2, но и противостоит ей, наносит ей поражение в борьбе за сенсационность излагаемых событий, за суггестивность жанра. В выдающемся романе Курцио Малапарте *Канум* (1944) ужасы войны, которые автор наблюдал как журналист, командированный на Восточный фронт, столь невероятны, что кажутся выдумкой, несмотря на свою подлинность. Факт остается самим собой и, с другой стороны, становится подобием сугубо литературного фантастического гротеска. Финские солдаты сидят на заиндевевших головах сотен вмерзших в лед Ладожского озера лошадей; в кабинете «поглавника» Хорватии Анте Павелича рассказчик видит корзинку с устрицами, которые на проверку оказываются глазами, вырезанными устахами у партизан; при попытке открыть двери вагонов, транспортировавших в течение трех жарких дней румынских евреев, оттуда вываливаются груды мертвецов, погребаящих под собой итальянского консула из города Яссы. Фактография паче вымысла может сохранить верность естественному миру, верифицирующему ее в последней инстанции, лишь при том условии, если покажет природу впавшей во внутреннее противоречие, что и делает Малапарте, когда повествует, к примеру, об охотничьей собаке итальянского посла в Белграде, забившейся в страхе перед английскими воздушными налетами в бомбоубежище и отказывающейся выполнять на роду написанные ей обязанности. *Канум* – не только фронтовой, но отчасти также (как *Война и мир*) салонный роман, изображающий дипломатическую и административную элиту Нового порядка в Европе. По всей видимости, Малапарте держал в памяти знаменитый *Карманный оракул* (1647), в котором Бальтасар Грасиан сформулировал правила поведения для «дипломатического» человека, предписывающие таковому овладение искусством инсценировки, маскошошения. В корреляции с тем, как природа перестает быть адекватной себе, люди салона оказываются неспособными к разыгрыванию ролей и дистанцированию от окружения – напиваются пьяными и иными способами совлекают с себя личины приличия и достоинства; апогеем этих сцен выступает в романе встреча рассказчика в финской сауне с голым Гиммлером. Сам рассказчик у Малапарте пребывает в состоянии постоянной физической усталости – подавлен если не психически, то все же телесно.

Эстетическая культура 1940-1950-х гг. давала перекликающиеся между собой результаты в разных искусствах и спонтанно самозарождалась на разных континентах – по обе стороны Атлантики. Изображаемое на картинах Джексона Поллока словно бы иллюстрирует – без всякого на то задания – созерцаемое Рокантемом перевоплощение отдельных вещей в расплавленную колышущуюся массу (илл. 1, «Number 5», 1948). Свои

композиции Поллок создавал, разбрызгивая в движении краски по полотну, - тем самым картина запечатлевала в себе не внутреннее (эйдологическое) зрение художника, а исключительно перемещения его тела в пространстве, утрачивающие смысловую обусловленность. «Абстрактный экспрессионизм» Поллока можно интерпретировать в диахроническом разрезе как разрушение орнамента, к которому визуальная культура раннего авангарда (например, Фернан Леже в фильме «Механический балет», 1924) обращалась с намерением максимально (в повторе геометрических фигур) преобразовать множественно-разноликую реальность по воле omnipotentного творца. Согласно мнению авангардистов второй волны, сформулированному Зигфридом Кракауэром («Орнамент массы», 1927), подчинить человеческий мир формально-ритмической организации – значит: демифологизировать и десимволизировать наше сознание. Капитализм с его рационализацией труда и конвейерной сборкой изделий поощряет эмансипацию разума от мнимостей, но не доводит ее до финала, поскольку она не самоценна, составляя побочный продукт погони за расширением производства. Во второй половине 1920-х гг. орнаментальное мышление впадает в кризис, тем не менее для Кракауэра оно, пусть пока не добившееся желанной стопроцентной автотеличности, – единственно правильное, предсказывающее путь культуры в завтра. В живописи Поллока завтрашний день орнамента стал вчерашним. «Абстрактный экспрессионизм» дефигурирует и деритмизует то, что было призвано, по Кракауэру, демифологизировать и десимволизировать духовную деятельность. Орнамент замещается у Поллока сетеобразным хаосом линий и пятен, динамичных в своей сменности, но никуда не направленных в целокупности, как и то настоящее, что захватывало воображение писателей.

Если зачинатели «нового романа» во Франции нашли для довлеющего себе настоящего не совсем обычную в повествовательной литературе форму рассказывания, констатировавшего происходящее в презенсе, то при более традиционном изложении историй авторы последнего авангарда были вынуждены пускаться на компромисс, который снимал расхождение между временем повествования, отнесенного к здесь и сейчас, и временем передаваемых им событий, принадлежащих прошлому. Развязывание дилеммы заключалось тогда в такой организации нарратива, которая уравнивала его с дачей свидетельских показаний о лице, не доступном для опрашивания, для непосредственного контакта с ним. На этом приеме держится, в частности, «Завтрак у Тиффани» (1958) Трумена Капоте, открывающего свой текст сценой в нью-йоркском баре, где друзья Холли Голайтли разглядывают ее фотоизображение, только что сделанное где-то в Африке. Дальнейшее повествование являет собой свидетельствование о прежней жизни героини, предоставляемые читателям ее соседом по дому, писателем, который, в свою очередь, опирается на показания близких к Холли людей, голливудского агента по найму актеров Бермана и ее бывшего мужа, ветеринара из провинции. Знания о Холли, получаемые нами от всех этих обвороченных ею персонажей, не позволяют

считать ее заурядной преступницей (она была замешана в торговле наркотиками), как то полагает американский суд. Для очевидцев она не «ресторанная знаменитость» (так ее аттестует уголовная хроника), но существо, выбравшее свободу и как раз по этой причине вызывающее почти магическую тягу к себе. Авангард-3 был склонен выносить вердикты, отстающие – на основе личных мнений – от закона, предназначенного не только наказывать за провинность, но и предупреждать преступления, глядящего в будущее (между тем авангардисты первого и второго поколений, скажем, Вальтер Беньямин в «Критике насилия» (1920), рассчитывали на то, чтобы ввести в обиход надчеловеческую юстицию, подобную Страшному суду в своей ультимативности, в своей сверхбудущности).

Весьма вероятно, что Капоте компановал повествование в «Завтраке у Тиффани» не без влияния фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941). Впервые в истории кино Уэллс выстроил фильмический нарратив в виде сбора сведений о его заглавном герое. За ним охотится кинодокументалист, добывающий информацию об умершем газетном магнате у его сподвижников, журналистов Бернстина и Лиланда, у его второй жены, Сьюзен Александер, и батлера в его замке, черпающий ее из дневника, который вел опекавший Кейна в юности банкир Тэтчер. Фильм Уэллса смотрится-читается как авангардистский некролог авангарду же. Крах в «Гражданине Кейне» терпит личность, сделавшая ставку на самодостаточность, сравнимую с той автономизацией творчества от всех привходящих сюда факторов, к которой с первых шагов устремилась постсимболистская культура в самых разных своих изводах. Неудачу Кейна, захотевшего сделать из бездарной певицы оперную диву, допустимо толковать в качестве диахронической аллегии. Безмерно властолюбивый герой ведет себя по модели футуристической и дадаистской антиэстетики, возводившей в произведения искусства то, что не обладает никакой художественной ценностью (готовые предметы промышленного происхождения, глоссолалически расстроенную речь, бессмысленно скандальные акции и т. п.). В заключительных кадрах фильма камера обозревает с высоты зал в замке Кейна, заполненный скупленными им, но так и не распакованными произведениями классического искусства: исторический авангард гибнет у Уэллса, возносящегося над ним, не сумев и не пожелав воспользоваться вековым художественным опытом. Впоследствии критический пафос, отмежевывавший авангард-3 от экспериментального искусства ближайших предшественников⁵, обернется самокритикой: четыре очевидца преступления в «Расёмоне» (1950) Акиры Куросавы, выдвигая противоречивые версии случившегося, скомпрометируют осо-

⁵ Стоит отметить, что в текстах авангарда-3 (в фильме «День начинается», в «Завтраке у Тиффани») – соответственно его отрицательному отношению к «родительской» эстетике 1910-1930-х гг. – часто мелькает фигура мнимого отца. В русском искусстве этот мотив станет ведущим в кинокартине Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961).

временивание прошлого по свидетельским данным, не помогающим здесь восстановить истинное положение дел.

В одной из немногих холистических работ о послевоенной ментальности Фредрик Джеймисон рассмотрел ее как «поздний модернизм», подтачивавший свои устои из-за потери былой претензии на автономизацию художественного творчества и на его – вытекающую отсюда – победу над социофизической реальностью (Jameson 2002: 181)⁶. «Холодная война», притормозившая историю, стабилизирует у Джеймисона «модернистские» искания и прибавляет к ним скептическую авторефлексию. Это суждение нужно уточнить. «Модернизм» в том воплощении, каковое он обрел в авангарде-3, обессиливает диалектическим путем – на пике, достигнутом настоящим в борьбе за суверенитет, определившей историю культуры в XX в. Непререкаемо действительная самостоятельность настоящего делает излишней выработку головных конструктов, в которых оно предстало временем сбывающейся фантазии. Такой, ранее не известный, статус современности способствует художественным нововведениям, которые отнюдь не приостанавливаются, даже если они и указывают на деградацию авангарда⁷. Впрочем, Джеймисон прав, подчеркивая неудовлетворенность послевоенного мировидения собой, что, как думается, коррелировало с отсутствием в нем позитивного утопизма, т. е. с его несовершенством, с его неверием в *happy end*. Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно зашли на пути скепсиса столь далеко, что подвергли в *Диалектике Просвещения* (1944, 1947) разоблачению в качестве обманно-утопического сам по себе универсализм человеческого ума, вызывавший, по их убеждению, на протяжении всей социокультурной истории – от мифа до тоталитарных идеологий – пожертвование индивидным в пользу отвлеченной мысли.

На поверхности явленное социокультурой в 1940-1950-х гг. кажется мало похожим на слаженно работающую систему. Что, в самом деле, общего у Камю, размышлявшего о беспомощности замкнувшегося на себе человека, и Адорно с Хоркхаймером, призывавших философию не злоупотреблять общим и утверждать правду частноопределенного, т. е. как раз обособившегося? Сопоставима ли беспредметность в изобразительном искусстве авангарда-3 с миметизмом послевоенной немецкой прозы, например, Бёлля? Все эти и многие иные факты, которые будут обсуждаться ниже, поддаются согласованию друг с другом, только если концептуализовать их как плоды одинакового отрицания разных инициатив, бывших вехами на пути авангарда, пока тот еще не израсходовал

⁶ Русский перевод цитируемой главы «Модернизм как идеология» из книги Джеймисона см. в: Джеймисон 2014: 3–35.

⁷ Консервирует завоевания авангарда параллельная ему, узурпирующая его функцию тоталитарная художественная культура. Так, хрестоматийно-соцреалистический роман Петра Павленко *Счастье* (1948) открывается «остранением» – сценой парящих над крымской гаванью коров, выгружаемых с судов подъемными кранами, – эта картинка цитирует один из кадров фильма Дзиги Вертова «Шестая часть мира» (1926).

наступательный дух. Авангард-3 системен в глубине как вызываемый к жизни негативностью, удерживающей в себе принципы постсимволистского творчества в виде перешедших в свои полные противоположности. Он ревизует ближайшее социокультурное прошлое не в «снятом» по-гегелевски отрицании, а деструктивно. Он конструктивен лишь в той степени, в какой задается вопросом, что останется за вычитанием – ни много, ни мало – всего того мира, который был возведен и обжит, так сказать, классическим авангардом. Что будет, если изъять из этого универсума его обоснованность в истории, извека позиционировавшей свой смысл в грядущем? Будет не-время, серия мгновений, пребывание в которых разорвано на не связанные между собой эпизоды.

Настоящее, у которого отнята альтернатива, неразборчиво однородно и внутри себя. Участник Лианозовской «школы», Генрих Сапгир, писал в стихотворении «В ресторане» (из цикла «Голоса», 1958-1962): «Мы все похожи друг на друга: / Друг / Похож на врага, / Враг / Похож на друга» (Сапгир 1993: 53–54), – как если бы поэт был знаком и полемицировал с философствованием Карла Шмитта, антропологизировавшего в 1932 г. политическое как врожденное человеку умение различать противника и соратника.

Характеризуясь энтропийностью, world-in-between зачастую либо вовсе бессобытиен, либо недособытиен. Сартровский Рокантен грезит об «авантюрах», но приходит к выводу, что они – достояние литературы, а не повседневности. Беспорядочная езда по Северной Америке, изображенная в романоподобном тексте «На дороге» (1951), казалось бы, могла послужить Джеку Керуаку поводом для того, чтобы рассказать о множестве захватывающих приключений, но события не происходят (так, Мэрилу изменяет Дину, тот вручает ей пистолет с просьбой застрелить его, получает отказ и надломленный брак этих действующих лиц продолжается). Долгожданное пересечение скитальцами границы с Мексикой не открывает им ничего, чем зарубежье разнилось бы с их родной землей. Керуак рисует ситуации, в которых нет нагнетения напряженности, которые отменяют suspense – прием, виртуозно освоенный Альфредом Хичкоком уже в его видеоповествованиях 1930-х гг. Подобно тому, как рвота гиньольно-сниженно приобщает Рокантена бытию, дизентерия Сала Парадайза, героя-автора путевых зарисовок Керуака, обрывает их сюжет, означая, что *modus operandi* пресуществился в *modus vivendi*. Сочиненный на одном дыхании, за три недели, объемистый текст Керуака можно было бы принять за продукт «автоматического письма» в стиле сюрреалистов, если бы этот нарратив вел нас в толщу психики, а не преследовал иную, фактологическую, цель – представить публике американскую послевоенную богему: Аллена Гинзберга, Уильяма Берроуза, самого автора. Керуак подхватывает традицию авангардистских «романов с ключом», посвященных «литературному быту», одновременно выхолащивая ее, не будучи озабоченным разгадыванием загадки, как и зачем порождается словесное искусство. Писатель отделяется Керуаком от своих произве-

дений, помещается в обыденность (пусть аномальную, кочевую, далекую от обывательского прозябания), а если и причастен творчеству, то в роли его потребителя – слушателя джаза.

Мир без инаковости находит себе живописное выражение в монохромных полотнах Ива Кляйна, пользовавшегося препарированным особым способом ультрамарином. В Миланской галерее Кляйн вывесил в 1957 г. одиннадцать одинаковых ультрамариновых картин. Супрематизм суживает на этой выставке бывшие в его распоряжении возможности до крайности – сколь сильной ни была бы тяга к редукционизму у Казимира Малевича, все же он варьировал цвет своих «квадратов» – то черный, то белый, то красный. Как и Поллок (и с тем же, что у него стремлением опровергнуть *visio intellectualis*), Кляйн соматизировал живописание – его натурщицы отпечатывали на белой бумаге свои тела, покрытые все тем же ультрамарином (илл. 2)⁸.

Следует, наконец, отметить, что авангард-3 мог вменять событию черты ирреального, пусть случающегося, но не в достоверном, а в виртуальном пространстве-времени. Так выстроен роман Роб-Грийе *В лабиринте* (1959), где действие завязывается оживлением картины, висящей в кабачке (тем самым литературный текст регрессирует к еще незрелому немому кино, эстетизировавшему свои техномедиальные средства, среди прочего, в жанре *tableaux vivants*). Солдат, сошедший с картины, то возвращается в нее, то снова переходит в область действий, в рассказ, ведущийся в модальности предположений, чтобы очутиться под занавес повествования в госпитале и там умереть. Но даже смерть не кладет предела неопределенности, которую несет в себе герой. В финале романа мы видим его сидящим в кафе. Герой Роб-Грийе ищет улицу, название которой ему неизвестно, не знает, к какой воинской части он принадлежит, и, таким образом, вторит Форестье из романа Жана Жироду *Зигфрид и Лимузен* (1922), французу, попавшему на Первой мировой войне, потеряв память, в германский плен и ставшему в Баварии немецким автором по имени Зигфрид фон Клейст. Если Форестье обретает самотождественность после поездки по Франции, вспоминая, кто он таков на самом деле, то у Роб-Грийе неопределенность не поддается снятию: предыдущее (пребывание солдата в госпитале) столь же размыто, как и последующее (блуждания героя по городу) при том, что на сюжетной оси эти темпоральные отрезки меняются местами (не все ли равно, когда именно совершается одно и то же). Авангардистская «машина времени», делавшая его линейность преодолимой, а преодолимость – спасительной, работает

⁸ Для Поллока и Кляйна знак и тело едины, что оспорит в «Грамматологии» (1967) Деррида, отстаивая в сравнении с устным словом первенство письма, освобождающегося из зависимости от отправителя. Между тем в синхронной живописным экспериментам 1940-1950-х гг. исторической антропологии обмен телами и обмен знаками эквивалентны. Взаимодействие фратрий, поставляющих друг другу в архаическом обществе брачных партнеров, равнозначно в «Элементарных структурах родства» (1947) Клода Леви-Стросса речевой коммуникации.

у Роб-Грийе в холостую. Его солдат самоотчужден, как Рокантен у Сартра и Мерсо у Камю, но это явление берется в сравнительно позднем тексте авангарда-3 не в своей процессуальности, а как результат, более не изменяемый. Роб-Грийе присовокупляет к изображавшемуся писателями-экзистенциалистами самоотчуждению личности отчуждение изображения от создателя такового: роман «В лабиринте» ставит под вопрос компетентность своего – колеблющегося в догадках – автора и, более того, способность литературного воображения воплощаться в непротиворечивых, себя не опровергающих сообщениях. Роб-Грийе скорее набрасывает некий предварительный очерк романа, нежели сочиняет законченное произведение. Власть над событиями, отдававшаяся восходящим авангардом разного рода проектам (например, манифестам художественных групп, широковещательно пророчащим небывалое), рушится у Роб-Грийе, чей как бы черновой план романа никак не возвести на ступень вполне готового литературного изделия, ибо проба пера им и является.

Траектория, по которой развивалась мысль Адорно, вела его туда же, где обосновался Роб-Грийе. В *Негативной диалектике* (1966) философ усугубил радикальность идей, высказанных в *Диалектике Просвещения*. На склоне лет Адорно заявил, что индивидуальное, которое было противопоставлено в написанном им совместно с Хоркхаймером трактате умствованию, отвлеченному от особого, также представляет собой абстрактную категорию. Чтобы пробиться к конкретности, философии необходимо усмотреть во всякой персональной идентичности неидентичность – авто-негативность. Роб-Грийе предвосхитил эту посылку, продемонстрировав, чем будет художественный текст, который, последовательно отрицая равенство индивида себе, и сам обязан признаться в том, что не может быть в своей единичности полноценно конституированным.

Судьба китча. В последнем авангарде был силен протест против социально-политического контекста. Адорно критиковал индустриализацию духовной культуры, Сартр призывал литературу к ангажированности, только и сообщающей ценность фикциям, Керуак проповедовал эскапизм – бегство из институционализованного общества. О бунтарстве в авангарде-3 будет сказано ниже. Вместе с тем это эпохальное образование, раскалываясь надвое, побуждало своих представителей к конформизму. Раз настоящее господствует над всем, что ни есть, творческому субъекту открывался выбор, либо от собственного лица утверждать автократию современности, либо приспособливаться к приходящей к нему извне текущей истории и так попадать на острие времени.

При всей своей вписанности в соцреалистический канон *Студенты* (1950) Юрия Трифонова начинаются репортажной главой, выдержанной в презенсе точно так же, как грамматически организованы экспериментальные тексты в стиле «нового романа». Этот прием тематически мотивирован у Трифонова, который ставит себе задачей показать, как студенты-филологи, борющиеся за признание злободневной литературы, одерживают

победу над профессором Козельским – «формалистом», пропагандирующим классику. В сущности, мы имеем дело с метафигциональным романом, в котором, однако, авангардистская литература о литературе и писателях уступает свою самоцельность угодливому мимезису – отражению того разгрома, какому в 1949 г. была подвергнута в Ленинградском университете гуманитарная профессура, обвиненная в «низкопоклонстве» перед европейской наукой. В той мере, в какой метафигциональность совпадает в *Студентах* с мимезисом, она оказывается информационно выветренной (то, что сообщает читателям Трифионов, они уже знали из массмедиа, бичевавших «безродных космополитов»). Один из генеративных механизмов послевоенного китча (если относить сюда, среди прочего, искусство с обедненным когнитивным содержанием) запускался в ход там, где авангардистская традиция продолжалась в подавленном состоянии, где ее инерция гасилась намерением авторов не отстать от социально-политической истории, какую бы репрессивно-обскурантистскую форму та ни принимала. Спору нет, уже русский и итальянский футуризм развивался в сторону сотрудничества с тоталитарными режимами, но при этом все же обновляя свой жанровый состав (таковы производственное искусство, литература факта и рекламно-агитационная поэзия в левовской эстетической практике), а не нейтрализуя изнутри продуктивность этого репертуара, т. е. если и коллаборируя с властью, то без утраты собственной активности.

Тот же самый, что в *Студентах*, механизм порождения китча срабатывал в американском искусстве времен «холодной войны». Киноподделка Эдварда Д. Вуда «Plan 9 From Outer Space» (1956) не просто «трэш» (фильм был снят без дублей, в на скорую руку выполненных декорациях и т. п.) (Смирнов 2003: 241–242 (219–245)). Как и авангард периода подъема, «План 9...» тематизирует второе рождение, превозмогающее смерть здесь и сейчас, в посюсторонности. Но, в противоположность отзвучавшему авангардистскому сверхоптимизму, оживление кадавров, запечатленное в ленте Вуда, наделяется негативным и при том политическим значением – ими манипулируют космические пришельцы, явно русского происхождения, с целью поработить землян в лице американцев.

Вне политического конформизма китч подчинял себе литературу 1950-х гг. в том случае, когда она эстетизировала современную ей жизненную реальность. Проникнутый транс- и антиэстетизмом ранний авангард не брезговал китчем, дабы поставить сниженное и дефектное (допустим, грешащую намеренными ошибками речь в стихах Алексея Крученых) на место возвышенного (каковым всегда было боговдохновенное поэтическое искусство). Такая переоценка ценностей являла собой акт творческого своеволия, не считавшегося с их установившейся и тем самым объективировавшейся иерархией. Иссаякая, авангард отрекается от подобного переворота, заключая отсюда, что ценности бытуют независимо от субъекта. Искусству предназначается с этой точки зрения не доказывать свою самоценность, а обнаруживать такой порядок вещей, который имел бы

качество своего рода дизайна. Китч, бывший бракованным и тем не менее релевантным эстетическим продуктом, превращается в китч, уравнивающий с искусством внеположную ему реальность и скрытно подразумевающий избыточность собственно художественного текста. Примером здесь может служить роман Франсуазы Саган *Здравствуй, грусть!* (1954), структурированный рекомбинацией элементов – обменностью ролей, которые разыгрываются персонажами: Анна Ларсен вытесняет Эльзу с позиции любовницы вдового Реймона; Сесиль, его дочь, затевает интригу (ау, *Опасные связи!*) против Анны и сводит Эльзу со своим сексуальным партнером, Сирилом, что подогревает потухшую было страсть Реймона к прежней пассии; Анна уезжает и гибнет в автомобильной катастрофе. *Ars combinatoria* – один из излюбленных в авангарде «бури и натиска» способов текстопорождения (например, в монтажном кино) – выступает в наивно-подростковом quasi-инцестуозном романе Саган (в его концовке Сесиль полновластно завладевает отцом) приемом, абсолютизирующим данность, которой неизвестно Другое, чем она, и которая может быть изменена лишь перестановкой своих слагаемых. Соответственно этому оптимизируется, не оставляя желать лучшего, быт персонажей из обеспеченной буржуазной среды: действие романа происходит на провансальской вилле у моря, среди живописного ландшафта и сопровождается устойчиво хорошей погодой. Критики, наученные опытом соцреализма, назвали бы изображенное у Саган «лакировкой действительности».

Расстроенное замещение. Нарушающая в романе Саган сложившиеся связи между персонажами, внезапно появляющаяся на вилле Анна подлежит по ходу перипетии исчезновению навсегда. Не только в *Здравствуй, грусть!*, но и повсюду в позднеавангардистском искусстве процесс субституирования натывается на неустранимые преграды. В «Похитителях велосипедов» (1948) Витторио де Сика расклейщику афиш Ричи не удастся ни найти украденное у него жизненно необходимое средство передвижения, ни самому стать удачливым вором: пропажу, как выясняется, нельзя ни вернуть, ни компенсировать. Итальянское неореалистическое кино в целом можно понимать как отказ искусства (конечно же, условный) от конструирования собственного универсума, инобытийного относительно фактической среды, как отрицание субститутивной силы художественного творчества. Фильм Лукино Висконти «Самая красивая» (1951), рассказывающий о конкурсе на детскую кинороль, заканчивается тем, что мать победительницы в этом соревновании не подписывает бывший когда-то желанным контракт с киностудией, раскаиваясь в погоне за социальным престижем. Киноавторрефлексия получает, таким образом, в неореализме негативную окраску. В «Похитителях велосипедов» сцена кражи во время расклейки героем киноплаката имеет интертекстуальный смысл – она натурализует и осерьезнивает рисованный фильм Уолта Диснея «Billposters» (1940), в котором Доналда Дака, прикрепляющего к стене рекламное объявление, атакует козел (животное

трагического зрелища, ставшего комическим,- де Сика реверсирует это жанровое преобразование, илл. 3).

Поскольку подстановка искомого взамен известного затруднена и в идеале не допустима там, где значимо одно настоящее, постольку поэты третьего авангарда обращаются к тавтологическим градациям, как, например, Сапгир в стихотворении «Суд»: «Тут окончилась война, / И началась такая бойня, / Что даже Бог – / Мой лучший друг – / Никого не уберег»⁹. В других случаях к нарастающей тавтологии прибавляется минус-троп – буквалистская констатация естественного замещения одного другим. Вот стихотворение Всеволода Некрасова (конец 1950-х – начало 1960-х гг.), как и Сапгир, члена Лианозовской группы: «Зима / Зима зима / Зима зима зима // Зима зима зима зима / Зима / Зима / Зима // И весна» (Некрасов 1998)¹⁰. Не стремясь исчерпать набор всех приемов, вызываемых буквализацией стихотворной речи, назову еще один: если тропы, несмотря на наложенный на них запрет, все же проникают в поэзию, они берутся назад, обретая статус нереализуемых метафор. Баня в провинциальной глубинке, сопоставленная было Борисом Слуцким с раем (по образцу баптистерия – «бани пакибытия»), становится в концовке посвященного ей стихотворения (1955) самой собой. При этом Слуцкий и интертекстуально обесправливает перенос значений, низводя до бытовой реалии билет Ивана Карамазова (аналог индульгенции) на вход в загробный мир: «Вы не были в раю районном, / Что меж кино и стадионом? / В той бане парились иль нет? / Там два рубля любой билет» (Слуцкий 1991: 120). В сюжетике повествовательной литературы незаместимость наличного новым дает мотивы либо раннего старения героя (семнадцатилетний Холден Колфилд в романе Джерома Сэлинджера *Над пропастью во ржи* (*The Catcher in the Rye*, 1951) уже поседел и задыхается при беге), либо застревания в неотении (рост Оскара Матцерата из *Жестяного барабана* (1959) Гюнтера Грасса приостановился в трехлетнем возрасте). Самосознание послевоенной литературы таково, что она вставляет себя в ряд вечно повторяющихся в словесном искусстве тематических комплексов. В статье «Признание в приверженности к литературе развалин» («Bekanntnis zur Trümmerliteratur», 1952), рассматриваемой обычно

⁹ «Суд» вошел в упоминавшийся выше цикл «Голоса», который не был опубликован полностью,- цит. по: www.vavilon.ru/texts/sapgirl.html

¹⁰ Минимализм был свойствен авангардистскому искусству на всем протяжении его истории, будучи опричиненным аннулированием второго мира, трансцендентного по отношению к чувственно воспринимаемому и тем самым санкционирующего избыточность в художественном творчестве (ср.: Schramm 2001: 252–253). В 1940-1950-е гг. из эстетического поля зрения удаляется, наряду со сверхчувственной потусторонностью, и та, что познаваема в опыте, констатирующем непостоянство вещей во времени. Соответственно этому, минимализм усиливается до предела, манифестируясь в тавтологиях. У Всеволода Некрасова тавтология могла захватывать и интертекстуальность, делая стихотворение центоном, например, состоящим из пушкинских строк: «Я помню чудное мгновенье / Невы державное течение // Люблю тебя Петра творенье // Кто написал стихотворенье // Я написал стихотворенье» (Некрасов 1989: 5).

как манифест «Группы 47», Бёлль настаивал на родстве прозы, создававшейся вслед за поражением Третьего рейха, с древнегреческим эпосом, протагонисты которого возвращаются после битв и скитаний к родному очагу.

В теории живописи, прокламировавшейся Морисом Мерло-Понти (*Глаз и Дух*, 1960), ренессансная перспектива направляет художника в бытийную глубину пространства, в котором предметы никогда не заслоняют друг друга полностью. Мерло-Понти историзует незаместимость. Для его современников, практиков изобразительного искусства, она означает нечто большее, чем только прозрачность передаваемого в картине пространства, а именно: невозможность самой картины и любого художественного произведения быть репрезентантом социофизической среды. Авангард-3 доводит тот кризис репрезентативности, который, согласно Михаилу Ямпольскому, сделался ощутимым в романтизме (Ямпольский 2007: 372), до непоправимой катастрофы. Дюссельдорфская «Группа Зеро», заявившая о себе в 1958 г., выдвигает на место живописного изображения светокинетические объекты. В инсталляции одного из участников этого коллектива, Отто Пине, под названием «Световой балет» вращающийся шар с лампами наполнял помещение игрой теней на стенах (так что, посетители зрелища попадали в некое подобие античного царства мертвых). Свой роспуск в 1966 г. «Группа Зеро» также отметила световым спектаклем – поджогом повозки с сеном, сброшенной затем в Рейн. В знаменитой трехчастной композиции Джона Милтона Кейджа «4'33» (1952) слушателям вместо знакомства с музыкальным опусом предлагалось ловить звуки перелистываемых нот, собственного дыхания и прочих шорохов в зале. На выставке «Le vide» (1958) Кляйн пригласил публику в пустую галерею, сплошь покрашенную белилами.

В инсталляциях Пине и Кляйна орудия, необходимые для создания картины (источник освещения, краска), преподносятся как уже произведения искусства. Впервые мысль о том, что авангард, ускользая от идеологизирования, сосредотачивается на медиальных средствах изображения, сформулировал Клемент Гринберг в статьях «Авангард и китч» (1939) и «К новому Лаокоону» (1940). Похоже, что эти работы послужили решающим стимулом для широко задуманной теории Маршалла МакЛюэна, провозгласившего в 1964 г. актуальное поныне положение о том, что медиум и есть сообщение. Раз реальность не субституируема в обозначениях какого-либо типа и, стало быть, не наделяема смыслом, коммуникация отождествляется со своими инструментами, которым придается характер авторепрезентативных. Соображения Гринберга, распространенные им на весь авангард, были знаменем того времени, когда дала сбой представляемость реальности на живописном полотне или в ином продукте творческого воображения. В наши дни сказанное Гринбергом нуждается в диахроническом дифференцировании. Если авангард на своей отправной фазе не отделял средства живописи от подразумеваемого ею мира («Черный квадрат» – и всего-навсего покрытая краской

поверхность, и – в своем схождении с иконой – космос, всебытие), то в 1940-1950-е гг. арт-объект теряет из виду внешнюю к нему референтную инстанцию, оставляя воспринимающее сознание один на один с медиумом.

И последнее о незаместимости. Ее доминантность требовала от авторов позднеавангардистской складки мыслить всякий путь в виде петли. Пусть движение позволяет переходить из локуса в локус, оно должно в конце концов отбросить человека в его исходную позицию, отменив замену предыдущих пространственных участков последующими. При всей хаотичности бродяжничества, которому предаются персонажи Керуака, в их разъездах по Америке проглядывает некая закономерность: покидая то Денвер, то Нью-Йорк, то Калифорнию, они снова оказываются в этих пунктах, чтобы из них проложить себе маршруты дальнейших странствий. В романе Роб-Гриье *В лабиринте* кружение сходным образом захватывает солдата, который то покидает кафе, то вновь объявляется в нем. Опространственное время, открывавшее перед авангардистами первого и второго поколений возможность совершать в нем воображаемые путешествия, как если бы оно было не линейно-историческим, а изотропным, вырождается у Керуака и Роб-Гриье так, что из него устраняется свобода ухода из начальной точки движения. *На дороге* и *В лабиринте* (а среди видеонарративов – «В прошлом году в Мариенбаде») организуются топологически наподобие фуги, темы которой возвращаются к вводным моментам. Обладавший даром предугадывать и эксплицировать целый ряд важнейших конститuentов в искусстве современников, Целан напрямую отсылает читателей к эталонному для подытоживавшего себя авангарда музыкальному жанру в прославленной «Фуге смерти» (из стихотворного сборника *Мак и память*, 1952).

Ex nihilo. Выкапывание могилы в «Фуге смерти» всевременно (оно приурочивается и к прежним дням, и к сегодня) и повсеместно, совершаясь в небесах, приближая их к земле («wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng» (Celan 2003: 40)). Говоря о Холокосте, Целан хоронит самое жизнь. Авангард, пробивавшийся когда-то в даль через зияние, через опустошение прошлого, дабы начать культуротворчество с чистого листа, застывает в негативной динамике на нуле. К хайдеггеровскому «бытию-к-смерти» в 1940-1950-х гг. прибавляется бытие-из-смерти. Многие авторы, притянувшие к себе в эти десятилетия общественное внимание, были научены опытом гитлеровских и сталинских концлагерей, плена и интернирования или, по меньшей мере, были хорошо осведомлены об этом опыте (армейский контрразведчик Сэлинджер познакомился с лагерной машиной массового уничтожения людей, находясь по делам службы в Южной Баварии). Было бы, однако, ошибкой выводить чрезвычайно вариативный образ бытия-из-смерти, укоренившийся в сознании авангардистов третьей волны, лишь из их биографий. В такого рода видении экстраэстетическое неразрывно слилось с интраэстетическими и – шире – с общими для духовной культуры трансформациями, толкавшими

ее от уверенности в том, что неистребимое инобытие достижимо по сию сторону эмпирического мира, к явившейся в середине 1920-х гг. идее онтологической ненадежности человеческого самоустроения и, далее, к представлению о погруженности в ничто как о модусе существования. В фильме Анри-Жоржа Клузо «Плата за страх» (1953) готовность выполнить смертельно опасное задание (перевозку легко взрывающегося нитроглицерина) проявляют и главный герой картины Марио, чье парижское прошлое было счастливым (он тоскует о нем), и его партнер, немец, которому довелось познать принудительный труд на соляных коях. Оба персонажа гибнут в пути, причем Марио попадает в автокатастрофу, доведя опасный груз до пункта назначения, на вершине триумфа, обращая тем самым в ничто актé и прочие понятия, в которых авангард поры расцвета утверждал свое превосходство над тем, что было прежде.

В литературе, вышедшей из недр концлагерей, бытие и не может явиться в иной форме, кроме танатологической. Чтобы сделать сюжетным это, само по себе статичное, сочетание еще живого с уже мертвым, Варлам Шаламов вытягивает в *Колымских рассказах* (1954-1962) цепочки исчезновений: «Надгробное слово» – синодик разным умершим солагерникам повествователя, пуантированный в финале траурного списка словами некоего Володи с говорящей фамилией «Добровольцев», который желает на свободе «быть обрубком [...] без рук, без ног» (Шаламов 1978: 279), т. е. не умеет вообразить себе жизнь, не свернутую к минимуму; в «Последнем бое майора Пугачева» один за другим гибнут под пулями охраны бежавшие из-за колючей проволоки заключенные, а их глава стреляется; в новелле «Сухим пайком» у посланной на лесоповал четверки узников истощаются запасы еды, затем один из них вешается, а второй калечит себя; этой обрисовке телесного урона сопутствует постепенное изложение принципов лагерного сожительства, зиждящегося на забвении кантовского нравственного императива, на вычитании из морали ее слагаемых. Энумерация, с помощью которой авангард когда-то охватывал мир вещей как таковых, эквивалентных произносимому о них слову как таковому, сохраняет свою формальную силу и у Шаламова, но содержательно нацеливается у него на то, чтобы запротоколировать дематериализацию – развеществление и развоплощение – лагерной действительности.

Тема бытия-из-смерти, обусловленная у Шаламова индивидуальной судьбой писателя, у многих других авторов его эпохи – результат умонастроения, за которым не отыскивается вмешательство репрессивной политики в личную жизнь, показатель того положения, в каком оказалась литература в ходе своей внутренней истории¹¹. Для поэта из круга Леонида

¹¹ Нерасчленимость сущего и несущего подняла в 1940-1950-е гг. вторую после романтизма волну массового увлечения интеллектуалов восточной мудростью с ее погруженностью во внутренний опыт и отрешенностью от материального мира. Это увлечение хорошо известно. В русской научной традиции первой, заговорившей об ориентализме Керуака и Сэлинджера, была Евгения Завадская, выпустившая книгу о евроамериканской моде на дзэн-буддизм (Завадская 1970).

Черткова (это сообщество сложилось в середине 1950-х гг.), Станислава Красовицкого, самоотсутствие буднично, оно двойник нашего повседневного присутствия: «Отражаясь в собственном ботинке, / я стою на грани тротуара [...] // Но как странно – / там, где я все меньше, / где тускнеет черная слюда, / видеть самого себя умершим / в собственном ботинке иногда» (Красовицкий 1980: 279). У ленинградца Александра Кондратова, писавшего стихи во второй половине 1950-х гг., *praesentia-in-absentia* кочует из текста в текст с параноидальной навязчивостью, составляя неизбывное жизнеощущение лирического «я»: «жизнь – / самоубийство [...] / жизнь – / это смерть всегда впереди»; «Смерть – / родной, / терпеливый / сосед»; «Пустота с тобой. / Она большая. / Рядом»; «... я иду / от нуля / к нулю» (Кондратов 1996: 136, 139, 140, 142) и т. д.

Пространство литературы (1955) Мориса Бланшо отозвалось на звучавшие вокруг писательские голоса из ничто, из катастроф и лишений самого разного рода, теоретически спроецировав особенность тогда новейшего словесного искусства на весь его исторический объем. Помимо самоубийственного небрежения собой автор, по мысли Бланшо, не мог бы очутиться в той зоне риска, где только и гнездится по-настоящему творческая проба, небывалость в абсолюте. В посвященной Бланшо статье «Взгляд поэта» (1956) Эммануэль Левинас (кстати, побывавший в немецком лагере для военнопленных) поведет речь о том, что подлинность возможна без истинности. Это заключение, предпринятое из чтения текстов Бланшо, предполагало, что даже при полном стирании референтов сознание не утрачивает адекватности, и было высказано в открытой полемике с Мартином Хайдеггером, для которого единственной правдой было бытие. У Левинаса оно зияет пустотами, оставленными за собой литературой. Позднее, с нарастанием постмодернизма, Мишель Риффатер, Вольфганг Изер и др. заполняют эти бреши, понятые как всегдашняя в литературе недосказанность, читательским восприятием, возвышенным в рецептивной эстетике до соавторства с создателями художественных ценностей.

В «Сансет бульваре», фильме, зрители которого получают информацию из небытия, или в перформансе Кейджа «4'33» ничто обнаруживает себя в разительной чистоте. Но очень часто сведение бытия к ничто не было столь радикальным, как в этих случаях. В радиопостановке (1938) по роману Герберта Уэллса *Война миров* Орсон Уэллс ввел в сообщение о высадке инопланетян в штате Нью-Джерси зловещую паузу – паника, охватившая слушателей, была спровоцирована, по их признанию *post factum*, именно тишиной, которая внезапно наступила вслед за криками, якобы доносившимися с места приземления марсиан. Нулевой момент еще не имеет в радиопьесе того философского значения, какое он обретет в последующем; пауза здесь – прием воздействия на воспринимающую психику, однако за этой манипулятивной техникой – смысловое, более чем лишь тактическое, будущее.

При компромиссных художественных решениях вторжение ничто в бытие трактовалось наступающим, растущим по экспоненте, но пока

еще не явленным в своем максимуме. Интерес к катагенезу – один из характерных признаков послевоенной кинокультуры (назвать хотя бы «Земляничную поляну» (1957), в которой Ингмар Бергман прослеживает жизнь дряхлеющего ученого в излюбленной авангардом-3 ретроспективной манере¹²). В фильме де Сика «Умберто Д» (1952) старение не просто приближение к смерти – оно показано как процесс социального обездоливания пенсионера, у которого отнимают комнату в пансионе, вынуждая его нищенствовать. Там, где нет физической гибели, есть, тем не менее, смерть члена общества, безбытность, неустроенность человека в бытии.

В парадигму синильных персонажей входят и заглавные герои романа Беккета *Мерсье и Камье* (1946). Своеобразие этого франкоязычного текста (предвосхитившего и стимулировавшего «новый роман») в том, что бытие-из-смерти имеет здесь вид логико-семантической абстракции, проступающей из-под рассказа о двух пожилых шутах. Беккет знакомит читателей с миром, из которого вынут его категориальный каркас. Если сознание и в состоянии моделировать мир, то только *ex negativo* – пожертвовав своей способностью упорядочивать явленное созерцанию в наборе универсальных параметров. В романе отменяются-отмирают такие категории, как пространство (путешественники не могут покинуть свой родной город), время (они не знают точно, в каком часу договорились встретиться, да и вообще пребывают в безвремяе некоего последнего (в каком ряду?) из дней), причинность (без всякого на то повода частный детектив Камье отказывается выполнять договор, заключенный с Конейром, потерявшим свою собаку). Исчезает материя – герои утрачивают вещи, которыми владели (велосипед, зонтик, рюкзак, плащ). Сами Мерсье и Камье – двойники, несмотря на их внешнюю несхожесть, так что каждый из них тождествен и себе, и Другому. Вместе с персональной идентичностью рушится категория коммуникативности: диалоги героев абсурдны и к тому же избыточны языковыми ляпсусами. Наконец, Мерсье и Камье антисоциальны: ни с того ни с сего они убивают полицейского, не пожелавшего сообщить им адрес дома терпимости. Из всех измерений людского мира не тронута распадом у Беккета одно – антропологическое. Мерсье и Камье принадлежат к роду человеческого – их бытийность не подлежит сомнению, пусть нет более главнейших мыслительных средств, с помощью которых мы осваиваем действительность.

Среди многообразных лишений, которым подвергаются лица, действующие в литературе завершающегося авангарда, особенно бросается

¹² Ретроспекция противостоит здесь проспективный сон, в котором герой, еще живой, встречается с собой, уже умершим. В этот проспективный кошмар Бергман включает реминисценции, намекающие на сюрреалистический фильм Люиса Бунюэля «Андалузский пес» (1929): так, колесо, оторвавшееся от катафалка, который снится бергмановскому профессору, соотносено с велосипедным колесом, показанным Бунюэлем рядом с головой погибшего на улице человека. Киностилистика сюрреализма приурочивается Бергманом к воображаемому, вымышленному в пугающей грезе будущему, которому в «Земляничной поляне» с успехом оппонирует настоящее: страхи пожилого профессора отступают на задний план в сцене чествования его заслуг академической публикой.

в глаза голод, тематизированный не только в лагерных новеллах Шаламова или у Бёлля, рассказывающего о детстве в оскудевшей стране, что выглядит естественным, но и, скажем, в путевой прозе Керуака. Поглощение-поедание мира, означавшее в футуризме овнутривание всего внешнего и захват господства над ним изъясляющим свою волю субъектом, переиначивается в утрату самого необходимого для поддержания жизни и отсылает, брали ли это в расчет писатели или нет, к *Голоду* (1890) Кнута Гамсуна. Авангард на излете реанимирует искусство европейского декаданса, поставившего в центр внимания субъекта нехватки. *Тошнота* Сартра прямо ориентирована на роман Гамсуна, перенимая оттуда мотив рвоты, равно знаменующей и в претексте, и в посттексте коллапс воли у героев, не способных контролировать свои тела. Постмодернизм примется рассуждать об анонимных «дискурсивных практиках» (Мишель Фуко), «соблазняющих объектах» (Жан Бодрийар), «машинах желания» (Жиль Делёз и Феликс Гваттари) из ситуации, в которой вовсе не останется следов субъекта, чей статус был поколеблен в 1940-1950-х гг.

В изобразительных искусствах дефицит, от которого страдали герои литературы, находит себе аналогию в фиксации на разрушающихся, не подлежащих использованию предметах, как то можно наблюдать на примере живописи лианозовца Оскара Рабина (илл. 4, «Помойка № 8», 1958)¹³. Пришедший у Рабина в упадок мир не «аллегоричен» в том смысле, какой вкладывал в руины Беньямин («Ursprung des deutschen Trauerspiels», 1925), трактовавший их как связывание вечного с преходящим, а апокалиптичен, оповещая зрителей о вещах, более не утилизуемых, непоправимо испортившихся¹⁴ (постмодернизм будет, напротив того, увлечен идеей *recycling*'а). Коричнево-черная гамма на полотнах Рабина напоминает нам о картинах Жоржа Брака с той, однако, значительнейшей разницей, что *ordo artificialis* аналитического кубизма переходит в *ordo naturalis*. Вещи распадаются на части в живописи Рабина не потому, что их препарирует художник, исследующий их внутреннее устройство, а потому, что они (допустим, обглоданная селедка) таковы фактически.

В имплозивном, разваливающемся бытии вещи, даже если они еще не превратились в хлам, расстаются со своими служебными назначениями. Функционализм раннего авангарда отрицается поздним. Готовые предметы влекут к себе Йозефа Бойса, как когда-то Марселя Дюшана, но их прагматика теперь недостаточна для того, чтобы они считались арт-объектами. Сиденье выставленного Бойсом в 1964 г. на обозрение стула занято куском застывшего жира (илл. 5), так что воспользоваться сиденьем никак нельзя. Чтобы возвести обиходную вещь на эстетический

¹³ О западно-европейских параллелях к работам Рабина см. подробно: Недель 2012: 97 и сл. Здесь же (*passim*) – множество ценных замечаний об ориенталистском фоне послевоенного андерграудного искусства в Москве.

¹⁴ Превращение вещи в практически бесполезную порождало в авангарде-3 неординарные результаты: присоединившийся к «Группе Зеро» Гюнтер Юкер эстетизировал деутилизацию, создавая композиции из вбитых в доски гвоздей.

уровень, художник эксплуатирует личный миф: согласно распространявшейся Бойсом легенде, он, служивший на фронте в летных войсках, был сбит над Крымом и выхожен татарами, обложившими его кусками бараньего жира и завернувшими в войлок. Ничего, кроме шумов, не производящие машины Жана Тэнгли, в которые были вмонтированы черепа животных, конфронтируют как с фетишизацией техники в становящемся авангарде, так и с последовавшей за этим установкой на синтезирование механического и витального (Эрнст Юнгер восхищался в эссе «О боли» (1934) «человеком-торпедой»). Сказанное о вещах верно и применительно к литературным героям. Керуак сводит читателей с вереницей дисфункциональных фигур – со случайно встреченными рассказчиком людьми, появление которых в тексте не обуславливает дальнейшие сюжетные ходы.

Одну из ведущих тенденций в послевоенном изобразительном искусстве можно назвать миметическим редукционизмом. На картинах Владимира Вейсберга, близкого к лианозовцам, человеческие фигуры даны в виде исчезающих – уходящих в погашенные цвета и не доступных для детализованно отчетливой перцепции. Точечно лессированная многокрасочность призвана у Вейсберга передать белый цвет гипсовых объектов (кубов, цилиндров, шаров и т. п.), т. е. самонейтрализоваться, не дематериализуя при этом мир, чем была занята абстрактная живопись (илл. 6). В пластике Альберто Джакометти миметический редукционизм выражается в сокращении до минимума объема скульптур, которые, тем не менее, удерживают сходство с объективно наличной реальностью (илл. 7, «Идущий человек», 1947). Соотнесенность скульптур Джакометти с внеэстетической средой усиливается как бы необработанностью, несглаженностью их поверхностей – присутствием в артефактах подобия природной нерукотворности.

У многих авангардистов 1940-1950-х гг. бытие-из-смерти было не только игрой художественного воображения, но и экзистенциальной проблемой, являло собой преследующее их болезненно-угнетенное психическое состояние. Самоубийства, чрезвычайно распространенные среди участников более раннего авангардистского движения (от футуризма и дадаизма до сюрреализма), были попытками совершавших их личностей отправлять власть, которой они жаждали при жизни, даже и над смертью и поэтому героизировались и мифологизировались соратниками. Клонясь на закат, социокультура, взявшая разгон в первом десятилетии XX в., окружила преждевременный уход из жизни загадочной неопределенностью, мешающей дать однозначный ответ на вопрос, что перед нами – самоубийство или несчастный случай? Самоубийство и здесь еще бывало актом свободного волеизъявления (Целан), но типичной неурочной смертью в авангарде-3 стал суицид, так сказать, без авторской сигнатуры, который подлежал зачислению в разряд *dubia*. Те, кто не могли полновластно распорядиться бытием, были бессильны господствовать и над небытием. Были ли самоубийствами гибели Поллока, разбившегося пьяным за рулем (1956), и Мэрилин Монро (1962), отравившейся транквилизаторами то ли

по собственному желанию, то ли из-за врачебной ошибки? Как толковать смерть Ингеборг Бахман (1973), учинившей пожар в своей комнате и скончавшейся в больнице, но не столько от ожогов, сколько от того, что не получила барбитураты, которые до того принимала в чудовищном количестве? Как умудрился попасть под автомобиль Ролан Барт (1984)? Быть может, самая странная в приведенном ряду кончина постигла Кляйна, который разыграл самоубийство в перформансе под названием «La Saut dans le vide» (1962), бросившись с второго этажа на спасительно приготовленные маты (илл. 8), и совсем скоро после этого и впрямь умер от разрыва сердца. Ослабленной формой размытого самоубийства было замолкание и затворничество творческой личности, например, Сэлинджера, который ничего не опубликовал после 1965 г.

Бунт. Действие, пожалуй, самого влиятельного из всех художественных текстов, увидевших свет в 1940-1950-е гг., романа Сэлинджера *Над пропастью во ржи* происходит, как то весьма обычно для авангарда-3, в промежуточном времени, которое начинается предстоящим изгнанием Холдена Колфилда из школы за неуспеваемость и дает ему два дня свободы до того момента, когда об этом событии будут извещены его родители. Сдвинув козырьком на затылок только что купленную красную охотничью шапку и придав тем самым своему головному убору вид фригийского колпака, Холден бродит по Нью-Йорку – посещает ресторан, театр, концертный зал, смотрит кино в Радио-сити и знакомится в гостинице с продажной любовью. Роман разворачивается как обзор текущей социокультуры с точки зрения подростка, краткосрочно освободившегося от участия в ее воспроизводстве, от обучения ее правилам. Бунт Холдена направлен не только против истеблишмента (будь то презируемые им удачливые предприниматели, прославившиеся спортсмены, учителя), но и против социокультуры в широком охвате – в той мере, в какой она подменяет естественное искусственным (если театральная постановка и нравится герою, то по причине жизнеподобной игры актеров; безоговорочно он восхищается лишь Музеем этнографии, экспонирующим смыкание символического порядка с природным). Вожделирующий аутентичности (вспомним Левинаса), отвращающийся от *quid pro quo*, Холден, отличник по сочинениям, отказывается от возможной карьеры литератора – продает пишущую машинку. Этот жест героя – полемический выпад Сэлинджера против фильма Уайлдера «Потерянный уикэнд» (1945), где романист-алкоголик пытается сбить с рук пишущую машинку, чтобы раздобыть денег на выпивку (действие в кинокартине укладывается в два дня, как и в романе). Утраченное было орудие письма все же счастливым образом возвращается в фильме к владельцу – литературе (фактологического свойства, откровенный автобиографический рассказ) должна спасти у Уайлдера человека, выбитого из бытия, допившегося до белой горячки, приготовившегося свести счеты с жизнью. У Сэлинджера поражение Холдена не восполнимо за счет восстановления потерянного им соци-

ального статуса – оно случается в неправильно устроенном людьми мире, который требует – ввиду своего притворства – коренной переделки¹⁵.

Тогда, когда авангард-3 революционен, он, сомневающийся в правомочности субституций, восстает против любого замещающего, которое посягает на полное превосходство над замещаемым, против социокультуры, торжествующей в своей ненатуральности. Эта революция упраздняет ту, что надеялись осуществить пионеры авангардистского искусства, делавшие ставку на ультимативное и отсюда экзemplярное замещение всего что ни есть, как мечтали Велимир Хлебников, титуловавший себя «Председателем Земного шара», или «обердада» Йоханнес Баадер, «Председатель человечества»¹⁶. Одинаково чужда авангарду в конце его пути и консервативная революционность, адепты которой постарались произвести в середине 1920-х гг. и в следующую декаду переворот в историческом времени, уповая на регресс к первозамещенному – к отправной стадии этногенеза и – при философском абстрагировании от частных – к бытию, еще не суженному человеком до быта. В отличие от обеих отбрасываемых форм (футурологической и ностальгической) радикального вмешательства в исторический процесс, послевоенный бунт не несет в себе никакой позитивности – он антирепрезентативен и, значит, антиавторитарен, но этим и ограничивается, не ведая, во что выльется возмущение, найдется ли у него созидательная энергия.

В фильме «Бунтарь без причины» (1955) Николаса Рэя протест юного Джима Старка (в незабываемом исполнении Джеймса Дина) против семьи, авторитарной и безвольной одновременно, не уравновешен положительной альтернативой кровному родству. Peer-group, где герой мог бы удовлетворить свое недовольство старшими, терпит крах: лидер подросткового коллектива срывается на автомобиле в пропасть; Платон, выросший в безотцовщине и искавший покровительства у Старка и его возлюбленной, застрелен полицией. Инофициальная социокультура в фильме Рэя так же репрессивна (молодежная группа преследует Платона и Старка), как и официальная, представленная полицией.

В своей малой истории европейской философии, трактате «Человек бунтующий» (1951) Камю выступает критиком сразу и всякого существующего порядка, и всяких известных из прошлого намерений перекроить таковой. Революции предпринимаются ради достижения конечных целей и не гнушаются в присутствии им финализма убийств, неприемлемых для Камю. Человек, однако, не может обойтись без «метафизического бунта»,

¹⁵ По поводу искренности, бывшей идеалом для послевоенных художников и мыслителей (не только на Западе, но и в Советском Союзе, как о том свидетельствует «оттепельное» выступление Владимира Померанцева в «Новом мире», 1953, № 12), стоит обратить внимание на то, что она преломилась и в быту, в моде, не драпирующей тело: бикини были изобретены далеко не случайно в 1946 г.

¹⁶ Поддерживая своих современников, Ханна Арендт осудила Великую французскую революцию, пришедшую, как она писала, через культ «Высшего существа» к передаче власти в руки «сильного человека», Наполеона (Arendt 1963).

в котором он завоевывает свою, ни с кем не делимую, власть над мирозданием. Чтобы эта всегдашняя революционность, антропологичная по природе, избежала бы террора, она обязана, по Камю, вершиться не в пользу будущего, а в пользу настоящего, иными словами, быть неповиновением как таковым. Восстание против репрезентативности (богоборчество, свержение кумиров) понимается Камю как и само по себе нерепрезентативное, не означающее ничего, кроме того, что оно происходит.

«Общество спектакля» (1967) Ги Дебора суммировало подступы к революции, декларированные на Западе в годы «холодной войны». Поведение должно быть, по Дебору, избавлено от стереотипов и проникнуто непокорством, потому что капитализм взошел на ту ступень, на которой он стал зрелищем для самого себя, сосредоточившись на театрализованной демонстрации товаров, на соблазнении потребителей иллюзиями, подлежащими демистифицированию, если социальный человек не хочет быть обманутым. Репрезентативность, с которой боролся авангард-3, была мыслительно схвачена Дебором самым непосредственным образом – в понятии сцены, где реальность перестает быть собой, представленная иным, чем она, - актерской игрой. В условиях запертого для авангарда-3 будущего господствующей театральности можно было противопоставить только ее же, но в бунтарском варианте. Основанный Дебором за десять лет до появления «Общества спектакля» «Ситуационистский Интернационал» проповедовал разрушение консюмеристского мира посредством спонтанных игровых акций, девиантных жестов – индивидуально инсценируемых микрореволюций.

Фактически случившаяся в 1968 г. евроамериканская революция была во многом пропитана нараставшим в послевоенной художественной и политической культуре недовольством относительно представительных субституций. Эта революция отреклась от захвата государственной власти и (в манифесте братьев Кон-Бендит) от бюрократически-централистской организации восстания на большевистский манер. Но, не произведя государственных переворотов, 1968-й год привел к власти, пусть не над обществом, а над духовной культурой, поколение постмодернистов. Так же, как Великая французская революция, пришедшая на стык Просвещения и романтизма, и не менее великая русская, грянувшая при переходе от символизма к постсимволизму, восстание шестидесятников прошлого века было межэпохальным, столкнувшим безвозвратно убывающий в прошлое авангард в его депрессивной версии и постмодернизм, еще только проверявший себя на жизнеспособность.

ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсова В. Н. и др. (ред.). *Поэзия русского футуризма*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999.
- Джеймисон Фредрик. «Модернизм как идеология». *Неприкосновенный запас* 6 (2014): 3–35.

- Завадская Е. В. *Восток на Западе*. Москва: Наука, 1970.
- Кондратов Александр. «Здравствуй, ад! Лирический дневник 1957–1967. (Избранные главы)». *Новое литературное обозрение* 18 (1996): 89–130.
- Красовицкий Станислав. «23 стихотворения». *Эхо* 1 (1980): 31–47.
- Мартынов Леонид. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель, 1986.
- Недель Аркадий. *Оскар Рабин. Нарисованная жизнь*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Некрасов Всеволод. *Стихи из журнала*. Москва: Прометей, 1989.
- Некрасов Всеволод. *Избранные стихотворения*. Составил И. Ахметьев. 1998.
- Сапгир Генрих. *Избранные стихи*. Москва – Париж – Нью Йорк: Третья волна, 1993.
- Слущкий Борис. *Собрание сочинений*. В 3 т. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1991.
- Смирнов И. П. *Последние-первые и другие работы о русской культуре*. Санкт-Петербург: Изд. дом «Петрополис», 2013.
- Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука, 1977.
- Шаламов Варлам. *Колымские рассказы*. London: Overseas Publications Interchange, 1978.
- Ямпольский Михаил. *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*. Москва: Новое литературное обозрение, 2007.
- Arendt Hannah. *On Revolution*. New York: Viking Press, 1963.
- Celan Paul. *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Dixon Wheeler Winston. *Lost in the Fifties. Recovering Phantom Hollywood*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.
- Agazzi Elena, Schütz Erhard (Hrsg.). *Heimkehr: Eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit. Geschichte, Literatur und Medien*. Berlin: Duncker & Humboldt, 2010.
- Jameson Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of Present*. London – New York: Verso, 2002.
- Schramm Caroline. Die Ästhetik der Kurzsichtigkeit: Minimalismus in Leonid Dobyčins Roman „Gorod En“. Coller M., Witte G. (Hrsg.). *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 51, 2001: 249–277.
- www.vavilon.ru/texts/sapgirl.html
- www.vavilon.ru/texts/prim/nekrasov0.html

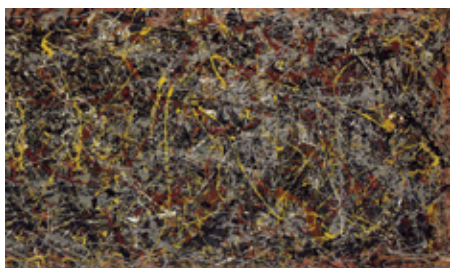
Игор Смирнов

АВАНГАРДА-3

Резиме

У чланку се разматра уметничка култура која је поникла на Западу и у Русији 1940-1950-их година и која означила крај постсимболистичке авангарде. Уместо рано-авангардног футурологизма ова култура је ретроспективна. Она уништава садашњост, рамети супституције и стварају је аутори који често болују од тешке депресије. Па ипак, авангарда 1940-1950-их иновативна је и на свој начин револуционарна.

Кључне речи: авангарда, памћење, ретроспекција, кич, praesentia-in-absentia, world-in-between, антирепрезентативност.



Илл. 1.



Илл. 2.



Илл. 3.



Илл. 3а.



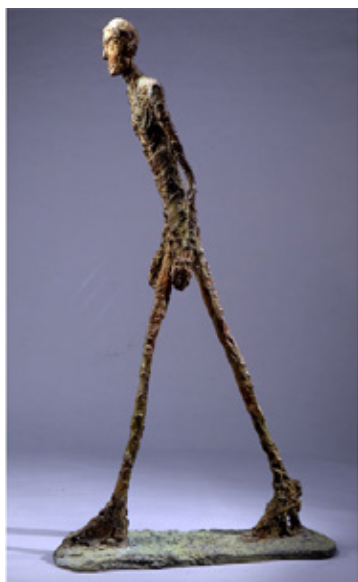
Илл. 4.



Илл. 5.



Илл. 6.



Илл. 7.



Илл. 8.

Zoja Bojić
The University of New South Wales
Sydney
z.bojic@unsw.edu.au

THE ESTABLISHMENT AND THE GLOBAL ARTIST: THE CASE STUDIES OF MARINA ABRAMOVIĆ AND KOMAR & MELAMID

This paper examines the relationship between the construct of the global artist and the construct of the establishment art. In this analysis two case studies are presented – the case study of the pre-global work of Marina Abramović in Yugoslavia in the early 1970s and the case study of the pre-global work of the duo Komar & Melamid in the Soviet Union also in the early 1970s. Both sets of artists were simultaneously engaged with anti-establishment art practices in the earlier stages of their careers. Through an examination of their earlier bodies of work and the establishments' response to them additional light is cast on these artists' practice of addressing the global audiences in a global context.

Key words: Marina Abramović, Komar & Melamid, Yugoslav art, Soviet art, anti-establishment art, global artist.

Marina Abramović can be considered as one of the 21st century performance artists credited with introducing the concept of global artist into contemporary art practices. Born in Belgrade, Yugoslavia, in 1946 Abramović has lived in Europe (Belgrade, Amsterdam since 1975) and the USA (New York, since 2001) and accomplished performance works in many more countries comprising Australia, China and Russia. However, her global artist status is not based on her multicultural art experiences.¹ Instead, this term means that her recent work, although created in situ in the USA (“The Artist Is present”, MoMA, New York, March 2010) (Biesenbach et al. 2010), Russia (“The Magic of Mutual Gaze”, Garage Center for Contemporary Culture, Moscow October – December 2011) (Rath 2011) or Australia (“Marina Abramović in Residence”, Kaldor Projects, Sydney and MONA, Tasmania, June 2015) (McDonald 2015), is deprived of geographical connotations and does not take into consideration neither Abramović's potential category of an émigré artist nor an ethnic or a national characteristic of her audiences. As the aim of her (recent) art practice is a (silent) communication with her diverse audience on the grounds of expe-

¹ This idea ties in with the idea of transnational nature of the avant-garde as identified in Harding (James – Rouse 2006).

riencing common basic human emotions, her audiences in different performance spaces can only be labelled global. This is especially underlined by the artist's explaining, documenting, preserving and archiving her work which is ephemeral in its nature, her deliberate virtual and online presence including the dissemination of her work² and her participation in the global social media context.³

Looking back at her art practice, however, it is clear that some of her previous work was directly related to symbolic or other values of the spaces where it was performed or that it directly addressed specific audiences. One such site-specific work was the artist's selection of the Great Wall of China as the important site for her work in 1988; whilst one such example of the audience-specific work is a series of Abramović's performances executed in her home city of Belgrade in the early 1970s. Abramović's site-specific work executed at the Great Wall of China was a collaborative work with her then creative and life partner the performance artist Ulay and comprised of the two artists each setting on a 2,500 km walking journey along the Great Wall of China from the opposite ends, Ulay from the Gobi Desert and Abramović from the Yellow Sea, with the work culminating in their encounter (and subsequent parting) in the middle (Abramović et al. 2002). The specific site fully defined this work, from the work's concept⁴ through the long process of its execution to its conclusion, yet the work must be seen as addressing not specific but global audiences. In contrast, some of Abramović's work executed in Belgrade, especially some of her early works and performances in the Studentski kulturni centar (SKC) in the early 1970s, can instead be seen as addressing specific audiences and in that sense as hermeneutic in its method.

The hermeneutic method: Marina Abramović

The constructs of the self (the artist) and the other (the audience) are the ideas at the core of Marina Abramović's performance work from the beginning of her art practice in the early seventies. The artist's definition of both the constructs varied through time and in that sense the turning points in her art practice can be traced historically. One such turning point is Abramović's partnering with Ulay mid-70s and the artists' exploring interpersonal and mutual personal limits over the next decade; another is her post-partnership internal search in the 1990s including her expressions of both the artistic and the political⁵

² See the Marina Abramovic Institute (MAI), New York, <http://www.mai-hudson.org/> accessed February 2016.

³ For example, her Facebook profile <https://www.facebook.com/Marina-Abramovic-300806525911/>, accessed in February 2016, lists her activities since 2010 to the present day and displays almost 400 000 likes.

⁴ The pair reportedly sought the permission from authorities to execute the work eight years before the permission was granted, <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190>, accessed February 2015.

⁵ Such as her video installation/performance "Balkan Baroque" for which she was awarded the Golden Lion at the Venice Biennale 1997: Marina Abramovic, "Balkan Baroque", <https://youtube/gbswpr7ibBA>, accessed February 2016.

statements; and the third is her performance work with the conscious aim of continually empowering the broadest audience, since her New York performances in the early 2000s.

The catchwords of the early 1970s in Yugoslavia whose origins lay in the political, social and communal life of the era, *self-analysis* and *self-criticism*, appear to be at the core of the art practices of several then young artists who worked and exhibited together in Belgrade from 1970 to 1975.⁶ They included Raša Todosijević, Urkom Gergelj, Slobodan Era Milivojević, Zoran Popović, Marina Abramović and Neša Paripović, the artists primarily interested in exploring the ideas of conceptual art and performance art. Overall, their work can be seen as part of the broader streams of such art practices within⁷ and outside of Yugoslavia.⁸ Indeed, the exhibition “On the Edge of Europe” curated by Nathalie Zonnenberg and exploring some of these links was staged at the the Kroller-Muller Museum in Otterlo, Netherlands in 2006 (Zonnenberg 2006). The one problem with such a context for the works by the abovementioned Belgrade based artists is the construct of the “Edge” of Europe as their work was neither geographically nor politically on edge of any art practice of the era. Instead, these artists, as they proclaimed it themselves, explored in their work the constructs of self-analysis and self-criticism. They did so in presenting their work to specific audiences and, not satisfied with mere presentation of the works, deliberately and at all costs endeavouring to involve and engage that audience. In an attempt to provide a *self-analysis* and *self-criticism* of the community and a society as a whole, the artists perceived their role as catalysts in an analysis and critique of the social practice of the time and as the protagonists of its change. The interaction between the self and the other thus became essential for the very execution of the artworks which in turn, being created by and for a specific audience, became hermeneutic in their nature.

Among such works were several works by Marina Abramović from the period. To begin with, one of her first showings in a group show was at the “Young Artists and Young Critics 71” exhibition held in one of the most prestigious institutions of the time, the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1972. From 1971 to 1975 she regularly exhibited her work at group shows in the Studentski kulturni centar, Students’ Cultural Centre (SKC) in Belgrade, usually held in spring “Aprilski susreti” (“The April Meetings”) and autumn “Oktobar” (“October”, an exhibition held simultaneously and in opposition to the annual showing of established artists “Oktobarski salon”, the “October

⁶ Indeed, at the annual *Oktobar* exhibition in 1975 in the Belgrade SKC the participating artists displayed their texts on the construct of art. One such text was written by Raša Todosijević who articulated the constructs of self-analysis and self-criticism in art practices of his fellow artists (Renz 2014).

⁷ Marijan Jevsovar, Julije Knifer, Ivan Kozaric, Dimitrije Basicевич Mangelos and Josip Vanista from the Gorgona group, Nasko Kriznar, Milenko Matanovic, David Nez, Marko Pogacnik and Andraz Salamun from the OHO group and others.

⁸ Christo, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Catherine Millet, Gina Pane, Joseph Beuys, Luigi Ontani, Francesco Clemente and others whose works were exhibited at various exhibitions in Belgrade in the 1970s.

Salon” also in Belgrade). The *Young art* being exhibited in spring became a staple of the exhibitions program of the young people’s gallery in the SKC, whilst the October show represented art that was meant to be considered as an alternative to the established art and/or the art of and for the establishment. Although continuing with their performance practice in private spaces for some time, at both the SKC annual showings since, the group of young artists including Abramović embraced the opportunity to voice out their interest in *self-analysis* and *self-criticism* as it related to the self and to the other, to the artists and to their audience, to the individual and to the society. At the show “Drangularijum” (“Knick-knaekium”) held in June 1971 and curated by Biljana Tomić where the artists exhibited objects related to their art practice (but not their artworks), Abramović showed a playful triptych “Oblak” I, II and III (Cloud” I, II and III) consisting of a peanut (with its shade), sheepskin, and a number displayed on a slab. At the October show the same year, titled “Objekti i projekti” (“Objects and Projects”) Abramović exhibited two sets of work of which one was photography and the other a sound work. The photography set featured a picture of the building of the Belgrade theatre Atelje 212 between the adjacent buildings; and the same picture of the buildings with the image of the Atelje 212 erased. The works were exhibited in the SKC gallery, with their enlarged copies displayed at Trg Republike, the city central Republic Square. Abramović’s stepping out of the gallery space in order to address broader audiences was at the core of the other work exhibited as part of the same show: the sound installation consisting of sound boxes secured on the large tree in front of the SKC, in the Belgrade central Marshall Tito street, emanating the recorded sounds of bleat, roar and gun-shot followed by the recorded sound of birds twitter.

Such socially engaged artworks were followed by Abramović’s further use of sound in her three works at the “Oktobar ’73” showing: the playing of the recorded sound of a building demolition broadcast simultaneously to the SKC façade being lit by coloured lights “Ozvučeni prostor – rušenje fasade” (“Sound space – the demolition of the façade”); the playing of the recorded sound of the Belgrade airport flights announcements in the SKC foyer “Zvučni ambijent – aerodrom” (“Sound ambience – airport”); and the playing of the recorded sound of a taut wire in the all-white barren room in the SKC “Zvučni ambijent – belo” (“Sound space – white”). In April 1973 in the SKC Abramović had exhibited a “Proposal for the sound space” consisting of white screens and the recorded sound of horses’ hooves and clocks ticking; and participated in the slide presentation titled “Oslobađanje vidokruga – cilj: Beograd” (“Freeing of the horizons – aim: Belgrade”). With such a lot of loud sound of building demolition, gun shot, roar, bleat, twitter etc. in the heart of the city, there was little doubt that the art of individual and social *self-analysis* and *self-criticism* didn’t reach widest possible audience both within the SKC gallery space and outside of it in Belgrade streets. There was also little doubt that the addressed audience hadn’t recognised the symbols and intended meanings which included the literally broadcast call to destroy the façade of an establishment; a critique of sheep-like existence, aggression, force and a pretence of a paradise;

pointing out how precious and desirable was a freedom of movement and how precarious was the attainment of individual and social balance; the voiced out need to free the horizons – to name just a few.

Such a critique of the establishment, of which Abramović was just one of the protagonists, resulted in the establishment embracing its critics: in June and July 1973 at the prestigious institution of the Museum of Contemporary Art in Belgrade the works of these very artists (as well as many others) were displayed at the exhibition “Documents On Post-Object Phenomena in Yugoslav Art 1968-1973” curated by Ješa Denegri and the SKC gallery curator Biljana Tomić. The same year a group of SKC artists including Abramović participated at the Edinburgh Art 1973 held from August to September. Among the artists representing Yugoslavia were Marina Abramović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom and Zoran Popović and art historians and curators Jasna Tijardović and Biljana Tomić. There, on August 19, 1973 the artists held simultaneous performances at the Richard Demarco Gallery and the Melville College with Marina Abramović performing “Rhytm 10” (“Ritam 10”), Raša Todosijević “Decision as Art” and Gera-Gergelj Urkom, “Upholstering Chair” (“Reparacija stolice”). The event was well supported by Yugoslav media of the time including the Belgrade magazine *Moment* which published extensively on the artists’ scheduled activities (Anon 1973).

Thus Abramović and her fellow artists critical of the Yugoslav establishment seemingly paradoxically became embraced by the very establishment which happily facilitated the group’s travelling and performing overseas. It is indicative that Abramović’s now legendary “Rhytm 10”, which included injuring her hands with a knife and which explored the limits of the body pain within a performance, was first performed at the Edinburgh festival as it deliberately communicated with the broader, non-Yugoslav specific audiences.⁹ Upon her return to Belgrade Abramović continued with her previous sound installation exploration practice (and broadcast the previously mentioned three sound recordings at the “October ’73” in SKC). In April 1974, for the Third April Meetings at SKC, Abramović performed her perhaps most obviously political and social critique artwork, her “Rhythm 5 – the fire star”. The open-space work consisted of Abramović drawing a large, 5m x 5m, five point star in flammable liquid and setting it alight, the artist walking around it, cutting her hair, then fingernails and toenails and throwing the cuttings into the fire, and finally jumping across the flames into the center of the burning star. The act amounted to sacrilegious. There can be no doubt that it was recognised as such by the audiences.

However, the establishment appeared to endure if not to directly support such a political critique. Next year Abramović went on to offer a comment on the constructs of art and beauty in her work “Umetnost mora biti lepa, umetnik mora biti lep...” (“Art must be beautiful, artist must be beautiful...”) performed

⁹ A parallel can be drawn with Abramović’s performing her “Rhythm 0” in Naples, Italy, in which again she addressed non-specific broad audiences.

at SKC in October 1975 which consisted of the artist continually combing her hair in front of a mirror. In April 1976 in SKC she performed her “Oslobadjanje glasa” (“The freeing of the voice”), which consisted of her continual screaming whilst sprawled on the floor. It was doubtlessly conceived and understood as a form of *self-analysis* and *self-criticism* of both the self and the other, that is, as a critique of the artist and of the establishment.

That same year brought a major change in Abramović’s art practice – she left Yugoslavia and met her then partner Ulay. She presented this change in her art practice to the Belgrade SKC audiences in April 1977 when she and Ulay performed the piece titled “Udisanje – izdisanje” (“Inhaling-Exhaling”) which consisted of the two artists continually kissing, passing a breath back and forth, with the performance broadcast across SKC via the monitors. The performance marked the end of the hermeneutic method in Abramović’s work and the beginning of a new phase¹⁰ during which she explored a range of different and new constructs, in the process aiming to address non-specific and broader audiences. Abramović might have remained a non-conformist artist for the duration of her career but her further work largely remained void of her critique of the establishment. In a manner, Abramović’s (admittedly, often interactive) politically engaged art of her early practice evolved to exclude such a political engagement and became focused on the interactive qualities of her then art practice.

The hermeneutic method: Komar & Melamid

Meanwhile in the Soviet Union several art (including performance art) groups were being formed. Especially telling parallels can be drawn with the works by Komar & Melamid, nowadays considered global artists, executed in Moscow in the early 1970s. The early 1970s marked the two artists’ founding the so-called sots-art movement as a sometimes dangerous parody of the postulates of the social realism in the art practice of the time (Danto 1997).

Vitaly Komar and Alexander Melamid, the two artists working in the field of the graphic design in the early 1970s, perhaps due to the nature of their art practice of the time were initially naturally drawn to the ideas of pop-art. Amongst such works were the irreverent “Вам хорошо!” (“You are fine!”), 1972, or the later work, from 1974, “Hamburgers Made Out of the Newspaper ‘Pravda’”, 1974, Moscow, private apartment. What they introduced to their newly formed movement shortly after was a clearly defined construct of irreverent, anti-establishment, non-conformist art especially well communicated in a series of performances and the documentation of such performances. Amongst such works, perhaps the pinnacle of their body of work from the early 1970s

¹⁰ Her Yugoslav work was re-evaluated in the shows “New Art Practice in Yugoslavia 1966-1878”, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1978, curated by Marijan Susovski; and “New Art in Serbia 1970-1980”, Museum of Contemporary Art – Belgrade, Gallery of Contemporary Art – Zagreb, and Art Gallery – Pristine, 1983, curated by Ješa Denegri.

in Moscow was their collaboration with the cellist Charlotte Moorman of the Fluxus fame in 1976, "Passport: Codes", Moscow, private apartment.

Between the 1972 and 1976 Komar & Melamid authored a number of performances in private settings in Moscow. A parallel here can be drawn to the public nature of Abramović's art practice of the time in Belgrade. A significant volume of such performances by Komar & Melamid such as the "Art Belongs to the People", 1974, Moscow, private apartment, resulted in the artists' arrest. In contrast, Abramović's art practice of the time was strongly supported by the very establishment that it critiqued, including the artist exhibiting her work at the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1973 and presenting her work in a performance at the Edinburgh festival also in 1973. In 1974 (on September 15), Komar & Melamid's "Double Self-Portrait" in which the artists depicted themselves in an image akin to the popular image of the double portrait of Lenin and Stalin was destroyed at the so-called "Bulldozer exhibition" to significant consequences for art practices of various artists within the Soviet Union (Jackson 2010). In contrast, in 1974 Abramović performed her "Rhythm 5 – the fire star" which the establishment benevolently understood as a critique, and not a provocation. Komar & Melamid stayed on in Moscow to host a series of performances in a private apartment such as the already mentioned Passport: Code performances in 1976 (part of the "Passport: Code" performance series since 1974) and, prior to that, showing of their photography work "Super Objects--Super Comfort for Super People", portfolio of colour photographs, 1975. In 1975 and 1976 Abramović also experimented with the construct of the discomfort and the gagged super-people as a critique of the establishment in her public performances of "Umetnost mora biti lepa, umetnik mora biti lep..." ("Art must be beautiful, artist must be beautiful...") (SKC, October 1975) and "Oslobodjanje glasa", "The freeing of the voice" (SKC, April 1976). The Yugoslav establishment at the time apparently understood Abramović's work as an expression of self-analysis and self-criticism allowing, and welcoming, such public displays.

In 1977 Komar & Melamid were granted the permission to leave the Soviet Union, and left firstly for Israel and then for the USA, having embarked on a global career. Abramović left her Yugoslav audiences by her own volition first in 1976, briefly returned to them in 1977 with her then partner Ulay and since 1977 established herself in Europe and globally. It is interesting to note that a number of Komar & Melamid's projects since leaving the Soviet Union continued to address in many different ways the constructs of the very Soviet establishment they left behind and that is no more (<http://www.komarandmelamid.org/>) in the process ensuring the continual life of some of the Soviet iconic imagery. In contrast, Abramović's art practice has largely remained deprived of a critique of a political, social or art establishment (<http://www.mai-hudson.org>).

The two parallel case studies bring forth several constructs. One of them is the idea of some artists within the Soviet Union and within the Yugoslav established art practices simultaneously being engaged with similar ideas of

(artistic) freedom and anti-establishment art. The other is the manner in which the establishment interacted with such art and such artists – in the case of Abramović the establishment was directly supportive of her work,¹¹ whilst in the case of Komar & Melamid the establishment was not tolerant of their work. Yet another construct that emerges from these case studies relates to these artists' later global art practices: whilst Komar & Melamid in some of their work continued to reference their anti-establishment art practices of the Soviet era through the use of iconic imagery, Abramović's later work ignored referencing the establishment both historically and temporally. In both instances, the global art practice of both Abramović and Komar & Melamid demonstrates that their previous hermeneutic anti-establishment art practices could not communicate with their non-specific and global audiences.

LITERATURE

- Abramović M., Daneri A., Di Pietrantonio G., Hegyi L., Vettese A., Societas Raffaello Sanzio. *Marina Abramović*. Milan: Charta, 2002.
- Anon. *Moment*. Belgrade, August-September 1973.
- Biesenbach K., Biesenbach K., Danto A., Iles C., Spector N., Stokić J. (eds.). Exhibition catalogue *Marina Abramović: The Artist Is Present*. NY: MoMa, 2010.
- Danto A. C., *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Harding J. M., Rouse J. (eds.). *Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. Michigan: University of Michigan, 2006.
- Jackson M. J. *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: The university of Chicago press, 2010.
- James M., John Rouse (eds.). *Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. Michigan: University of Michigan, 2006.
- McDonald J. "Marina Abramovic in Residence: a miraculous respite from the stresses of life". *The Sydney Morning Herald* 26 June 2015.
- Rath A. "Abramovic Retrospective Makes Art Come Alive". *The Moscow Times* 17. October 2011.
- Renz S. "Art and Revolution" – The Student Cultural Center in Belgrade as a Place between Affirmation and Critique. Mateusz Kapustka (ed.). *Mythmaking Eastern Europe: Art in Response*. *Kunsttexte.de/ostblick* 3 (2014) (www.kunsttexte.de/ostblick).
- Zonnenberg N. *Living Art On the Edge of Europe*. Exhibition catalogue. Otterlo: Kröller-Müller Museum, 2006.

<https://www.facebook.com/Marina-Abramovic-300806525911/>

<http://www.komarandmelamid.org/>

<http://www.mai-hudson.org>

<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190>

<http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=en>

<http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/marina-abramovic-in-residence-a-miraculous-respite-from-the-stresses-of-life-20150624-ghvrlz.html#ixzz40AOitWE8>

http://www.themoscowtimes.com/arts_n_ideas/article/garage-retrospective-makes-art-come-alive/445620.html

<https://youtu.be/gbswpr7ibBA>

¹¹ This construct differs somewhat from the principal ideas of the exhibition "On the Edge of Europe" and its catalogue (Zonnenberg 2006).

Зоја Бојић

ЕСТАБЛИШМЕНТ И ГЛОБАЛНИ УМЕТНИК:
СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА МАРИНЕ АБРАМОВИЋ И КОМАРА И МЕЛАМИДА

Резиме

Овај рад испитује однос између конструкта глобалног уметника и конструкта естаблишмента. У овој анализи представљена су две студије – студија рада Марине Абрамовић у Југославији у раним 1970-им и студија рада уметника Комара & Меламида у Совјетском Савезу раних 1970-их. И Абрамовић и Комар & Меламид су у истом периоду и у ранијим фазама своје каријере делали као уметници против естаблишмента у оквиру ког су стварали. Испитивањем њихових ранијих дела и одговора естаблишмента на њихов рад додатно се осветљава питање односа уметничке праксе и глобалне публице у глобалном контексту.

Из ове две паралелне студије израња неколико конструкта. Један од њих је идеја да су се неки уметници у Совјетском Савезу и унутар југословенских уметничких пракси истовремено бавили сличним проблемима као што је (уметничка) слобода и уметности против естаблишмента. Други конструкт је начин на који је естаблишмент саобраћао са таквим уметницима – у случају Абрамовић естаблишмент је директно подржавао њен рад, док у случају Комара & Меламида естаблишмент није био толерантан према њиховом раду. Још један конструкт који произлази из ових студија односи се на касније светске уметничке праксе ових уметника: док Комар & Меламид у неким од својих радова настављају да се осврћу на своју анти-естаблишмент уметничку праксу из совјетске ере, Абрамовић се у својој каснијој каријери одвојила од своје такве младалачке уметничке праксе. Посматране заједно, ове две студије показују да претходна херменевитичка анти-естаблишмент уметничка пракса ових данас глобалних уметника није могла да комуницира са неспецифичном и глобалном публиком.

Кључне речи: Марина Абрамовић, Комар & Меламид, југословенска уметност, совјетска уметност, анти-естаблишмент уметност, глобални уметник.

Przemysław Pietrzak
Uniwersytet Warszawski
Instytut Literatury Polskiej
Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich

„KŁOPOTY BABUNI”, CZYLI BOLESŁAW PRUS W PRASIE HUMORYSTYCZNEJ¹

W swoim artykule Pietrzak bada związki między wczesnym opowiadaniem humorystycznym Bolesława Prusa „Kłopoty babuni” (1874) a strukturą czasopism humorystycznych, w których pisarz zamieszczał wówczas swoje twory. Podstawowa teza szkicu brzmi: opowiadanie Prusa i poetyka czasopisma humorystycznego oparte są na tej samej jednostce kompozycyjnej, czyli krótkiej scenie, której komizm wywodzi się zazwyczaj z kontrastowego niedopasowania do siebie składników. Fabuła utworu literackiego przypomina w tej perspektywie serię takich scenek, podobnie jak pojedyncza strona *Kolców* czy *Muchy* zawiera często serię krótkich anegdotek lub ilustracji (często współdziałających ze słowem) albo też dłuższy felieton będący faktycznie połączeniem takiej serii. Autor upatruje w tym silnego wpływu ówczesnej kultury masowej rozwijającej się w teatrach wodewilowych, cyrku i kabaretach, a w przyszłości kształtującej charakter wczesnego kina.

Słowa kluczowe: prasa humorystyczna, nowela, opowiadanie, ilustracja, kabaret, skecz, zasada niedopasowania.

In his article Pietrzak researches the relationship between the early humorous short story „Kłopoty babuni” by Bolesław Prus (1874) and the structure of the humour and satire magazines where young Prus used to publish his then writings. The basic point of this paper is: short story by Prus and poetics of humour and satire magazines are based on the same compositional unit, a small scene (sketch). Its humour usually emerges from the contrasting incompatibility of its elements. In this perspective a plot of the literary work published in such the magazines resembles a series of such the scenes, as well as a one page of *Kolce* or *Mucha* includes series of short anecdotes or illustrations. Pietrzak sees here a strong influence of mass culture developing then mainly in *comédie en vaudeville*, circus and cabarets and two decades later forming a shape of early cinema.

Key words: magazines of humor and satire, novella, short story, illustration, cabaret, sketch, rule of incompatibility.

Wykaz skrótów:

Nowele I – Bolesław Prus, *Pisma wybrane. Nowele*, t. 1, Wstęp Maria Dąbrowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990 (liczba po przecinku oznacza numer strony);

¹ Artykuł powstał w ramach projektu „Wiek teorii. Sto lat polskiej myśli teoretycznoliterackiej”, kierowanego przez prof. dr hab. Danutę Ulicką i finansowanego z grantu przyznanego przez NCN na mocy decyzji o numerze 2014/13/B/HS2/0310.

K – „Kolce”
 M – „Mucha”,
 KW – „Kurier Warszawski” (pierwsza liczba oznacza rok, druga numer).

List of abbreviations:

Nowele I – Bolesław Prus, *Pisma wybrane. Nowele*, t. 1, Wstęp Maria Dąbrowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990 (number after coma stands for number of page);

K – „Kolce”
 M – „Mucha”,
 KW – „Kurier Warszawski” (first number stands for a year, second for an issue).

Aby zrozumieć szczególne „prasowe nastawienie” dojrzałych powieści Bolesława Prusa, należy na nowo rozważyć konsekwencje jego pracy dziennikarskiej dla warsztatu pisarza. A więc nie tylko w kategoriach źródła wiedzy o świecie współczesnym, o środowisku wielkomiejskim i prowincji, ani też jako praktyki odbywającej się w zespole reprezentującym konkretne poglądy społeczno-polityczne przekładające się na rozmaite programy działalności pisarza jako ideologa (Szwejkowski 1972: 29-55; Bachórz 1994: I-CI; Sztachelska 1997; Sonczyk 2000). Chodzi o perspektywę dotąd raczej pomijaną, a jest nią właśnie usytuowanie poetyki epickiego utworu opartego na fikcji (opowiadania, noweli, obrazka, powieści) na tle poetyki czasopisma; o relacje, jakie wytwarzają się między gazetową stroną a publikowanym na niej literackim fragmentem². Nie dotyczy to – podkreślmy – przebadanych już dobrze konsekwencji, jaką dla budowy, zwłaszcza dłuższych utworów, ma praktykowane przez prasę cięcie ich na kolejne odcinki (Skwarczyńska 1954: 452; Welsh 1964; Rudnicka 1965; Trzynadłowski 1966; Pieścikowski 1970: 14-69; Jastrzębski 1982: 65-97).

Bardzo cennych obserwacji dostarczają w tej mierze wczesne teksty Głowackiego z początku lat siedemdziesiątych XIX wieku. Wtedy to autor żartobliwych *Szkiców społecznych* zamieszczanych w *Musze* (1873) zaczyna pisać kronikę tygodniową (dla *Kolców* i *Gazety Polskiej* – 1874), a także krótkie formy epickie (dla *Kuriera Warszawskiego* i *Kolców*). Równolegle uprawia zatem formy publicystyczne (o nastawieniu faktograficznym) i literackie w wąskim sensie

² Nurt podobnych badań reprezentowany jest dosyć skromnie. Na gruncie francuskim to przede wszystkim imponujących rozmiarów monografia Marie-Ève Thérénty (Thérénty 2003) Autorka przygląda się relacjom zawiązującym się między gatunkami publicystycznymi a prozą fikcjonalną w okresie poprzedzającym pełne, jej zdaniem, ukształtowanie się powieści odcinkowej (pod piórem Balzaka w „Starej pannie” opublikowanej w roku 1836 w *La Presse*). Amerykański badacz Lennard J. Davies (zob. Davies 1996) ukazuje wyłanianie się gatunku powieściowego i form dziennikarskich ze wspólnego pnia (*news-novel discourse*). W Polsce najbliższej podobnej perspektywy znalazł się chyba Oskar S. Czarnik (Czarnik 1982). Jednak mimo deklaracji o potrzebie badań łączących treść publikowanych w prasie utworów literackich z kontekstem gazetowej strony Czarnik wyraźnie ogranicza się do spojrzenia ideologiczno-politycznego. Co więcej, zajmuje się okresem, w którym – jak sam zresztą stwierdza – prasowe premiery literackich arcydzieł należą już do przeszłości, a zwycięża masowe fabrykowanie prozy.

tego słowa (oparte na fikcji). Co więcej, współpracuje z odmiennymi nurtami w czasopiśmiennictwie: „poważnym” i humorystycznym. Uważna analiza pokazuje, jak różne jest za każdym razem „zakotwiczenie” opowiadań i nowel z tego okresu w ich najbliższym kontekście gazetowej strony, zależnie od rodzaju prasy. O wczesnych publikacjach dla *Kuriera Warszawskiego* pisałem już gdzie indziej (zob. Pietrzak 2014; 2015; 2016). Teraz chciałbym zwrócić uwagę na twórczość zamieszczaną w prasie humorystycznej.

W roku 1874 w tygodniku *Kolce* między 21 III a 5 IX (numery: 12 – 36) publikuje Prus swój pierwszy dłuższy utwór, pełne satyry i groteski opowiadanie „Kłopoty babuni”. Opowieść podstarzałego, osiadłego na roli pułkownika (pamiętającego jeszcze może kampanie napoleońskie) o kilku dniach z jego życia spędzonych w towarzystwie niejakiej Pudencjanny Moździerznickiej (wdowie po koledze majorze), zatroskanej o los swojego niezbyt rozgarniętego wnuka, Socia, to przykład włączenia utworu literackiego w niezwykle specyficzną strukturę, jaką jest czasopismo humorystyczne. Wypada zatem rozpocząć od krótkiej charakterystyki najważniejszych tytułów tego typu prasy w interesującym nas okresie: *Kolców*, a także *Muchy*, dla której Prus rok wcześniej napisał cały cykl *Szkiców społecznych*. Wszak „humorysta”, jak nazywano wówczas Głowackiego, to nie po prostu ktoś tryskający spod pióra dowcipem, ale przede wszystkim ktoś, kto opanował rozmaite techniki humoru wypracowane i stosowane w konkretnych gatunkach i wielogatunkowych konstrukcjach, jakimi są czasopisma. Chodzi bowiem nie o banalne wskazanie komizmu w utworze publikowanym w piśmie humorystycznym, ale o wykazanie analogii między strukturą opowiadania a takim właśnie czasopismem.

Ukazująca się w tej epoce dwa razy w tygodniu *Mucha* jest *Pismem Humorystycznym Ilustrowanym*, do którego duży dostęp ma żywioł fikcji. Fikcji szczególnej, bo biorącej się na ogół nie z opowiadań, a z krótkich dowcipnych sytuacji (ukazywanych pod postacią scenek, anegdotek i dialogów), a także z parodii prasy codziennej, informacyjnej. To ostatnie widać zwłaszcza w rubryce „Dokumenty odnoszące się do spraw krajowych i zagranicznych”, gdzie podaje się wiadomości oparte na dość podejrzanym prawdopodobieństwie bądź – co często idzie ze sobą w parze – błahe:

Wkrótce mają się odbyć wyścigi wszelkiego rodzaju omnibusów i karetek napełnionych podróżnymi. Dyrekcja tej zabawy zamówiła już na czas powyścigowy sale w kilku szpitalach i place na Powązkach do użytku amatorów. (M, 1873, nr 50)

Z polityki jakoś... nic. (M, 1873, nr 13)

W ostatnich czasach na majówce piorun uderzył w pewnego kawalera i nie zrządziwszy najmniejszej szkody jego organizmowi, stopił wszystkie znajdujące się przy nim ołowiane przedmioty, a jednocześnie bardzo zakłopotał damy obecne przy tym wypadku.

Pewna dama w Alhambrze [mowa o ówczesnym warszawskim teatrzyku ogródkowym – P. P.] tak nieszczęśliwie usiadła na krześle, że aż stłukła sobie o ziemię tył głowy. (M, 1873, nr 51)

W tym samym pastiszowym tonie utrzymane są niektóre zadania logiczne, listy do redakcji, a nawet przywoływane na zasadzie kuriozalnego cytatu ogłoszenia reklamowe³. Z kolei anonimowy wierszowany felieton „Na czasie” (jego tytuł ulegał zresztą częstym zmianom, na ogół na potrzebę chwili) – luźno związany z aktualnymi wydarzeniami, a uwagę czytelnika przykuwający przede wszystkim wymyślnym doбором rymów – wygląda na żartobliwą trawestację felietonów drukowanych pod identycznym tytułem przez konkurencyjne *Kolce* (w roku 1874 w rubryce tej pisuje między innymi Prus). Specyfika „Muchy” leży więc w jej palimpsestowości, swoistym „zerowaniu” na gatunkach dominujących w prasie informacyjnej.

Głowacki wykorzystuje tę tendencję w swoich *Szkicach społecznych*, zamieszczając w numerze 50 z 1873 roku dialogową humoreskę „Przyszłość literatury”. Lucyper pokazuje Humoryście *Gazetę Pacanowską* z 1973 roku. Zaskoczony dziennikarz stwierdza, że zawarta w niej kronika składa się z samych cytatów, i to wielostopniowych: redakcja zapowiada skandal opisany przez inną gazetę, ta z kolei odsyła w podobnym tonie do jeszcze innej i tak w nieskończoność. „Przecież jest to jeden ze sposobów zapełniania szpał w waszych pismach...” komentuje diabeł. Tak samo należy czytać kilka innych tytułów z tej serii Prusowych drobiazgów: „Z życia poety” (nr 20: parodia nekrologu), „Literaci” (nr 22: reklama i prezentacja nowego czasopisma) oraz drugą część „Przyszłości literatury” i „W redakcji dziennika politycznego” (nr odpowiednio 51 i 54: ukazują fabrykowanie wiadomości i schlebianie niskim gustom czytelników).

Kolce („Tygodnik Humorystyczno-Satyryczny”) przypominają natomiast bardziej tygodniki „poważne”. Starają się bowiem wprowadzić coś w rodzaju podziału na literacką fikcję i formę reporterską. Znacznie obszerniejsze od *Muchy* pismo (w tym okresie dwanaście stron w porównaniu z czterema) zamieszcza dłuższe opowiadania (niektóre w osobnym „Dodatku”) i proponuje swoim czytelnikom kronikę, czyli cykl felietonów *Na czasie*. Od razu trzeba jednak zauważyć, że kronika to specyficzna. Wystarczy porównać choćby dwie strategie felietonowe Prusa, jedną właśnie dla *Kolców* (14 II – 5 IX 1874, numery 7 – 36), drugą dla *Gazety Polskiej* (18 i 29 maja 1874, numery 106, 117). Pisząc w tej ostatniej, Głowacki informuje o sprawach istotnych dla Warszawy i Królestwa (kanalizacja, przemysł, oświata). W *Na czasie* skupia się natomiast na wszelkich kuriozach, wydarzeniach osobliwych, dziwacznych, stających się szybko źródłem anegdoki i plotek. Ewentualnie proponuje coś w rodzaju

³ „W pewnym magazynie wyrobów tabaczknych zauważyliśmy paczkę papierosów z następującym nadpisem:

In Schitomir
Sredni 10 sztuk. 5 kop. sil.
FABRICA de TABAC
ET PAPIROS Nr 96
SCH. BOJARSKI.” (M, 1873, nr 14)

A oto przykład „zagadki” (M, 1873, nr 27): „Co to znaczy:/ Ni pies ni wydra.../ Coś na kształt świdra.../ Zielone?...”. I „rozwiązanie” podane na ostatniej stronie: „Nie wiadomo, co znaczy”.

satyrycznych monologów na wybrany temat, czego przykładem może być kierowana do paryżan zachęta, by w swych samobójczych zapędach (o których donoszą francuskie dzienniki) przyjeżdżali do Warszawy, albowiem miasto dostarczy im całej listy możliwości szybkiego rozstania się z życiem (w tym śmierci „głodowej” zarezerwowanej dla „literatów”: nr 23). Większy wydaje się również w *Kolcach* udział technik kojarzonych na ogół bardziej z prozą literacką aniżeli informacyjną, jak sfingowane dialogi z czytelnikiem, bliski z nim kontakt (konwencja „oprowadzania” po mieście), personifikacje (na przykład *Opinii publicznej* w numerze 21 albo znanych tytułów prasowych) czy całe zmyślane zdarzenia (dialog ze słońcem: nr 29). Wreszcie rzuca się w oczy coś, co można by nazwać szybkim, ostrym montażem, mianowicie gwałtowne przechodzenie od tematu do tematu na zasadzie swobodnych skojarzeń (oszczędniej stosowane przez Prusa w *Gazecie Polskiej* czy później w *Niwie* i *Kurierze Warszawskim*). To zaś łącznie z tendencją do parodiowania gatunków prasowych (przegląd prasy, szarady) sprawia, że dział *Na czasie* można uznać za odzwierciedlenie struktury *Kolców* niejako „w pigułce”. Potwierdza to kontynuacja rubryki podjęta przez Klemensa Szaniawskiego (pod pseudonimem „Junosza”), dopisującego czasem podtytuł „Powieść tygodniowa”. Autor ten łączy stylistyczne techniki typowe dla fikcji z sygnałami nastawienia faktograficznego, „reporterskiego”. Przedstawiona w numerze 9 z 1875 roku historia pewnej trójki – niejakiego Jasia, Zosi i jej matki – zaczyna się słowami „Było ich dwoje”, zawiera dość wyraźną linię fabularną z zasygnalizowanym aluzyjnie punktem kulminacyjnym (czyli sceną erotyczną), kończy się zaś podsumowaniem: „Jaś i Zosia, i pani Piotrowa są to postacie niezmyślane, żyją one i rosną na chwałę Bożą i utrapienie rodu ludzkiego...”.

To, co łączy oba pisma, a co seria *Na czasie* również odzwierciedla, to dominacja zabawnej scenki, „dowcipu” w późniejszym znaczeniu wesołej anegdotki. Ujęta w krótką formę (zazwyczaj miniaturowego dialogu) występuje na jednej stronie z parodią wiadomości, żartobliwymi wierszykami czy – jak w przypadku *Kolców* – felietonową kroniką. W tej ostatniej zresztą pełni nierzadko rolę podstawowej jednostki konstrukcyjnej (duża forma składa się wówczas z szeregu małych „scenek” połączonych ze sobą najczęściej drogą swobodnych skojarzeń). Stanowi wyraźny punkt ciężkości na dość zróżnicowanej (także graficznie) stronie, bliższej pod tym względem prasie codziennej aniżeli tygodnikom. W „*Kolcach*” – częściej niż w *Musze* – krótka scenka zyskuje sobie w omawianej epoce nowe wcielenie, a zarazem jak gdyby dopełnienie: rysunek.

W roku 1874 pismo jest już niezwykle bogato ilustrowane. Na każdej stronie – najczęściej łącznie z okładką – znajduje się duży rysunek z zamieszczonym pod spodem dialogiem, rzadziej komentarzem. Obraz i słowo tworzą scenę rozgrywającą się zazwyczaj w środowisku miejskim: w salonie, na ulicy, w pokoju służącej, w teatrze, cyrku, restauracji itp. Działania postaci, ich język, ubiór, zachowanie wynikają z typów, jakie reprezentują (arystokrata, kupiec, Żyd, Niemiec, służący, lekarz, dama, niesforne dziecko itp.). Humor całej kompozycji bierze się na ogół z wymiany zdań. Rysunek przyciąga wówczas uwagę

widza (zob. ryc. 3 i 4). Bywa też i na odwrót, gdy do śmiechu ma pobudzać właśnie to, co widać, a podpis pomaga tylko zrozumieć zilustrowaną sytuację. To ostatnie dotyczy zwykle rysunków, by tak rzec, małoformatowych, tworzących nieraz całe serie układające się nierzadko w swoiste „obrazkowe historyjki”, jak „Dziwne przechodził wypadki pan Ksawery ze szpilką” (1874, zob. ryc. 2). Można też wreszcie mówić o kompozycjach pośrednich, równoważących grafikę z tekstem („Domorosłe talenta widziane przez szkło powiększające Mamy lub Tatki” (1874, zob. ryc. 1). Gdy się przyjrzeć dwóm ostatnim typom, nieodparcie nasuwa się skojarzenie z początkami sztuki, która dopiero miała nadejść: z filmem niemym. I to właśnie w swych pierwszych odsłonach, kiedy gra aktorów wzbudzała śmiech samym ruchem ciała, pantomimą, potęgowaną serią nieprawdopodobnych sytuacji, lub najprostszym komizmem sytuacyjnym (zob. ryc. 5). Z kolei pierwszą odmianę rysunków można by porównać do innej sztuki niedalekiej przyszłości, a mianowicie do kabaretowego skeczu. Mam przy tym na myśli kabaret w swej odmianie masowej, głównie wodewilu coraz częściej wypełniającego program ówczesnych teatrzyków *variété*. Oba skojarzenia wydają się niebezpieczne. Naprowadzają też na pewien trop. Chodzi o obszerniejsze zagadnienie. Otóż w omawianym okresie coraz prężniej rozwijają się na terenie Królestwa Polskiego formy rozrywki, które na przełomie stuleci przerodzą się w nowoczesną kulturę masową. Będzie ją charakteryzowała dominacja form wizualnych, rzadziej krótkich fabuł, dążących do zadziwienia odbiorcy, zaatakowania go całą złożoną serią niezwykłości, dziwactw i sensacji. Główne gatunki oparte na owej „estetyce zadziwienia” (według formuły Toma Gunninga) to gabinet osobliwości (panoptikum), pokazy cyrkowców, atletów, piosenki, skecze i wszelkie techniki reprodukcji obrazów, w tym ruchomych, jak kino (Gunning 1995; Biskupski 2013). Ich miejscem – oprócz przestrzeni miejskich placów – będzie wodewilowy teatr. W studiach poświęconych temu zjawisku słowo „wodewil” pojawia się najczęściej na określenie nie tyle lekkiej komediowej operetki, ile niezwykle złożonego *show*, na które składa się szereg rozmaitych „numerów” wykorzystujących często odmienne formy przekazu (pantomima, piosenka, krótki pokaz filmowy; zob. Biskupski 2013: 75-135; Snyder 2009). I to tu „kino atrakcji” (jeszcze inna formuła Gunninga) spotykało się z kabaretowym skeczem (Gunning 1990). Sama nazwa „kabaret” (częściej: „cabaret”) bywa w polskiej prasie końca XIX w. używana odnośnie właśnie wodewilu (nieradko z pogardą). Należy więc odróżnić ją od słowa opisującego elitarne przedsięwzięcie Rodolpha Salis, jakim był powstały w 1882 roku w Paryżu artystyczny i mocno antymieszczański kabaret „Chat Noir”. Na ziemiach polskich jego odpowiednikiem będzie dopiero krakowski „Zielony Balonik” (1905). Mimo pewnego podobieństwa – głównie w wyborze gatunków reprezentujących, jak pisze Harold B. Segel, „małą sztukę” (piosenka, skecz) – nie miał on wiele wspólnego z masowością (dowodem choćby ograniczona dostępność, zarezerwowana wyłącznie dla zaprzyjaźnionych artystów, członków lokalnej bohemy, zob. Segel 1987: XVI-XVII, 1-83). Tradycja takich kabaretów – obecnych głównie we Francji, Niemczech, Austrii, a później w czasie I wojny światowej w neutralnej Szwajcarii

– niezwykle mocno przyczyniła się do powstania dwudziestowiecznej awangardy (dadaści w kabarecie „Voltaire” w Zurychu). Natomiast „cabarety”, o których z politowaniem pisał między innymi łódzki „Rozwój”, współtworzyły względnie tanią i łatwo dostępną (także w sensie materialnym) rozrywkę (choć różniły się wciąż znacznie od tego, co przez kabaret rozumiemy dzisiaj)⁴.

W latach siedemdziesiątych XIX stulecia w Warszawie wodewil dopiero zaczął się wyodrębniać. Teatry ogródkowe – Alhambra, Tivoli, Eldorado (ich nazwy zwykle kopiowały identyczne funkcjonujące w Paryżu) – oferowały swojej publiczności lekkie operetki i komedie, zgodnie z ówczesną modą streszczane następnie przez prasę. Jednak 30 lipca 1874 *Kurier Warszawski*, zanim streścił graną w Alhambrze sztukę *Ślepy i garbaty* Aniceta Bourgeois i Adolfa d’Ennery (a więc wodewil w wąskim sensie gatunku dramatycznego), poświęcił niemal pół pierwszej strony niejakiemu „panu Holtumowi” z Ameryki – „siłaczowi pierwszej klasy” dającemu pokazy w Tivoli:

„P. Holtum igraszkę sobie robi z kul pięćdziesięcio- i sześćdziesięciofuntowych, a podrzucając nimi wysoko jak piłką, nadstawia plecy, ramiona lub piersi pod upadającą kulę, która innego człowieka w zwykłych warunkach zgruchotać by powinna. Ekwilibrysta także z niego jakich mało. Pomiędzy innymi bierze w zęby drąg, na którego trzech końcach ogromne kule ustawione są w równowadze, a trzymując w ten sposób drąg ów bawi się jeszcze innymi kulami–podrzucając je i łapiąc.” (KW, 1874, 166)

W takiej konwencji „szerokiego” wodewilu opisano również w numerze 170 zajście mające miejsce podczas popisu Holtuma, kiedy to jeden z widzów wyrażał głośno podejrzenie, że dźwigani przez siłacza ludzie zostali podkupieni. Gdy próbował sam wejść na scenę i zgłosić się „do podnoszenia”, Amerykanin wymownym gestem kazał mu wracać na miejsce. Jako okazja do podobnych przedstawień widziana jest tu również Wystawa Rolniczo-Przemysłowa, o której pisałem w poprzednim podrozdziale. Przedsięwzięcie finansowo-technologiczne wpisywało się zatem w całą poetykę miejskiej rozrywki. „Jak my się bawić będziemy w jesieni! – obiecywał czytelnikom *Kurier* jeszcze w numerze 166 – Powrócą wyrestaurowane filary dramatu i opery, przyfrunie prima balerina, zjadą się młodzi grajkowie z Instytutu Muzycznego, wreszcie zaszczyci nas przydłuższą wizytą p. Carre, znany właściciel ludzi i koni dokazujących sztuk arcyzadkich, który stara się obecnie u władz o pozwolenie wybudowania cyrku przy ulicy Włodzimierskiej [dziś Czackiego – P. P.]. Zdaje się, że i publiczności nie zabraknie, zważywszy iż wystawa rolnicza silnego dostarczy kontyngensu.”

Warto zauważyć, że takie zróżnicowane widowiska nie były specjalnie drogie. Jak czytamy w ogłoszeniu zamieszczonym w *Kurierze* (gdzie Holtum został nazwany „Professorem”: chwyt typowy dla tego rodzaju anonsów, a także scenicznych zapowiedzi), najtańszy bilet można już było nabyć za 20 kopiejek, co równało się cenie czterech numerów gazety codziennej (tygodnik

⁴ „Rozwój”, numer z 5 IX 1908. Cytaty z tej gazety przywołuje często w swej książce Biskupski (Biskupski 2013: 108 – 113).

Kolce kosztował 15 kopiejek)⁵. Za miejsca tuż pod sceną trzeba już było zapłacić trzy razy więcej. Niska cena zapowiadała epokę tanich *show* dostępnych niemal dla każdego.

Wodewile z teatrów *variété* wpłynęły na konwencje pierwszych filmów, które będąc ich częścią po prostu reprodukowały cały repertuar. Wystarczy choćby wspomnieć „czarodziejskie” produkcje Georges Mélièsa (jak „Un Homme de têtes” 1898) i niektóre filmy braci Lumières („L’Arroseur arrosé” 1895). Z drugiej strony wodewil, pokazy, „numery” same przetwarzały wiele form odrębnych i starszych, jak opisaną przez Bachtina tradycję wielkomiejskich karnawałów, tu pozbawioną swego kosmologicznego i sakralnego wymiaru, sprowadzoną do postrzegalnych obrazów. Inną była właśnie humorystyczna ilustracja. Jej początki datują się co najmniej na przełom lat dwudziestych i trzydziestych XIX stulecia, kiedy to w ogarniętej kolejną rewolucją Francji powstają pisma „La Caricature” i „Le Charivari”, kierowane przez republikanina, Charlesa Philipona. Oprócz ilustracji neutralnych znajdziemy tam niezwykle starannie wykonane karykatury (często barwne), a także całe obrazkowe historie, nierzadko odwołujące się do klasycystycznych alegorii zwierzęcych („Le Charivari”). W drugiej połowie stulecia jako jedno ze źródeł sztuki nastawionej na chwilowy efekt, rysunek w satyrycznym czasopiśmie sam znajdował się pod jej silnym ciśnieniem. Widać to zwłaszcza w ilustracjach „samodzielnych”, przykuwających uwagę przede wszystkim tym, co widać, ukazujących nietypowe, niezwykle sytuacje na zasadzie „niedopasowania”, za to często nakreślone szkicowo, bez dbałości o szczegół i bez pretensji do komunikowania jakichkolwiek ukrytych znaczeń (politycznych, społecznych). Francuski *Journal amusant* w początkach lat siedemdziesiątych XIX wieku już niemal w całości składał się z takich rysunków (choć często była to ilustracja dla krótkiego dowcipnego dialogu). W tym samym czasie *L’Eclipse* ilustrował swe łamy oszczędniej, za to obok rysunków opartych niemal wyłącznie na zaskoczeniu, niedopasowaniu, proponował na swej stronie tytułowej ambitną, alegoryczną karykaturę. Podobnie postępują wówczas angielskie pisma humorystyczne (*Fun* i *Punch* – ten ostatni odznaczający się śmiałymi sposobami łączenia szpalt z grafiką) oraz rosyjskie jak *Striekoza* (w 1879 zadebiutował tu Antoni Czechow) czy „Budilnik”. Polskie *Kolce* (notabene nieszczególnie dorównujące mistrzostwem kreski swoich rysowników przywołanym tytułem zagranicznym), starające się zachować równowagę między propozycją „dla oka” i „dla umysłu”, ukazują dość dobrze pewną tendencję. Czasopismo pełni nierzadko rolę przestrzeni pośredniej, gdzie spotyka się to, co masowe, z tym, co zachowuje pewne związki z kulturą wysoką. Rozbudowany dział literacki, kronika – sprawiają, że pism satyrycznych (także w późniejszych dekadach) nie sposób bez reszty wpisać w nurt mało wymagającej rozrywki⁶. Z drugiej strony współtworzyły one

⁵ Z tego samego numeru *Kuriera Warszawskiego* możemy się dowiedzieć, że funt (ok. pół kilograma) czarnej herbaty kosztował od 80 kop. do ponad półtora rubla; dokładnie opracowany i ilustrowany przewodnik po Europie – od półtora do trzech rubli; książka – od pół rubla do dwóch.

⁶ Por. uwagę M. Tóbery (Tóbera 1995: 46-47): „Prasę czytali wówczas ludzie stosunkowo zamożni i wykształceni. Udział w zabawie proponowanej przez „Świątecznego” czy „Kolce”

tradycję *variété*, wpisywały się w nią, co nie mogło pozostać bez echa dla nich i dla samej tej tradycji.

Jak się na tym tle prezentują „Kłopoty babuni”?

Przed wszystkim perypetie Moździerznickiej poszukującej rady dla odpowiedniego wyedukowania tępawego wnuka Socia to okazja, by w karykaturalny sposób ukazać całą galerię typowych dla pism humorystycznych postaci: ziemianina, podstarzałej arystokratki, ekonoma, dziennikarza („literat” Postępowicz), Żyda, prawnika, nauczycieli, lekarza. Wszyscy oni zamieszkują prowincję (a więc przestrzeń będącą często bohaterem osobnych działów i artykułów w ówczesnej prasie) oglądaną z dwóch stron: skromnego folwarku anonimowego narratora i nienazwanego miasteczka, gdzie dzieje się większość zdarzeń. Sposób łączenia kolejnych elementów fabuły, a także obrazowanie przypominają techniki stosowane przez Prusa w *Na czasie*. Można więc mówić o dość ostrym montażu pozwalającym przenosić się swobodnie z dworku na wiejską drogę, stamtąd do hotelu, z hotelu do kilku małomiasteczkowych domów i urzędów, gdzie z kolei oglądamy wyliczone wyżej postaci. Wszystko dzięki kolejnym „radom”, jakich udzielają staruszce rozmaici eksperci od wychowania, wysyłający ją pod wciąż nowe adresy. Świat ukazany jest natomiast według zasady „niedopasowania”: pułkownik został właścicielem ziemskim, matematyk nie zna się na matematyce, prawnicy nie widzą poszczególnych przypadków tylko paragrafy z kodeksów, „literat” nie umie pisać, a srogi Batożnicki, twórca metody wychowawczej poprzez stosowanie bata, boi się ognia własnej służącej. W swojej kronice Prus w podobny sposób ukazuje Warszawę: jak wielki mechanizm, w którym ktoś poprzestawiał części. Tak więc Ogród Saski najlepszy jest wówczas, gdy pada, bo nie ma tłumów, których nie mieści zbyt mała przestrzeń (K, 1874, nr 26); kanalizacja nie odprowadza nieczystości, lecz je zatrzymuje (nr 29); w warszawskich towarach kolonialnych, jak herbata, można znaleźć „kwaszoną kapustę w zimie, a szczaw lub sałatę w lecie.” (nr 19) i tak dalej. W „Kłopotach babuni” podobna optyka dotyczy nie tylko osób. Oto, jak narrator prezentuje nam miasto:

„Zdaje się, że ktoś, chcąc grubo zażartować z architektury, wybudował ratusz z wieżą zakończoną drutem, na którym osadził drzwi od starej pułapki, imitujące chorągiewkę. Zobaczywszy to pradziadowie dziśniejszych mieszkańców rzekli: „Spróbujmy...”, i nie mając nic lepszego do roboty, wzniesli kilkanaście domów, które prawnicy ich ozdobili wszystkimi kolorami tęczy. Tym sposobem architektoniczne próbki ojców i malarzkie ćwiczenia dzieci utworzyły spory brulion, obecnie nazywany się miastem.” (*Nowele I*, 131)

wymagał też obycia i intelektualnego przygotowania. Statystyczny admirał gazetowego dowcipu orientował się więc w aktualnościach politycznych i kulturalnych, zapewne znał realia pobytu w kurortach i teatrze. Należał przeto do lepiej sytuowanych kręgów mieszczańskich: do inteligencji (choć nie do intelektualistów), urzędników, skromnych czy średnich posiadaczy, być może również do środowisk drobnomieszczańskich, tych „czytających” i przejawiających pańskie aspiracje.” Przytaczany artykuł stanowi jedno z nielicznych studiów poświęcone polskiej prasie satyrycznej sprzed roku 1914.

Są to wszystko obserwacje dotyczące analogii z innym gatunkiem (felietonem) uprawianym przez tego samego autora. Tym natomiast, co włącza opowiadanie w strukturę *Kolców* jako czasopisma, jest jego niesłychana „sceniczność”. Rozumiem przez nią to, że podstawową (choć nie jedyną) narracyjno-fabularną jednostką jest właśnie żartobliwa scena, opierająca się często na wspomnianym niedopasowaniu, wymianie zdań czy groteskowej sytuacji. Wprawdzie wbrew nadziejom Prusa wyrażonym w liście do narzeczonej *Kolce* nie zaopatrzyły „Kłopotów babuni” w rysunki, jednak większość z tych scenek mogłaby się takich ilustracji doczekać jeszcze w prasowym pierwodruku i funkcjonować samodzielnie jako zamknięte proste kompozycje (Tokarzówna, Fita 1969: 126). Dotyczy to już finału pierwszego odcinka, kiedy to służący Pawełek próbuje pomóc wysiąść otylej Moździerzniczkiej z powozu. Obrazek ten narrator obserwuje z domowego wnętrza, co dodatkowo wzmacnia efekt swoistego „wykadrowania”:

„Zbliżyłem się znowu do okna i spostrzegłem, że na wasągu zaszły radykalne zmiany. Parasol zwinęto. Zamiast miłego oblicza staruszki dominowała w tej chwili nad wasągiem tylna część jej salopki tudzież żółta w pomarańczowe kwiaty spódnica, spośród fałdów której sterczała noga, jakiej by się hipopotam nie zawstydził. Nogę tę Pawełek z niemalym trudem starał się sprowadzić do poziomu ławki, podczas gdy górne zakończenie otylej damy utrzymywał w swoich objęciach zsiniały skutkiem wytężenia właściciel ponszy bez rękawów i kapelusza z termometrem. Tymczasem na łonie gimnazysty siedział tłusty i najeżony kot, którego widok zdawał się niezmiernie intrygować psy otaczające wasąg.” (*Nowele I*, 107)

Gdy weźmiemy jeszcze pod uwagę ciąg dalszy przedstawiony w następnym odcinku, w którym rozdrażniony przez psy kot wskakuje na głowę staruszki, otrzymamy spiętrzenie elementów niedopasowanych: tusza pasażerki nie pozwala opuścić jej powozu i czyni podobną do hipopotama, ozdoba kapelusza przypomina termometr, a zwierzę wskakuje na czyjąś głowę. Tworzą one coś, co można porównać do wspomnianych wyżej drobnych obrazków układających się często w osobne historie. Jedną z nich zamieszczono w numerze 17 pomiędzy stronami zawierającymi kolejny odcinek opowiadania Prusa (początek rozdziału piątego): to wspomniane „Domorosłe talenta... Z Kłopotami babuni” łączy ją również tematyka: niesforne dziecko. Jedną z czterech ilustracji przedstawia pokój, w którym skomplikowaną konstrukcję z taboretu i liny owiniętej wokół lampy i zegara malec tłumaczy: „To będzie telegraf, proszę mamy!” (K, 1874, nr 17). Całą serię podobnych obrazków tworzą również przywoływane już wypadki „pana Ksawerego” (K, 1874, nr 21), którego zagubiona pod bielizną spinka zmusiła do wykonywania komicznych ruchów absolutnie niepasujących do okoliczności, w jakich się znalazł (oficjalna wizyta).



Ryc. 1: Ilustracja z *Kolców*, rok 1874, nr 17. Przykład serii rysunków układających się w krótką historię i opartych na równowadze słowa i grafiki.

Dziwne przechodził wypadki pan Ksawery ze spinka.



Wspomniał sobie gwałtownie, że wczoraj, spotykając się z panem Ksawerym, widział go w towarzystwie pani Ksawery i...



Wczoraj, to sprawa brzośnie się opisał, a wczoraj widać do południa, brzośnie, a wczoraj...



Panna Ksawera z kompletnym przekonaniem, że...



Wczoraj, to sprawa brzośnie się opisał, a wczoraj...



To jest właśnie powód, dla którego, wczoraj, to sprawa brzośnie się opisał, a wczoraj...



Wczoraj, to sprawa brzośnie się opisał, a wczoraj...



To jest właśnie powód, dla którego, wczoraj, to sprawa brzośnie się opisał, a wczoraj...



Wczoraj, to sprawa brzośnie się opisał, a wczoraj...



To jest właśnie powód, dla którego, wczoraj, to sprawa brzośnie się opisał, a wczoraj...

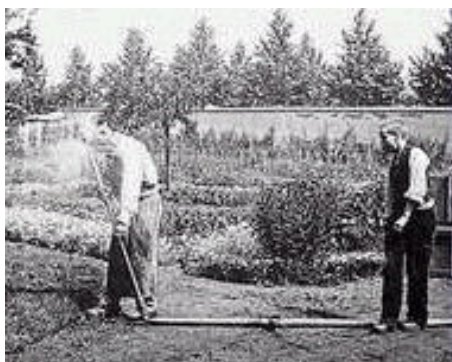
Ryc. 2: Ilustracja z *Kolców*, rok 1874, nr 21. Przykład kompozycji opartej na serii rysunków układających się w historię. Tekst pełni rolę wyłącznie opisową.



Ryc. 3: Ilustracja z *Kolców*, rok 1874, nr 21. Przykład kilku kompozycji samodzielnych opartych głównie na tekście dialogowym.



Ryc. 4: Ilustracja z *Kołców*, rok 1875, nr 2. Przykład rysunku „wielkoformatowego”. Istota kompozycji tkwi w zamieszczonej u dołu wymianie zdań.



Ryc. 5. Powstałe ponad dwie dekady później kino w pierwszych komediowych produkcjach fabularnych często reprodukowało pomysły znane jeszcze z ilustracji w czasopiśmie humorystycznych, co nie pozostało bez wpływu na późniejszą klasykę epoki niemego kina (na ilustracji: sceny z krótkiego filmu braci Lumière: *L'Arroseur arrosé* (Polewacz polany) z 1895 roku).

Opowiadanie Prusa dostarcza jeszcze kilku obrazków tego rodzaju: Socio, który przewrócił gołębnik, próbując się na niego wdrapać, Postępowicz zmuszony przez psy do spędzenia nocy na drzewie, Moździerznicka ubrana w gigantyczną perukę i mocno upudrowana itp.

Większość scen w „Kłopotach babuni” opiera się jednak na współgraniu „obrazka” z dialogiem. Ich nagromadzenie zawiera rozdział trzeci (całkowicie mieszczący się w jednym odcinku w numerze 15 *Kolców*). Oto wymiana zdań między Soterkiem (którego polszczyzna, nawiasem mówiąc, jest wyraźnie rusyfikowana) a parobkiem Kubą:

- „– Cóż ty, durniu, nie posłuchasz się, kiedy tobie mówię grzecznie?
- wołał zirytowany Sotuś.
- Ja tam kraść nie będę! – odparł stanowczo parobek.
- Ty odurzał czy co? Cóż to takie kradzenie, kiedy by ty odsunął trochę owsa dworskim koniom, a dał jego naszym? Ja pojąć tego nie mogę!” (*Nowele I*, 118).

Chwilę potem narrator podsłuchuje Postępowicza, który próbuje się umówić na schadzkę z córką jego rządcy:

- „– Więc stanowczo dziś... najdroższa? – mówił literat.
- Kiedy się boję – odpowiedziała Rózia.
- Nie mów tak, aniele, zaklinam cię!... Gdyby nie spóźniona pora, odczytałbym ci mój artykuł o emancypacji, w którym jak najbardziej stanowczo dowiodłem, że bojaźliwość nie przystoi kobiecie.” (*Nowele I*, 119)

Wreszcie niemal pod koniec rozdziału śledzi rozmowę Postępowicza z Żydem Szmulem i Wojciechem, „karbowym”:

- „– Słońce stoi? – zapytał Szmul ironicznie – To chyba u państwa stoi, bo my co dzień widzimy, co się słońce rucha... Nieprawda, Wojciechu?
- Juźci, że prawda!... Ja tu we dworze służę od dziecka i zawdy widzę, że słońce wstaje za Wólką, w południe jest nad lasem, a na noc chowa się za Żabiegłowy.
- U was to tak, a u nas w miasteczku to wchodzi za kierkutom, a wychodzi za szkołą, ale zawdy chodzi – uzupełnił Szmul.” (*Nowele I*, 121)

Całej serii absurdalnej wymiany zdań dostarcza scena odpytywania Socia przez nauczycieli (rozdział siódmy):

- „– Czy znasz, mały, koło?... Koło, rozumiesz? – ciągnie dalej niespracowany egzaminator.
- Koło jeziora... z wieczora... chłopcy biegali i na żaby czuwali... – odzywa się Socio po głębokim namyśle.” (*Nowele I*, 141/142)

Na osobną uwagę zasługuje rozdział trzynasty i scena, w której Moździerznicka próbuje się radzić dwóch prawników. To przykład, gdy słowo współgra z całą „wyrysowaną” sytuacją. Obaj prawnicy wyglądają bowiem i zachowują się jak identyczne mechaniczne lalki reagujące zawsze tak samo, gdy wciśnie się ten sam przycisk:

„Łysiny ich były jednakowe, surduty jednakowe, chustki na szyjach jednakowe. Gdyśmy weszli, obaj jednakowo siedzieli przy swoich stolikach, tyłem obrócenii do nas; gdy skierowali ku nam swoje myślące oblicza, ujrzałem znowu jednakowe nosy, oczy, okulary, faworyty i inne cechy charakteryzujące gatunek kręgowców dwunożnych, zdolnych do przyjęcia dobrodziejstw cywilizacji. Krótko mówiąc, cała różnica między nimi polegała na tym, że kiedy jeden siedział po prawej stronie sali, to drugi po lewej, kiedy pierwszy spojrział na nas przez lewe ramię, to drugi przez prawe. Oto wszystko.” (*Nowele I*, 185)

Następująca później rozmowa przebiega według prostej zasady: ilekroć Moździerznicka chce coś powiedzieć, mecenas próbuje ją ubiec swoimi domysłami, a jego asystent czyta odpowiedni artykuł z kodeksu, jak tutaj:

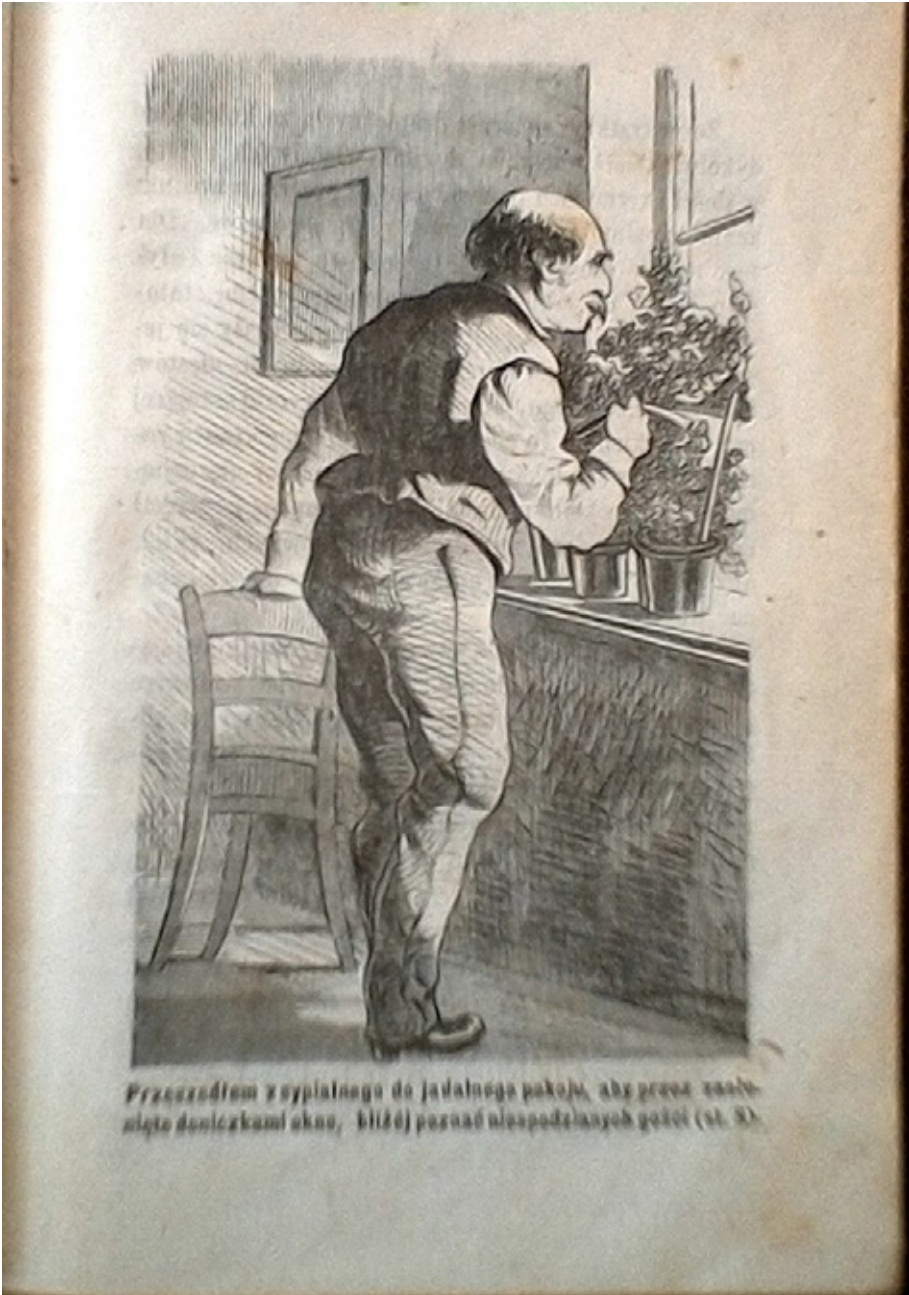
„ – Chciałam się szanownego pana dobrodzieja poinformować co do mojego wnuka i wychowanka...

– Zapewne chodzi o usamowlonienie małoletniego. Panie Szczypka, jak mówi kodeks? – przerwał domyślny tłumacz prawa.

– Artykuł czterysta sześćdziesiąt siedem – recytuje pomocnik.

– Małoletni jest usamowloniony z prawa przez małżeństwo, wyjąwszy przypadek, w artykule dwieście dwadzieścia cztery przewidziany...” (*Nowele I*, 188)

Podkreślam: zwracam uwagę na sceny, które mogłyby funkcjonować samodzielnie jako osobne kompozycje słowno-graficzne (bądź wyłącznie słowne). Tym różnią się, jak sądzę, rysunki zamieszczane w *Kolcach* (i innych pismach satyrycznych) od ilustracji książkowych. Wystarczy przyjrzeć się edycji „Kłopotów babuni” nakładem Aleksandra Pajewskiego (*notabene* wydawcy *Kolców*) z tego samego 1874 roku. Zaopatrzone ją w ryciny, które w większości przedstawiają wybrane momenty opowiadania, tak jednak, by zrozumiałe stały się dopiero w kontekście całości. Pod każdą ilustracją zamieszczono stosowny fragment z podaną stroną. Kilka z nich po prostu prezentuje postaci (Postępowicza, miejskich nauczycieli). To nie są osobne jednostki kompozycyjne, ale – by tak rzec – obrazki dodane do książki. Poza nią byłyby niezrozumiałe.



Ryc. 6. Przykład jednej z „neutralnych” ilustracji zawartych w książkowym wydaniu „Kłopotów babuni” nakł. A. Pajewskiego (Warszawa 1874).

LITERATURA

- Bachórz J. „Wstęp”. Prus B. *Kroniki – wybór*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1994: I – CI.
- Biskupski L. *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, 2013.
- Czarnik O. S. *Proza artystyczna a prasa codzienna. 1918 – 1926*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1982.
- Davies L. J. *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- Gunning T. „An Aesthetic of Astonishment: Early Films and the (In)Credulous Spectator”. Williams L. (ed.). *Viewing Positions*. Rutgers – New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- Gunning T. „The Cinema of Attraction: Early Cinema. Its Spectator and the Avant-Garde”. Elseasser T. (ed.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990.
- Jastrzębski J. *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1982.
- Pieścikowski E. „*Emancypantki*” Bolesława Prusa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Pietrzak P. „Felieton, gazeta, powieść – o pewnym genologicznym kontekście „Lalki” Bolesława Prusa”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2015).
- Pietrzak P. „Reportaż, felieton i wiadomości, czyli problem gatunków wczesnej twórczości Bolesława Prusa w świetle jej prasowego kontekstu”. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* 6 (9) 2016.
- Pietrzak P. „Reportaże, podręczniki i ‘kartki z podróży’, czyli przepisywanie gatunków w ‘Faraonie’ Bolesława Prusa”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014).
- Rudnicka J. „Odcinek powieściowy w „Dzienniku Warszawskim” i jego kontynuacjach”. *Rocznik Biblioteki Narodowej* 1 (1965).
- Segel H. B. *Turn-of-the-Century Cabaret*. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, St. Petersburg, Zurich, New York: Columbia University Press, 1987.
- Skwarczyńska S. *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa: Pax, 1954.
- Snyder R. W. „Artyści wodewilu i ich czasy”. Tłum. P. Kruczkowska, J. Stępień, M. Murawska. Majewski T. (red.). *Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura popularna*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Sonczyk W. *Bolesław Prus – publicysta, redaktor, teoretyk prasy*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2000.
- Sztachelska J. „Reporteryje” i reportaże: dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 połowie XIX w. i na początku XX w. Prus – Konopnicka – Dygasiński, Reymont. Białystok: Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1997.
- Szweykowski Z. *Twórczość Bolesława Prusa*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Thérenty M.-É. *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman 1829 – 1836*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2003.
- Tobera M. „Prasa satyryczna Warszawy przed I wojną światową. Wybrane zagadnienia z dziejów prasy polskiej”. *Sesje Varsavianistyczne* 2 (1995).
- Tokarzówna K., Fita S. *Bolesław Prus 1847-1912. Kalendarz życia i twórczości*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969.
- Trzynadłowski J. „Uwagi o poetyce ‘Trylogii’ – historycznej powieści przygody”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1966).
- Welsh D. J. „Serialization and structure in the novels of H. Sienkiewicz”. *The Polish Review* 3 (1964).

Пжемислав Пјетжак

„БАКИНЕ БРИГЕ“ ИЛИ БОЛЕСЛАВ ПРУС У ХУМОРИСТИЧКОЈ ШТАМПИ

Резиме

У свом чланку истражујемо однос између ране кратке хумористичке приповетке „Бакине бриге“ Болеслава Пруса (1874) и структуре хумористичких и сатиричних часописа у којима млади Прус објављује своје тадашње рукописе. Главни циљ овог рада је да покаже како су кратка приповетка Пруса и поетике хумористичких и сатиричних часописа засновани на истој композиционој јединици – малој сцени (скетчу). Хумор скетча се обично гради на контрасту неспојивости његових елемената. У том смислу сиже књижевног дела, објављеног у таквим часописима, подсећа на низ таквих сцена, односно на једну страницу из часописа *Бодље* или *Мува*, која садржи низ кратких анегдота или илустрација. Аутор овде види јак утицај масовне културе која се даље развија углавном у водвиљској комедији, циркусу и кабареу, да би након две деценије задобила своје обличе и у раној кинематографији.

Кључне речи: хумористички и сатирични часописи, новела, илустрације, кабаре, скетч, правила неспојивог.

Roman Bobryk

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej
rbobryk@wp.pl

„DZWON” W ŚWIECIE POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA*

Dzwon nie stał się nigdy tematem odrębnego wiersza Zbigniewa Herberta. Nie jest też częstym motywem w jego twórczości. Herbert rzadko używa słowa „dzwon” w jego najbardziej popularnym znaczeniu. W większości przypadków „dzwon” ma w utworach poetyckich Herberta charakter metaforyczny, a nazwanie czegoś „dzwonem” lub porównanie do dzwonu opiera się na zasadzie podobieństwa tej rzeczy do dzwonu. Natomiast dzwonięcie pełni w jego wierszach funkcję sygnału wyrwywającego bohatera ze świata marzeń i przywracającego mu poczucie rzeczywistości.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, poezja polska XX wieku, dzwon (motyw literacki).

The bell has never become a separate topic for any of Herbert's poems. Neither is it a common motif in his writing. Herbert rarely uses the word „bell” in its most popular meaning. In most cases, it is of metaphoric nature, and when he calls something a „bell” or compares it to a bell, it is a matter of similarity. Ringing, on the other hand, functions in the poems as a signal which brings the hero from his world of dreams to a state of consciousness.

Key words: Zbigniew Herbert, Polish poetry of the XXth century, bell (literary motif).

Autorka jednej z wydanych w ostatnich latach monografii na temat twórczości Zbigniewa Herberta posłużyła się w tytule cytatem z wiersza *Rovigo – W asyście jakich dzwonów*¹. Podtytuł rzeczonyj pracy wyjaśnia wprawdzie od razu, że przedmiotem zainteresowania badaczki nie są bynajmniej dzwony, lecz obrazy miasta w twórczości autora *Pana Cogito*, ale wydaje się tu rodzic pewien, nazwijmy to delikatnie, niedosyt. Stąd pomysł „uzupełnienia” polskiej herbertologii o omówienie motywu „dzwonu/dzwonka/dzwonienia”.

Dzwon nie stał się nigdy tematem odrębnego wiersza Zbigniewa Herberta. Na pierwszy rzut oka nie jest też motywem zbyt częstym w jego twórczości. Mało tego, jak się wydaje, Herbert stosunkowo rzadko używa słowa „dzwon” w jego najbardziej popularnym znaczeniu.

* Rozbudowany tekst referatu wygłoszonego 18.05.2013 w czasie zorganizowanego przez Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy i Deutsches Glockenmuseum in Genscher/Westfalek Międzynarodowego Sympozjum w Bydgoszczy *Dzwony w chrześcijańskiej Europie – Glocken im christlichen Europa* (17-20 maja 2013)

¹ Zob. Mazurkiewicz-Szczyszek 2008.

Zacznijmy jednak nie tyle od samego dzwonu, ale od czynności związanej z dzwonem (także na poziomie słowotwórczym) i właściwej dzwonowi, tj. dzwonienia.

W życiu codziennym, w języku, słowo „dzwonić” ma dziś, jak się wydaje, minimum dwa równoważne znaczenia. Pierwsze związane jest w sposób bezpośredni z dzwonami i oznacza ‘wydawanie dźwięku przez dzwon’/‘wprawianie w ruch dzwonu w celu wydobycia z niego dźwięku’. Znaczenie drugie związane jest z telefonem (oznacza telefonowanie), przy czym, mimo iż dźwięki wydawane przez współczesne aparaty telefoniczne są dziś bardzo różnorodne i bardzo często nie mają nic wspólnego z odgłosem dzwonienia/dzwonka, to utrwaliło się ono na tyle, że wyrażenia typu „zadzwoń do mnie”, „zadzwoń do ciebie” są jednoznaczne i zrozumiałe dla każdego, natomiast „zatelefonuj do mnie” odbieralibyśmy jako nienaturalne.

W twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta motyw dzwonka i dzwonienia, przynajmniej z pozoru, powiązany jest przede wszystkim z obszarem życia codziennego.

W prozie poetyckiej „Fotoplastikon” z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957) „Tramwaj, ironiczny transatlantyk, dzwoni na marzycieli.” (Herbert 2008: 232). Marzycielami są tu ludzie oglądający egzotyczne widoki w fotoplastikonie. Dzwonienie, będące na poziomie realiów prezentowanego świata sygnałem zamykania drzwi i odjazdu, na poziomie świata utworu staje się jednocześnie sygnałem „powrotu do rzeczywistości”, a zatem swoistego „przejścia” ze świata złudy i marzeń do świata „prawdziwego”. Zresztą sama fraza „dzwonić na kogoś” używana jest w praktyce językowej najczęściej w odniesieniu do dzwonienia mającego na celu zwrócenie uwagi osoby nieuważnej, zamyślonej (dzwonić w tym sensie może rowerzysta na kogoś, kto idzie w niedozwolonym miejscu i nie widzącego zagrażających mu pojazdów lub motorniczy tramwaju, ostrzegając osoby próbujące przejść przez tory).

Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w przypadku wiersza „Objawienie” z tomu *Studium przedmiotu* (1961). Tu bohatera (podmiot liryczny), oddającego się medytacjom, przywołuje do rzeczywistości dzwoniący do drzwi listonosz:

ziemia stanęła
niebo stanęło
moja nieruchomość
była prawie doskonała

zadzwoił listonosz
musiałem wylać brudną wodę
nastawić herbatę

[...]

wróciłem do pokoju
gdzie ten pokój doskonały
idea szklanki
rozlewała się na stole (cyt. wg: Herbert 2008: 291–292)

Tu dzwonek do drzwi wyrywa bohatera ze stanu „doskonałości”², stanu idealnego. W wierszowym planie wyrażenie manifestuje się to przejściem od kategorii dających się powiązać z kulturą i najogólniej „wysokim stylem” (ziemia, niebo – zwłaszcza w zestawieniu ich obok siebie; doskonałość, idea) do pojęć związanych z codziennością i „niskimi” obszarami życia (pospolite rzeczowniki typu „listonosz”, „woda”, „herbata” i dopełniający tego obrazu przymiotnik „brudna”).

Z bardzo podobną, przynajmniej na pierwszy rzut oka, sytuacją mamy do czynienia w przypadku wiersza „Pan Cogito biada nad małością snów”, pochodzącego z najbardziej chyba znanego tomiku poetyckiego Herberta *Pan Cogito* (1974). Po wprowadzającej w temat tezie „I sny maleją”, podmiot wiersza i zarazem jego tytułowy bohater wylicza wielkie, wzniosłe tematy snów naszych przodków, by na koniec opowiedzieć o własnych snach:

mój sen – dzwonek gołę się w łazience otwieram drzwi
 inkasent wręcza mi rachunek za gaz i elektryczność
 nie mam pieniędzy wracam do łazienki rozmyślając
 nad liczbą 63,50
 podnoszę oczy i wtedy widzę w lustrze
 twarz mój tak realnie że budzę się z krzykiem (cyt. wg: Herbert 2008: 401)

Tu jednak, w odróżnieniu od „Objawienia”, dzwonek do drzwi nie tyle jest czynnikiem odrywającym podmiot od wzniosłych przedmiotów i sfery „wysokich tematów”, jakie były udziałem snów naszych protoplastów, ile stanowi ich przeciwieństwo. Rzecz w tym, że Pan Cogito śni rzeczywistość/codziennosc, której elementem jest między innymi i dzwonek do drzwi.

Jeszcze inny przykład przynosi wiersz „Telefon” z tomu *Epilog burzy* (1998):

w nocy
 dobrze po dwunastej
 dzwoni telefon
 przez nieprawdopodobne zasięki
 mgły i drutu
 przedziera się
 Thomas Merton mnich
 któremu niemało zawdzięczam
 dzwoni tak cicho
 że nawet mój
 czujny kot Szu-szu
 nie podnosi głowy
 śpi wtulony ufnie
 w stary narciarski sweter

² W poetyckim systemie Herberta „doskonałość” i „nieruchomość” stanowią nieomal pojęcia synonimiczne. Szereg ten dopełniają jednak i kategorie związane ze śmiercią/martwością. Nieprzypadkowo bohater obiecuje sobie, że następnym razem nie będzie reagował na nic i będzie siedział „nieruchomy / zapatrzon / w serce rzeczy // **martwą** gwiazdę // czarną kroplę nieskończoności”.

– jak to ładnie
 że ojciec nie zapomina o mnie
 za życia nie udało się spotkanie
 teraz możemy porozmawiać
 o wszystkim –

Dzwonek telefonu jest tu sygnałem nawiązania kontaktu z „tamtym światem”³. Przy czym, jeśli uwzględnić fakt, że odgłos ten nie budzi tak czujnego zwierzęcia, jakim jest kot, przyjąć należałoby, że kontakt odbywa się albo na płaszczyźnie duchowej, albo we śnie, który nota bene bywa konceptualizowany w kulturze z jednej strony jako stan zbliżony do śmierci⁴, z drugiej zaś jako stan, w którym możliwym staje się kontakt z Absolutem⁵.

Nieco inaczej kształtuje się sytuacja w przypadku wiersza „Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela” z tomu *Pan Cogito* (1974):

leżał na wąskim przyłładku
 zniszczenia
 oderwany od pnia
 porzucony jak kokon

obiad
 talerze dzwoniły
 na Anioł Pański
 aniołowie nie schodzili z góry (cyt. wg: Herbert 2008: 391)

Dźwięk dzwonięcia pochodzi tu nawet nie od jakichś dzwonek. Jego źródłem są pospolite talerze, w jakich pacjenci dostają obiad w szpitalu. W przytoczonym fragmencie utworu dostrzec można na poziomie języka opisu swoistą kontaminację dwóch różnych porządków – szpitalnego rozkładu dnia (który możemy wiązać z szeroko pojmowanym wymiarem fizycznym życia i codziennością) oraz porządku sakralno-liturgicznego (który możemy wiązać z szeroko rozumianym obszarem duchowym), w którym w porze szpitalnego obiadu (południe) odmawiana jest modlitwa „Anioł Pański modlitwa. W świecie wiersza porządek duchowy zostaje jednak nieomal całkowicie wyparty przez szpitalną codzienność, stąd miejsce (rolę) dzwonek przejmuje tu talerze, a obiad jest w gruncie rzeczy synonimem rzeczony modlitwy. Jednocześnie

³ Oczywiście, nie bez znaczenia pozostaje fakt, że jest to właśnie telefon, który w wielu tekstach artystycznych XX wieku uległ silnej mitologizacji i jest konceptualizowany między innymi jako medium pośredniczące między różnymi światami, umożliwiające łączność z zaświatami. Taki charakter ma np. telefon w filmie Romana Polańskiego „Dziewiąte wrota” (*The Ninth Gate*) z 1999 roku, gdzie zlecający głównemu bohaterowi, nowojorskiemu bibliofilowi Deanowi Corso [w tej roli Johnny Deep], poszukiwanie dwóch egzemplarzy książki *Dziewięć Wrót Królestwa Cieni* Boris Balkan (Frank Langella), kontaktując się z nim telefonicznie, zna w zasadzie każdy krok swego „pracownika”. Mało tego, Balkan potrafi odnaleźć telefonicznie Corso akurat w tym miejscu, w którym ten się aktualnie znajduje (co nie ma w świecie filmu żadnej realistycznej motywacji, jako że Corso znajduje się nieomal ciągle w ruchu).

⁴ O czym świadczyć może choćby pokrewieństwo (braterstwo) Hypnosa – boga snu i Thanatosa (boga śmierci) w mitologii greckiej.

⁵ W *Biblii* wielokrotnie spotykamy się z sytuacją, kiedy Bóg „kontaktuje się” z wybranymi ludźmi w czasie ich snu (zob. Lurker 1989: 208-209).

jednak te dzwoniące talerze w jakimś sensie spełniają kulturowe funkcje właściwe dzwonom. Z jednej strony można upatrywać w nich symboliki śmierci i żałoby (choć kontekst wierszowy sugeruje raczej, że są przejawem pewnej niezmienności szpitalnych rytuałów (przy przemijalności/śmiertelności człowieka)), z innej zaś, dzwonienie talerzy być interpretowane jako sygnał momentu przejścia z „tego” na „tamten” świat, z bytu do nicości (zob. np. Kopaliński 1991: 87–89; Славянские древности 1999: 545–550; zob. też *Leksykon...* 1992: 39).

Wiersz „Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela” odwołuje się w pewnym sensie do jednej z kulturowych semantyzacji dzwonu – powiązania go i dzwonięcia ze śmiercią. W kulturze ludowej funkcjonuje bowiem między innymi przekonanie, że dźwięk dzwonu może być z jednej strony czynnikiem pomocnym w długiej agonii (skraca cierpienia), z drugiej zaś – pomagającym w zbawieniu duszy umierającego/zmarłego (zob. Славянские древности 1999: 548). Ze swojej strony możemy jeszcze dodać, że u Herberta może on być powiązany również z synonimem śmierci – z pustką.⁶

Na tym tle diametralnie odmiennym przypadkiem są dzwonki w wierszu *Ci którzy przegrali* z tomu *Pan Cogito*:

Ci którzy przegrali tańczą z dzwonkami u nóg
w kajdanach śmiesznych strojów w piórach zdechłego orła
(cyt. wg Herbert 2008: 400)

Dzwonki możemy tu najprawdopodobniej interpretować jako formę kajdan (zob. frazeologizm „dzwonić kajdanami/kajdankami/łańcuchem”), tym bardziej, że słowo „kajdany” pojawia się już w kolejnym wierszu.

W zasadzie trudno byłoby znaleźć w poezji Herberta przykłady wprowadzenia motywu dzwonu, w których nie byłby on obciążony jakimiś dodatkowymi funkcjami, dodatkową semantyką. Nawet kiedy w wierszu mówi się o dzwonie jako takim, to opatrzony jest on dodatkowymi konotacjami. W wierszu „Modlitwa Pana Cogito – podróżnika” zamiast „dzwonu” pojawia się metonimiczne „spiż rozkołysany”. „Spiż” ten jest jednak przy tym głosem Boga, który „obwieszczal z wieży <...> gniew lub wybaczenie”. Z kolei wyeksponowane w warstwie graficznej kapitalikami pytanie „W ASYŚCIE JAKICH DZWONÓW ZJAWIASZ SIĘ ROVIGO” z tytułowego utworu z tomu *Rovigo* (1992) należałoby najpewniej traktować jako wyraz własnej niewiedzy. Rovigo

⁶ W debiutanckim tomiku poetyckim Herberta, *Strunie światła* (1956), dzwonieniem nazwany jest odgłos deszczu w rynnach. Rynnami nazywa jednak poeta nie element konstrukcji budynku, ale przestrzeń jako pewną całość. Chodzi o przestrzeń pustą, przestrzeń po wyburzonym, zniszczonym w czasie wojny budynku.

Powiązanie dzwonu ze sferą śmierci widoczne jest również np. w wierszach „Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu” i „Gauguin Koniec”. W pierwszym z nich podmiot liryczny mówi, że „doczesne szczątki / Marii Rasputin / córki ostatniego demona / ostatnich Romanowych / spoczywają na amerykańskim cmentarzu // nie oplakane / kałakołem / basem popa” (Herbert 2008: 508–509). W drugim bicie drewnianego dzwonu towarzyszy ostatniej drodze (konduktowi pogrzebowemu) Gauguina. Z powiązaniem dzwonu/dzwonięcia z semantyką śmierci, choć raczej w ironicznym kontekście, mamy też do czynienia w prozach poetyckich „Żywot wojownika” i „Pogrzeb młodego wieloryba”. W obu tych utworach dzwon jawi się jako nieodłączny element obrzędów pogrzebowych.

jest bowiem dla lirycznego „ja” jedynie punktem, stacją, przez którą przejeżdża wielokrotnie, ale na której nigdy nie wysiada, jest niewiadomą.⁷ Niewiadomą są zatem i „dzwony” towarzyszące zjawieniu się Rovigo. Zresztą przez to „zjawienie się” ulega ono w pewnym stopniu antropomorfizacji. Z kolei powiązanie tego faktu z odgłosem dzwonów sugeruje specyficzny status miasta – w powiązaniu z kulturową symboliką dzwonów pozwala to interpretować tytułowe miasto w kategoriach *sacrum*.

W większości przypadków „dzwon” ma w utworach poetyckich Herberta charakter metaforyczny, a nazwanie czegoś „dzwonem” lub porównanie do dzwonu opiera się na zasadzie podobieństwa (pod pewnym względem) określonej rzeczy do dzwonu. Widać to chociażby w wierszu „Ciernie i róża” z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957), gdzie święty Ignacy

dzwonem czarnego habitu
pragnął zagłuszyć
urodę świata
która tryskała z ziemi jak z rany (cyt. wg Herbert 2008: 96)

Słowo „dzwon” pojawia się tu jako metaforyczne określenie stroju zakonnego. Najbardziej oczywistym objaśnieniem takiej konstrukcji myślowej jest swoiście pojmowane „graficzne” podobieństwo habitu do dzwonu (habit, podobnie jak dzwon, u góry jest zwężony (by nie powiedzieć – zaokrąglony – jeśli uwzględnić krój ramion), natomiast w dolnej części rozszerza się⁸). Po raz kolejny daje się tu zauważyć charakterystyczne dla poetyki Herberta konfrontowanie dwóch przeciwstawnych postaw i obszarów. W przypadku interesującego nas utworu konfrontacja ta przybiera postać przeciwstawienia ideologii, której symbolem jest czarny habit (można go też rozpatrywać jako obszar idei w ogóle) oraz „urody świata”, której symbolem jest róża. „Dzwon” wpisuje się tu w obszar pierwszy. Jak się wydaje, można go (tj. obszar idei) interpretować w powiązaniu ze śmiercią (taką interpretację sugerować mogą kulturowe semantyzacje czerni i dzwonu), a już z pewnością, na podstawie charakterystyki obszaru drugiego, daje się mu przypisać swoista ponurość i smutek lub przynajmniej powaga. Z kolei obszar drugi wiązać należy z życiem i codziennością, a w języku opisu pojawiają się tu określenia sugerujące jego piękno (uroda). Symbolizująca go róża opisywana jest (przyrównywana) do życiodajnego płynu – krwi. Samo zaś „tryskanie z ziemi” róży przydaje jej jednocześnie cechy źródła – innego z symboli życia. W ostatecznym rachunku okazuje się, że święty w zasadzie nie różni się od swego „adwersarza” – krew płynąca ze skaleczonego kolcami czoła przybiera w następnej strofie kształt róży.

⁷ Julian Kornhauser stwierdza wprawdzie, że z racji wielokrotności przejazdu jest to miasto „już jakoś oswojone, rozpoznane” (Kornhauser 2001: 122), ale sam wiersz nazywa „tajemniczym, niedopowiedzianym”. O niewiedzy „ja” na temat Rovigo świadczyć mogą już początkowe wersy utworu, w których mówi się o „niejasnych skojarzeniach” związanych z tym miastem i niepewności dotyczącej tego, w czyjej twórczości się o Rovigo wspomina („Dramat Goethego / albo coś z Byrona”).

⁸ Jeśli mielibyśmy kontynuować tę analogię, to należałoby przyjąć, że rolę serca dzwonu spełniałby w tym przypadku człowiek.

Z pozoru w bardzo podobnym kontekście użyte zostało słowo „dzwon” w wierszu *Ballada o tym, że nie ginie my*. Zamiast „dzwonu habitu” mamy tu „dzwon powietrza”, tj. powietrze zostało nazwane dzwonem. Cały tekst odczytywany jest zwykle jako wyraz wiary w pamięć, w to, że po każdym człowieku coś pozostaje. Według Juliana Kornhausera

Poeta szuka śladów tych, „którzy o świecie wypłynęli / ale już nigdy nie powrócą” <...>. Oni zostawili ślad, „nie umarli cali”, są obecni wszędzie. Ich szept słyhać codziennie. (Kornhauser 2001: 18)

Problem jednak w tym, że treść wiersza sugeruje jednocześnie, że taki „ślad” jest w gruncie rzeczy niezauważalny (to ślad „na fali”, obecność „w dzwonie powietrza”, a zatem w „przestrzeni”, w której jakiegokolwiek ślady nie są w naszym wyobrażeniu możliwe). Co zaś do samego „dzwonu powietrza”, to wyrażenie to ma charakter niemal oksymoroniczny⁹ – przezroczyście bądź co bądź powietrze (eter?) przybiera tu cechy zdecydowanie materialne i trwałe. Taki bowiem charakter/właściwości mają opisujące je desygnaty rzeczowników „dzwon” i „schron” – pierwszy wykonywany jest zazwyczaj z metalu, drugi z metalu i betonu. Wyrażenie „dzwon powietrza” może przy tym sugerować również pewną ograniczoność rzeczoności powietrza. Być może Herbert wykorzystuje tu wieloznaczność słowa „dzwon” i chce nadać powietrzu cechy dzwonu nurkowego, który, wypełniony powietrzem, pozwala nurkom swobodnie pracować na różnych głębokościach¹⁰.

Z kolei w słynnym wierszu „Kołatka” z tomu *Hermes, pies i gwiazda* słowo „dzwon” pojawia się w odniesieniu do drzewa i wody:

innym zielony dzwon drzewa
niebieski dzwon wody
ja mam kołatkę
od niestrzeżonych ogrodów (cyt. wg Herbert 2008: 102)

„Kołatka” skonstruowana jest na zasadzie zestawienia (=przeciwstawienia) przez autorski podmiot liryczny siebie i swojej poezji, swojej wyobraźni poetyckiej z twórczością innych poetów (w strukturze tekstu proporcje pomiędzy strofami dotyczącymi twórczości własnej i twórczości innych są zbliżone). Rozwarstwienie tematyczne utworu przekłada się przy tym również na inne poziomy jego organizacji. Widać to zwłaszcza na poziomie świata przedstawionego, zastosowanych środków stylistycznych oraz leksykalnych. O ile strofy dotyczące poezji „cudzej” zawierają stosunkowo dobrze rozbudowane obrazy poetyckie podporządkowane głównej metaforze poezji jako ogrodu, to wypowiedzi dotyczące poezji własnej są pod tym względem dość ubogie. Wprawdzie i tu pojawia się motyw ogrodu, ale z kontekstu wynika, że jest on dla wierszowego „ja” niedostępny, skoro jego instrumentem jest „kołatka do niestrzeżonych ogrodów”. Na poziomie kolorystyki poezji „cudzej” przypisuje się wielobarwność

⁹ Zob. Barańczak 1994: 133.

¹⁰ Zaznaczmy jeszcze, że słowa „dzwon” i „schron” rymują się. Być może zatem Herbertowi „dzwon powietrza” należałoby wiązać z poezją?

(„miasta słoneczne i białe”, „zielony dzwon drzewa”, „niebieski dzwon wody”). Z kolei poezja własna pozbawiona jest jakiegokolwiek kolorystyki, nieco metaforycznie można byłoby stwierdzić, że w odróżnieniu od „cudzej” pozostaje „przezroczysta”¹¹. Poezję „innych” charakteryzuje też swoista witalność, manifestująca się w wierszu już chociażby w metaforze ogrodu (mówi się o nich przy tym, że „hodują ogrody”, co samo przez się owe „ogrody” w pewnym stopniu ożywia), ale też w zastosowaniu w opisie „cudzej” poezji kodu akwaticznego („z czoła **spływają** / ławice obrazów”, „innym [...] niebieski dzwon wody”), sama zaś woda, jak wiadomo, jest czynnikiem życiodajnym i jednym z symboli życia. Natomiast o swoją poezję nazywa podmiot wiersza „**suchym** poematem moralisty”. Przeciwwstawienie to pogłębia się zresztą na poziomie elementów świata przedstawionego przez przyporządkowanie obszarowi „cudzej” poezji motywu drzewa, podczas gdy własną wyobraźnię opisuje wierszowe „ja” jako „kawałek deski”.

Co do dzwonu, to jest on w interesującym nas wierszu przeciwstawiany tytułowej kołatce. I to przeciwstawienie realizowane jest w sposób wieloaspektowy: na poziomie brzmienia słów „dzwon” (dźwięczne) i „kołatka” (przewaga bezdźwięcznych)¹². Oba słowa można przy tym uznać z pewnej perspektywy za dźwiękonaśladowcze (nagromadzenie spółgłosek twardych w słowie „kołatka” można interpretować w powiązaniu z odgłosem wydawanym przez rzeczywistą kołatkę).

Na zakończenie rozważań nad „Kołatką” jeszcze małe uściślenie, które w zasadzie mogłoby znaleźć się na ich początku. Słowo „kołatka” ma w polszczyźnie kilka znaczeń. Jedno z podstawowych to określenie drewnianego instrumentu muzycznego, wydającego przy potrząsaniu charakterystyczny dźwięk przypominający stukanie i użytkowany w liturgii katolickiej w okresie Triduum Paschalnego zamiast dzwonków. W tym sensie kołatka z wiersza Herberta również może być przeciwstawiana dzwonom. Z kontekstu utworu wynikałoby jednak, że podstawowym dla wiersza znaczeniem słowa „kołatka” jest określenie ruchomego uchwyty na drzwiach (wykonanego najczęściej z metalu) służącego do stukania (kołatania) do drzwi. Jeśli chcielibyśmy interpretować Herbertową kołatkę w nawiązaniu do liturgicznych konotacji związanych z tak nazywanym instrumentem, można byłoby dojść do wniosku, że poeta przypisuje swojej poezji z jednej strony pewną surowość i pokutny wręcz charakter¹³, z drugiej jednak, jeśli uwzględnić fakt, że instrument ten jest wykorzystywany wyłącznie w tych dniach roku liturgicznego, kiedy rozpamiętywany jest akt odkupienia ludzkości przez mękę i śmierć Chrystusa. Czyżby

¹¹ Stanisław Barańczak stwierdza, że „„Biel” występuje tu na równych prawach z „zielenią” i „niebieskością” jako symbol swobodnej pełni, cechującej wyobraźnię „innych” poetów”. (Barańczak 1994: 88).

¹² Nie bez znaczenia może okazać się fakt, że samo słowo „dzwon” jest powiązane etymologicznie z dźwiękiem – zob. np.: <http://etymologia.org/wiki/S%C5%82ownik+etymologiczny/dzwon> (1.05.2013).

¹³ W warstwie treściowej interpretację taką uzasadniałaby leksykalna surowość „własnej” poezji, która składa się jedynie z dwóch jednosylabowych słów.

zatem taką właśnie rolę przypisywał swojej poezji Herbert? Być może. Tym bardziej, że słowa, z których składa się „suchy poemat moralisty” zaczerpnięte zostały z Ewangelii (w Ewangelii wg św. Mateusza: „Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie. A co nadto jest, od Złego pochodzi.” – Mt. 5,37¹⁴).

Warto też bliżej przyjrzeć się wierszowi „Węgrom” z tomu *Hermes, pies i gwiazda*.¹⁵ Utwór ten powstał w reakcji na powstanie budapeszteńskie (węgierskie) z roku 1956 i (zdaniem Stanisława Barańczaka) nawiązuje do mostu lotniczego, którym przesyłano z Polski na Węgry lekarstwa i krew ofiar walk:

Stoimy na granicy
wyciągamy ręce
i wielki sznur z powietrza
wiążemy bracia dla was

z krzyku załamanego
z zaciśniętych pięści
odlewa się dzwon i serce
milczące na trwożę

proszą ranne kamienie
prosi woda zabita
stoimy na granicy
stoimy na granicy

stoimy na granicy
nazywanej rozsądkiem
i w pożar się patrzymy
i śmierć podziwiamy

1956

Wiersz ma rzadką dla poezji Herberta postać wypowiedzi podmiotu zbiorowego. Już sam fakt użycia takiej formy ma charakter wartościujący – liryka podmiotu zbiorowego właściwa jest przede wszystkim dla gatunków „poezji wysokiej”, np. hymnu. Liryka podmiotu zbiorowego (chóralna?) ma przy tym tę właściwość, że zwykle ukierunkowana jest na jakieś „Ty” (w przypadku wypowiedzi o charakterze modlitewnym) lub „wy”, na (wpisanego w tekst) odbiorcę.

Wiersz Herberta ma konstrukcję ramową. Pierwsza i ostatnia (czwarta) strofa rozpoczynają się identycznie brzmiącym wersem „stoimy na granicy”. Jest to jednak wyłącznie podobieństwo na poziomie planu wyrażenia, jako że w warstwie treściowej status obu tych inicjalnych wersów jest zupełnie inny. O ile bowiem otwierające wiersz „Stoimy na granicy” można rozpatrywać jako informację określającą sytuację lirycznej wypowiedzi, opis jej okoliczności, to te same słowa, powtórzone trzykrotnie w końcowych partiach wiersza, należałoby odnosić przede wszystkim do stanu wewnętrznego wierszowego „my”.

¹⁴ Cyt. wg: *Pismo Święte...* 1980: 1129.

¹⁵ W większości dotychczasowych wydań poezji Herberta utwór ten publikowano – wskutek ingerencji cenzorskich – bez tytułu oraz daty powstania utworu (znaczącej tym bardziej, że Herbert niemal nie datował swoich wierszy).

W pierwszym przypadku „granica” wydaje się mieć charakter przestrzenny, w drugim słowo to odnosi się natomiast bezsprzecznie do sfery psychiki.

Trzeba wyraźnie powiedzieć, że zaproponowane przez Stanisława Barańczaka rozumienie wyrażenia „sznur z powietrza” wydaje się co najmniej wątpliwe. Autor *Języka poetyckiego Mirona Białoszewskiego* stwierdza, że „„sznur z powietrza” to nie tylko zderzenie odległych znaczeń słów, ale i aluzja do mostu powietrznego, tzn. lotniczych transportów lekarstw i krwi z Polski na Węgry, będących jesienią 1956 roku stałym tematem rozmów, doniesień prasowych itp.” (Barańczak 1994: 48). W świecie utworu niemal nic takiego rozumienia tej metafory nie sugeruje (chyba, że Barańczak opiera się na objaśnieniach samego Herberta), a wyrażenie „wiązać dla kogoś sznur” ma raczej wydźwięk negatywny i złowieszczy (sznur w takim kontekście byłby symbolem niewoli albo narzędziem karni – por. „wiązać dla kogoś pętlę”, „kręcić dla kogoś sznur”), a nie kojarzy się z pomocą i współczuciem.

Pojawiające się na początku drugiej strofy motywy „załamanego krzyku” oraz „zaciśniętych pięści” należy interpretować jako ekwiwalenty bezsilności. Nieprzypadkowo „krzyk” został tu opatrzony przymiotnikiem „załamany”, który pośród swoich znaczeń może być odnoszony i do stanu psychicznego („być załamanym”, „ktoś jest załamany”). „Załamany krzyk” należałoby dosłownie rozumieć jako taki, który został przerwany/urwany – po tym momencie krzyk staje się już ciszą/milczeniem. Stąd i „odlany” z takiego „załamanego krzyku” – bezsilności „dzwon” jest dzwonem milczącym. Wierszowy „dzwon” ma charakter metaforyczny. Herbert celowo łamie przy tym stały związek frazeologiczny „dzwon bijący na trwogę”. O ile o samym dzwonie mówi się jedynie, że powstaje on z bezsilności („załamanego krzyku” i „zaciśniętych pięści”), to w tak zmodyfikowanym frazeologizmie w pozycji dzwonu pojawia się w wierszu „serce”. Powstaje w ten sposób efekt wieloznaczności – z jednej strony „serce” jest przecież elementem składowym dzwonu, a zatem sama modyfikacja wyrażenia oparta jest na zasadzie *pars pro toto*, z drugiej jednak, zwłaszcza przy uwzględnieniu, że metafora „dzwonu” służy opisaniu stanu wewnętrznego lirycznego „my”, uaktywnia się i semantyka serca jako organu wewnętrznego (anatomiczna) oraz serca jako „siedliska uczuć” (kulturowa symbolika). A „milczące serce” to przecież serce martwe, serce nie spełniające swoich podstawowych funkcji. Można zatem wnosić, że w świecie wiersza bezsilność wobec cierpienia „braci” jest tak wielka, a samo ich cierpienie tak przerażające, że prowadzi do stanu duchowego odrętwienia czy wręcz śmierci.

Można przypuszczać, że stan taki wywołany jest świadomością totalnej zagłady Budapesztu. Otwierające trzecią strofę wersy „proszę ranne kamienie / prosi woda zabita” należy bowiem interpretować właśnie jako poetycki obraz zniszczenia węgierskiej stolicy, w której ranne są nawet mury/kamienie, a Dunaj-„woda” (nota bene etymologicznie nazwa rzeki oznacza właśnie wodę) jest martwy. Obraz to tym bardziej straszny, jeśli uwzględnimy, że wodzie przypisuje się w kulturze symbolikę (funkcję) życiodajną, zaś postrzegane często w planie symbolicznym jako „martwe”, nieożywione kamienie są jeszcze „dodatkowo” poranione. Z drugiej strony, taki sposób charakteryzowania miasta

czyni je podobnym do człowieka/ludzi, przez co jeszcze bardziej staje się ono „obiektem” współczucia.

W pewnym sensie i w wierszu *Węgram* dzwon pojawia się w powiązaniu z motywem śmierci – w tym przypadku zagłady miasta. Tu jednak dzwon (który, z racji wieloznaczności słowa „serce” można także utożsamiać z człowiekiem) milczy, a jego milczenie staje się wyrazem ludzkiej bezsilności wobec cierpienia „braci”.

LITERATURA

- Barańczak Stanisław. *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1994.
- Bobryk Roman. „Siódmy anioł jest... («Siódmy anioł» Herberta)”. *Slavica Tergestina* 7(1999): 145–163.
- Bobryk Roman. „Dialog, ale czy rozmowa? ‘Prolog’ Zbigniewa Herberta”. Lucyna Rożek, Szczepan Jabłoński (red.). *Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy*. Tom III. Częstochowa: Wydawnictwo WSP Częstochowa, 2003: 39–49.
- Bobryk Roman. „Попытка бегства из идеологии в поэзии Збигнева Херберта”. Majmie-skułow Anna (red.). *Dzieło literackie jako dzieło literackie – Литературное произведение как литературное произведение*. Bydgoszcz, 2004: 399–414.
- Bobryk Roman. „Мотив тела в поэзии Збигнева Херберта”. Злыднева Н. В. (red.). *Телесный код в славянских культурах*. Москва: Институт Славяноведения РАН, 2005a: 107–119.
- Bobryk Roman. „Miasta Zbigniewa Herberta”. Gleń Adrian, Gutorow Jacek, Jokiel Irena (red.) *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*. Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2005b: 103–115.
- Bobryk Roman. „Dawno temu, czyli teraz... O roli motywów historycznych i mitologicznych w twórczości Zbigniewa Herberta”. Mních Roman, Łysenko Nela (red.). *Studia Litteraria et Linguistica – Літературознавчі та лінгвістичні студії*. Siedlce: Akademia Podlaska w Siedlcach; Donieck: Донецький Інститут Соціальної Освіти; Drohobycz: Видавництво «Коло», 2006a: 161–174.
- Bobryk Roman. „‘Tren Fortynbrasa’ – Herbertowski komentarz do tekstu Shakespeare’a”. *Kulturowe terytoria literatury*. Redakcja naukowa Sławomir Sobieraj. Przy współpracy Danuty Dobrowolskiej. Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza Oddział w Siedlcach, Siedlce 2006b: 37–49.
- Bobryk Roman. „Poetyka mitu Herberta. Na marginesie ‘Króla mrówek’”. *Conversatoria Litteraria*. 1: W kręgu mitologii i mitopoetyki. Siedlce: Instytut Filologii Polskiej Akademii Podlaskiej w Siedlcach, 2008: 193–204.
- Bobryk Roman. „Kim jest Pan Cogito?”. *Dydaktyczne Puzzle. Pismo nauczycieli*. 1/4 (2009): 12–13.
- Bobryk Roman. „‘Pan od przyrody’ i ‘Łobuzy od historii’. ‘Natura’ wobec ‘kultury/cywilizacji’ w poezji Zbigniewa Herberta”. Laskowska Elżbieta, Morzyńska-Wrzosek Beata, Czechowski Wiesław (red.). *Język – natura – cywilizacja*. Bydgoszcz, 2012: 23–33.
- Forstner Dorothea, OSB. *Słownik symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz Tamara Łozińska. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1990.
- Guźlak Gerard. *Dzwony. Ich funkcje kulturowe w literaturze i obyczajach XIX-XX wieku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2011.
- Herbert Zbigniew. *Wiersze zebrane*. Opracowanie edytorskie Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo a5, 2008.
- Kaliszewski Andrzej. *Gry Pana Cogito*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- Kopaliński Władysław. *Słownik symboli*. Wydanie 2. Warszawa: «Wiedza Powszechna», 1991.
- Kopaliński Władysław. *Słownik mitów i tradycji kultury*. Wydanie czwarte (1991), dodruk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.

- Kornhauser Julian. *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Leksykon symboli*. Opracowała Marianne Oesterreicher-Mollwo. Przełożył Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo ROK Corporation S.A., 1992.
- Ligeża Wojciech. „Herbert a muzyka”. Czapplejewicz Eugeniusz, Witold Sadowski (red.). *Herbert: poetyka, wartości i konteksty*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2002: 61–79.
- Ligeża Wojciech. „Historia muzyki według Pana Cogito”. Ligeża Wojciech, Magdalena Cicha (red.). *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*. Lublin: Wydawnictwo Gaudium, 2005: 153–181.
- Łukasiewicz Jacek. „Rovigo – miejsce postoju”. *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1993: 152–157.
- Łukasiewicz Jacek. *Poezja Zbigniewa Herberta*. Warszawa, 1995.
- Łukasiewicz Jacek. *Herbert*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001.
- Mazurkiewicz-Szczyszek Anna. *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*. Aneks fotograficzny *Leopolis, necropolis, polis, urbs, res publica* fot. Józef Maria Ruszar. Lublin: Wydawnictwo Gaudium, 2008.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńieckich. Wydanie trzecie poprawione. Poznań – Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum, 1980.
- Wolski Jan. „Przejazdem w Rovigo: Herbert”. *Ogród* 1/17 (1994): 365–367.
- Славянские древности*. Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого. Т. 2: Д – К (Крошки). М.: Международные отношения, 1999.
- Холл Джеймс. *Словарь сюжетов и символов в искусстве*. Перевод с английского и вступительная статья Александра Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. М.: Локид-Миф, 1999.

Роман Бобрик

„ЗВОНО” У СВЕТУ ПОЕЗИЈЕ ЗБИГЊЕВА ХЕРБЕРТА

Резиме

Звоника никада није било посебна тема у поезији Збигњева Херберта. Нити је био чест мотив у његовом стваралаштву. Херберт ретко користи реч „звоника“ у његовом најчешћем значењу. У већини случајева „звоника“ у песничком делима Херберта има метафорични карактер, а када он нешто назове „звоником“ или упореди са „звоником“, онда та ствар заиста има сличност са „звоником“. Истовремено пуна звонава у његовим стиховима врши функцију сигнала да се лирски јунак отргне из света сновиђења и поврати осећање реалности.

Кључне речи: Збигњев Херберт, полска поезија XX века, звоника (књижевни мотив).

Даниела Лугарич
Загребский университет
Философский факультет
dlugaric@ffzg.hr

ЛИЧНОЕ КАК ПОЛИТИЧЕСКОЕ: ФЕМИНИСТСКИЕ МАНИФЕСТЫ В ПОЗДНЕМ СОЦИАЛИЗМЕ И ПОВЕСТЬ *ВРЕМЯ НОЧЬ* (1992) ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ*

Статья представляет собой попытку анализа повести *Время ночь* (1992) Людмилы Петрушевской в рамках идей, выраженных в феминистских сборниках, вышедших в культуре позднего социализма, прежде всего в альманахе *Женщина и Россия* (Париж, 1990). В центре нашего внимания находится центральный образ повести, т.е. демоническая («устрашающая», согласно Юнгу) мать Анна, из-за которой повесть можно понимать как полемику с русским и советским мифом безупречной женщины-матери. Особое внимание уделяется теме телесности, причем аналитически особенно важным является прием изображения героев как психически и физически больных, вследствие чего произведение Петрушевской предлагает новые типы (постсоветской?) субъективности.

Ключевые слова: неоавангард, Людмила Петрушевская, образ матери, феминизм.

This paper aims to illuminate possible meanings of the eponymous L. Petrushevskaya's novel *The Time: Night* (1992) by relating it to the late Soviet socialist feminist magazines, and *Woman and Russia* (Paris, 1980) respectively. Our analysis focuses on the main female character of the novel, that of the demonic (or, according to Jung, devouring) mother Anna, which polemically re-writes the popular Russian and Soviet myth of the nurturing, and care giving woman-mother. Considering that the bodily representations play a significant structural and semantic role in the novel, and especially considering that the novel characters are represented through various mental and physical illnesses, Petrushevskaya's pivotal novel offers new models of (post-Soviet?) subjectivities.

Keywords: neo-avantgarde, L. Petrushevskaya, mother figure, feminism.

Введение

В настоящей статье авангард понимается в самом широком смысле – как движение, в котором художники и писатели пользовались новыми (в значении: до тех пор ненормативными) эстетическими приемами с целью этической, моральной, общественной и политической переоценки

* Данная работа написана в рамках проекта «Неомифологизм в культуре XX и XXI вв.» (Хорватский фонд науки, № проекта 6077).

современности (Flaker 1984: 59). В центре внимания находится повесть *Время ночь* (1992) Людмилы Петрушевской, в которой русская писательница создала образ демонической матери Анны. Главная мысль заключается в том, что образ женщины здесь в высшей степени жесткий и непривлекательный (противоположный таким образом советскому мифическому культу безупречной женщины-матери, о котором писали разные писатели и исследователи¹), поскольку он изображен с фаллоцентрической и логоцентрической точки зрения (включая и тот факт, что на обложках книги приведенные имя и фамилия писателя женского пола не играют существенную роль: имя и фамилия только замаскировали фаллоцентрическую и логоцентрическую точку зрения). А именно: в тексте в принципе не существуют субъекты (несмотря на то, что сама повесть оказывается автобиографической, т.е. исповедальной), а наоборот – герои повести являются объектами, созданными в течение самого повествования как продукт/результат этого процесса.

Вследствие того, что герои изображаются как психически и физически больные люди, *Время ночь* воздействует на читателя подобно тому, как на него могли бы воздействовать культурные тексты так называемого «первого» авангарда: как «Черный квадрат» Казимира Малевича, так и демоническую мать Анну из повести *Время ночь* можно понимать как попытку писателя создать «нулевой» образ женщины. Авангардность образа демонической, мизогинистической женщины Анны (если она и является гомо советикусом, то одновременно она и гомо мизантропик) состоит в том, что она до такой степени намеренно непривлекательна, что не может быть создана в рамках устойчивых в тот период модусов изображения: как объект репрезентации или как муза художника. В эстетическом смысле комплексные повествовательные приемы, с помощью которых в повести строится образ автора, т.е. образ якобы автобиографического повествователя, свидетеля собственной жизни, а также якобы авторской исповеди, следует рассматривать как первый шаг к моральной, этической, общественной и политической переоценке процессов, в рамках которых происходит объективизация женщины в патриархальной идеологии. Т. е. новая женщина *Времени ночи*, ведя себя как та, которая создает (другую жизнь/литературный текст), но в то же время и отнимает (другую жизнь/литературный текст); как та – которая наделяет голосом (жизнь/литературного героя, созданного ею), но одновременно и отнимает право у других (жизни/литературного героя, созданного ею) высказаться, ищет нового типа читателя, готового к восприятию ненормативной эстетической политики изображения женщины, женского и женственности.

¹ О. Рябов с своей книге *Матушка-Русь* писал о том, что Россия, как «радикально Иное», концептуализируется как цивилизации, построенная «на ценностях, противоположных западным, в которой роль женского, и прежде всего материнского начала определяет характер отношений человека к человеку, человека к Богу, сторону организации общественной жизни, государственный строй, путь к истине» (Рябов 2001: 132).

Подобно художникам авангарда в начале 20-го века, в своей повести Петрушевская, – разрушая принятые рамки репрезентации и создавая «нулевую» точку отсчета, с которой следует изображать новую женщину, – трансформирует читательский горизонт ожидания и создает новые возможности структурирования поля женскости в русской культуре и литературе.

2. Существует ли (нео)авангард?

Рассматривая авангард из перспективы течений в русском советском искусстве второй половины 20-го века, нельзя не учитывать критику Петера Бургера, который в своей знаменитой *Теории авангарда* (1974) писал о том, что понятие неоавангарда не является достаточно точным описанием авангардных течений «второй волны» (т.е. в контексте русской советской культуры – периода позднего социализма) в их отношении к историческому авангарду из-за того, что в них отсутствовала сила протеста, которая является ключевой характеристикой «первого» авангарда. Согласно Ренато Поджоли (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962), Матее Калинеску (*Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, 1987) и Александра Флакера (*Ruska avangarda*, 1984), трех теоретиков и историков авангарда, это направление в хронологическом смысле четко ограничено². Авангард следует рассматривать как определенное, политически ангажированное направление, в котором целью искусства является агитация против чего- или против кого-либо, и который нельзя не связывать с определенным историческим и культурным временем. Однако как и в первом авангарде, так и в более поздних направлениях, которые по своей атмосфере и энергетике напоминали авангард 10-х – 30-х гг. 20-го века, отмечается своя тенденция сделать что-то новое, представляющее собой оппозицию по отношению к ценностям текущего времени („tendency to make something new that was also in opposition to prevailing values“ – Schechner 2003: 7), и отрицание всего нормативного в искусстве и литературе. Несмотря на то, что протесты, выраженные в неоавангардном искусстве, можно – согласно тезисам Бургера – считать неаутентичными жестами (Bürger 2007: 69, 77) и впоследствии полностью исключить возможность трактовки литературы и искусства русской советской культуры второй половины 20-го века в рамках (нео)авангарда, все же представляется плодотворной попытка рассмотреть более поздние (нео)авангардные течения с учетом авангардного опыта. Чтобы анализировать культурные феномены второй половины 20-го века, основываясь на теоретических положениях авангарда 10-х – 30-х гг. 20. века, следует, конечно, понимать авангард в самом широком его значении, т.е. как специфичный образ художественной выразительности, целью которой является создание чего-либо нового на

² Там же.

основании этической, моральной, общественной и политической переоценки установленных ценностей.

Как одно из направлений «нового» русского авангарда следует рассматривать и феминистские голоса периода возрождения феминизма в конце 70-х годов 20-го века³ в советской России, провозглашенные движением («движение это, являясь средоточием самых злободневных, носящихся в воздухе идей, растет» (*Женщина и Россия* 1980: 16)) в самиздатском альманахе *Женщина и Россия*. Через разрушение нормативной советской эстетики и политики в изображении роли женщины в советском обществе (см. Hubbs 1988; Goscilo 1994; Bonnell 1997; Naiman 1997; Kolchevska 2005; Гурова 2008; Викулина) это движение предлагало новые конфигурации «женственности» (т.е. форм концептуализации женщины как этического, морального, общественного и политического субъекта культурного производства и объекта культурной репрезентации), прежде всего преодолевающая самоочевидность гендерных стереотипов, складывающихся и развивающихся в советские времена. Таким образом, тексты, собранные в альманахе, предлагали новое видение будущего развития так называемого «женского вопроса». Альманах *Женщина и Россия* вышел в 1980 году в Париже, однако о своем первенстве в рамках развития феминистской критики в советской России в 1990 году заявило еще одно движение, чьи манифесты и тексты вышли в двух сборниках: *Не помнящая зла* (сост. Л. Ванеева, 1990) и *Новые амазонки* (сост. С. Василенко, 1991). Несмотря на то, что они по-разному трактуют вопросы, связанные с положением женщины в русском советском обществе, сходной является их попытка символизации женщины вне рамок исторически и идеологически установленных ценностей и культурных стереотипов.

3. (Нео)авангардность феминизма второй волны

Следующие идеи, высказанные в альманахе *Женщина и Россия*, являются центральными.

В тексте «Эти добрые патриархальные устои» (11–17) редакция альманаха писала, что «протест женщины против произвола мужчины выражается не только в отказе от деторождения, но все чаще – в парадоксальном отказе от самой себя. Этот побег в абсурдность закономерен, ибо негативная оценка всего женского – негласная сексистская установка в официозе» (*Женщина и Россия* 1980: 13). Текст «Радуйся, слез Евиных избавление»

³ В своем тексте о истории феминизма в России Наталья Пушкарева определяет следующие фазы его развития: 1. предистория русского феминизма – конец 18-го/первая половина 19 вв.; 2. начало женского движения (1859–1904); 3. русское женское движение (1905–1917); 4. предистория русского феминизма «второй волны» / возрождение феминизма в конце 70-х гг.; 5. феминизм «второй волны» – конец 80-х гг. (см. Пушкарева, Н. «Феминизм в России», http://www.krugosvet.ru/enc/istoriya/FEMINIZM_V_ROSSII.html?page=0.5. Дата посещения: 4. 11. 2015.).

Татьяны Горичевой (*Женщина и Россия* 1980: 19–27) провозглашает «выбрасывание» русских классиков с парохода современности (здесь связь с футуристским манифестом «Пощечина общественному вкусу», 1912 г., конечно же, сразу бросается в глаза):

«Кому подражали мы с тобой со школьной скамьи, кто был нашим кумиром? Печорин, Онегин и другие романтические личности, чей ум, чья внутренняя трагедия поднимали их над толпой, делали людьми интересными. И уж, конечно, не хотелось походить на какую-нибудь глуповатую княжну Мэри, на всех этих обманутых и покинутых, послуживших лишь материалом, лишенных высшей духовной жизни существ» (*Женщина и Россия* 1980: 23).

Согласно авторам, связь культуры советского времени с языческими традициями уничтожила чистоту женщины, олицетворенной в тексте Горичевой в образе Богородицы⁴. Женщины, прошедшие через советскую образовательную систему, описываются обманутыми, впоследствии чего они «отказались» от самих себя и превратились в демоническую женщину, т.е. в свою (биологическую?) противоположность:

«Девочка с сильным “комплексом Электры” ревнует отца к матери и с самого детства занимает анти-материнские, анти-женские позиции. Ее сверх-я обрастает мужскими добродетелями и нормативами. Она развивает интеллект, волю, в ней с детства может появиться презрение к плоти (как к материнству и к материи), развивается склонность к спиритуализму. Такие женщины неохотно выступают в брак и не хотят иметь детей. Они становятся деятелями культуры и науки, иногда религиозными “фанатиками”, иногда политиками. Но они могут стать и носителями противоположного, деструктивного начала: преступницами, анархистками, проститутками. Тогда я признавалась тебе, что чувствую себя во власти этого архетипа» (*Женщина и Россия* 1980: 22)⁵.

Татьяна Горичева далее пишет:

⁴ Как известно, своеобразием русского феминизма в конце 70-х и начале 80-х годов являются его антисоветские и антимарксистские настроения, а также тесная связь с православной ортодоксией (выдающимся символом эти феминистки считали образ Богородицы), что, несомненно, следует понимать как более или менее открытую полемику также с феминистскими идеями Александры Коллонтай, т.е. так называемым «красным феминизмом». Как писала Наталья Пушкарева, связь с православием понималась как реакция на «равенство бесполой рабов», то есть на издержки атеистической идеологической системы, якобы снявшей с повестки дня женский вопрос (Пушкарева). Поскольку авторы альманаха были явно не согласны с нейтрализацией и унификацией советской идеологии гендерного равенства без различий, западные феминистки считали идеи, выраженные в альманахе *Женщина и Россия*, феминизмом наоборот, т.е. феминизмом, вывернутым наизнанку.

⁵ Как известно, в своем знаменитом тексте Психологические аспекты архетипа матери Юнг также утверждал, что архетип матери создан из оппозиции «любящей» и «устрашающей» матери. Кроме того, Юнг предполагал, что «в негативном плане архетип матери может означать нечто тайное, загадочное, темное: бездну, мир мертвых, все поглощающее, искушающее и отравляющее, то есть то, что вселяет ужас и что неизбежно, как судьба» (цит. по: Рябов 2001: 124).

«С таким уродливым представлением о человеке и о себе, с полным презрением ко всем «женским» обязанностям как к низшим (готовить обед, стирать белье, воспитывать детей – как это скучно и заурядно) покинули мы школу» (*Женщина и Россия* 1980: 24).

Впоследствии женщина олицетворяет свою противоположность и живет как демоническая мать, мать-Бесица-Трясавица, мать-Лихорадка, мать-Мара, мать, которая представляет собой воплощение абсолютного зла:

«В своей последующей “дохристианской” истории я пережила еще больше унижение женского, и пол, загнанный в бессознательное, мстил за себя. Он мстил разгулом и непрерывной истерией бесшабашности, отчаянием принципиального “все дозволено”, экзистенциальным бунтом, невозможностью никого любить и непрерывным блудом ума и тела. Пол был изгнан из сознания (наряду с другими “условностями”), но от этого его власть надо мной не *уменьшилась*. Она лишь обрела зловещий, демонический смысл, стала подпольной, дионисийской стихией. Мне казалось, что я живу, руководствуясь своим “ясным умом”, но я была лишь рабом бессознательного. Так, в нашем беспутном “язычестве” мы пережили то отрицание женского, которое знакомо всем языческим религиям прошлого: женское – это иррациональная, демоническая стихия, она страшит своей хаотичностью и непросветленностью» (*Женщина и Россия* 1980: 25).

В более позднем феминистском движении, уже очевидно связанным с перестроечным «духом времени», тексты которого вышли в сборниках *Не помнящая зла* (1991) и *Новые амазонки* (1991), авторы – следуя за идеями так называемого «феминизма различий», определяющих также тексты в альманахе *Женщина и Россия* – попытались дать определение «женской литературе». Составитель сборника *Не помнящая зла* Л. Ванеева пишет:

«Женская проза есть. Она существует не как прихоть эмансипированного сознания, во что бы то ни стало пытающегося возвести самое себя в категорический императив. Она существует как неизбежность, продиктованная временем и пространством»; «Женская проза есть – поскольку есть мир женщины, отличный от мира мужчины. Мы вовсе не намерены отрешиваться от своего пола, а тем более извиняться за его «слабости». Делать это так же глупо и безнадежно, как отказываться от наследственности, исторической почвы или судьбы. Свое достоинство надо сохранять, хотя бы и через принадлежность к определенному полу (а может быть, прежде всего именно через нее)» (Ванеева 1990: 3).

В сборнике *Новые амазонки* выражаются более радикальные идеи. Составитель С. Василенко утверждает следующее: «Новая амазонка не воинственна, она хуже того – самодостаточна»; «Мужчина, имеющий мужество простить ей этот порок, становится ее мужем. А не имеющий мужества – бывший мужем. Таким образом, ее семейное положение всегда чревато и непредсказуемо»; «Таким образом, новая амазонка – женщина с богатым будущим» (Василенко 1991: 3). В «новой амазонке» – соеди-

ненные мужское и женское начала; она одновременно является и анимой и анимусом (Василенко 1991: 4). Здесь даже устанавливается непосредственная связь «новых амазонок» с авангардом: «Привычка древних прародительниц скакать всегда в авангарде невольно влечет туда же и новую амазонку. Когда она в авангарде – она на коне!» (Василенко 1991: 4). Новая амазонка, которая представляется авторами в сборнике совсем новым типом субъекта в русской культуре советского времени, в отличие от других русских писателей «не вышла из гоголевской шинели. Все вот вышли, а она нет» (Василенко 1991: 4).

Как показывают приведенные примеры, женщина здесь представляет собой не только определенную эстетическую, но и аксиологическую категорию, провоцирующую вопросы о том, что на самом деле представляет собой женщина как этический, моральный, общественный и политический субъект в культуре, а также одновременно и как объект ее репрезентации.

4. *Время ночь* Людмилы Петрушевской

Предпримем попытку контекстуализировать повесть Людмилы Петрушевской *Время ночь* (1992) в рамках приведенных идей. Сначала обратим внимание на те элементы, которые связывают повесть с феминистскими (нео)авангардными течениями в культуре позднего социализма на эстетическом уровне (эта связь становится особенно явной при учете повествовательной организации текста), потом попытаемся объяснить возможные политические и культурные импликации текста Петрушевской.

Писатель, как известно, негативно относилась к феминистским движениям (она не хотела, чтобы критики причисляли ее к ряду «женских» писательниц), однако сходство между повестью и идеями, выраженными в феминистских манифестах, вполне очевидно: как известно, центральное место в повести занимает образ демонической матери-женщины, которая считает: «воплощенная черная совесть народа говорит во мне, и я как бы не сама, я как пифия вещаю» (Петрушевская 2001: 119, 120). Она является олицетворением юнговской «ужасной» матери, демонической стихии из текста Т. Горичевой и представляет собой самодостаточную новую амазонку.

На уровне повествовательной организации текста повесть Петрушевской особенно интересна: повествование здесь структурировано как якобы аутентичная исповедь, оставленная героиней Анной Андриановной дочери Алене после ее смерти. Любопытным является то, что повесть заканчивается предложением, в котором еще живая, пишущая героиня причисляет себя к тем живым, которые «ушли от нее». Если, как писал Роман Ингарден, конец повествования следует рассматривать как то, что может существенным способом изменить значение того, что перед этим было представлено, целью повести является не исповедь, а осведомление о недостоверности высказывания свидетеля-субъекта и проблематизация его аутентичности и достоверности:

«Я решительно поднялась к себе и вошла в комнату своей дочери, и там при свете включенной лампочки никого не оказалось. На полу лежала сплюснутая пыльная соска. Она их увела, полное разорение. Ни Тимы, ни детей. Куда? Куда-то нашла. Это ее дело. Важно, что живы. Живые ушли от меня. Алена, Тима, Катя, крошечный Николай тоже ушел. Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, простите слезы» (Петрушевская 2001: 175).

Последней в ряду тех, которые, как пишет героиня, «ушли от меня», т.е. покинули (ее) повествование, является Анна, которая может быть либо Анной Андреевной (Ахматовой), на сходство с которой героиня повести неоднократно указывает, либо самой Анной Андриановной, рассказчицей своей жизни, т.е. своей исповеди. Посредством таких повествовательных приемов (к числу которых можно отнести и другие элементы, подтверждающие, что рассказчица является недостоверным свидетелем собственной жизни, как, например, когда читатель узнает, что она сравнивает себя с М. Цветаевой и А. Ахматовой, а на самом деле пишет стихотворения для детей и т.д.) говорится о том, что они, т.е. Анна Андреевна и Анна Андриановна, творят реальность, вследствие чего субъект высказывания одновременно является и его объектом. Субъект здесь формируется самим повествовательным дискурсом.

До определенной степени очевиден факт, что образ Анны создается самим процессом повествования, однако это можно трактовать по-разному. С одной стороны, указывается на то, что наличие объективного (т.е. соответствующего «объективной», обсуждаемой реальности) смысла в тексте Петрушевской является неважным. При этом такой повествовательный прием можно трактовать и как перформативный речевой акт, который, как мы знаем из теории речевых актов Дж. Остина (J. Austin: *How to Do Things With Words*, 1962), не констатирует существенные факты, а создает новые. Так, образ Анны (а также текст, создаваемый ей) не отражает существенную реальность (а изменяет ее), и таким образом указывается на доминирующий образ репрезентации женщины в рамках патриархальной идеологии (как писала Р. Марш, „The fundamental assumptions of patriarchal ideology – the perception of woman as object, ‘immanence’, ‘nature’, passivity or death, as opposed to man as subject, ‘transcendence’, ‘culture’, activity and life, have dominated all aspects of Russian social, political and cultural life“ – Marsh 1996: 3).

Исчезновение субъекта как достоверного и аутентичного свидетеля собственной жизни (что следует рассматривать особо, учитывая, что в позднем социализме «женскую литературу» критики пейоративно определяли как реалистичную, подчеркнута бытовую) (Vladiv-Gorev 1999: 236) и его превращение в творение самого процесса повествования делает возможным рассмотрение повести Петрушевской как повести, которая представляет собой внутренний подрыв, т.е. археологию процесса идентификации женщины, процесса интернализации представления о самой себе как об объекте (объективация женщины как одна из первых

форм подчинения женщин в рамках патриархальной идеологии). Цель этой археологии – полностью соответствует целям авангарда: как уже писали такие ученые, как Слободанка Владив-Горева и Ольга Богданова, герои в текстах Людмилы Петрушевской представляют собой «некие знаки, формулы, имеющие внешние признаки, но не имеющие мотивации, не предполагающие развития и самоисчерпывающиеся внутри отдельного текста. Е. Щеглова назвала это ‘конспектом образа’» (Богданова 2004: 381; Vladiv-Gorev 1999: 228–268).

4.1. «Пишите самое себя. Ваше тело должно быть услышано» (Э. Сиксу)

Следует выделить еще одну важную характеристику повести Петрушевской. В знаменитом тексте «Хохот Медузы» Э. Сиксу именно тело способствует рождению «женского письма». Обозначая, что «женщины должны писать своим телом», Сиксу пишет, что именно в женском теле находится «неприступный язык, который уничтожит расчленения, коды, классы, риторику и правила» (Сиксу 2001: 811). В более широком культурологическом и историческом смысле принято считать, что женщины более телесны, чем мужчины (Сиксу 2001: 812)⁶. Поэтому не удивителен факт, что Петрушевская изображает героев своей повести (особенно героинь) через призму тела и телесности. Но при этом моментом остранения (или устранения, в понимании М. Эпштейна) является то, что семья и женщина не изображаются через призму здорового, витального, рабочего тела (как это было принято в литературе и культуре периода соцреализма), но через призму больных, усталых, ленивых тел (почти все героини ведут в определенной степени паразитический образ жизни). Такое изображение нельзя не считать в политическом (т.е. идеологическом) смысле субверсивным, главным образом, потому, что в советской культуре болезни были почти полностью стигматизированы: болезнь всегда представляла собой „in abstract terms, as the sacrifice of human life in the name of exalted goal“ (Ivanova 1993: 29). В отличие от этого, в повести *Время ночь* нет ни одного – как мы видели – ни полностью живого героя (все героини, созданные повествовательными приемами, в конце повести умирают все – символически или по-настоящему), ни здорового героя. Героини болеют разными психическими и физическими болезнями (даже у маленького Тимочки появились тики!), причем больные тела описываются детально, почти натуралистически. Болеют не только члены ее семьи, но и друзья ее дочери (подруга Алены, Ленка, описывается Анной как «кобыла,

⁶ Согласно анализу платоновских рассуждений о связи тела и духа Е. Шпельман в тексте „Woman as Body: Ancient and Contemporary Views“, „to have more concern for your body than your soul is to act just like a woman; hence, the most proper penalty for a soldier who surrenders to save his body, when he should be willing to die out of the courage of his soul, is for the soldier to be turned into a woman (Laws 944e)“ (Spelman 1982: 109–131).

с которой шкуру еще не ворочали, а надо бы, и кому придет в голову обнять такую кувалду, от которой в четырнадцать лет разит солдатским потом, нога тридцать восьмого размера, волос надо лбом черный, как на сапожной щетке, видны уже молодые усы, а под толстым задом в виде подпорок две жерди» – Петрушевская 1991: 73); старость является болезнью *par excellence* (запах ее матери «Как в зверинце», у ее матери «смердело, у этих старушек в палате, и как они стеснялись посторонних, пытаюсь накрыться до подбородка, и до подбородка марались, при мне сестра с сердечной руганью от всей души отворила такую укромно затаившуюся в тепле Краснову, соседку мамы, и с криком причем, как это угораздило-то, бля, до шеи» – Петрушевская 1991: 134) и т.д. Болезнь в повести Петрушевской, конечно, относится не только к семье, но и к обществу в целом. Лейдерман и Липовецкий уже писали о том, что семья, изображенная с точки зрения суровой, демонической матери Анны, представляет собой тоталитарное общество «в малом» (Лейдерман – Липовецкий 2003: 621). Если согласиться с тезисом Сюзен Зонтаг о взаимосвязи *болезни* и ее социального обозначения через метафору (болезнь в эссе Зонтаг «Болезнь как метафора» является «самым тягостным гражданством»), болезнь в повести *Время ночь* порождает вокруг себя определенные социокультурные и эстетические мифологемы, целью которых является моральная и эстетическая переоценка ряда устойчивых ценностей, в первую очередь физического и нравственного здоровья, а также трудолюбия гомо советикуса.

В связи с этим интересным является и то, что больным, т.е. посредством мотивов крови и боли, изображается даже и половой акт, в результате которого зачат Тимочка:

«Он меня накрыл как на фронте своим телом от опасности, чтобы меня никто не увидел. Защитил меня, как своего ребенка. Мне стало так хорошо, тепло и уютно, я прижалась к нему, вот это и есть любовь, уже было не оторвать. Кто там дальше шуршал, мне уже было все равно, он сказал, что мыши. Он меня уговаривал, что боль пройдет в следующий раз, не кричи, молчи, надо набраться сил, набирался сил, а я только прижималась к нему каждой клеточкой своего существования. Он лез в кровавое месиво, в лоскутья, как насосом качал мою кровь, солома подо мной была мокрая, я пищала вроде резиновой игрушки с дырочкой *в боку*, я думала, что он все попробовал за одну ночь, о чем читал и слышал в *общезитии* от других, но это мне было все равно, я его любила и жалела, как своего сыночка и боялась, что он уйдет, он устал» (Петрушевская 1991: 29).

И далее:

«И тут он сам забился, лег, прижался, застонав сквозь зубы, зашипел «ссс-ссс», заплакал, затряс головой... И он сказал «я тебя люблю». (Это и называется у человечества – разврат – А. А.) Потом он валялся при бледном свете утра, а я поднялась, как пустая собственная оболочка, дрожа, и на слабых ватных ножках все собосбирала. Под меня попала моя майка, и она была вся в крови. Я закопала кровавое, мокрое сено, слезла и поплелась стирать майку на пруд, а он тронулся вслед за

мной, голый и окровавленный, мы помыли друг дружку и плюхнулись в пруд и долго с ним плавали и плескались в бурой прозрачной воде, теплый, как молоко» (Петрушевская 1991: 30, 31).

Мотив молока, которым заканчивается приведенный фрагмент повести, связывает – подобно «черному молоку» в знаменитой «Фуге смерти» Пауля Целана – материнство/жизнь с демонизмом/смертью. Жизнь и смерть, как эрос и танатос, в повести Петрушевской соединяются в сцене полового акта. Новая жизнь, рожденная женщиной, обязательно является гротескной:

«Я смотрела в шелку, совершенно некрасивый ребенок, не наш, лысенькая, глазки заплывшие, жирненькая и плачет по-иному, непривычно. Тима стоял за мной и дергал меня за руку уйти» (Петрушевская 1991: 22).

Если вспомним ранее упомянутые идеи советских феминисток второй волны, особенно в альманахе *Женщина и Россия*, идеология советской цивилизации – поддерживая культ утопической, вне-гендерной, андрогинной супер- и сверхженщины (она была добросовестная работница, образцовая мать и хорошая хозяйка – Абашева 2001: 32; элегантная горожанка и работающая домохозяйка – Гурова 2008: 84), – создавала среду, в которой женщина постепенно становилась носителем антивоположного, деструктивного начала; она стала воплощением антиженскости и антиматеринства. Мать в повести Петрушевской является судьей и экзекутором; она – демоническая мать, пожирающая своих биологических потомков, о чем свидетельствует и структура якобы автобиографической повести, в которой единственное право голоса принадлежит матери.

Об этом уже писала Хелена Гошило в тексте „Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaja“: „Psychologically maiming and suffocating the offspring to whom they have given biological life, they (mothers, op. a.) erase those offspring narratively by allowing them no existence or voice independent of the voracious maternal ego. In that sense, the totalitarian Petrushevskajan mothers mirrors the totalitarian Soviet state“ (Goscilo 1995: 105). Мотивы пожирания матерью повторяются на протяжении всей повести. Особенно иллюстративными являются фрагменты, в которых Анна комментирует части дневника своей дочери:

«Я стояла под душем с совершенно пустой головой и думала: все! Я ему больше не нужна. Куда деваться? Вся моя прошлая жизнь была перечеркнута. Я больше не смогу жить без него, но я ему не нужна. Оставалось только бросить себя куда-нибудь под поезд. (Нашла из-за чего – А.А.) Зачем я здесь? Он уже уходит. Хорошо, что еще вчера вечером, как только я к нему пришла, я позвонила от него м. (Это я. – А.А.) и сказала, что буду у Ленки и останусь у нее ночевать, а мама прокричала мне что-то ободряющее типа «знаю, у какого Ленки, и можешь вообще домой не приходить» (что я сказала, так это вот что: „ты что, девочка моя, ребенок же болен, ты же мать, как можно“ и т. д.,

но она уже повесила трубку в спешке, сказав: „ну хорошо, пока“ и не услышав „что тут хорошего“ – А.А.)» (Петрушевская 1991: 24).

Комментарий демонической матери Анны является особенно интересным, когда мы узнаем, что она дважды забеременела также по случайности, от почти незнакомых ей мужчин. Конечно, у повести Петрушевской – «матрилинейная» структура: образ жизни Алены почти полностью отражает жизнь ее матери, которая сейчас пожирает исповедь Алены своими насмешливыми и язвительными комментариями. Подобно гротескному, проту-природному ребенку, рожденному женщиной, искусство, рожденное женщиной, является гротескным и проту-природным (это впечатление усиливается по мере того, как повествование приближается к своему концу, когда повествование, как мы видели, разрушается; в конце повести полностью проявляется конструктивная природа повествовательного процесса, из-за чего создается впечатление, что повествователь, исповедуя свою жизнь, «пожирает» и саму себя как демиурга собственной исповеди). Другими словами: как показывает текст Петрушевской, потерянная идентичность центрального образа повести и потерянный креативный импульс неразрывно связаны с непринятием якобы святой институции материнства.

Людмила Петрушевская в своей повести, как писала Хелена Гоцило (Goscilo 1995), изменила горизонт ожиданий читателей о том, как должна выглядеть «женская проза»: ее текст – пессимистичный; ее герои – психологически уничтоженные, причем женщины изображены с монологической, фаллоцентрической и логоцентричной точек зрения. Женский гомо советикус в повести *Время ночь* является гомо мизантропиком.

5. Вместо заключения

Однако, в отличие от текстов авангарда начала 20-го века, текст Петрушевской (несмотря на очевидную силу протеста) не изображает и не предполагает определенную утопическую идею будущего (хотя рукопись Анны предоставлена нам для будущего обсуждения). Изображая женщину-мать как гротескное, больное и ленивое тело, Петрушевская позволяет прийти к выводу, что женщина-писательница во второй половине 20-го века должна преодолеть культурные стереотипы, которые связаны (инерцией «самоочевидного») с означаемыми «женщина» (как, например, сострадательность, пассивность, терпение, выносливость и т.п.), даже если это включает процесс «пожирания» самой себя как демиурга собственного текста. Такой способ репрезентации женщины (в литературе 20-го века впервые явно высказан М. Цветаевой, когда она объявила свои права в мужском роде, настаивая, «я поэт», что продолжается и в повести *Время ночь*, потому что Анна настаивает на том, что она – поэт, а не поэтесса) избегает устойчивые, общественно принятые модусы изображения, согласно которым женщина представляет собой

объект репрезентации художественного произведения и музу художника. Показывая неуспешную, невменяемую, «расхлябанную» женщину, минус-женщину, минус-писательницу и минус-мать, которая в конце повести пожирает саму себя, повесть Петрушевской предлагает в сущности очень авангардную идею: литература (включая и «женская литература», при учете здесь всей условности этого понятия) должна быть саморефлексивной и должна выступать против акцентированного эстетизма в художественных практиках изображения женщины.

Как и К. Малевич, который в «Черном квадрате» создал первоформу (квадрат), но при этом и бесконечность космического пространства без перспективы и тяготения (белый фон), повесть Петрушевской можно рассматривать, как уже писал М. Эпштейн, как „an absent-minded prose, devoid of either the seriousness of the centered or the passion of the eccentric; it calls for nothing, refers to nothing, not even deletions or colorful voids. It eliminates first meanings without creating second ones, in the zero-degree zone of writing“ (Epstein 1993: 282). Образ женщины-матери-художницы Анны можно трактовать как литературную цитату «Черного квадрата» Малевича: она – многозначный символ, но одновременно и новая икона, вестник нового: жизнь и смерть, все и ничто; она порождает все, одновременно являясь «черной дырой», абсолютной ничтожностью. *Именно вследствие такой потенции соединения противоположных значений образ Анны обладает силой моральной, этической и общественной переоценки.*

ЛИТЕРАТУРА

- Абашева М. П. 2001. *Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности*. Пермь: Издательство Пермского университета.
- Богданова О. 2004. «Технология „мрака“ в прозе Людмилы Петрушевской». *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века)*. СПб: Филол. Ф-т С.-Петербурга. Гос. университета, стр. 381
- Викулина Е. «Репрезентация гендера в советской фотографии „оттепели“», <http://discourse-analysis.org/ada5/st37.shtml>. Дата посещения: 14. 11. 2016
- Женщина и Россия*. 1980. Paris: Editions Des femmes.
- Гурова О. 2008. *Советское нижнее белье: между идеологией и повседневностью*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Лейдерман Н., Липовецкий Н. 2003. *Современная русская литература. 1950-1990-е годы*. Том 2. Москва: Издательский центр «Академия».
- Петрушевская Л. 2001. *Время ночь*. Москва: Вагриус.
- Пушкарева Н. *Феминизм в России*, http://www.krugosvet.ru/enc/istoriya/FEMINIZM_V_ROSSII.html?page=0_5. Дата посещения: 4. 11. 2015.
- Рябов О. 2001. «*Матушка-Русь*». Москва: Научно-издательский центр «Ладомир», стр. 132.
- Сиксу Э. 2001. «Хохот Медузы». Жеребкина, С. В. *Введение в гендерные исследования*. Часть II: Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя.
- Bonnell V. E. 1997. *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bürger P. 2007. *Teorija avangarde*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

- Epstein M. 1993. *After the Future: On the New Consciousness in Literature*. B: Lahusen, T.; Kuperman, G. (coct.). 1993. *Late Soviet Culture. From Perestroika to Novostroika*. Durkham, London: Duke University Press.
- Flaker A. 1984. *Ruska avangarda*. Zagreb: SN Liber, Globus.
- Goscilo H. 1994. „Paradigm Lost? Contemporary Women’s Fiction“. Clyman, T. W., Green, D. *Women Writers in Russian Literature*. Westport, Connecticut, London: Praeger.
- Goscilo H. 1995. «Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaja». Hoisington, S. (coct.). 1995. *A Plot of Her Own. The Female Protagonist in Russian Literature*. Evanston, Illionis: Northwestern University Press.
- Hubbs J. 1988. *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Ivanova N. 1993. «Bahtin’s Concept of the Grotesque and the Art of Petrushevskaja and Tolstaia». Goscilo, H. (coct.). 1993. *Fruits of Her Plume. Essays on Contemporary Russian Woman’s Culture*. London, New York: M. E. Sharpe.
- Kolchevska N. 2005. «Angels in the Home and at Work: Russian Women in the Khrushchev Years». *Women’s Studies Quarterly* 3/4 (2005): 114–137.
- Marsh R. 1996. «Introduction: new perspectives on women and gender in Russian literature». Marsh, R. (coct.). 1996. *Gender and Russian Literature*. New Perspectives. Cambridge: Cambridge University Press.
- Naiman E. 1997. *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*. Princeton University Press.
- Schechner R. 2003. *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. London and New York: Routledge.
- Spelman E. «Woman as Body: Ancient and Contemporary Views». *Feminist Studies* 1 (1982): 109–131.
- Vladiv-Gorev S. 1999. «The New Model of Discourse in post-Soviet Fiction. Liudmila Petrushevskaja and Tatiana Tolstaia». Epstein M., Genis A., Vladiv-Gorev S. 1999. *Russian Postmodernism, New Perspectives on Post-Soviet Culture* (transl. and ed. by S. Vladiv-Gorev). New York, Oxford: Berghahn Books.

Danijela Lugić

OSOBNOSTI POLITIČKO: FEMINISTIČKI MANIFESTI I *VRIJEME NOĆ* (1992)
LJ. PETRUŠEVSKJE

Rezime

U radu se povezuju feminističke ideje, izražene u kasnosocijalističkim almanasima (prije svega almanahu *Žena i Rusija*, Pariz, 1980), s poznatom pripoviješću Lj. Petruševske *Vrijeme noć* (1992). Središnje mjesto u analizi pripada glavnoj junakinji, ujedno i pripovjednom Ja, demonskoj majci Anni, uz pomoć koje pripovijest polemički preispisuje popularni ruski i sovjetski mit o bezgrešnoj ženi-majci. S obzirom na važnu strukturalnu i semantičku ulogu tjelesnosti u pripovijesti, i posebice s obzirom na to da su junaci prikazani kroz niz psihičkih i fizičkih bolesti, ova važna pripovijest Petruševske oblikuje nove modele (postsovjetske?) subjektivnosti.

Ključne riječi: neoavangarda, L. Petruševskaja, figura majke, feminizam.

Білик Н.Л.

Київський національний університет ім. Тараса Шевченка
Інститут філології
nnbilyk@ukr.net

ШЛЯХОМ ДО «КРАЇНИ ЧУДЕС»: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ
КОД РОМАНУ М. ПРОДАНОВИЧА *ЕЛИША*
В КРАЇНІ СВЯТИХ КОРОПІВ

На матеріалі роману сучасного сербського прозаїка Мілети Продановича у статті висвітлюється досвід інтертекстуального моделювання семантики твору, притаманний досвіду сербської постмодерністської літератури.

Ключові слова: Мілета Проданович, цитата, інтертекстуальність, семантика.

Based on the novel by modern Serbian writer Mileta Prodanovich, the article presents the experience intertextual in the modeling semantics works, formed in Serbian postmodern literature.

Key words: Mileta Prodanovich, citation, intertextuality, semantic.

У сучасному літературознавчому дискурсі дотепер не втрачає пріоритетної позиції феномен інтертекстуальності, оскільки міжтекстові зв'язки традиційно вважаються одними з найефективніших смислоутворювальних можливостей поетики і в їхньому руслі, за спостереженнями сучасних літературознавців, текстова реальність будь-якого мистецького твору непомірно збагачується інтертекстом, із яким вона взаємодіє (Будний – Ільницький 2008: 272), що дозволяє говорити про універсальну актуальність аспекту інтертекстуальності у висвітленні історико-літературного матеріалу.

Особливого значення наведена позиція набуває у вимірах загальної концепції постмодернізму, де сенс тексту виникає виключно за умови пов'язаності семантичних векторів, що спрямовуються в універсальний контекст культури, реалізуючись у різних формах міжтекстових взаємин, серед яких окрему увагу традиційно привертає формальна співприсутність в одному творі кількох фрагментів іншого походження, що найчастіше пов'язується з цитатами та іншими подібними формами посилань (*Новейший...* 2007: 182–184).

Між тим, усі види, типи та форми міжтекстовості осмислюються, наразі, не стільки з огляду на власне запозичення текстових фрагментів,

скільки в сенсі привласнення функціонального та семантичного коду, який репрезентує сформований і позиціонований за ним образ мислення і сенс, як його результат (Кухаренко 1988: 182–184).

У висвітленні даного феномена слід предметно звернутися до творчого досвіду сучасного сербського художника, мистецтвознавця і письменника, лауреата вітчизняних та міжнародних нагород у галузі літератури М. Продановича, поетикальною практикою якого широко втілені варіанти синкретизму мистецтв.

З-поміж творчих адептів інтертекстуальності митця вирізняє його концептуальна, світоглядна схильність до міжтекстовості у визначенні багатьох поетикальних рішень. Поряд із метафорою, саме інтертекстуальний вимір, на думку Л. Меренік, стає провідним носієм художньої методології митця, включається не лише до спектру формально-виражальних засобів його поезики, а й до системи значень, яка вважається найвищою цінністю його робіт і в творчому світогляді письменника позиціонується в домінантному значенні, порівняно з морфологічними, конструктивними та піктуральними властивостями творів, виступає відцентровим принципом усіх концептуальних напрямів його діяльності, стимулює увагу до пошуку семантичної завершеності відтвореної ними багатозначності (Merenik 2011: 13).

Наразі найбільша мистецька концентрація концепції постмодернізму залишається притаманною жанру роману, який Мілета Проданович вважає своїм творчим амплуа у сфері літератури (*Розмова...* 2008: 76) і в якому він не лише звертається до різних форм її художньої реалізації, а й успішно розвиває постмодерністську поетикальну модель, на чому наголошує сучасна українська дослідниця славістичної проблематики А.Л. Татаренко у спостереженнях над розвитком сербського постмодернізму (Татаренко 2010: 14).

Окремий оригінальний досвід розбудови широкого плану інтертекстуальності спостерігається в романі митця *Еліша в країні Святих Коронів*, чия універсальна психологічна складова вже була відзначена увагою літературознавців (Айдачич 2010). Висвітлення своєрідної творчої практики реалізації даного виду міжтекстових зв'язків, кодової значимості та загальної смислової ефективності цієї практики в художній дійсності твору становить *мету* даної статті.

У розмові про образні *домінанти* цього роману М. Проданович конкретизує той аспект свого авторського задуму, що стає організаційним для спрямування міжтекстової активності. За його сутністю, *Еліша в країні Святих Коронів* у макроплані виявляється масштабним інтертекстуальним апелюванням не лише до назви, а й до опорних компонентів усієї *структури*, так званого, «результату еволюції елітарної європейської культури ХІХ ст.» (*Новейший...* 2007: 260) – відомих *Пригод Аліси в Країні Чудес* Л. Керролла (Carroll 1987), що в цьому випадку використовуються ніби «одяг» (*Розмова...* 2008: 91) для художньої субстанції даного Продановичевого твору. Власне, за цим авторським дороговказом на більшості

структурних рівнів роману слід очікувати продуктивності та плідності корелювання з даним прототекстом. Виявлення інтертекстом і підсумкове узагальнення семантичного ефекту їхньої взаємодії з відповідниками в Керролловому оповіданні вважається *завданням* даної розвідки.

З огляду на багатозначність і різноплановість оригіналу казкового прототексту, задля точнішого диференціювання й взаємного узгодження еквівалентності образних корелятивів, ми схилиємося до доцільності залучення фахового літературного перекладу *Пригод Аліси...* українською мовою, який, хоча й не був для Продановичевого роману фактичним прототекстом, але ж гарантує безпомилкове, повне та достеменне відображення його формосеміологічного наповнення і переконливо сприймається в літературному обігу. Зокрема, з-поміж перекладів, відмінних за ступенем вивершення в них притаманних різноспрямованому оригіналу виховних, розважальних, дидактичних, або ж наукових акцентів, цілком адекватною для вирішення питання, порушеного в даному дослідженні, видається перекладацька версія, підготовлена В. Панченком, опублікована під назвою *Аліса в Країні Чудес* (Керролл 2015), яка, відтак, постулюється у статусі «конвенціонального» формально-змістового медіатора у співвідношенні творів М. Продановича і Л. Керролла в їхній міжтекстовій взаємодії.

Отже, за вихідним постулатом і принцип, і порядок організації в романі всієї глобальної інтермедіальної образної вертикалі визначаються їхньою розбудовою з опорою на стрижневий формосеміологічний каркас, утворений саме поетикальними лініями суцільної інтертекстуальної актуалізації *Аліси...*, що набуває магістральної системної реалізації формами інтертекстуальності, які слід вирізнити й, за спільністю прототексту, – згуртувати в єдиний комплекс у вимірах усієї *Еліши...* Власне, даний комплекс інтегрується до матеріалу, генерально організованого за інтермедіально явленими жанротворчими прикметами оперети й продукує в цій взаємодії значення, ефективні для постульованого взаємодоповнення.

Беззаперечними аргументами видаються (явлені у художніх вимірах внутрішньої форми і змісту сербського роману) маркери, власне, типової *репрезентації* прототекстової значимості Керроллового твору.

З-поміж них помітно виокремлюється варіант *цитування*, реалізований, зокрема, *на рівні сюжету*, в яскравому епізоді, розгорнутому образним моментом переїзду Елішиної групи під час гастрольної експедиції, коли, вже влаштувавшись у літаку, з роздумами про майбутнє, Еліша задрімала і їй здалося, ніби вона летить крізь якийсь коридор, який спочатку простягався прямо вперед, «мов тунель, а далі, раптом, обірвався вглибину так різко, що Еліші не стало часу зупинитися й вона почала падати вниз, у якийсь глибокий колодезь. Чи то колодезь був надто вже глибокий, чи падала Еліша надто вже повільно, тільки часу в неї було досить, аби добре розгледіти все навколо й поміркувати, що ж буде далі. Спершу вона спробувала поглянути вниз, аби роздивитися, що її там чекає, та під нею все покрит густий морок і вона нічого не побачила; тоді вона почала роздивлятися на стіни колодезя й помітила, що там – самі

шафи й книжкові полиці; подекуди на кілочках висіли мапи й картини» (Prodanović 2003: 36). У даному фрагменті роману слід розпізнати буквальний аналог тексту англійського митця (Керролл 2015: 14), який, водночас, волею М. Продановича, спрямовується до іншої образної інстанції, де, в художній дійсності, для героїні не передбачається перехід від реальності до сновидіння, і значимість ефемерної сфери перебирає на себе місце призначення подорожі Еліши, залишеної в романі у колі колег, у (природньому для ситуації) антуражі літака, що наближає артистів театрального колективу «Бабалума» до місця проведення заздалегідь домовлених гастролей. Специфіка даної цитати простежується у функціональному навантаженні її ініціальної позиції і помітної самостійності: яскраво й наочно розбудована нею ланка інтертекстуального зв'язку виявляється в тексті початковим рубезем складного розгалуження інших апелювань до Керроллового твору. Виявляється актуальною і та особливість прототексту даної цитати, з якої з'ясовується насиченість корелята з Аліси... помітною емоційною забарвленістю, й, водночас, абсолютна позбавленість істотного семантичного акцента, що переконує в перевазі для ситуативної значимості міжтекстового перегуку – його формального навантаження над змістовим. З-поміж його здобутків можна розпізнати означення маркером даної цитати своєрідної зони єдності творів. З огляду на дане означення, навіть без призвичаєного транслювання вагомих смислових сегментів, натомість, постулюється інтенсивність заявленого інтертекстуального зв'язку, принципово здатна зумовити таку дотичність, проникність і кореляції, від яких можна очікувати закономірного, таким чином, виходу на згадуваний М. Продановичем рівень повсюдності й масштабності звернення до Керроллового твору, з явленням низки домінант його поезики у романі-реципієнті, що виявляється мотивованішим, чіткішим і виразнішим. Між тим, за даних обставин виправдовується й доречність гіпотези фрагментарного розмивання смислових кордонів між ареалами апелювань, що веде, зокрема, до збільшення змістовності інтерпретант прототексту.

Водночас, оприявлене цитування однієї з вузлових інстанцій структурної організації твору англійського митця спрямовує до *вимірів композиції*, де слід вирізнити симетричне для обох творів (анонсоване М. Продановичем уже у вступному розділі роману) розгортання більшості подій в обмеженому просторі певної недосяжної країни, який, щоправда, для кожного тексту різниться образним матеріалом, зосередженим і на наповненні цього простору, і на причині цієї обмеженості (а, на відміну від розбудови в царині сну, явленої пригодами Аліси (Керролл 2015: 14), відкритий перед Продановичевою Елішею невідомий для неї світ невідвідуваної раніше далекої держави Кравонії, виявляється важкодоступним за географічним ареалом розташування).

Крім того, тотожно *Алісі...*, у композиційному порядку Продановичевого тексту незвичайна країна також виявляється тим епіцентром, де розгортаються ключові епізоди й формується кульмінація подій.

Показовим щодо цитувань прототексту *на рівні системи образів* видається пригадування Елішею як реального в дійсності подій – птаха Додо (Prodanović 2003: 93), вигаданого персонажа Країни Чудес, відомого з приміток Мартіна Гарднера у сенсі образного втілення самого Льюїса Керролла (іноді митець заїкався і вимовляв своє прізвище як «До-До-Доджсон» (Кэрролл 1982: 32). Дане апелювання, безумовно, увиразнює зв'язок між текстом англійського митця і романом М. Продановича.

Загалом же, у значеннєвому наповненні образного простору «невідомого світу» виявляється помітним і подальше суцільне структурно-поетикальне корелювання з Керролловим твором. Між тим, семантика далекої країни, існування якої, замість упевненості, викликає подив, уже, власне, позначена в тексті потужністю *цитування*, надалі розвивається в художньому просторі твору й за принципом *алюзійної тактики*, пов'язаної з англійським прототекстом.

Виявляється важливим міжтекстовий потенціал Продановичевого роману, який окреслюється тими образними інстанціями його *композиційного* рівня, де в розташуванні окремих сюжетних віх можна вирізнити очевидну *параболічну* траєкторію. Значимим видається сюжетний план «прямування Еліши» – і до Кравонії, себто, країни Святих Коропів, і з неї: на етапі відкриття її світу відбувається знакове для героїні спілкування із музикознавцем Ігорем Агельчуком (Prodanović 2003: 46), що після низки перипетій відбувається знову й, навіть, стає рятівним наприкінці її перебування в кравонському просторі (Prodanović 2003: 202). Алюзія, наразі, обумовлюється корелюванням із аналогією в композиції Керроллового оповідання, де відкриття Алісою шляху до Країни Чудес забарвлюється зустріччю з Білим Кроликом (Кэрролл 2015: 14), на образній вісі якої, хоча, згодом, і в інших подієвих координатах – королівського суду (Кэрролл 2015: 129) – формується і переломний для героїні момент переходу від реальності дивовижного світу до дійсності того літнього дня, коли її життя збагатилося неймовірною пригодою.

Алюзія, безперечно, спостерігається і в зображально-виражальній формі роману М. Продановича, зосередженій на явленні в його композиційному малюнку своєрідної оази краси світу, втіленої образним матеріалом монастиря Гермії, місця з мальовничою природою, прекрасними рослинами і водоспадами – майже екзотичного, що справляє на переховувану в ньому Елішу враження дивовижного і чарівного (Prodanović 2003: 172). Визначальної ваги набуває подібність до (випадково побаченого Керролловою Алісою крізь маленькі приховані дверцята) дивовижного, прегарного саду з яскравими райськими квітниками й прохолодними водограями (Кэрролл 2015: 21), куди так прагне дістатись і, зрештою, таки потрапляє Аліса (Кэрролл 2015: 95).

Слід зауважити й на позначеному алюзією аспекті схематичного розподілу локалізування сюжетних дій у взаємопов'язаних текстах англійського і сербського митців. Зокрема, місце розгортання основних подій

у романі М. Продановича не збігається з дислокацією початкового пункту сюжетної лінії, адже змалюванню далекої Кравонії, яка виявляється подієвим епіцентром, передуює явлення батьківщини героїні, себто, іншого образного плану художнього світу твору (Prodanović 2003: 27). Саме в його масштабному обширі героїня у спілкуванні з представниками, так званого, імпресаріо, *перетинає грань* раціонального, коли погоджується на угоду, за умовами якої і потрапляє за кордон непізнаної землі з конкретною метою – провести гастрольний виступ, згідно з програмою міжнародного культурного обміну. В оповіданні Л. Керролла сюжетно-фабульний перебіг також починається не у просторі Країни Чудес і завершуються поза її дійсністю, у вимірах глобального світу, реального для художньої субстанції твору, з якого Аліса, під час прогулянки берегом ріки, заснувши, *долає межу* свідомого й уві сні потрапляє до сфери дивовижного, що подається в образному матеріалі з принциповою рельєфністю. Видається сутнісним не лише факт програмної суголосності з даним рішенням фрагмента Продановичевого роману. У посиленій смислом цього образного пункту семантичній вертикалі твору слід визначити суттєву складову, де формується імператив потрактування подієвості на кравонській території під семантичним знаком «поза межею», хоча і її природа (для Аліси – це межа реальності, для Еліши – людяності), і, власне, наповнення відмежованої дійсності у творах різниться.

Водночас, видається нагальною також інша декларативна алюзія, яку можна виокремити у плані сюжетної організації Продановичевого роману. Обриси міжтекстової маркованості наразі вимальовуються в епізоді, де Еліша, на початку перебування в Кравонії, опиняється у відособленому замкненому приміщенні: заарештована за неправильно оформлену візу, вона потрапляє за ґрати камери поліцейського відділку – до слабо освітленої низької «келії» (Prodanović 2003: 74), де затримується на певний час і вперше стикається з деякими нормами спілкування кравонців. У значеннєвому плані даної ситуації видається сутнісною можливість вирізнення того окремого нюансу інтерпретації, за яким вже у полі незвичайної країни героїня не одразу потрапляє до її повноцінної подієвої сфери і не враз стає її повноправним суб'єктом. Актуальним відповідником Керроллового прототексту виявляється образний момент першого для Аліси пристановища у дивовижному світі – ним виявилася темнувата «низька довжелезна зала» (Керролл 2015: 19), із замкненими дверима, звідки не одразу вдалося вибратися у відкритий простір, і саме тоді героїні вперше відкриваються реалії дивної місцини, апробовані низкою ризикованих спроб дівчинки довіритися чудернацьким пригосанням (Керролл 2015: 19-23). Визначальним для семантики даного фрагмента слід визнати очевидний сенс даної ситуації для подальшої долі героїні, яка, саме в цих обставинах, *встигла «звикнути»* (курсив наш – Б.Н.) до того, що довкола кояться дивовижі» (Керролл 2015: 24), себто, *адаптувалася до специфіки* незвичного середовища. У перспективі даної семантики в просторі Продановичевого

корелята з'яскравлюється не лише очевидний наразі значеннєвий акцент *випробування* героїні у першій події на кравонській землі, а й мотив *адаптаційного рубежа* усвідомлення осяжності свавілля й несправедливості, вочевидь, властивих місцевим порядкам.

Набуває помітної ваги і промовиста виразність тієї складової перебігу сюжетних подій в ареалі Елішиних кравонських гастролей, де оприявлюється її приреченість переживати найстрашніші виклики без дружньої підтримки (Prodanović 2003: 139) і, попри співчутливу участь окремих персонажів, загалом самотійно долати всі труднощі. Прототекстовий адресат даної образної композиції можна розпізнати в переживаннях Аліси через свою самотність у Країні Чудес, де її непокоїть питання: чому за нею, на лихо, ніхто не приходить, аж їй «страшенно набридло» бути там самій (Керролл 2015: 29). Наразі слід надати перевагу виокремленню значення абстрагованості героїні від будь-якої допомоги з-поза меж дивовижної країни, із транслюванням якого в Продановичевому описі Країни регламентується *семантика герметичного простору*.

Істотним видається перегук у *монтажності* розбудови сюжету, яку варто помітити в кожному з творів. Продановичева Еліша раптово опиняється у взаємовіддалених місцях, розмежованих лише помахом її вій: вона заплющує очі, лежачи на узбіччі дороги в передмісті кравонської столиці, біля краю глибокого каньйону, і відкриває їх у монастирській келії в Гермії, розташованій у протилежному регіоні країни (Prodanović 2003: 140–141). Незабаром без документів і грошей, витративши останні зусилля, аби залишити страшну країну, героїня засинає у потайному просвіті багажної частини випадкового попутного позашляховика і просинається вже поза Кравонськими кордонами, в іншому, сусідньому – Зухтенському світі (Prodanović 2003: 190–191). Аналогія в реальності пригод Аліси вимальовується з перетворенням інтер'єрів, де вона перебуває, як це, наприклад, відбувається в епізоді, де навколо головної героїні все «геть-чисто» змінюється: зникає кудись велика зала зі скляним столиком і дверцятами, ніби його і не було, а натомість з'являється мальовнича галявина й гарненький будиночок із табличкою «Б. КРОЛИК» (Керролл 2015: 45–46). Із висвітленим даною алюзією чіткішим позиціонуванням у прототексті суттєвої динамічної змінності та мінливості місця подій, в образному відповіднику М. Продановича слід визнати додаткове з'яскравлення тієї *рельєфності категорії простору*, що уможливило її наближення в романі до статусу фактора.

Суттєвим, наразі, видається і формосеміологічний потенціал алюзії у вимірах візуалізованої образності роману М. Продановича, де можна відзначити декілька прецедентів, один із яких вирізняємо у виокремленій в тексті твору візитівці помітного персонажа – менеджера корпорації ЕЦІЛАМ Аллена Д. Чаперза, переданої ним Еліші при відвіданні відділку, де вона зі Спарксом утримувалася після арешту в Країні. Виважена лаконічність і елегантний масштабований шрифт її наочно локалізова-

ного, імітаційного напису, в якому з-поміж міст, де працюють представництва, згадуються світові промислові центри різних континентів (Prodanović 2003: 77), проголошують значимість і впливовість підприємства. Корелятом даної інтертекстеми у творі Л. Керролла видається один із найвідоміших в англомовній художній літературі – фігурний вірш, присвячений історії мишеняти (Керролл 2015: 41) й оформлений розташуванням поетичних строф у вигляді мишиного хвостика. Значеннєве ядро даної поетикальної моделі набуло окреслення в цілому арсеналі суджень – від суто літературознавчих до сформованих представниками логіки у руслі філософії (Демурова 1991). Воно пов'язане з принципом зорових аналогій поетичної ономаіопеї і реалізоване ствердженням повної *відповідності змісту напису* наданим йому контурам, *формі*, що постулює в його полі конотацію *переконливості й визначальності семантики форми*. Дане навантаження, яким, за каноном інтертекстуальності, компенсується відповідник у Продановичевому романі, сприяє посиленню *органічності* явлення ЕЦІЛАМ із подальшим перебігом сюжету в статусі імперії в державі, себто, відособленого «анклава» (Prodanović 2003: 113) в ній. Інший корелят фігурного вірша розпізнаємо у виділеному в масиві тексту, поданому від першої особи звіті Елішиного колеги Спаркса про проведений за його участю хід пошуку їхніх викрадених у Кравонії колег (Prodanović 2003: 114–118). За вивільненою з прототексту закономірністю семантизації, в даній відокремленій образній одиниці актуалізуються її формальна відповідність параметрам документа, із очікуваним значеннєвим резонансом. Таким чином, дотична їй зміна наратора, й обумовлений нею в даному епізоді перехід переповідної ретроспективи до оповідного плану, що походить із першоджерела особистих вражень учасника подій, вочевидь, має узагальнитися значенням документальної фіксації, де, зрештою, посилюється конотація *достеменності змісту*, зосередженого, наразі, на зображенні зубожіння місцевого населення Кравонії.

Промовистою видається фокусна алюзія на рівні індивідуалізації образів, позначена аналогією між власними іменами головних героїнь, у якій найменування Еліши засвідчує безумовні ознаки фонетичної варіації на тему Керроллової Аліси.

Крім того, у плані системи персонажів роману М. Продановича подоба маркованого здатністю «виникати» (Prodanović 2003: 151) героя на ім'я Владімір Іпать'євич Персіков, настоятеля рятівного для Еліши монастиря Гермія, чії поради і коментарі допомагають героїні розібратися в ситуації, мотивує до алюзії, орієнтованої на образний простір Керроллового виниклого мудрого Чеширського Кота, який повсякчас розважливо пояснює Алісі окремі особливості Країни Чудес (Керролл 2015: 78–81).

Потенціал алюзії слід помітити і в образі псевдо-місіонера, преподобного Аймоджена Б. Аймоджена, охопленого ідеєю наживи на сакральних реліквіях, із «головою» шукача історичних цінностей (Prodanović 2003: 159–160), манерами «марнотратника життя» і «вбранням» настоятеля церкви

Третього Хрещення (Prodanović 2003: 121). Адресатом у Керролловому прототексті видається образ Риб'ячого Делікатеса, з якого «варять фальшивий риб'ячий суп» (Керролл 2015: 114). Загальновизнане тепер формальне відтворення його ідеї завдячує своєю появою ілюстраціям Джона Теніела до прижиттєвого оригінального видання *Аліси...*, де з'явилося зображення персонажа з телячою голівкою на черепащачому тілі (Керролл 1982: 104), що, в поєднанні із затіяними цим персонажем імітаціями (на кшталт каламбуру з навчанням) (Керролл 2015: 119–121), наближає продуковану (а в інтертекстуальному вимірі – й трансльовану) цим образом семантику до *епіцентру імітації*.

Зрештою, власне, співвідносність образів Еліши й Аліси спрямовує і до увиразнення програмної аналогії між ними на рівні означеності типу героя. Подібно до Аліси, якій «усі тільки й знають, що наказувати» (Керролл 2015: 115), якою поспішають командувати та розпоряджатися (Керролл 2015: 46) і яку прагнуть примушувати – хай навіть читати вірші вголос (Керролл 2015: 130), Еліша також постійно зазнає свавілля з боку сторонніх осіб: від моменту, коли дізнається про викрадення чотирьох своїх колег-товаришів, і аж до повернення на рідну землю, де її змушують залишатися поза рідними стінами, на «нейтральній», повністю контрольованій території одного з міських готелів, у номері із завбачливо залишеним для неї ретельно підібраним одягом і вимкненим телефоном (Prodanović 2003: 213). Обриси й конфігурація альянсу, наразі, увиразнюються у резонансі семантики, обумовленої взаємодією кожної з образних складових цієї альянсу зі своїм ситуативним контекстом, де обидві героїні виявляються *об'єктами* різних форм *примусу й тиску*, які в суперлативі можуть розвинути й до насильства.

Отже, розукрупнення апелювань до художньої структури казкового оповідання Л. Керролла *Аліса в Країні Чудес* засвідчує відповідне прототекстове насаження ним структуротворчих складових Продановичевого твору, з яким стає рельєфнішою змістовність сюжетно-фабульної канви й системи образів. Видається суттєвим реалізоване у спільному потенціалі цих форм інтертекстуальності з'яскравлення в сербському романі сукупної семантичної моделі, в якій *людина потрапляє у незвичайну країну, де відбуваються незвичні події*.

Водночас, увесь комплекс спрямувань до Керроллової «Країни Чудес» укладається в окремий інтертекстуальний код відмінного від ситуативного – програмного сутнісного наближення до неї роману М. Продановича настільки, аби анонсувати у перспективі даної взаємодії очікування й складніших формосеміотичних перегуків із оповіданням видатного англійського митця, якими увиразнюватимуться системні рівні і, зокрема, суцільний план образного матеріалу, аналогізованого зі складовими неодноразово згадуваної в романі сценографії, підпорядкованої логіці оприлюднення постколоніалістичної оперети «Еліши в країні Святих Коропів».

ЛІТЕРАТУРА:

- Айдачич Деян. Жорстокий театр для жорстокої дійсності (про насильство в романі «Еліша в країні Святих коропів» Мілети Продановича). Айдачич Д. *Славістичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2010: 296–300.
- Будний Володимир, Ільницький Микола. *Порівняльне літературознавство: Підручник*. Київ: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2008.
- Демурова Нина. “О переводе сказок Кэрролла”. *Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье*: изд. 2-е стереотипное. Москва: Наука, Главная редакция физико-математической литературы, 1991. – Режим доступа к кн.: http://www.lib.ru/CARROLL/carrol0_10.txt.
- Кэрролл Льюїс. *Аліса в Країні Чудес*: казкова повість; пер. з англ. В. Панченка; худож. В.Смирнов. Київ: РІДНА МОВА, 2015.
- Кухаренко Валерия. *Интерпретация текста*. Москва: Наука, 1988.
- Кэрролл Льюїс. *Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье*. Пер. с англ. Н. Демуровой. Москва: Правда, 1982: 10–135.
- Новейший философский словарь. Постмодернизм*. Гл. научный редактор и составитель А. А. Грицанов. Минск: Современный литератор, 2007.
- “Розмова з Мілетою Продановичем”. *Україна: історія, культура, мистецтво. Українсько-сербський збірник*. 2008. Вип. 1 (3): 73–96.
- Татаренко Алла. *Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)*. Львів: ПАІС, 2010.
- Carroll Lewis. (Charles Lutwidge Dodgson). *Alice's Adventures in Wonderland. and, Through the Looking Glass*. Illusts. and in colour by Julia Christie. London: Chancellor Press, 1987.
- Merenik Lidija. *Mileta Prodanović: biti na nekom mestu, biti, svuda biti*. Beograd: Fond Vujčić kolekcija, 2011.
- Prodanović Mileta. *Eliša u zemlji Svetih Šarana*. Beograd: Stubovi kulture, 2003.

Наталија Л. Билик

НА ПУТУ КА „ЗЕМЉИ ЧУДА“: ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ КОД
РОМАНА М. ПРОДАНОВИЋА *ЕЛИША У ЗЕМЉИ СВЕТИХ ШАРАНА*

Резиме

Интересовање за разноликост поетике савременог српског писца и уметника Милете Продановића у великој мери је мотивисано великим присуством интертекста у његовом књижевном опусу. Посебно се истичу формални и значењски ниво интертекстуалности (концентрисане пре свега у сликовној грађи) у роману *Елиша у земљи Светих шарана*, конципираног у духу постмодернистичких стваралачких трендова новог миленијума. У овом делу цитат и алузија су постали један од најефикаснијих садржајних и изражајних формата. Рад доноси анализу која упућује на остварења ових облика интертекстуалности на нивоу архитектоники и система ликова Продановићевог романа, а такође на уоквиравање комплекса интертекстуалних веза, условљених стварањем заједничког прототекста. Према пишчевој замисли Керолово дело, посвећено боравку Алисе у Земљи Чуда, управо је постало такав доминантни актуелни прототекст. Остварена синтеза је имала за циљ да покаже какав семантички акценат у структури дела потиче из наведених интертекстуалних веза, симптоматичних за одређење целовитог смисаоног капацитета интертекстуалности у димензијама читавог романа.

Кључне речи: Милета Продановић, цитат, интертекстуалност, семантика.

Beata Morzyńska-Wrzosek
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz

REFLEKSJA MAŁADYCZNA W TWÓRCZOŚCI MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ I ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ

Artykuł przedstawia proces przeformułowywania rozumienia siebie w somatycznym zaburzeniu. Analizie podlega intymny dziennik Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej oraz wiersz Anny Świrszczyńskiej pisany w przededniu operacji zatytułowany „Jutro będą mnie krajać”. Zwracając uwagę na przemiany zachodzące w postrzeganiu siebie w sytuacji bezpośredniego zagrożenia, u autorki *Pocalunków* podkreśla przejście od kokietowania, zasłaniania ciała i jego dekorowania do przekroczenia wszelkich granic wstydu, poddania się poniżeniu i upokorzeniu, a u Anny Świrszczyńskiej akcentuje przywiązanie do życia, jego bogactwo, zmysłowość, a także wysiłek, by dopełnić jednostkową egzystencję.

Słowa kluczowe: refleksja maladyczna, identyczność, zaburzenia psychosomatyczne, wiersze, intymny dziennik.

The article presents process of reformulation of self-understanding in somatic disorder. Intimate notes of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and Anna Świrszczyńska's lyrical poem „Tomorrow they will carve me”, written one day before an operation, are being analyzed. Considering the changes in self-perception in the situation of direct threat in author's of *Kisses* life, the article emphasizes transition from flirtatiousness, covering and decorating the body to exceeding all limits of shame, humiliation and abasement and in Anna Świrszczyńska's poem it emphasizes a devotion to life, its richness, sensuality and also an effort to end a personal existence.

Key words: maladic reflection, identity, psychosomatic disorder, poetry, intimate notes.

Potrzeba zrozumienia siebie w somatycznym zaburzeniu, jak też przedstawienie chorego w jego odrębności, zmanifestowanie perspektywy wewnętrznej, jak i zewnętrznej są przedmiotem szeroko pojętego dyskursu kulturowego. Świat człowieka dotkniętego cielesną słabością istnieje m.in. w malarstwie, rzeźbie, filmie, literaturze, a objaśnienia jego reprezentacji wspomagają konteksty antropologiczne, filozoficzne, socjologiczne, medyczne czy psychologiczne¹. Interpretacje podążają najczęściej ku odkrywaniu subiektywnego punktu widzenia,

¹ Wnikliwą analizę kulturowego wzorca choroby w twórczości polskich pisarzy XX wieku przedstawiają m.in. Mateusz Szubert (Szubert 2011) i Krystyna Pietrych (Pietrych 2009).

podmiotowego nacechowania wypełnionego niemocą, bezradnością, stagnacją, a także pragnieniem odnalezienia proporcji między ograniczeniem, bólem, lękiem, zmęczeniem i zachowywaniem widomych znaków zwyczajnej codzienności, ochrony „osobistej przestrzeni, fizycznej i psychicznej integralności” (Baranowska 1994: 100). Zaburzenia somatyczne, które powodują inne doznawanie ciała, cierpienie je przenikające, nakazujące ograniczenie kontaktów ze światem zewnętrznym, destrukcyjnie wpływające na postrzeganie czasu, w sytuacji przymusu redefiniowanie rozumienia siebie, inspirując rozważania zdecydowanie wykraczające poza wymiar biologiczny, uaktywniają wyobrażenia związane z tajemnicą, jak też z etyczną waloryzacją (Pietrych 2003: 79-94). Problematyka choroby, cierpienia ujawnia zdeterminowanie poszukiwaniem perspektywy, w której można uznać to, co niewytłumaczalne, co przychodzi niezapowiadane, narusza integralność egzystencji i wymaga rozpoznania. Świadectwa zmagania się z uciążliwymi dolegliwościami ciała, narastającym poczuciem obcości, wykraczając poza odkrywanie jego niedoskonałej konstrukcji, wyraźnie mitologizują, dopisują nieuleczalnym chorobom dodatkowe znaczenia². Komponują obrazy wyposażone w estetyzujące skojarzenia, bowiem stanowią próbę nadania jej sensu, odnalezienia odczuwania siebie-jako-siebie wobec cierpienia, demonstrowania specyfiki doświadczenia, dla którego uprawomocnionym biegunem orientacji jest ból (Chirpaz 1998: 23). Ilustrując proces rozpadu ciała, jego obserwację dookreśloną strachem i niepewnością, wskazując na konfrontowanie z cierpieniem, związane z tym ograniczenia, wielokrotnie konkretyzują wysiłek rejestrowania przyspieszonego zbliżania się do śmierci. Zwracają uwagę na konieczność ulegania postępującemu niedomaganiu przy równoczesnym pragnieniu odnajdywania indywidualnego sposobu jego wyrażania, osvajania zmiany degradującej dotychczasowe przyzwyczajenia i ustalenia. Akcentują rozpacz i bunt, bolesną świadomość braku możliwości oderwania się od choroby, uwięzienia w niej i ewokowanego tym niespełnienia (Baranowska 1994: 91).

Proponowane w niniejszym szkicu rozważania stanowią próbę omówienia kilku wybranych cech refleksji maladycznej³ skonkretyzowanej w polskiej współczesnej literaturze kobiet. Wyróżniają one w podmiotowym doświadczeniu choroby przede wszystkim problematykę tożsamościową implikowaną konfrontacją „siebie z sobą” (Gałdowa 2000: 16) w sytuacji granicznej. Ana-

² Teksty egzemplifikujące czas chorowania, uruchamiające procesy służące jego kulturowej reprezentacji, powołujące podporządkowane mu strategie, konkretyzując ich istotne komponenty, jednoznacznie wskazują na symbole i metafory. Realizują więc nie tyle model proponowany przez Susan Sontag (Sontag 2016), co założenia sugerowane przez Kwirynę Ziembę. Zauważyła ona, że „opleceni jesteście fantazmatami choroby i fantazmatami śmierci, fantazmaty te należą do trzonu kultury śródziemnomorskiej, europejskiej, której rozwój był między innymi ich narastaniem” (*Osoby. Transgresje* 3 1984: 386).

³ Taki termin na oznaczenie symboliki związanej z chorobą proponuje w swojej książce, omawiającej literackie reprezentacje gruźlicy, Mateusz Szubert (Szubert 2011: 9). Inspiracją dla przyjęcia określenia *maladyczny* w badaniach literaturoznawczych były uwagi Kazimierza Szewczyka, który znaczenie tego słowa wiąże bezpośrednio z łacińskim słowem *malus* = „zły”, „nieszczęśliwy” (Szewczyk 2001: 334).

lizują rozpoznawanie siebie w intymnym dialogu, przyglądanie się sobie, swoim reakcjom, gdy proces samookreślenia determinuje odczuwanie ciała jako nieposłusznego, wymykającego się woli, coraz bardziej „nieprzezroczystego”, bo nacechowanego rozwijającą się fizjologiczną dolegliwością. W twórczości poetek, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Anny Świrszczyńskiej, zaobserwować można różnego rodzaju napięcia spowodowane brakiem panowania nad ciałem, nad jego nieudolnością, dotkliwą świadomością zbliżania się do kresu. Wyzwalają one zachowania, w których przeplatają się intensywne emocje z próbą ich racjonalizowania, dynamika bólu fizycznego z oswajaniem psychicznych aspektów chorowania, a patronuje im doznawanie czasu wyraźnie inspirowane narastającym bezładem, destrukcją, niemożnością bezkonfliktowego dopełnienia jednostkowej egzystencji. W sytuacji oddalenia odczuwania własnej obecności jako stabilnej, rozciągniętej w standardowo postrzeganej perspektywie temporalnej pojawia się pokusa dowartościowania jej na nowych zasadach. Dookreśla ją wyrażanie niezgody na zmiany zachodzące w ciele, bagatelizowanie symptomów choroby. Ustala je także obrazowanie ciała z silnym zaakcentowaniem jego kruchości, niewydolności, uważnej obserwacji oznak rozwijającej się choroby. To próba odnalezienia siebie w intymnym, wewnętrznym dialogu, ułożenia z samą sobą wobec bezpośredniego zagrożenia, rozpoznania własnych odczuć, emocji wobec tego, co przeczuwalne i nieodwracalne.

W tekstach wymienionych autorek refleksja maładcza pojawia się z różną częstotliwością i w zróżnicowanych zestawieniach. Opowiadają one intymne historie zarówno w utworach poetyckich, jak i w intymnych zapiskach. O cierpieniu towarzyszącym rozwojowi choroby nowotworowej, o odnajdywaniu siebie w boleśnie odczuwanej degradacji ciała wyłącznie w dzienniku oraz niewielu listach do męża i przyjaciół pisze autorka *Pocałunków*. Z kolei w dorobku Anny Świrszczyńskiej znajduje się utwór znamienne zatytułowany „Jutro będą mnie krajać”, który powstał w przededniu operacji. Autorka podejmuje w nim wysiłek przyjrzenia się sobie w sytuacji oczekiwania na niewiadome, przygotowywania się na moment przejścia. Wobec napierającej rzeczywistości powstaje tekst, który wibruje wewnętrzną energią, wprowadza trudne do uchwycenia znaczenia, intryguje.

Pojawienie się choroby radykalnie zmienia jakość dotychczasowej egzystencji, dezintegruje ją, wiąże się ze stanami dolegliwego cierpienia, koniecznością ograniczenia naturalnej aktywności, dawnej sprawności. Zmniejszeniu ulega zainteresowanie światem zewnętrznym, najczęściej zdegradowane zostaje również odczuwanie przyjemności (Riemann; Schütze 1992; Ostrowska 1997). Nowa sytuacja życiowa wymaga uwagi, ukierunkowania jej ku próbie zrozumienia tego, co niechciane, a nieustannie obecne, co postępuje i przyczynia się do narastania bezładu. Tak nacechowana refleksja maładcza pojawia się m.in. w ostatnich tekstach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, w notatkach sporządzanych w brulionie towarzyszącym jej do ostatnich dni⁴.

⁴ Ostatni wpis pochodzi z 30 czerwca 1945, poetka zmarła 9 lipca tego roku (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012).

Odnutowywanie od czerwca 1944 roku objawów rozwijającej się choroby nowotworowej ukazuje bardzo wyraźnie zmiany zachodzące w procesie rozumienia siebie. Uważna obserwacja obejmuje istotne aspekty zmagania się z nieuchronnym, z fizycznym bólem, świadomością wzrostu uzależnienia od innych, degradacją dotychczasowych wartości. Poetka doświadcza mechanizmów zaprzeczenia, buntu, podejmuje próbę kontrolowania własnego ciała, zмага się z utratą urody, kobiecości, prawa do prywatności, a także bezradnością, lękiem, chronicznym zmęczeniem, bezsennością. Jeśli te terminalne doznania, postępujące uprzedmiotowienie ciała i wysiłek jego opisu do końca, zestawione zostaną z wartościami, zachowaniami, do których była tak silnie przywiązana i którym hołdowała nie tylko przed wybuchem drugiej wojny światowej, ale nawet po kolejnej już operacji, to zaakcentowana zostanie skala przemiany w ustalaniu relacji z samą sobą odnotowana w ostatnich miesiącach życia. Uwytknione zostanie w doświadczeniu siebie, własnej kobiecości w obliczu nieuleczalnej choroby przejście od prób bagatelizowania, kokietowania, zaklinania, przywiązywania nadmiernej uwagi do stroju i makijażu do bezwzględnej szczerości, przekroczenia wszelkiej granicy wstydu, wyczerpania, osaczenia przez własne ciało i pragnienia już tylko ukrycia się przed wzrokiem innych (Zielińska 1996; Kisiel 2011: 8-93; Hurnikowa 2012: 427 i n.; Ładoń 2015; Morzyńska-Wrzosek: w druku).

W przedwojennej twórczości autorki *Różowej magii* najistotniejszą wartością wykreowanego świata jest piękno – dostrzeganie niepowtarzalnej urody kobiety, kochanka, świata, chwili, zdolność poddawania się estetycznej fascynacji, kształtowania kolorystyczno-światlnych zestrojów, powoływania korespondującej nastrojowości (Baranowska 1986). Piękno warunkuje uczucie spełnienia, szczęścia, decyduje o możliwości odnajdywania siebie w miłosnym zauroczeniu, odczuwania siebie w zmysłowym uniesieniu. Bezwarunkowe przekonanie, że tylko kobieta młoda i piękna ma prawo kochać i być kochaną, bezpośrednio wpływa na kształtowanie relacji inter- i intrapersonalnych, znajduje się u podstawy samoakceptacji, a także obsesyjnego lęku przed utratą urody, starością, przemijaniem. Poetka nieustannie ponawia pragnienie dostrzegania harmonii, piękna, odczytuje je w otaczającym świecie, w wykreowanym obrazie damy, wykształconej i wrażliwej kobiety dbającej o wytworną garderobę, kochanki reżyserującej intymne spotkania w wyszukanej scenerii.

Szczególne dbałość o estetykę, walory dekoracyjne, tak silnie dookreślające proces kształtowania tożsamości (Morzyńska-Wrzosek 2013), uaktywniane są również, choć w innych konfiguracjach i kontekstach, w emigracyjnych dziennikowych notatkach oraz listach pisanych do męża, Stefana Jasnorzewskiego. Nawet na wygnaniu, wobec okropności wojny, tęsknoty za rodziną, bliskimi, w obliczu samotności i problemów finansowych Pawlikowska-Jasnorzewska nie chce zrezygnować z eleganckich strojów, troski o wygląd, rytuałów piękna, ponieważ klasyfikuje je jako potwierdzenie spełnienia obowiązku wobec siebie. Podtrzymywaniu zachwianego poczucia kobiecości służy także wzbudzanie zainteresowania mężczyzn, flirtowanie z nimi, porównywanie się z mniej atrakcyjnymi kobietami, aby autoocena wypadła pozytywniej. Ponadto poetka

ze zdziwieniem i niepokojem przygląda się swojemu odbiciu w lustrze, uważnie monitoruje samą siebie. Umieszcza w dzienniku nawet rysunek, przedstawiający profil swojej twarzy z wyraźnie zaznaczonymi zmarszczkami przy oczach i bruzdami w okolicy ust (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 49). Wyraźnie poświadcza on brak współczucia, dążenia do zakamuflowania, ukrycia, można w nim dostrzec nawet swoistego rodzaju okrucieństwo skierowane przeciwko samej sobie. Naszkicowany autoportret, jak i występujący obok niego opis, z całą bezwzględnością konkretyzujące postępujący nieuchronnie proces starzenia i jego antyestetyzm, mogą wskazywać zarówno na akceptację, jak i na bunt, dostrzeżenie problemu, próbę konfrontacji, w której brak skargi czy rozpacz. Nieodwracalność i smutek, brzydota naruszająca zaakceptowany porządek oraz towarzyszące temu zaniepokojenie ujawniają istotne aspekty odczuwania siebie wobec zmian zachodzących w organizmie.

Umiejętności precyzyjnego charakteryzowania tego, co powoduje zmaganie poczucia ciągłości, tego, co wykracza poza codzienne doświadczenie zabrakło jednak w momencie, gdy pojawiły się niepokojące symptomy postępującej choroby. Na początku poetka, zwracając uwagę na coraz częstsze niedyspozycje wywołane nadmiernym i niespodziewanym krwawieniem, łączy je z naturalnymi objawami comiesięcznej niedyspozycji, słabością organizmu, anemią lub okołomenopauzalnymi niedogodnościami, np.:

Bajbak zabawny myśli, że mi coś jest. Co mi ma być? Jestem po prostu skłonna do upuszczania krwi (w dzieciństwie zawsze z nosa – całe miednice), czyli anemii trochę, ale co było najgorsze, to trochę strachu i nerwów, gdy należało pójść wreszcie do doktora, a obawa przed wizytą wstrzymywała wizytę. Dobrze, że tak się złożyło, że to doktor sam do mnie przyszedł w chwili przez los wyznaczonej. (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 103)

Co do mojego zdrowia, no to n.p.u. nos mam zimny (a był gorący długo) i wolny puls (a był szybki). Chodzę po schodach bez różnicy, a przedtem zatrzymywałam się co stopień. Więc widocznie jest n.p.u. postęp. Nie wszystko jednak jest jeszcze tak, jak by się chciało. Damskie perturbacje dają się we znaki jeszcze. Ale już nie tak jak w lecie. Dużo nerwy znaczą i myśl w jednym kierunku zwrócona. Apetyt i sen bardzo dobre. Rano trudno Mary mnie dobudzić może. A wygląd jak zawsze, zdaje się. (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 113)

W zacytowanych fragmentach pochodzących z czerwca i listopada 1944 roku występują typowe dla wczesnej refleksji maladycznej autorki *Szkicownika poetyckiego* składniki. Występuje tu m.in. próba zbagatelizowania fizjologicznych dolegliwości, definiowanie ich najczęściej w kategoriach „nie szkodliwego i nienaturalnego” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 112), przekonanie, że wystarczającym remedium na niepokojące objawy będzie wypoczynek i odpowiednia dieta. Rozwija je niechęć, strach przed wizytą u lekarza, uważne śledzenie zmian w wyglądzie zewnętrznym oraz dbałość o sen i pełne nadziei oczekiwanie poprawy. Ponadto źródła fizjologicznego niedomagania są jednoznacznie zaklasyfikowane jako niesomatyczne, jest to narzucona blisko pięcioletnia emigracja i jej bezpośrednie konsekwencje, jak przede wszystkim

dotkliwe doświadczenie utraty, frustracja, brak panowania nad własnym losem, tęsknota za bliskimi, samotność, a także obniżony standard życia, kłopoty finansowe i zmiana klimatu. Z kolei kontynuowanie przedwojennych przyzwyczajeń przynosi podejmowanie leczenia na własną rękę, aplikowanie rozmaitego rodzaju naparów z ziół, stosowanie diety, jak chociażby przyjmowanie w określonych dawkach whisky, mleka oraz „poridżu” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 108; Hurnikowa 2012: 422). Konkretyzowane są również inne praktykowane wcześniej sposoby osławiania tajemnicy, odczyniania tego, co nieznanego i niechciane. Pojawia się bowiem zaklęcie terażniejszości i dolegliwości ciała dzięki zastosowaniu popularnego w rodzinie Kossaków zaklęcia „n.p.u.”, czyli „na psa urok” (Ładoń 2015: 223). Tego typu postępowanie, potwierdzając dominację choroby, zachwiane nią poczucie względnej równowagi, podkreśla dążenie do wypracowania indywidualnych mechanizmów obronnych. Łagodząc w pewnym stopniu odczuwanie bezsilności wobec fizycznej dolegliwości, implikowanego nią uciążliwego ograniczenia, poczucia unieruchomienia, braku panowania nad ułomnym ciałem, odsłania bardzo wyraźnie potrzebę podmiotowej decyzyjności.

Istotnym wyznacznikiem przeprowadzonej w dzienniku obserwacji kondycji naznaczonej rozwijającą się chorobą jest również powiązanie wyglądu kobiety ze stanem jej wewnętrznego narządu:

Kobieta nie wygląda podług swego umysłu i sumienia, ale podług „miny” swojego uterusa (łac. macica). Jeśli on jest zadowolony, dziewczyna wygląda na anioła po najbardziej łajdackich przygodach (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 104)

Jego niedomaganie determinuje codzienne czynności. Groźne krwotoki, związane z tym uczucie niebezpieczeństwa (Ładoń 2015: 224-225) i ogólna słabość sprawiają, że energia i wola skupiają się głównie na tym, by je opanować, by mimo lęku o kolejną „recydywę” (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 109) w czasie posiłków schodzić do hotelowej restauracji, spacerować czy prowadzić korespondencję. Wyczerpanie organizmu, nieplanowane uciążliwe niedyspozycje, uwrażliwienie na zachodzące zmiany, warunkując myśli i emocje, zdecydowanie wpływają na redefiniowanie perspektywy postrzegania siebie⁵, której konkretyzacja uzupełniona zostanie wkrótce o kolejne tropy.

Mimo przyjmowania leków, przestrzegania diety, odpoczynku chorobowe symptomy bowiem się nasilają i na początku stycznia 1945 roku nie wystarczy już opieka lekarza domowego. Poetka dowiaduje się o konieczności przeprowadzenia operacji, po miesiącu poddaje się kolejnej. Fizycznie nie czuje się po nich najgorzej, dość szybko odzyskuje dawną kondycję. Uważnie rejestrując stan swojego organizmu, zwraca nawet uwagę na pozytywne konsekwencje

⁵ Zostanie ona sugestywnie sformułowana w liście do Antoniego Słonimskiego: „O pisaniu jeszcze mowy nie ma – kiedy głupia i blada twarz niebezpieczeństwa, jak diafragma w kinie podjedzie, to zakrywa cały plan, a w ogóle kobiece choroby mają to do siebie, że żyjesz jakby z głową wciśniętą między własne kolana, i w tej głupiej pozycji ciała i duszy musisz trwać, i tylko czekasz, kiedy ci się pozwolą znowu wyprostować po ludzku i podnieść czoło ku słońcu, ku sztuce, poezji i tak zwanym wyżynom.” (Pawlikowska-Jasnorzewska 1994: 83).

chirurgicznych interwencji, jak chociażby brak napięcia w okolicy brzucha, ograniczenie krwawienia, normalny puls, odnotowuje także wygładzenie cery, młodszy wygląd czy lepszy apetyt. Zdecydowanie gorzej wypada ocena stanu psychicznego, zaakcentowane zostaje głębokie poczucie krzywdy, przekonanie o nieodwracalnym i niepotrzebnym okaleczeniu. Przedstawienie zaistniałej sytuacji, osvajanie niedogodności związanych z usunięciem organu jednoznacznie kojarzonego z kobiecością, doprecyzowuje zintensyfikowanie odczuwania jego bliskości, bardzo wyraźne emocjonalne utożsamianie się z nim. Skoro przywrócenie do stanu sprzed operacji nie jest możliwe, to poetka, aby udźwignąć ciężar cierpienia, dokonuje personifikacji utraconego narządu, prowadzi z nim dialog, uruchamia doskonale znane zabiegi estetyzujące:

Rzeźnik lubiący swój zawód, znakomity, lecz zbyt kwapiący się do noża [...], doktorzyna, wielki zarozumialec, histeryczna stara panna, zazdrosna o cudzoziemkę o magnetycznych oczach, pielęgniarka nieporadna i raczej głupia – oto krąg ludzi, który pozbawił mnie kobiecości. Nieśmiertelna, której zwracałam nadzieję z łagodnością, radością i poczuciem niespodziewanego zdrowia, wyrwywająca się, by jeszcze kochać, wydarta, rzucona w brutalne ręce, relikwii mojej młodości i mych miłości, fantazji, moja macica, śpiewa mi swe pożegnanie w wietrze, nocą. Koncert sopranu o erotycznej słodyczy, czasem fałszującego. To była ona, moja towarzyszka, wyrzucona ze mnie przez beztroskie ręce w wielkiej pogardzie czasów wojny... (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 123)

Rozczarowanie personelem medycznym wiąże się również z boleśnie odczuwaną niedyskrecją lekarzy i pielęgniarek, którzy oficjalnie, bez skrępowania i refleksji dotyczącej samopoczucia pacjentki w przestrzeni szpitalnej mówią o jej chorobie. Kwestionowanie ich zawodowego profesjonalizmu, przypisywanie braku dobrej woli to stałe elementy refleksji maladycznej wpisanej zarówno w dziennik, jak i w listy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Temu niezmiennemu elementowi oraz brakowi obiektywizmu i poszukiwaniu winnych patronuje najbardziej chyba charakterystyczny dla autorki *Pocałunków* rys doświadczania siebie w chorobie. Kontynuując pragnienie podobania się, przyciągania wzroku Innego, nawet w momencie przygotowań do kolejnych operacji przypisuje ona szczególną rolę strojom, dekorowaniu ciała, dbania o nie, długo nie rezygnuje z uważnego komponowania garderoby (Kisiel 2011: 87-93; Ładoń 2015: 226-230). Wnikliwe rejestrowanie szczegółów swojego wyglądu w sytuacji bezpośredniego zagrożenia, rozwoju choroby nowotworowej, informowania pacjentki o niepokojącym stanie jej zdrowia może wskazywać na próbę wyparcia, pragnienie braku zmiany w postrzeganiu siebie, dążenie do zachowania chociaż pozorów niezmiennej kontynuacji. Upiększanie, staranne komponowanie ubioru, eksponowanie jego detali jako możliwość uporania się z napięciem towarzyszącym chorobie potwierdza obronę przed przekroczeniem granicy, która radykalnie zmienia odczuwanie siebie. To znak przywiązania do przeszłości, uruchomienia najprostszego mechanizmu pozwalającego na postrzeganie siebie w ciągłości, umożliwiającego przeciwstawienie się zatwierdzeniu klęski, oddalającego przyznanie do zbliżającego się nieuchronnie kresu.

Przeprowadzona w ten sposób obrona przed wewnętrzną dezintegracją, dbałość o strój, zabieganie o to, by nadal dostrzegano w pacjentce kobietę, by nie zredukowano jej obecności do schorzenia, usuniętego *uterusa*, nie eliminuje trzeźwości osądu zaistniałej sytuacji. Poetka jeszcze przed drugą operacją wyzna:

Analiza wykazała niebezpieczeństwo dalszych nowotworów macicy.

[...]

No i od tej chwili zrzucam z siebie bunt, strach i drżączkę nerwową. Współpracuję z operacją. Przechodzę na stronę losu. Mam dobrą wolę. Idę na górę (a jest około czwartej) ubieram się. U taboconisty kupuję kremy i smarowidła na usta dla nursów, bo obiecałam niektórym. Watę i podpaski. Następnie wracam i pakuję się przytomnie, radio też, wszystko, co mogę tam potrzebować. Robię piękny porządek, szuflady wykładam papierem. Zażywam tran co kilka chwil po trochu i już nie biorę pigułek Eustace'a, aby się nie załamać. O dziewiątej jestem gotowa, przedtem spokojnie zszedłszy na herbatę. Robię głębokie wdechy, co daje siłę. (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 130)

Zasygnalizowana powyżej próba zracjonalizowania własnej aktywności w postępującej dysfunkcji organizmu, jak też opanowania emocji, lęku przed nieznanym oraz towarzyszący temu obniżony nastrój w narracji maladycznej wysuną się na plan pierwszy w momencie nasilenia chorobowych komplikacji. W sytuacji, gdy okaże się, że operacje nie wyeliminowały krwawień, choroba nowotworowa nie ustępuje i konieczne jest dalsze inwazyjne leczenie poczucie utraty, uznanie fizycznej niedyspozycji, konieczność podporządkowania się coraz bardziej wymagającemu ciału zdecydowanie się nasila. Nie będzie już poetka poszukiwała pocieszenia, uspokojenia, wytłumaczenia dla niezawinionego cierpienia, pojawi się natomiast pragnienie przetrwania, utrzymania swojego istnienia. Subiektywność skorelowana zostanie z dystansowaniem się od innych chorych, ochroną własnej prywatności, osłabieniem dawnej obecności, wyznaniem słabości i lęku. Nastąpi wyeliminowanie jakości i skojarzeń estetyczujących, wyłączne skupienie na materii, na ciele chirurgicznie okaleczonym, osłabionym, cierpiącym, udreżonym.

Pawlikowska nie odseparowuje się od bólu, jej odczuwanie siebie kurczy się do fizjologicznych czynności. Potwierdza doświadczenie klęski przy równoczesnym braku definiowania „transcendentalnych protez” (Zielińska 1996: 151). Odczuwanie siebie w tragicznej metamorfozie, w doświadczeniu dojmującego bólu, bezradności i osamotnienia, nie projektując postawy buntowniczej, nie obejmując refleksji skierowanej ku przyszłości, akcentując wyłącznie chwilę obecną, zdaje się poświadczać jedno pragnienie. Nieprzeniknione cierpienie, śmiertelne zagrożenie nie inspirują refleksji ukierunkowanej na chęć rozliczenia, zrekompensowania dotychczasowych niedostatków. Poetka śledząc potrzeby swojego ciała, dostarczając mu niezbędnych środków do funkcjonowania na poziomie fizjologicznym, łagodząc farmakologicznie ból, wyznaje:

Wieczór bardzo zły. Bóle palące w krzyżu i niemożność znalezienia pozycji. Łoże extra Madejowe. Litościwe, miękkie, nocne siostry dały mi

kokainy proszek mały, gorzki. Rezultat – opresja, mało ulgi, chłód koło serca, nieprzyjemność.

Jak i morfina – nie dla mnie. Potem krótki sen i szpitalne obudzenie o szóstej. (Pawlikowska-Jasnorzewska 2012: 151)

a także:

Bezwład mój sięga do pasa i jest ciężki jak opatrunek z gipsu. Nie mogę pojąć, że mogłam wpaść w taki wilczy dół. Chciałabym być wyniesiona do lasu i porzucona tam pośród paproci i traw, gałęzi osłaniających i całkowitej samotności, mieć ziemię za jedyną pielęgniarkę i zapaść się w sen, z którego nie budzi *nurse* obowiązkowa ze swoją herbatą czy termometrem. Rozumiem teraz wstyd zwierząt, gdy się kryją z cierpieniem. (Pawlikowska-Jasnorzewska 1994: 85)

Przetrwanie, odnalezienie na chwilę ukojenia, ukrycie przed wzrokiem innych – na tym opiera się budowanie poczucia własnej tożsamości w ostatnich zapiskach autorki *Niebieskich migdałów*, o której Julian Przyboś pisał: „największa polska poetka miłości” (Przyboś 1959: 121), a o miniaturach ze zbioru zatytułowanego *Pocalunki*: „wzór promieniotwórczej drobiny poezji” (Przyboś 1959: 122). Metamorfiza postrzegana jako przymus, somatyczne dolegliwości i śmiertelne zagrożenia dokonują radykalnych przesunięć we wszystkich aspektach odczuwania siebie. Jest trudny do wyobrażenia ból, oddalający jakiegokolwiek myślenie o „potem”, destrukcja całej dotychczasowej egzystencji, bezwzględna groźba unicestwienia, które odsłaniają kondensację podmiotowej obecności pozbawionej manifestowania jakichkolwiek jakości przypominających o kobiecości salonowej, wytwornej. Wobec wytrącenia z dotychczasowych zasad funkcjonowania, wobec chaosu, obezwładnienia, oddalenia tego, co ważne, deformacji i degradacji ciała nie pojawia się jednak poszukiwanie równowagi w zapomnieniu, dążenie do kontrolowania zniszczenia. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, dokonując radykalnej zmiany w rozumieniu siebie, zstępuje w ciało, jego bolesność i dojmujące upośledzenie. Ten wysiłek, odwagę wkroczenia w siebie, unieważniania granic wstydu, rejestrowania zanikania własnego istnienia w upokorzeniu, zmęczeniu, dewastacji kolejnych czynności życiowych oraz towarzyszącą im „ascezę i klasę [...] trudno przecenić” (Zielińska 1996: 151).

Tak więc narracja maładyczna skonkretyzowana w jej ostatnich notatkach potwierdza radykalne zmiany zachodzące w konfrontacji z nieuleczalną chorobą. Wyraźnie akcentuje przejście od kokieterii (skupienia na powierzchowności i dbałości o stroje, aby zakryć niedomagające ciało, przebrać je, opakować i budować dzięki temu wrażenie własnej atrakcyjności, by przekonywać siebie o aktywnym udziale w teatrze uwodzenia) do drastycznych, antyestetyzujących opisów słabnącego ciała, poddawania się poniżeniu i upokorzeniu. Zapiski poetki rejestrują procesualność kształtowania tożsamości w obliczu postępującej dolegliwości, charakteryzują poznawanie siebie w sytuacji coraz mniej sprawnego ciała, jego zdrady, konieczności oddalenia się od świata zewnętrznego.

Podobne elementy refleksji aktualizującej problem odczuwania siebie, gdy dominuje niedomagające ciało, podejmuje wspomniany liryk Anny Świrsz-

czyńskiej zatytułowany „Jutro będą mnie krajać”. Pojawia się tu w skondensowanej formie próba wyznaczenia horyzontu aktualnych pragnień i możliwości zdeterminowanych nieuleczalną chorobą, jednoznaczne wskazanie na wybrany moment bezpośrednio zagrożonego jednostkowego istnienia. Wiersz kładzie nacisk na dokonywanie bilansu, podsumowania, obrazuje również zdecydowanie szerszą perspektywę temporalną niż ta ukazana w dziennikach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej:

Przyszła i stanęła przy mnie.
 Powiedziałam: Jestem gotowa.
 Leżę w klinice chirurgicznej w Krakowie,
 jutro
 będą mnie krajać.

Jest we mnie wiele siły. Mogę żyć,
 mogę biegać, tańczyć i śpiewać.
 To wszystko jest we mnie, ale jeśli trzeba,
 odejdę.

Dzisiaj
 robię rachunek z życia.
 Byłam grzesznicą,
 biłam głową o ziemię,
 prosiłam o przebaczenie
 ziemię i niebo.

Byłam piękna i szpetna,
 mądra i głupia,
 bardzo szczęśliwa i bardzo nieszczęśliwa,
 często miałam skrzydła
 i pływałam w powietrzu.

Zdeptałam tysiące ścieżek w słońcu i w śniegu,
 tańczyłam z przyjacielem pod gwiazdami.
 Widziałam miłość
 w wielu oczach człowieczych.
 Zajadałam z zachwytem
 swoją kromkę szczęścia.

Teraz leżę w klinice chirurgicznej w Krakowie,
 ona stoi przy mnie.
 Jutro
 będą mnie krajać.
 Za oknem majowe drzewa piękne jak życie,
 a we mnie jest pokora, lęk i spokój. (Świrszczyńska 1997: 394-395)

Zastanawia zrealizowana na kilku poziomach precyzja kompozycji tego ostatniego utworu napisanego w szpitalu tuż przed operacją (Miłosz 1996: 106). Sygnalizuje ją w głównej mierze powtarzalność, ustalenie porządku kontrastowych zestawień, a także zaprezentowanie wrażenia swoistego nadmiaru i dbałości o zapewnienie podmiotowego poczucia ciągłości. Zobrazowany moment z życia kobiety, jej zatrzymanie „na progu” definiuje bezbronność i

siła, postrzeganie siebie w różnorodnych relacjach, a także nieobliczalność, nieprzewidywalność egzystencji. Pragnienie wyrażenia siebie w obliczu niezaplanowanego, niechcianego wydarzenia przynosi zaakcentowanie niezwyklej aktywności, dookreślenie siebie w przemianie i stałości, jak też zachwyt bujnością życia, jego urodą, zmysłowe nienasycenie, które uzupełnia nastrój wyciszenia, uspokojenia oraz świadomość przemijania, kruchości istnienia.

Znajdująca się u podstawy zasygnalizowanego doświadczania siebie głęboko przeżywana utrata, przecucie końca ewokują osamotnienie, ale też tajemnicę, próbę jej zgłębienia, dopełnienia jednostkowej obecności. Charakteryzujący się prostą składnią, figurami eksponującymi zarówno bardziej wyszukane, jak i typowe skojarzenia (Stawowy 2004: 287) poetycki zapis w całościowym wymiarze kreuje swoiste niedopowiedzenie, skrytość, subtelność, które uzasadnia temat, okoliczności powstania wiersza, jego silne biograficzne nacechowanie. Językowe zabiegi, znaczenia sugerowane spiętrzeniem przeciwstawień, kolejnych szeregów czasownikowych, konstrukcji metaforycznych prowadzą do zogniskowania uwagi na wykreowaniu poczucia kontynuacji, zamieszkiwania jeszcze „tu i teraz”, lecz zdeterminowanych osłabioną już obecnością, naznaczoną cierpieniem, stawiającym opór ciałem. Zagrożenie zanikiem inspiruje chwilę nasyconą próbą przekroczenia niedoskonałości, poczucia ograniczenia, w zaburzeniu egzystencji uważne obserwowanie siebie, poszukiwanie sposobu na opanowanie bezładu. Zwraca uwagę wyeksponowanie zmienności otaczającego świata, jak również jego harmonii i obecnej niedostępności, skupienie na własnej cielesności, jej bolesnym naznaczeniu, okaleczeniu. Wyraźnie zarysowuje się więc dookreślenie oczekiwania, a także uczucia nagłego przerwania, konieczności zatrzymania, co prowadzi do poszukiwania sposobu, by w tym fundamentalnym naruszeniu ludzkiej egzystencji podjąć wysiłek budowania autentycznej wewnętrznej relacji z samą sobą, by w kryzysie podtrzymać samotność.

Rozpoznanie kondycji w sytuacji oczekiwania na operację, wpisana w nie retrospekcja nacechowane zostają skumulowaniem elementów poświadczających dotychczasową podmiotową witalność. Bogactwo, gwałtowność, materialność, bycie w ruchu, przemieszczanie, konstruując obraz zachłannej, nienasyconej egzystencji, sugerują nie tylko radość i przywiązanie, pełną akceptację czy zmysłową fascynację. W zestawieniu z chwilą obecną, znieruchomieniem, pełnym napięcia skupieniem na tym, co ma się wydarzyć w niedalekiej przyszłości, projektują przede wszystkim uczucie niedopełnienia, nienasycenia. Ich przywołanie kryje tajemnicę prawdopodobnego zamknięcia, nieodwracalnego odgrodzenia od możliwości powtórzenia, zdaje się również tłumić towarzyszący konkretyzowanej chwili niepokój. Uroda świata, jego rozległość zestrojone z upragnionym działaniem, poddawaniem się intensywnym doznaniom, unieważniając ostrożność, rozważę, podkreślając pulsowanie, namacalne wręcz odczuwanie i zachwyt, zarysowują ulotność tego wszystkiego, co było dostępne, a teraz jest zagrożone. Rzeczywistość zawsze zachęcała do poznawania, aktywności, a wobec upokorzenia i kłęski domaga się utrwalenia, szczególnego uprzywilejowania.

Świrszczyńska, poetycko definiując pojemność indywidualnego życia, jego złożoność, wielowymiarowość, akcentuje wyłącznie podmiotowe odczuwanie. W chwili bezsilności przypomina to, co przeżyła, przyjmując zasadę zwielokrotniania, rozszerzania bezpośredniego doświadczenia, uzupełniania go o fascynację, dynamizm i przekraczanie granic. Cechujące jej życie swoboda, ciekawość, radość, przyjemność, jak też szczerłość, odważna akceptacja nierozwagi i błędów prowadzą do spotęgowania odczuwania bezcenneści tego, co przeżyte i bolesnej świadomości, że powtórzenie nie jest już możliwe. Tę nieosiągalność odsłaniają kolejne skonkretyzowane w liryku i symetrycznie rozmieszczone wyliczenia sygnalizujące bliskość, namiętność, zmienność, obfitość, wzrastanie i zachwyty (np. „Jest we mnie wiele siły. Mogę żyć, / mogę biegać, tańczyć i śpiewać” czy „Zdeptałam tysiąc ścieżek w słońcu i w śniegu, / tańczyłam z przyjacielem pod gwiazdami”). Przeplata się w nich naoczność wrażeń, ich piękno, dojrzałość, przekonanie o niepodważalnej wspólnotcie, wzruszenie i pragnienie zatrzymania, co uwydatnia umiejętność odnajdywania siebie w niepewności, kryzysie, zachwianiu dotychczasowego porządku. Demonstruje gotowość modyfikowania wcześniejszych ustaleń, zdolność reformułowywania oczekiwań dotyczących niepewnej przyszłości.

U podstawy tej zmiany w odczuwaniu siebie, modyfikowania relacji z samą sobą znajduje się boleśnie doznawane wyrwanie z własnej egzystencji, konieczność konfrontacji z niechcianym, jak również pragnienie opanowania spowodowanego nim obezwładnienia i zagubienia. Somatyczne niedomaganie eliminuje możliwość swobodnego włączenia się w doświadczanie wspólnego świata, stąd troska, by przypomnieć raz jeszcze czas, gdy możliwe i oczywiste było panowanie nad ciałem. To odnajdywanie we wspomnieniu dawnej siebie, dotykanie przeszłości w chwili obecnej nabiera nowego znaczenia. Horyzont jego kształtowania wyznacza nieudolność ciała, jednak jego słabości i wywołanej nią dezorientacji nie towarzyszy rezygnacja, a próba załagodzenia dynamiki chaosu, poczucia wykluczenia i w ten sposób budowania mechanizmów ocalenia siebie.

Ciało najczęściej skupia uwagę w sytuacji, gdy niedomaga, determinuje negatywne odczuwanie siebie, staje na przeszkodzie, powoduje utratę orientacji. Zaskakując, przypominając o niedomaganiach, uniemożliwiając włączenie się w dotychczasowy nurt, krystalizuje uczucie osobności, zamknięcia, narzuca konieczność konfrontacji z nim, jego obecną nieudolnością i przyszłymi jej konsekwencjami. Poetycki namysł Anny Świrszczyńskiej zdeterminowany uleganiem organizmowi, bardzo wyraźnie definiując go jako słaby, poddaje pod rozwagę zdolność zamieszkiwania „tu i teraz”. Konkretyzuje narażenie na zranienie, naruszenie integralności, nietykalności przez trzykrotne powtórzenie jednoznacznego stwierdzenia: „Jutro będą mnie krajać”. Akcentuje ono wyłącznie fizjologiczny aspekt podmiotowej obecności, jego uszkodzenie, poddawanie się chirurgicznej interwencji, rozcięciu skalpelem (Pietrych 2009: 267). Wyeksponowane uszkodzenie cielesnej powłoki, kojarzonej z jednostkowym wyodrębnieniem, kształtowaniem relacji ze światem zewnętrznym, doznawaniem przyjemności i bólu, wyróżnianiem siebie (Brach-Czaina 2003: 61 i n.),

koncentruje uwagę na próbie przyjrzenia się sobie w nowej perspektywie, w przekroczeniu pewnej granicy skumulowanie uwagi na zdolności polegania na sobie. Osamotnienie, oczekiwanie na niewiadome, na poważną zewnętrzną ingerencję inspiruje więc kształtowanie wsparcia dla siebie samej. Poetka wyznaje: „Jest we mnie wiele siły. Mogę żyć / mogę biegać, tańczyć i śpiewać. / To wszystko jest we mnie, ale jeżeli trzeba, / odejdę”. W podmiotowym zawierzeniu nie mówi o oddalaniu zainteresowania otoczeniem, braku czy zanikaniu energii, wręcz przeciwnie – eksponuje możliwość ruchu, swoiste niewyczerpanie, pragnienie włączania się w działanie. Siły jeszcze jej nie opuszczają, nie pojawił się bezwład charakterystyczny dla chorób przewlekłych czy zmęczenie spowodowane rozwijającą się fizyczną dysfunkcją.

W analizowanym utworze wykreowana zostaje natomiast sugestia dotycząca podjęcia wysiłku, by odnaleźć w sobie zgodę na niepewność, na kres. Próbę przekonywania siebie o gotowości odejścia kształtuje podkreślone wcześniej urozmaicenie, obfitość przedstawionego świata, jego rozległość oraz własna aktywność, wewnątrznie odczuwana moc, niezwykle pragnienie kontynuacji. Wyłania się ona w bezpośrednim zagrożeniu życia, ożywieniu przeszłości, jej sensualnym doznawaniu. Wyeksponowanie drogocенności, zadziwiającej różnorodności życia, jego harmonii przeplata się z poczuciem naruszenia ciągłości, oddalenia tak pożądanej intensywności przeżyć. W zaburzeniu dotychczasowego porządku pojawiające się spojrzenie wstecz, zestawienie deklaracji siły i napomnień o zakończeniu kreuje skalę doznań, ich niejednoznaczność. Próbę ułożenia się ze sobą wobec nieznanego, przeczcucia zbliżającej się śmierci charakteryzuje więc z jednej strony głęboko zakorzeniona, zdawałoby się nieposkromiona, oddalająca wszelkie myśli o utracie witalność (np. „To wszystko jest we mnie”), z drugiej zaś świadomość końca i konieczność przekształcenia rozumienia siebie. Głęboką świadomość zmiany, towarzyszącą jej niemożność zdecydowanego pogodzenia się z zaburzeniem ciągłości, nagłym przerwaniem wzbogaca szczególna forma zakończenia utworu: „Za oknem majowe drzewa piękne jak życie, / a we mnie jest pokora, lęk i spokój”. Przywołanie jednego z najbardziej popularnych symboli schronienia, odrodzenia, długowieczności (Kopaliński 1991: 71-75), wzmocnienie go konkretyzacją pory roku kojarzonej z radością i wzrostem, zestawienie w konstrukcji metaforycznej z wzbudzającą najwyższe emocje wartością – życiem, aktualizując uczucie nienasycenia, buduje konsekwentnie wielopoziomowość poetyckiej kreacji. Tak dookreślona konfrontacja z samą sobą wobec nieznanego wyraźnie odsłania napięcie, swoistą wibrację emocji, refleksji współgrających z niespełnieniem, poddawaniem się ułomnej cielesności. A cechujące ją subtelność i niemożność wypowiedzenia (Pietrych 2009: 269) potwierdzają odnalezienie formuły pozostawania w zgodzie z samą sobą do końca, powiadamiają o nieustannie podejmowanym wysiłku budowania własnej tożsamości.

Centrum refleksji maladycznej w zapiskach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, jak i w wierszu Anny Świrszczyńskiej wyznacza skupienie na niedoskonałym ciele i próba zrozumienia siebie wobec bezpośredniego zagrożenia. Świadomość zmiany i uwydatnienie poczucia braku wyjścia z narzuconej

sytuacji implikuje przywoływanie przeszłości, wykorzystanie jej, by wyróżnić, dotknąć raz jeszcze to, co przeżyte i w ten sposób zaakcentować bezcennność bycia „tu i teraz”. W intymnych notatkach autorki *Niebieskich migdałów* bez trudu można dostrzec procesualność, rozwój fizjologicznej dolegliwości, zmiany w sposobie jej definiowania, a także postrzegania siebie, obserwowania swoich reakcji wobec postępującej słabości. Kokieteria, pragnienie eksponowania urody, podobania się ustępują przed brutalnością, drastycznością cielesnego niedomagania. Dama, kobieta, dla której naturalnym środowiskiem był salon i dancing, teraz poddaje się coraz bardziej słabszemu ciału, odczuwa coraz większe upokorzenie. Natomiast w wierszu „Jutro będą mnie krajać” na plan pierwszy wysuwa się nie tyle opis całkowitego skupienia na biologicznym aspekcie istnienia, co przede wszystkim próba odnalezienia nowej formuły rozumienia siebie w sytuacji bezpośredniego niebezpieczeństwa, przeżywanego realnego kresu.

Obie autorki w obliczu choroby nie projektują przyszłości, nie kwestionują śmierci i nie są zainteresowane snuciem domysłów dotyczących drugiej strony. Skupiają uwagę na teraźniejszości, nie poddają się lamentowi, nie analizują kwestii niesprawiedliwości losu, oddalają złudzenia. Uważnie przyglądają się swoim obecnym potrzebom, silnie doświadczenia osamotnienia. W intymnych opowieściach o jednostkowym odchodzeniu tworzą nową jakość, w której podziw dla życia, zachwyt jego pięknem sąsiaduje z akceptacją siebie, odwagą w doznawaniu bólu, cierpienia, zagrożenia nieistnieniem.

LITERATURA

- Baranowska Małgorzata. *To jest wasze życie. Być sobą w chorobie przewlekłej*. Kraków: Wydawnictwo „Znak”, 1994.
- Baranowska Maria Małgorzata. „I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?” ‘Ja’ liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej”. *Ruch Literacki* 4 (1986): 311–327.
- Brach-Czaina Jolanta. *Blony umysłu*. Warszawa: Wydawnictwo „Sie!”, 2003.
- Chirpaz François. *Ciało*. Tłumaczenie Jacek Migasiński. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1998.
- Gałdowa Anna. „Wprowadzenie”. Gałdowa Anna (red.). *Tożsamość człowieka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000: 9–16.
- Hurnikowa Elżbieta. *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny*. Wydanie drugie – poprawione i uzupełnione. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 2012.
- Kisiel Joanna. *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Kopaliński Władysław. *Słownik symboli*. Wydanie drugie. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991.
- Ładoń Monika. „Kobiecość w lustrze nowotworu. O zapiskach chorobowych Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej”. Ganczar Maciej, Wilczek Piotr (red.). *Literatura piękna i medycyna*. Kraków: Wydawnictwo „Homini”, 2015: 221–238.
- Miłosz Czesław. *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*. Kraków: Wydawnictwo „Znak”, 1996.
- Morzyńska-Wrzosek Beata. „... i na piękność, i na wyczyn burzy”. *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2013.
- Morzyńska-Wrzosek Beata. *„Połamane i bezwładne stworzenie leży”. Kondycja kobiety w emigracyjnych tekstach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* (w druku).

- Osoby. Transgresje 3*. Wybór, opracowanie i redakcja Maria Janion i Stanisław Rosiek. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1984.
- Ostrowska Antonina. *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1997.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria. *Listy 1940-1945*. Zebrał, wstępem i przypisami opatrzył Paweł Kądziała. Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Interim”, 1994.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria. *Wojnę szatan spłodził. Zapiski 1939–1945*. Zebrał Rafał Podraza. Biblioteka Gazety Wyborczej. Warszawa, 2012.
- Pietrych Krystyna. „Choroba – źródła tematu oraz jego krystalizowanie się w kulturze europejskiej”. Abramowska Janina et al. (red.). *Wariacje na temat. Studia literackie*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2003: 79–94.
- Pietrych Krystyna. *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009.
- Przyboś Julian. *Linia i gwar*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959.
- Riemann Gerhard, Schütze Fritz. „*Trajektoria*’ jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych”. Tłumaczenie Zbigniew Boksański i Andrzej Piotrowski. *Kultura i Społeczeństwo* 2 (1992): 89–109.
- Sontag Susan. *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Tłumaczenie Jarosław Anders. Karków: Wydawnictwo „Karakter”, 2016.
- Stawowy Renata. „*Gdzie jestem ja sama*”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków: Wydawnictwo „Universitas”, 2004.
- Szewczyk Kazimierz. *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*. Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Szubert Mateusz. *Żyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2011.
- Świrszczyńska Anna. *Poezja*. Zebrał i przedmową poprzedził Czesław Miłosz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997.
- Zielińska Barbara. „Pawlikowska-Jasnorzewska: zapis choroby. Agonia jako upokorzenie”. Biedrzycki Krzysztof (red.). *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8-9 grudnia 1994*, Kraków: Wydawnictwo „Universitas”, 1996: 149–157.

Beata Morzyńska-Wrzosek

MALADIC REFLECTION IN LITERARY CREATION OF MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA AND ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

Summary

The proposed considerations are an attempt to discuss a few characteristic features of maladic reflection concretized in intimate notes of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and in Anna Świrszczyńska's lyrical poem „Tomorrow they will carve me”. They emphasize, above all, in the personal experience of illness, all identity issues of self-confrontation in a boundary situation. They also analyze self-identification in the intimate dialogue, self-observation, viewing the reactions when the process of self-determination determines experiencing the body as disobedient because affected by a developing physiological disease. In literary works of the poets there are different types of tension caused by a lack of control over a body, its inefficiency, severe awareness of being near the end of life. They create behaviors during which intensive emotions interact with an attempt to rationalize them, dynamics of physical pain with taming psychological aspects of disease and they are accompanied by the experience of time clearly inspired by increasing disorder, destruction, inapplicability to end peacefully a personal existence.

Key words: maladic reflection, identity, psychosomatic disorder, poetry, intimate notes.

Беата Можињска-Вжозек

ОДРАЗ „МАЛАДИК“ У КЊИЖЕВНОМ СТВАРАЛАШТВУ
МАРИЈЕ ПАВЛИКОВСКЕ-ЈАСНОЖЕВСКЕ И АНЕ ШВИРШЧИЊСКЕ

Резиме

Дата разматрања представљају покушај да се дефинише неколико карактеристичних обележја одраза „маладик“ конкретизованог у интимним дневницима Марије Павликовске-Јаножевске и у лирској песми „Сутра ће ме резати“ Ане Швиршчињске. Оне истичу, пре свега у свом личном искуству болести, питање идентитета у конфронтирању себе граничној ситуацији. Оне се такође баве самоидентификацијом кроз интиман дијалог, интроспекцију, посматрање реакције, када процес самоопредељења одређује доживљај тела као непослушног јер је погођено развојем физиолошке болести. У књижевним делима песника постоје различите врсте напетости изазване недостатком контроле над телом, неефикасношћу, тешком свешћу да је близу крај живота. Оне стварају понашања током којих снажне емоције долазе у интеракцију са покушајем њихове рационализације, динамика физичког бола са сузбијањем психолошких аспеката болести, а све их прати искуство времена очито инспирисаног јаким поремећајем, уништењем, непомирљивошћу да се заврши лична егзистенција.

Кључне речи: размишљања „маладик“, идентитет, психосоматски поремећај, поезија, интимне ноте.

Ганна Ситар
 Донецький національний університет
 h.v.syta@donnu.edu.ua

ОБЧИСЛЕННЯ ПОКАЗНИКІВ АСОЦІАЦІЇ ЯК МЕТОД УСТАНОВЛЕННЯ СТУПЕНЯ ЗВ'ЯЗАНОСТІ КОМПОНЕНТІВ МІКРОСИНТАКСИЧНОЇ КОНСТРУКЦІЇ

Статтю присвячено статистичному аналізу мікросинтаксичних конструкцій (або синтаксичних фразеологізмів) на матеріалі української мови. Здійснено обчислення показника асоціації mutual information, який дає змогу виявити ступінь не випадковості (статистично доведеної зв'язаності) поєднання слів, що входять до складу незмінного (стрижневого) компонента моделі речення.

Отримані результати обчислень для 54 моделей синтаксичних фразеологізмів української мови, виконаних за даними Українського національного лінгвістичного корпусу, доводять, що всі проаналізовані моделі речень мають високий ступінь не випадковості поєднання слів (mutual information > 3), що є кількісним підтвердженням стійкості зв'язку слів у складі незмінних компонентів.

Ключові слова: мікросинтаксична конструкція, показник асоціації, синтаксичний фразеологізм, статистика, українська мова.

The article is devoted to the statistical analysis of microsyntactic constructions (or syntactic idioms) based on the material of the Ukrainian language. The computation of mutual information association measure was carried out that enables to identify the degree of non-randomness (statistically proven connectedness) of a combination of word forms that are part of the constant (pivotal) component of sentence model.

The obtained results of computations for 54 models of syntactic idioms of the Ukrainian language, which were executed according to the Ukrainian National Linguistic Corps, argue that all analyzed sentence models have a high degree of non-randomness of a combination of word forms (mutual information > 3) that is a quantitative proof of sustainability of connection of word forms as a part of constant components of sentences models.

Key words: microsyntactic construction, association measure, syntactic idiom, statistics, the Ukrainian language.

1. Постановка проблеми. Сучасна лінгвістика характеризується активним залученням статистичних методів та математичного апарату до дослідження мовних одиниць різних типів (Перебийніс 2002, Seretan 2011 та ін.). У межах конструкційної граматики (Construction Grammar) як напряму сучасних граматичних досліджень, започаткованого Чарльзом Філмором (Charles J. Fillmore) та розвинутого Полом Кеєм (Paul Kay),

Мері Кетрін О'Коннор (Mary Catherine O'Connor), Адель Голдберг (Adele E. Goldberg), Вільямом Крофтом (William Croft), Мір'ям Фрайд (Mirjam Fried) та іншими дослідниками, основною одиницею аналізу визнається конструкція – мовний знак, певний аспект плану вираження або плану змісту якого не можна пояснити через поєднання форми або змісту його компонентів (Fillmore 1988; Fillmore et al. 1988; Goldberg 1995; 2003; Fried 2010 та ін.).

Статистичний етап позиціонують як важливий складник лінгвістичного дослідження, під час виконання якого застосовують статистичні методи для перевірки правильності висунутих гіпотез, отримання кількісних даних, що підтверджують або спростовують певні теоретичні положення (Рахилина 2010; Ягунова – Пивоварова 2014 та ін.). Зокрема, такий підхід репрезентовано у працях представників колострукційного аналізу (Collostructional Analysis) Анатолія Стефановича (Anatol Stefanowitsch), Стефана Гріса (Stefan Th. Gries) та ін. (Gries – Stefanowitsch 2004; Stefanowitsch – Gries 2003; 2005). Сучасні статистичні дослідження є принципово корпусно зорієнтованими, тобто для статистичного аналізу будь-яких мовних або мовленнєвих явищ єдиним надійним матеріалом визнають корпус текстів.

Об'єктом нашого дослідження стали мікросинтаксичні конструкції (або синтаксичні фразеологізми) української мови, під якими розуміємо специфічний тип речення, у якому постійний (незмінний, стрижневий) і змінний компоненти пов'язані ідіоматично та розташовані фіксовано, граматичні зв'язки і прямі лексичні значення слів послаблені або втрачені на сучасному етапі розвитку мови (Величко 1996; Всеволодова – Лим Су 2002; Ситар 2011; Шведова 1980; Шмелёв 2006)¹. Так, у виділених реченнях *У мене ще не такі тасмниці є. Навіть тобі не скажу! Я скочив з лавки. **Оце так друз!*** (Гриб Кузьма. Хоча лист і не дійшов); *Він зиркнув на неї з-під окулярів і хижо заусміхався. **Боже, оце так зуби!*** – *Ви готові пірнути зі мною до самих бездн Метаматики?..* (Любка Дереш. Архе); *... увесь конфлікт скінчився тим, що хлопці тільки відібрали в есесівців худобу та й повернули її селянам, а грабіжників потурили геть, добре таки їх налякавши своїм грізним втручанням. **«Оце так союзники!»***

¹ Цей специфічний тип речень на матеріалі різних мов привертав увагу представників різних лінгвістичних шкіл та напрямів: передусім, широкого підходу до фразеології (Володимир Архангельський, Анатолій Баранов, Дмитро Добровольський та ін.), розмовного синтаксису (Наталія Шведова, Дмитро Шмельов та ін.), функційно-комунікативного синтаксису (Майя Всеволодова, Лім Су Йон, Алла Величко, Любов Балобанова та ін.), Московської семантичної школи (Ігор Мельчук, Юрій Апресян, Леонід Іомдін, Валентина Апресян та ін.), конструкційної граматики (Чарльз Філмор, Пол Кей, Адель Голдберг, Мір'ям Фрайд та ін.). Відповідно дослідники оперують термінами, усталеними в межах підтримуваної ними концепції, – «стійка фраза», «фразеологізоване речення», «синтаксичний фразеологізм», «комунікативний фразеологізм», «синтаксична ідіома», «граматична ідіома», «фразеосхема», «конструкція малого синтаксису», «конструкція мікросинтаксису», «синтаксична фразема», «нестандартна синтаксична конструкція», «формальна ідіома» («лексично вільна ідіома») і под. У цьому дослідженні вживаємо терміни «мікросинтаксична конструкція» та «синтаксичний фразеологізм» як синоніми.

(Іван Багряний. Огнене коло); *Щойно одержала черговий номер, в якому прочитала, яка буде ціна на передплату 2010 р. Очам не повірила, перечитала вдруге. Оце так подарунок буде до Нового 2010 року. Вочевидь, газета – будьяка – буде не по кишені простому люду* (Сільські вісті. – 28.07.2009 (№ 84 (18370)) стрижневим компонентом є *оце так*, а змінним – *друг, зуби, союзники, подарунок*. Наведені речення вживаються зі значенням оцінки (переважно негативної) реалії мовцем або зі значенням параметрів реалії (у другому прикладі – розміру та форми зубів), вони побудовані за моделлю *Оце так* $N_1 \text{ Сор}_f$, де N_1 – іменник у формі називного відмінка, Сор_f – відмінюване дієслово-зв'язка (у перших трьох прикладах ця позиція в теперішньому часі формально не реалізована).

Визначальну роль у формуванні мікросинтаксичної конструкції відіграє незмінний компонент, яких типово складається з поєднання кількох лексем – службових і повнозначних слів, яким властиве семантичне спустошення або семантичний зсув (*не до, от тобі/вам і/ї, теж мені, чим не, що за, яке там* і под.: *Не до відпочинку зараз нам. От вам і відповідь! Теж мені помічник! Чим не подарунок?! Що за дівчина! Яке там добре!*

2. Гіпотеза дослідження. Під час виконання теоретичної частини дослідження висунуто таку гіпотезу: мікросинтаксичні конструкції, як і будь-які інші стійкі одиниці, мають високий ступінь невипадковості поєднання компонентів, що входять до складу незмінної частини конструкції. Спробуємо довести або спростувати це твердження за допомогою статистичних методів.

3. Матеріал і методи дослідження. Матеріалом дослідження стали моделі мікросинтаксичних конструкцій сучасної української мови. Реєстр моделей укладено на підставі аналізу більше 5000 прикладів, дібраних з текстів української художньої літератури кінця XIX – початку XXI ст., періодичних видань і українськомовних інтернет-ресурсів. На сьогодні він налічує 54 моделі синтаксичних фразеологізмів.

Зазначимо, що всі варіанти однієї моделі мають бути обраховані окремо, оскільки мають різний якісний склад компонентів (і відповідно різні частотні показники) та можуть відрізнятися кількістю компонентів, наприклад, модель *Ну і/ї $N_1 \text{ Сор}_f$* має два варіанти, зумовлені дією правила чергування *і/ї* – *Ну і $N_1 \text{ Сор}_f$* та *Ну й $N_1 \text{ Сор}_f$* ; модель *Що (ж/це/то/воно) за $N_1 \text{ Сор}_f$* має основну реалізацію з двочленним незмінним компонентом *Що за $N_1 \text{ Сор}_f$* , варіанти з тричленним незмінним компонентом *Що це за $N_1 \text{ Сор}_f$* , *Що воно за $N_1 \text{ Сор}_f$* , *Що ж за $N_1 \text{ Сор}_f$* , *Що то за $N_1 \text{ Сор}_f$* та варіант чотиричленним – *Що ж це за $N_1 \text{ Сор}_f$* (*дужками позначаємо факультативність компонента; через скісну риску подаємо варіантні компоненти конструкції*).

З урахуванням основних виявів та варіантів моделей реєстр об'єднує 29 двоконпонентних, 16 трикомпонентних, 7 чотирикомпонентних і 2 п'ятикомпонентні конструкції.

Для визначення ступеня невипадковості (зв'язаності, залежності) було використано статистичні коефіцієнти, які прийнято позначати тер-

міном «показники асоціації» (англ. *association measures, measures of association*). Згідно з Кембріджським словником статистики Брайана Еверітта (Brian S. Everitt), «Показники асоціації – числові індекси, що обчислюють силу статистичної залежності двох або більше квалітативних змінних» (Everitt 2002: 241). З-поміж низки показників асоціації (*Mutual information, t-score, log-likelihood, Dice, gmean* та ін.) обрано коефіцієнт *Mutual information* (далі MI), оскільки він відповідає таким важливим критеріям: враховує абсолютну частоту конструкції, абсолютну частоту кожної словоформи у її складі, кількість компонентів конструкції та розмір корпусу, в межах якого здійснюється статистичне дослідження (Ситар 2015).

Традиційно показники асоціації призначені передусім для автоматичного виділення колокацій / конструкцій в тексті (корпусі текстів) на підставі встановлення випадковості / не випадковості певної послідовності слів у ньому. Саме з такою метою їх застосовують на матеріалі англійської (Church – Hanks 1990; Evert 2004; Seretan 2011 та ін.), німецької (Stubbs 1995), останнім часом російської (Залеская 2014; Хохлова 2010; Ягунова – Пивоварова 2014 та ін.) мов.

На можливості використання показників асоціації для розв'язання різних завдань наголошує Штефан Еверт: «Величини, обчислені показником асоціації, можуть бути інтерпретовані в різний спосіб: (i) Вони можуть бути використані прямо для оцінки величини асоціації між компонентами парного типу. (ii) Вони можуть бути використані для одержання ранжування парних типів у наборі даних. У цьому випадку абсолютна величина значень є нерелевантною. (iii) Вони також можуть бути використані для оцінки парних типів із визначеним першим або другим компонентом» (Evert 2004: 75).

На нашу думку, обчислення показників асоціації можна застосовувати у вивченні мікросинтаксичних конструкцій – для кількісного підтвердження правомірності кваліфікації певної моделі речення як ідіоматичної (фразеологізованої, зв'язаної) з оперттям на визначення коефіцієнта / коефіцієнтів, що відбиває / відбивають ступінь випадковості / не випадковості (залежності / незалежності, злитості / незлитості, зв'язаності / незв'язаності) певної послідовності слів у тексті. Іншими словами, обчислення показників асоціації дає змогу підтвердити або спростувати так звану «статистичну зв'язаність»² конструкції.

4. Мета цього дослідження – довести високий ступінь зв'язаності компонентів мікросинтаксичних конструкцій у сучасній українській мові за допомогою обчислення показника асоціації MI.

5. Виклад основних результатів дослідження. Статистичний аналіз синтаксичних фразеологізмів ми здійснювали за даними Українського національного лінгвістичного корпусу (далі УНЛК), створеного колективом Українського мовно-інформаційного фонду НАН України і розміщеного

² Пор.: Тетяна Бобкова диференціює семантичну, формальну і статистичну зв'язаність колокацій (у термінології дослідниці – «зв'язність») (Бобкова 2014: 16).

за адресою http://unlc.icybccluster.org.ua/virt_unlc/. Під час установаження абсолютних частот конструкції та її окремих складників у пошуковій формі УНЛК було задано визначений порядок словоформ та передбачено поук саме словоформи (а не слова з усією можливою парадигмою) для отримання коректного результату. Частотні дані подаємо станом на листопад 2015 року (версія 5.4.24.1). Загальний обсяг корпусу на час здійснення підрахунків становив 180 мільйонів слововживань.

Показник асоціації МІ (англ. mutual information – взаємна, спільна, повна інформація) – коефіцієнт, який відбиває не випадковість (залежність) певної послідовності слів у тексті. Поняття МІ запропонував в теорії інформації Роберт Маріо Фано (Robert Mario Fano) (Fano 1961), до лінгвістичного обігу його ввели Кеннет Ворд Чарч (Kenneth Ward Church) та Патрік Хенкс (Patrick Hanks) (Church – Hanks 1990).

Для двокомпонентних мікросинтаксичних конструкцій (біграм) обчислення здійснювали за формулою:

$$(1) \\ MI(x, y) = \log_2 \frac{f(x,y) \times N}{f(x) \times f(y)},$$

де MI – коефіцієнт mutual information;
 x – перша лексична одиниця;
 y – друга лексична одиниця;
 $f(x,y)$ – абсолютна частота вживання біграми xy в корпусі (з урахуванням порядку одиниць усередині біграми);
 $f(x)$ – абсолютна частота x в корпусі;
 $f(y)$ – абсолютна частота y в корпусі;
 N – загальна кількість словоформ у корпусі;
 \log_2 – логарифм числа за основою 2.

Наприклад, для обчислення ступеня не випадковості поєднання словоформ у межах моделі мікросинтаксичної конструкції *Чим не* N_1 Cor_f з УНЛК було отримано такі кількісні дані: абсолютна частота незмінного компонента моделі *чим не* становить 478, абсолютна частота *чим* – 2938, *не* – 4844. Підставляючи ці дані до формули (1), отримуємо:

$$MI(\text{чим не}) = \log_2 \frac{478 \times 180000000}{2938 \times 4844} = \log_2 \frac{478 \times 18 \times 10^7}{2938 \times 4844} = \log_2 \frac{8604 \times 10^7}{14231672} = \log_2 6045,6705$$

Оскільки в таблиці Володимира Брадїса «Мантиси десяткових логарифмів», наведено значення десяткових логарифмів, знаходимо десятковий логарифм числа 6045,6705 і згідно з формулою переходу від десяткового до двійкового логарифма ділимо його на десятковий логарифм числа 2, який дорівнює 0,301:

$$MI(\text{чим не}) = \log_2 6045,6705 = \frac{\lg 6045,6705}{\lg 2} = \frac{3,7814}{0,301} = 12,56279 \approx 12,56$$

Отже, коефіцієнт МІ для стрижневого компонента мікросинтаксичної конструкції Чим не N_1 Сор_F дорівнює 12,56.

Одержані кількісні дані та результати обчислень для двокомпонентних мікросинтаксичних конструкцій подаємо в додатку 1.

Ступінь невивадковості поєднання компонентів для багатокомпонентних мікросинтаксичних конструкцій визначали за формулою (2) (Ягунова – Пивоварова 2014: 586):

(2)

$$MI(c_1, c_2, \dots, c_i) = \log_2 \frac{f(c_1, c_2, \dots, c_i) \times N^{(i-1)}}{f(c_1) \times f(c_2) \times \dots \times f(c_i)}$$

де МІ – коефіцієнт mutual information;

i – кількість компонентів конструкції;

c_1 – перша лексична одиниця;

c_2 – друга лексична одиниця;

c_i – i -а лексична одиниця;

$f(c_1, c_2, \dots, c_i)$ – абсолютна частота вживання конструкції c_1, c_2, \dots, c_i в корпусі (з урахуванням порядку одиниць усередині конструкції);

$f(c_1)$ – абсолютна частота c_1 в корпусі;

$f(c_2)$ – абсолютна частота c_2 в корпусі;

$f(c_i)$ – абсолютна частота c_i в корпусі;

N – загальна кількість словоформ у корпусі;

\log_2 – логарифм числа за основою 2.

Покажемо здійснення обрахунків для багатокомпонентних конструкцій на прикладі моделі N_1 *він і в Африці* N_1 Сор_F. В УНЛК було отримано такі абсолютні частоти: *він і в Африці* – 5, *він* – 4009, *і* – 4731, *в* – 4864, *Африці* – 510.

Підставляючи ці дані до формули (2), отримуємо:

$$\begin{aligned} MI(\text{він і в Африці}) &= \log_2 \frac{5 \times (180000000)^3}{4009 \times 4731 \times 4864 \times 510} = \log_2 \frac{5 \times (18 \times 10^7)^3}{4009 \times 4731 \times 4864 \times 510} = \\ &= \log_2 \frac{5 \times 18^3 \times 10^{21}}{4009 \times 4731 \times 4864 \times 510} = \log_2 \frac{29160 \times 10^{21}}{4009 \times 4731 \times 4864 \times 510} = \log_2 6,1977598 \times 10^{11} = \\ &= \frac{11,7923}{0,301} = 39,177076 \approx 39,18 \end{aligned}$$

Одержані частотні дані та результати розрахунків мікросинтаксичних конструкцій з тричленим незмінним компонентом подаємо в додатку 2, з чотиричленим – у додатку 3.

У питанні інтерпретації отриманих результатів спираємось на думку Кеннета Ворда Чарча та Патріка Хенкса, які вважають невивадковим поєднання слів за умови, якщо отриманий результат $MI > 3$ (Church – Hanks 1990: 24).

Аналіз наведених у додатках 1-3 кількісних даних дає змогу констатувати, що всі обстежені моделі мікросинтаксичних конструкцій мають високий ступінь невивадковості поєднання словоформ (коефіцієнт МІ для всіх моделей виявився набагато більшим, ніж 3). Діапазон варіювання показника МІ для різних моделей з однаковою кількістю словоформ у складі незмінного компонента є невеликим. Так, для синтаксичних фразеологізмів із двочленним незмінним компонентом МІ перебуває в межах від 10,69 (*де вам*) до 15,17 (*ось тобі*). МІ для моделей з тричленним стрижневим компонентом є приблизно вдвічі вищим, коливається в межах від 19,87 (*куди вже їм*) до 28,4 (*де вже там*); для моделей з чотиричленним постійним компонентом є ще вищим – від 35,06 (*ну і чим не*) до 41,5 (*що ж то за*).

Мікросинтаксичних конструкцій з п'ятичленним стрижневим компонентом зафіксовано тільки дві: *Ну й/і що ж за N_1 Сор_f* (абсолютна частота вживання в УНЛК – 1) та *Що ж це воно за N_1 Сор_f* (абсолютна частота – 2); вони мають близькі значення коефіцієнта МІ – 49,74 та 50,31 відповідно.

6. Висновки та перспективи дослідження. Отримані результати обчислень дозволяють зробити такі висновки.

6.1. Для всіх проаналізованих мікросинтаксичних конструкцій показник МІ відбиває високий ступінь невивадковості поєднання словоформ (МІ \gg 3), що є кількісним підтвердженням стійкості зв'язку словоформ у складі незмінних компонентів конструкцій.

6.2. Установлено статистично вірогідний зв'язок між кількістю словоформ у межах конструкції і величиною показника МІ: чим більшою є кількість словоформ у складі незмінного компонента синтаксичного фразеологізму, тим вищим є коефіцієнт МІ.

6.3. Зафіксовано статистично вірогідний зв'язок між кількістю словоформ та частотою конструкції: чим більшою є кількість словоформ (і відповідно вищим є коефіцієнт МІ), тим меншою є частота конструкції.

6.4. Обстеження варіантів моделей мікросинтаксичних конструкцій демонструє таку закономірність: родові або числові варіанти моделі мають близькі показники МІ (відмінності стосуються першого або другого знака після коми, тому це не впливає на значення цілого числа), що є аргументом на користь їхньої кваліфікації як варіантів моделей, а не окремих моделей. Водночас для варіантів моделей речення, що пов'язані з уведенням часток до складу незмінного компонента, тобто із збільшенням кількості словоформ, характерний значно більший коефіцієнт МІ.

Перспективи подальших досліджень бачимо в залученні обчислення показників асоціації до створення комп'ютерної програми визначення мікросинтаксичних конструкцій у тексті.

ЛІТЕРАТУРА

- Бобкова Тетяна. «Теоретико-методологічні підходи до вивчення колокацій у сучасному мовознавстві». *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія* 17/22 (2014): 14–22.
- Величко Алла. *Синтаксическая фразеология для русских и иностранцев*. М.: Изд-во МГУ, 1996.
- Всеволодова Майя, Лим Су Ён. *Принципы лингвистического описания синтаксических фразеологизмов: На материале синтаксических фразеологизмов со значением оценки*. М.: МАКС Пресс, 2002.
- Залеская Вера. «Программа выявления в тексте двучленных статистически значимых осмысленных коллокаций (на материале русского языка)». *Технологии информационного общества в науке, образовании и культуре: сборник научных статей. Труды XVII Всероссийской объединенной конференции «Интернет и современное общество» (IMS-2014)*, Санкт-Петербург, 19-20 ноября 2014 г. СПб.: Университет ИТМО, 2014: 283–289.
- Рахилина Екатерина (ред.). *Лингвистика конструкций*. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2010.
- Перебийніс Валентина. *Статистичні методи для лінгвістів*. Вінниця: Нова книга, 2001.
- Ситар Ганна. «Статус синтаксичних фразеологізмів у системі фразеологічних одиниць». *Вісник Донецького національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки*. Донецьк: ДонНУ, 2 (2011): 66–74.
- Ситар Ганна. «Статистичні критерії аналізу синтаксичних фразеологізмів». *Вісник Донецького національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки*. Вінниця: ДонНУ, 1-2 (2015): 245–256.
- Хохлова Мария. *Исследование лексико-синтаксической сочетаемости в русском языке с помощью статистических методов (на базе корпусов текстов)*: автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук: 10.02.21 «Прикладная и математическая лингвистика». Санкт-Петербург, 2010.
- Шведова Наталья. *Русская грамматика: В 2-х т. Т. 2. Синтаксис*. М.: Наука, 1980.
- Шмелёв Дмитрий. *Синтаксическая членимость высказывания в современном русском языке*. М.: URSS, 2006.
- Ягунова Елена, Пивоварова Лидия. «От коллокаций к конструкциям». *ACTA LINGUISTICA PETROPOLITANA. Труды Института лингвистических исследований РАН. Т. X. Ч. 2. Русский язык: грамматика конструкций и лексико-семантические подходы*. С. С. Сай, М. А. Овсянникова, С. А. Оскольская (ред). СПб.: Наука, 2014: 568–617.
- Church Kenneth Ward, Hanks Patrick. «Word association norms, mutual information, and lexicography». *Computational Linguistics* 16/1 (1990): 22–29.
- Everitt Brian S. *The Cambridge Dictionary of Statistics*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Evert Stefan. *The Statistics of Word Cooccurrences: Word Pairs and Collocations*: PhD dissertation, IMS, University of Stuttgart, 2004 (Published in 2005). <<http://purl.org/stefan.evert/PUB/Evert2004phd.pdf>>25.04.2016
- Fano Robert M. *Transmission of Information: A Statistical Theory of Communications*. The Technology Press, M.I.T., and John Wiley & Sons, Inc., New York, 1961.
- Fillmore Charles J. «The Mechanisms of “Construction Grammar”». *Proceedings of the Fourteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. 1988: 35–55.
- Fillmore Charles J., Kay Paul, O'Connor Mary Catherine. «Regularity and Idiomaticity in Grammatical Constructions: the Case of *let alone*». *Language* 64/3 (1988): 501–538.
- Fried Mirjam. «Constructions and Frames as Interpretive Clues». *Belgian Journal of Linguistics*. 2010. Vol. 24. Frames: from Grammar to Application. P. Sambre, C. Wermuth (ed.): 83–102.
- Goldberg Adele E. *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. 1 edition. University Of Chicago Press, March 15, 1995.
- Goldberg Adele E. «Constructions: a New Theoretical Approach to Language». *Trends in Cognitive Sciences* 7/5 (2003): 219–224.

- Gries Stefan Th., Stefanowitsch Anatol. «Extending Collostructional Analysis: a Corpus-Based Perspective on ‘Alternations’». *International Journal of Corpus Linguistics* 9/1 (2004): 97–129.
- Seretan Violeta. *Syntax-Based Collocation Extraction*. Text Speech and Language Technology. Series Editors Nancy Ide, Jean Véronis. Volume 44. Dordrecht – Heidelberg – London – New York: Springer, 2011.
- Stefanowitsch Anatol, Gries Stefan Th. «Collostructions: Investigating the Interaction between Words and Constructions». *International Journal of Corpus Linguistics* 8/2 (2003): 209–243.
- Stefanowitsch Anatol, Gries Stefan Th. «Covarying Collexemes». *Corpus Linguistics and Linguistic Theory* 1/1 (2005): 1–43.
- Stubbs Michael. «Collocations and semantic profiles: On the cause of the trouble with quantitative studies». *Functions of Language* 2/1 (1995): 23–55.

Показник асоціації МІ для мікросинтаксичних конструкцій із
двочленим стрижневим компонентом за даними УНЛК

№ з/п	Модель мікросинтаксичної конструкції	Абсолютна частота вживання незмінного компонента	Абсолютна частота вживання окремих слівформ у складі конструкції	Показник асоціації МІ
1	<i>Ати-бати, йшли</i> $N_1 \text{ Cop}_f / \text{Inf} / \text{VN}_4$	<i>ати-бати, йшли</i> 0	<i>ати-бати</i> 6; <i>йшли</i> 1657	–
2	<i>Буду я</i> Inf	<i>буду я</i> 429	<i>буду</i> 1920; <i>я</i> 3481	13,5
3	<i>Де вже</i> Inf	<i>де вже</i> 830	<i>де</i> 4349; <i>вже</i> 3946	13,09
4	<i>Де</i> N_3 Inf	<i>де вам</i> 93	<i>де</i> 4349; <i>вам</i> 2368	10,69
		<i>де йому</i> 378	<i>де</i> 4349; <i>йому</i> 3340	12,19
		<i>де їй</i> 135	<i>де</i> 4349; <i>їй</i> 2975	10,88
		<i>де їм</i> 237	<i>де</i> 4349; <i>їм</i> 3342	11,52
		<i>де мені</i> 199	<i>де</i> 4349; <i>мені</i> 2582	11,64
		<i>де тобі</i> 112	<i>де</i> 4349; <i>тобі</i> 2148	11,08
		<i>де нам</i> 137	<i>де</i> 4349; <i>нам</i> 2938	10,91
5	<i>Де там</i> $N_1 / \text{Adj} / \text{Adv} \text{ Cop}_f / \text{Inf}$	<i>де там</i> 552	<i>де</i> 4349; <i>там</i> 3326	12,75
6	<i>До чого</i> $N_1 \text{ Cop}_f \text{ Adj}_1$	<i>до чого</i> 1624	<i>до</i> 4845; <i>чого</i> 3412	14,11
7	<i>Куди вже</i> Inf	<i>куди вже</i> 194	<i>куди</i> 2573; <i>вже</i> 3946	11,75
8	<i>Куди йому/їй/їм</i> Inf	<i>куди вам</i> 87	<i>куди</i> 2573; <i>вам</i> 2368	11,33
		<i>куди йому</i> 201	<i>куди</i> 2573; <i>йому</i> 3340	12,04
		<i>куди їй</i> 97	<i>куди</i> 2573; <i>їй</i> 2975	11,16
		<i>куди їм</i> 124	<i>куди</i> 2573; <i>їм</i> 3342	11,34
		<i>куди мені</i> 202	<i>куди</i> 2573; <i>мені</i> 2582	12,42
		<i>куди нам</i> 120	<i>куди</i> 2573; <i>нам</i> 2938	11,48
		<i>куди тобі</i> 120	<i>куди</i> 2573; <i>тобі</i> 2148	11,93
9	<i>Куди там</i> N_1 / V_f	<i>куди там</i> 233	<i>куди</i> 2573; <i>там</i> 3326	12,26
10	<i>Не до</i> $N_2 \text{ Cop}_f$	<i>не до</i> 1841	<i>не</i> 4844; <i>до</i> 4845	13,79
11	<i>Ну і/ї</i> $N_1 \text{ Cop}_f$	<i>ну і</i> 823	<i>ну</i> 2423; <i>і</i> 4731	13,66
		<i>ну й</i> 897	<i>ну</i> 2423; <i>й</i> 4674	13,8
12	<i>Ось так</i> $N_1 \text{ Cop}_f$	<i>ось так</i> 714	<i>ось</i> 988; <i>так</i> 4676	14,76
13	<i>Ось ї/ї</i> $N_1 \text{ Cop}_f$	<i>ось і</i> 1072	<i>ось</i> 988; <i>і</i> 4731	15,33
		<i>ось й</i> 0	<i>ось</i> 988; <i>й</i> 4674	–
14	<i>Ось тобі/вам</i> $N_1 \text{ Cop}_f$	<i>ось тобі</i> 433	<i>ось</i> 988; <i>тобі</i> 2148	15,17
		<i>ось вам</i> 471	<i>ось</i> 988; <i>вам</i> 4676	15,15
15	<i>Ось N_1 так $N_1 \text{ Cop}_f$</i>	<i>ось ... так</i> 62	<i>ось</i> 988; <i>так</i> 4676	11,24
16	<i>Оце так</i> $N_1 \text{ Cop}_f$	<i>оце так</i> 400	<i>оце</i> 1548; <i>так</i> 4676	13,28
17	<i>Оце N_1 так $N_1 \text{ Cop}_f$</i>	<i>оце ... так</i> 70	<i>оце</i> 1548; <i>так</i> 4676	10,77

18	Оце й/ї N_1 Cor_f	оце і 340	оце 1548; і 4731	13,03
		оце й 388	оце 1548; й 4674	13,24
19	Оце тобі/вам N_1 Cor_f	оце вам 97	оце 1548; вам 2368	12,22
		оце тобі 134	оце 1548; тобі 2148	12,82
20	Теж мені N_1 Cor_f	теж мені 201	теж 2680; мені 2582	12,35
21	Чи не $N_1 V_{\text{3s/pl}}$	чи не 2496	чи 4339; не 4844	14,38
22	Чи до N_2 Cor_f	чи до 704	чи 4339; до 4845	12,56
23	Чим не N_1 Cor_f	чим не 478	чим 2938; не 4844	12,56
24	Чому/Чом (N_3) не Inf	чому не 1272	чому 3098; не 4844	13,99
		чому... не 403	чому 3098; не 4844	12,24
		чом не 254	чом 781; не 4844	13,56
25	Що за N_1 Cor_f	що за 2646	що 4843; за 4831	14,31
26	Як не (N_3) Adv _{praed} /Inf/ Vf	як не 1898	як 4835; не 4844	13,83
		як ... не 606	як 4835; не 4844	12,19
27	Яке там N_1 /Adj/Adv / Inf Cor_f	яке там 218	яке 3613; там 3326	11,67
28	Який там N_1 Cor_f	який там 358	який 4345; там 3326	12,12
		яка там 397	яка 4326; там 3326	12,28
		які там 474	які 4282; там 3326	12,55
29	N_{1pl} не винні Cor_f	не винні 216	не 4844; винні 884	13,15

Показник асоціації МІ для мікросинтаксичних конструкцій із тричленним стрижневим компонентом за даними УНЛК

№ з/п	Модель мікросинтаксичної конструкції	Абсолютна частота вживання незмінного компонента	Абсолютна частота вживання окремих словоформ у складі конструкції	Показник асоціації МІ
1	Де вже Pron ₃ Inf	де вже вам 7	де 4349; вже 3946; вам 2368	22,44
		де вже йому 17	де 4349; вже 3946; йому 3340	23,21
		де вже їй 3	де 4349; вже 3946; їй 2975	20,86
		де вже їм 15	де 4349; вже 3946; їм 3342	23,02
		де вже мені 31	де 4349; вже 3946; мені 2582	24,44
		де вже нам 16	де 4349; вже 3946; нам 2938	23,3
		де вже тобі 2	де 4349; вже 3946; тобі 2148	20,75
2	Де вже там N ₁ /Adj/Adv _{praed} Cop _f /Inf	де вже там 59	де 4349; вже 3946; там 3326	28,4
3	До чого ж N ₁ Cop _f Adj ₁	до чого ж 196	до 4845; чого 3412; ж 4240	26,43
4	Куди вже Pron ₃ Inf	куди вже вам 3	куди 2573; вже 3946; вам 2368	21,95
		куди вже йому 7	куди 2573; вже 3946; йому 3340	22,68
		куди вже їй 4	куди 2573; вже 3946; їй 2975	22,03
		куди вже їм 1	куди 2573; вже 3946; їм 3342	19,87
		куди вже мені 11	куди 2573; вже 3946; мені 2582	23,7
		куди вже нам 5	куди 2573; вже 3946; нам 2938	22,38
		куди вже тобі 4	куди 2573; вже 3946; тобі 2148	22,5
5	Ось тобі/вам ї/і N ₁ Cop _f	ось тобі і 35	ось 988; тобі 2148; і 4731	26,75
		ось тобі ї 99	ось 988; тобі 2148; ї 4674	27,77
		ось вам і 110	ось 988; вам 2368; і 4731	28,27
		ось вам ї 0	ось 988; вам 2368; ї 4674	–
6	Оце тобі/вам ї/і N ₁ Cop _f	оце тобі і 5	оце 1548; тобі 2148; і 4731	23,3
		оце тобі ї 24	оце 1548; тобі 2148; ї 4674	25,58
		оце вам і 24	оце 1548; вам 2368; і 4731	25,42
		оце вам ї 1	оце 1548; вам 2368; ї 4674	20,85
7	Хто, як не N ₁	хто як не 82	хто 3293; як 4835; не 4844	25,04
8	Чи ж не V _{f3s/pl} N ₁	чи ж не 259	чи 4339; ж 4240; не 4844	26,49
9	Чи N ₃ не Adv _{praed}	чи тобі не 35	чи 4339; тобі 2148; не 4844	24,58
		чи вам не 42	чи 4339; вам 2368; не 4844	24,71
10	Чому б (N ₃) не Inf	чому б не 331	чому 3098; б 4200; не 4844	27,34
11	Чом же не Inf	чом же не 51	чом 781; же 3581; не 4844	26,86

12	Що ж/це/то/ воно за N ₁ Cop _f	що воно за 207	що 4843; воно 3304; за 4831	26,37
		що ж за 114	що 4843; ж 4240; за 4831	25,15
		що це за 738	що 4843; це 4593; за 4831	27,73
		що то за 637	що 4843; то 3972; за 4831	27,73
13	Що, як не Pron	що, як не 157	що 4843; як 4835; не 4844	25,42
14	Як (же/тут) (Pron ₃) не Adv _{graed} / Inf/Vf	як вам не 91	як 4835; вам 2368; не 4844	25,66
		як же не 169	як 4835; же 3581; не 4844	25,96
		як їй не 32	як 4835; їй 2975; не 4844	23,83
		як їм не 27	як 4835; їм 3342; не 4844	23,42
		як йому не 46	як 4835; йому 3340; не 4844	24,19
		як мені не 59	як 4835; мені 2582; не 4844	24,92
		як нам не 16	як 4835; нам 2938; не 4844	22,85
		як тобі не 72	як 4835; тобі 2148; не 4844	25,47
		як тут не 176	як 4835; тут 3678; не 4844	25,98
15	Яке (вже/ж) там N ₁ / Adj/Adv _{graed} / Inf Cop _f	яке вже там 17	яке 3613; вже 3946; там 3326	23,47
		яке ж там 7	яке 3613; ж 4240; там 3326	22,09
16	N ₁ і в Африці N ₁ Cop _f	і в Африці – 30	і 4731; в 4864; Африці 510	26,3

Показник асоціації МІ для мікросинтаксичних конструкцій з
чотиричленним стрижневим компонентом за даними УНЛК

№ з/п	Модель синтаксичного фразеологізму	Абсолютна частота вживання незмінного компонента	Абсолютна частота вживання окремих словоформ у складі конструкції	Показник асоціації МІ
1	<i>Ну і/ї чим не</i> N ₁ Cop _f	<i>ну і чим не 1</i>	<i>ну 2423; і 4731; чим 2938; не 4844</i>	35,06
		<i>ну і чим не 0</i>	<i>ну 2423; ї 4674; чим 2938; не 4844</i>	–
2	<i>Чи (ж) Pron₃</i> <i>(і/ї) не Adv_{praed}</i>	<i>чи ж вам не 5</i>	<i>чи 4339; ж 4240; вам 2368; не 4844</i>	37,01
		<i>чи ж тобі не 7</i>	<i>чи 4339; ж 4240; тобі 2148; не 4844</i>	37,64
		<i>чи тобі ї не 1</i>	<i>чи 4339; тобі 2148; ї 4674; не 4844</i>	34,69
3	<i>Чому (б) N₃</i> <i>не Inf</i>	<i>чому б мені не 20</i>	<i>чому 3098; б 4200; мені 2582; не 4844</i>	39,39
		<i>чому б їй не 15</i>	<i>чому 3098; б 4200; їй 2975; не 4844</i>	38,77
		<i>чому б їм не 18</i>	<i>чому 3098; б 4200; їм 3342; не 4844</i>	38,86
		<i>чому б йому не 25</i>	<i>чому 3098; б 4200; йому 3340; не 4844</i>	39,34
		<i>чому б нам не 65</i>	<i>чому 3098; б 4200; нам 2938; не 4844</i>	40,9
		<i>чому б тобі не 43</i>	<i>чому 3098; б 4200; тобі 2148; не 4844</i>	40,76
4	<i>Що ж це/то за</i> N ₁ Cop _f	<i>що ж то за 210</i>	<i>що 4843; ж 4240; то 3972; за 4831</i>	41,5
		<i>що ж це за 206</i>	<i>що 4843; ж 4240; це 4593; за 4831</i>	41,27
5	<i>Як же тут не</i> Adv _{praed} /Inf/V _f	<i>як же тут не 14</i>	<i>як 4835; же 3581; тут 3678; не 4844</i>	37,95
6	<i>Як же N₃ не</i> Adv _{praed} /Inf/V _f	<i>як же вам не 5</i>	<i>як 4835; же 3581; вам 2368; не 4844</i>	37,1
		<i>як же їй не 4</i>	<i>як 4835; же 3581; їй 2975; не 4844</i>	36,45
		<i>як же їм не 4</i>	<i>як 4835; же 3581; їм 3342; не 4844</i>	36,28
		<i>як же йому не 10</i>	<i>як 4835; же 3581; йому 3340; не 4844</i>	37,6
		<i>як же мені не 37</i>	<i>як 4835; же 3581; мені 2582; не 4844</i>	39,86
		<i>як же нам не 9</i>	<i>як 4835; же 3581; нам 2938; не 4844</i>	37,63
7	N ₁ він/вона/ вони і в Африці N ₁ Cop _f	<i>він і в Африці 5</i>	<i>він 4009; і 4731; в 4864; Африці 510</i>	39,18
		<i>вона і в Африці 5</i>	<i>вона 4137; і 4731; в 4864; Африці 510</i>	39,13
		<i>воно і в Африці 0</i>	<i>воно 3304; і 4731; в 4864; Африці 510</i>	–
		<i>вони і в Африці 3</i>	<i>вони 4366; і 4731; в 4864; Африці 510</i>	38,32

Використані позначки:

Adj – прикметник;

Adv_{praed} – прислівник у ролі предиката;

Cop_f – відмінюване дієслово-зв'язка;

Inf – інфінітив;

N₁ – іменник у називному відмінку;

Pron₃ – займенник у давальному відмінку;

V_f – відмінюване дієслово;

V_{f3s/pl} – відмінюване дієслово у формі 3 особи однини або множини;

() – факультативність компонента;

/ – варіантність компонента.

Хана Ситар

КВАНТИТАТИВНА АНАЛИЗА ПОКАЗАТЕЉА АСОЦИЈАЦИЈЕ
КАО МЕТОД УТВРЂИВАЊА СТЕПЕНА ПОВЕЗАНОСТИ
КОМПОНЕНАТА МИКРОСИНТАКСИЧКЕ КОНСТРУКЦИЈЕ

Резиме

Чланак је посвећен статистичкој анализи микросинтаксичких конструкција (или синтаксичких фразеологизама) на материјалу украјинског језика. Квантитативно су обрађени показатељи асоцијације *mutual information*, што омогућава утврђивање степена неслучајности (статистички доказане повезаности) споја речи одређеног облика које улазе у састав непроменљиве (централне) компоненте модела реченице.

Резултати добијени квантитаном анализом за 54 модела синтаксичких фразеологизама украјинског језика, изведеном према подацима Украјинског националног лингвистичког корпуса, доказују да сви анализирани модели реченица имају висок степен неслучајности споја речи одређеног облика ($\text{mutual information} > 3$), што је квантитативна потврда постојаности везе речи одређеног облика у саставу непроменљивих компоненти.

Кључне речи: микросинтаксичка конструкција, показатељ асоцијације, синтаксички фразеологизам, статистика, украјински језик.

Сања Шубарић

Универзитет Црне Горе

Филолошки факултет

Студијски програм за српски језик и јужнословенске књижевности

sanjas@t-com.me

ИКАВСКИ И ЕКАВСКИ РЕФЛЕКС СТАРОГ ВОКАЛА ЈАТА У ДОКУМЕНТАЦИЈИ ЦРНОГОРСКОГ СЕНАТА

Као допринос сазнањима о језичкој ситуацији у Црној Гори током друге половине XIX вијека у раду представљамо дио шире фонетске анализе документације Црногорског сената – илуструјемо и коментаришемо облике у којима као континуанти старог вокала јата егзистирају вокали и и е. Прагматички оквир и тематски распон списка Сената одређује их као административну документацију (документација правне дјелатности и писана комуникација државног апарата и појединаца), а конкретна анализа јесте дио првог ширег истраживања такве грађе у досадашњим проучавањима црногорског језичког израза. Забиљежено стање посматрамо у односу на црногорске говоре и поредимо са изразом старијих писаца, а како је вријеме функционисања Црногорског сената вријеме које се у језичком развоју одређује као вуковско односно поствуковско, у одређеним сегментима позиционирамо га и у односу на Вуков језик.

Кључне ријечи: стари вокал јат, икавски рефлекс, екавски рефлекс, (и)јекавски рефлекс, документа Црногорског сената.

As a contribution to the knowledge of the linguistic situation in Montenegro during the second half of the nineteenth century, in this paper we present a part of a broader phonetic analysis of the documentation of the Montenegrin Senate – we illustrate and comment on the forms in which there exist the vowels и and е as the continuants of the old јат vowel. According to their pragmatic framework and thematic range, the Senate documents are administrative documents (legal documentation and written communication of the state apparatus and individuals), while the concrete analysis is part of the first broader research of such material in previous studies of the Montenegrin linguistic expression. The recorded situation is viewed in relation to the Montenegrin vernaculars and compared to the expression of older writers, and as the time of functioning of the Montenegrin Senate is the time which, in terms of linguistic development, is defined as Vukovian or post-Vukovian, in certain segments it is also viewed in relation to Vuk's language.

Key words: the old vowel јат, ikavian reflex, ekavian reflex, (i)iekavian reflex, documents of the Montenegrin Senate.

Правитељствујушчи сенат црногорски и брдски, у свакодневном комуницирању Црногорски сенат, као централни орган управне и судске

власти, формиран је 1831. године реорганизацијом дотадашњег Правитељства суда црногорског и брдског. Функционисао је до 1879, када је тадашњом реформом државног система укинут. Током прве двије деценије функционисања Сената на челу црногорске државе био је Петар II Петровић Његош. У периоду 1852–1860. дјелатност Сената одређена је владавином књаза Данила Петровића. Посљедње двије деценије (1860–1879) Сенат дјелује у условима владавине књаза Николе I Петровића.

Због објективних околности анализа коју смо спровели утемељена је управо на списима из периода владавине књаза Николе I¹. Тумачени материјал објединио је документа чији је адресант Сенат, али и рукописе у којима је Сенат именован као адресат. Самим тим у одабраном корпусу нашли су се различити предмети који су били у ингеренцијама Сената као носиоца власти – наредбе, молбе, пресуде, уговори, обавјештења, ноте, писма, телеграми... Међутим, поједини списи формом и садржином више су на нивоу приватне него службене комуникације. Документа у цјелини представљају писани израз ондашњих административних службеника, писани израз самих представника оновремене власти, али су и одраз различитог нивоа описмењености обичних људи, поријеклом из различитих крајева Црне Горе. Чињеница да је анализа обухватила списе које су исписивали различити појединци у име Сената, као и рукописе које је Сенат примао од различитих адресаната (појединаца и институција), усложњавала је праћење конкретне језичке појаве и донекле је релативизирала вриједност крајњих закључака.

Документа Сената у погледу рефлекса старог вокала *ѓ* углавном одражавају дијалекатску ситуацију: најзаступљенија је (и)јекавска замјена – рефлекс дугог јата најчешће је *ије*, а кратког *је*, али овом приликом представљамо позиције у којима се као континуанти некадашњег јата јављују вокали *и* и *е*² (утврђивање вриједности јата отежавала је чињеница да графема *ѓ* означава слоге *је* и *ије*, као и граfiјска неиздиференцираност фонеме *е* и секвенце *је*). Уочена колебања и у овом случају дјелимично се дају правдати чињеницом да тумачена грађа представља писани израз различитих појединаца.

¹ Документацију Сената, као грађу која је била предмет шире језичке анализе, представили смо и пописали (попис 740 аутографа) у: „О облицима аориста и имперфекта у рукописима Црногорског сената”. *Гласник Одјељења умјетности* 28 (2010): 69–85; „Морфолошке карактеристике презенте у документацији Црногорског сената”. *Folia linguistica et litteraria* 1 (2015): 7–23. Документа се чувају као посебни фондови у Библиотечко-архивском одјељењу Народног музеја Црне Горе на Цетињу и у Државном архиву Црне Горе, такође на Цетињу. Примјери издвојени из аутографа дају се у изворном облику – без лекторских интервенција.

² У раду користимо терминологију уобичајену у домаћој литератури (вид. попис коришћене литературе); нисмо зашли у питање њене оправданости – из дијахроне и дијалекатске перспективе, а уважавајући ставове појединих лингвиста, мишљења смо да би таква врста преиспитивања захтијевала посебан рад.

1. Икавски рефлекс старог јата

1.1. Икавски рефлекс јата заступљен је у позицијама: *јат* испред *ј*, *јат* испред *о < л*, *јат* испред *љ (< л + љ)*, и у позицији *јат* испред *ђ (< ђ + љ)*.

а) $\text{љ} + \text{ј} > \text{и} + \text{ј}$

Икавски рефлекс јата имају:

– глаголски облици:

несмиє Д89, Д90, Д282, Д402, *разумеѐмъ* Д121, *просіят* Д164, *несмиє* Д279, Д457, Д522, Д665, Д692, Д708, Д711, Д737, *Умиєишли* Д379, *смиємо* Д435, *сијат* Д445, Д609, *смиє* Д462, *разумеиє* Д474, *несмиє* Д484, Д720, *разумеиємо* Д540, Д586, Д688, *несмиєиш* Д555, *Разумеиємо* Д562, Д563, *Разумијући* Д585, *разумеиш* Д648, *огриє* Д663, *гријати* Д671, *усијали* Д708, *сијали* Д721, *посијаше* Д721, *посијали* Д721, *посију* Д724, *посиємо* Д724, *сију* Д735, *усију* Д735, *сиє* Д735, *смиєш* Д739;

према глаголу са икавским рефлексом у основи – *сијати*, као усамљен примјер забиљежили смо глаголску именицу са јекавском замјеном: *сјејања*³ Д708;

– облици компаратива са творбеном морфемом *-иј*, а онда и од њих настали облици суперлатива:

наискрению Д4, *скориє* Д24, Д29, Д77, Д90, Д102, Д146, *скориє* Д101, *јасниє* Д116, *топлиє* Д119, *скориє* Д167, *најтоплиє* Д168, *приличниє* и *лакшиє*⁴ *стајати* Д176, *обишрниє* Д181, *најпонижниє* Д188, *скориє* Д223, *најревносниє* Д326, *нашпокорниє* Д378, Д388, Д416, *најсиромашниє* Д661;

– облик имперфекта глагола *бити*⁵:

бијаше Д6, *бијаше* Д348, Д464, Д471, Д495, Д504, Д511, *бијагу* Д504, *небијаше* Д656.

Представљени икавизми сагласни су са савременим стандардом,⁶ а у највећој мјери подударају се и са стањем забиљеженим у студијама о црногорским говорима.⁷

б) $\text{љ} + \text{о} > \text{и} + \text{о}$

³ Иста глаголска именица – са јекавским рефлексом јата регистрована је и у језику Петра I (Остојић 1976: 83). И С. М. Љубиша употребљавао је јекавски облик глагола *сијати* (Тепавчевић 2007: 84). Глагол *сијати* са јекавском замјеном јата одлика је појединих старијих црногорских говора (упор. Вујовић 1969: 116; Пешикан 1965: 104; Милетић 1940: 247; Вушовић 1927: 9). Икавски рефлекс својствен је паштровским говорима (Јовановић 2005: 115), а потврђен је и у ускокком говору, пивско-дробњачким и источноцрногорским говорима (Станић 1974: 68; Вуковић 1938–1939: 17; Стевановић 1933–1934: 24).

⁴ Вјероватно аналошки облик према претходном.

⁵ Као фонетски икавизам (карактеристичан за шумадијско-војвођански дијалекат) потврђен је у језику Ј. Хаџића (Суботић 1989: 100).

⁶ Упор. Стевановић 1981: 91–92.

⁷ Упор.: Пешикан 1965: 104; Милетић 1940: 247; Вујовић 1969: 116; Вушовић 1927: 9; Стевановић 1933–1934: 24; Вуковић 1938–1939: 17; Станић 1974: 68.

У позицији *љ + о* икавски рефлекс углавном је досљедан у облику радног глаголског придјева мушког рода (неколико спорадичних примјера овог облика са екавском вриједношћу наводимо у тачки 2.6):

живио Д58, *оцрнио* Д75, *понио* Д97, *пренио* Д90, *стио* Д105, *изволио* Д107, Д108, *видио* Д111, *чинио* Д112, Д164, Д681, *учинио* Д119, Д137, Д144, Д147, Д156, Д177, Д216, Д230, Д291, Д296, Д438, *учинијо* Д119, *увидијо* Д119, *хтио* Д120, Д138, Д635, *употребио* Д130, *видио* Д138, Д177, *желио* Д152, Д277, *разумио* Д169, Д175, *принио* Д179, *ктијо* Д192, *живијо* Д195, *желијо* Д212, Д213, Д217, Д218, Д219, *починио* Д230, *понио* Д239, *увидио* Д253, *стио* Д267, *изволио* Д275, *желио* Д314, *хтио* Д358, Д636, Д730, *хтијо* Д372, *видио* Д386, *изнио* Д386, Д546, *разумио* Д423, *учинијо* Д427, *стио* Д439, *донијо* Д457, *Разумијо* Д467, *вредијо* Д573, *одрешијо* Д475, *разумијо* Д618, *вредио* Д663, *живио* Д713, Д735, *понио* Д723, Д735.

Потврда икавског рефлекса у истој позицији јесте и придјев *цио* Д156, Д624, *цијо* Д349, као и именице *дио* Д7, Д91, Д92, Д198, Д235, Д248, Д405, *дијо* Д369, Д415, Д513, Д573, *дио* Д516 и *дионика* Д282.

Уз ове стандардне икавизаме присутне су и супстандардне икавске варијанте (из перспективе савременог језика), које се обично тумаче као резултат утицаја облика радног глаголског придјева мушког рода са икавским рефлексом на остале облике⁸:

изволило Д68, Д78, Д83, Д91, Д92, Д93, Д94, Д97, Д225, Д360, Д433, Д639, *благоизволило* Д69, Д71, Д79, *изволила* Д84, *изволили* Д103, Д354, Д364, Д368, Д390, Д421, Д662, Д667, Д709, *увидила* Д111, *живитиј* Д111, *извидило* Д115, *увидити* Д117, Д118, *живити* Д118, *увидићеш* Д119, *желели* Д165, *желећи видити* Д165, *видити* Д175, Д181, Д183, *изволиле* Д177, *претрпили* Д259, *поштедити* Д277, *видивши* Д298, *вредила је* Д388, Д421, *живили* Д390, *вредило* Д573, *изволити* Д620, *ми смо и разумили* Д684.

Ипак, у датим примјерима смјер аналогije могао је бити и другачији: нпр. *увидљти*: *увидити* према *и* у презентској основи – у ослонцу на образац нпр. *водити*: *водим*.⁹ Оваква аналогija, као дијалекатска особина (шумадијско-војвођански дијалекат), потврђена је и у језику српских писаца XIX вијека¹⁰. Према неким истраживањима на примјере ове врсте понекад је могао утицати и облик императива¹¹.

Нисмо уочили облике типа *разумјео*, *трпјео/трпљео*, *жељео*, *хтјео*..., својствене неким црногорским говорима, али и стваралаштву појединих црногорских писаца¹², а који се обично тумаче утицајем облика женског

⁸ Аналогija исте врсте уочена је и код Његоша (Вушовић 1930: 12), у језику Николе I (Неневић 2007: 64), а забиљежена је и у језику црногорске штампе XIX вијека (Суботић J. 1986 (а): 101).

⁹ Вид. Ивић 2001: 94.

¹⁰ Вид. примјере аналошког и у инфинитивној основи глагола VII Белићеве врсте из језика J. Хаџића (Суботић 1989: 99).

¹¹ Упор. Вушовић 1927: 11.

¹² Својствени су говору Црнице (Милетић 1940: 249), говору Мрковића (Вујовић 1969: 116) и говорима западне Црне Горе (Вушовић 1927: 9). Имао их је и Његош (Вушовић 1930: 11), као и С. М. Љубиша (Тепавчевић 2007: 11).

рода. За те облике знао је и Вук Караџић – подједнако су обични „у првим Вуковим списима и у онима гдје је он достигао потпуну зрелост.”¹³

Топоним *Београд* заступљен је и у икавској варијанти¹⁴: *Биоград* Д466, *Биограду* Д472, Д623, из *Београда* Д535, као и: *Биоградџком* Д535, *Биограцког* Д620, поред: *Београд* Д187, Д417, *Београда* Д382, *Београду* Д384.

в) $\text{ѣ} + \text{љ} > \text{и} + \text{љ}$

Ова позиција са икавском замјеном јата карактеристична је само за основу *бѣлѣ*¹⁵:

забилѣжено Д63, *забилѣжене* Д138, *забилѣжила* Д138, *забилѣженный каменъ* Д138, *забилѣживаюћи* Д150, *забилѣжени* Д155, *забилѣжену* Д352, *забилѣжено* Д367.

Само у једном документу потврђен је и јекавски рефлекс у истој позицији:

бјележали Д520, *бјележена* Д520, *бјележали* Д520, *бјелега* Д520, 3. *бјелеге* Д520.

г) $\text{ѣ} + \text{ђ} > \text{и} + \text{ђ}$

Ријетки примјери потврдили су икавски рефлекс јата у овој позицији, у којој се иначе у већини црногорских говора јавља јекавски рефлекс¹⁶: *заповиђено* Д286, *заповиђено* Д607 (поред: *заповјеђено* Д221, упор. и *заповидите* Д105, Д403), *сиђет* Д675.

Док се облик *сиђет* третира као поуздан примјер $\text{ѣ} >$ и испред ђ ¹⁷, облик *заповиђети* за поједине истраживаче јесте примјер у коме је ѣ нашавши се испред ђ (у коме је садржано *ј*) прешло у *и*, пошто је редукована

¹³ Стевановић 1987: 207–208.

¹⁴ Искључиво икавски лик топонима Београд имао је Никола I (Ненеџић 2007: 65), а напоредо са екавским ликом користио га је и С. М. Љубиша (Тепавчевић 2007: 85).

¹⁵ Икавски рефлекс у означеној позицији (својствен и савременом стандарду) није карактеристичан за све старе црногорске говоре: досљедан је у СК-Љ говорима (Пешикан 1965: 104), у црмничком говору поред њега регистрован је и јекавски рефлекс (Милетић 1940: 250), а није потврђен у Мрковићима, као ни у источноцрногорским говорима (у овим говорима досљедан је јекавски рефлекс) (Вујовић 1969: 116; Стевановић 1933–1934: 24). И за црногорску литерарну традицију карактеристична су колебања између икавског и јекавског рефлекса јата у позицији $\text{ѣ} + \text{љ}$: икавски рефлекс имали су Петар I, Никола I, Л. Томановић (Остојић 1976: 84; Ненеџић 2007: 64; Суботић J. 1986 (б): 63), Петар II и М. Миљанов имали су јекавски рефлекс (Вушовић 1930: 12; Биговић-Глушица 1997: 50), а С. М. Љубиша користио је облике и са једним и са другим рефлексом (Тепавчевић 2007: 85).

¹⁶ Пешикан 1965: 105; Милетић 1940: 250; Ћупић 1977: 30; Стевановић 1933–1934: 24; у мрковићком говору поред облика *сиђет* забиљежен је исти облик са јекавским рефлексом (Вујовић 1969: 115). Икавски рефлекс јата у означеној позицији ријетким примјерима потврђен је и у стваралаштву појединих црногорских писаца: код А. Змајевића регистровани су облици *сиђети*, *заповиђети*, *заповиђи* (Пижурица 1989: 195); владика Данило поред облика *сјеђет* имао је облик *заповиђет* (Младеновић 1973: 71); облици *заповиђети* и *заповијеђено* је забиљежени су код Његоша (Вушовић 1930: 11); у језику С. М. Љубише поред бројнијих облика са јекавском замјеном усамљеним примјером (*заповиђите*) потврђен је и икавски рефлекс (Тепавчевић 2007: 85).

¹⁷ Вид. Остојић 1976: 85.

његова отворенија дифтоншка компонента¹⁸, док је за друге исти облик икавизам који је прије настао аналошким него фонетским образовањем. Као аналошки облик глагол заповијет повезује се са глаголом *виђети*¹⁹.

Поред облика прије присутан је и облик приђе, својствен црногорским говорима:

што *приђе* Д136, Д418, Д451, Д671, *приђе* свршити Д296, час *приђе* Д370, *приђе* двіс Д377, *приђе* зоре Д595, *приђе* но је Д627, *Приђе* неколико дана Д658 (поред: *пређе*²⁰ него смо Д386, ако се што *пређе* радња Д371, час *пређе* Д567, но је *пређе* држао Д737),

за који се такође не може поуздано рећи да ли је потврда икавског рефлекса јата испред сугласника *ђ*, или је пак аналошки облик образован према много фреквентнијем облику *прије*.²¹

1.2. Поред морфолошких (аналošких) реализација икавског рефлекса, које су дио и данашњег језичког стандарда (у дативу и локативу једнине именица женског рода на *-а*, дативу и локативу једнине личних замјеница, као и у наставцима замјеничко-придјевске деклинације), учили смо и ријетке примјере икавске форме прилога *овдје*: *овди* Д19, Д24, Д26, Д30, Д65, Д352, Д469 (уз много чешћу јекавску односно екавску форму) и презента негираног глагола *јесам*: *нисмо* Д183, Д121, *нису* Д301, Д317, Д338 (поред сасвим доминантног ијекавског лика).

2. Екавски рефлекс старог јата

У документацији Сената као резултат фонетских односно аналошких процеса присутан је и екавски рефлекс јата у различитим позицијама.

2.1. а) Предлози прѣко и прѣд употребљавају се са вокалом *е*, као и у савременом стандардном језику²²:

преко Д89, Д110, Д114, Д117, Д118, Д119, Д121, Д131, Д138, Д175, Д183, Д184, Д230, Д267, Д273;
предѣ Д18, Д21, Д78, Д96, Д130, Д148, Д156, Д162, Д169, *пред* Д111, Д144, Д166, Д180, Д224, Д226, Д296, Д297, Д312, Д314, Д334, Д366, Д413.

б) Прилог/предлог *прѣ* (и са њим сложени прилози) има ијекавски, а сасвим ријетко и екавски рефлекс некадашњег јата²³:

¹⁸ Вушовић 1930: 11.

¹⁹ Младеновић 1973: 71. Упор. Пешикан 1965:105.

²⁰ Овај облик, уз облике *прије* и *приђе*, својствен је црмничком говору (Милетић 1940: 250), као и СК-Љ говорима (Пешикан 1965: 105). Пређе, поред *приђе*, *прије* (и *пријед*), имао је Петар I (Остојић 1976: 85), а пређе поред *приђе* потврђено је и код Његоша (Вушовић 1930: 11).

²¹ Као примјер аналошког образовања издвајају га Б. Милетић (Милетић 1940: 250) и М. Пешикан (Пешикан 1965: 105). И према мишљењу проф. Б. Остојића исти облик може бити резултат аналогije (Остојић 1976: 85). Д. Вушовић сврстао је *приђе* у групу примјера у којима је икавски рефлекс јата фонетски резултат (Вушовић 1930: 11).

²² Од црногорских говора једино мрковићки има икавску форму облика *прѣд* (Вујовић 1969: 117).

²³ Колебање између ијекавске, јекавске и екавске форме облика *прѣ* забиљежено је и у књижевном изразу XIX вијека – својствено је С. М. Љубиши (вид. Тепавчевић 2007: 86).

приедъ Д16, Д53, Д107, Д158, *најпріе* Д59, *пріе* Д75, Д101, *Пріе* Д85, Д103, *приед* Д110, Д114, Д117, Д118, Д119, Д289, у толико *пріе* Д112, *пріед* Д114, *прије* Д124, Д194, Д211, Д212, Д223, Д225, Д278, Д304, Д311, Д326, Д349, Д381, Д397, Д430, Д468, Д471, Д546, Д572, Д608, Д696, *пріедъ* Д132, час *пріед* Д177 и час *прије* Д177, *пријед* Д183, Д203, Д372, Д436, Д445, Д457, Д462, Д497, Д502, Д534, Д543, Д546, Д573, Д613, Д632, Д635, Д680, Д732, Д737, *пріе* Д197, *пріе* Д437, у на *пријед* Д483, *пријен* Д551, *најпријед* Д595, *наипријед* Д598, Д608, Д663, *унапријед* Д663, *Пријед* Д726; што *пре* Д219, Д465, колико *пре* буде Д275, *пре* свега Д430, час *пре* ріешити Д431, *најпре* Д462, *пре* Д641.

в) Префикс *прѣ* углавном има екавску замјену јата.

Сљедећи примјери јесу глаголски облици са екавизмом у префиксу *прѣ*:

прекинемо Д7, *преселити* Д11, *предало* Д12, Д298, *преиначио* Д15, *предала* Д28, *предаде* Д66, Д93, Д100, Д187, Д713, *препао* Д75, *предати* Д78, Д127, Д151, Д172, Д177, Д180, Д259, *предузме* Д114, *предао* Д98, *предали* Д105, Д236, *предае* Д107, *предложјили* Д114, *прегледали* Д119, *прегледамо* Д119, *преместити се* Д122, *пробивао* Д135, *препоручио* Д171, *преселили* Д176, *Препоручивам* Д177, *препоручивајући* Д177, *Прегледавши* Д179, *прегледали* Д183, *предложити* Д184, *препоручују* Д185, *предузети* Д185, Д275, *предлаже* Д193, *предложио* Д193, *предате* Д245, *предам* Д259, *препоруче* Д263, *преварили* Д279, *препоруче* Д291, *препоручује* Д292, *прекорели* Д301, *престајало* Д306, *препоручујемо* Д317, *предаје* Д320, *пресељават* Д342, *пребрало* Д358, *преноћио* Д386, *преселе* Д447, *прекрију* Д454, *претијецало* Д515.

О паралелизму екавске и ијекавске варијанте префикса свједоче глаголске форме *прећи* и *пријећи*²⁴: *прећи* Д188, Д226, *пређе* Д238, *прешао* Д238, *прешли* Д243, поред: *пријећу* у Србију Д442, *пријеша* са својом фамилијом Д410, *пријећоше* Д502, *пријешли* Д618, Многијема *пријешло* Д655, *пријешла* Д658. Иако је напоредност ових ликова (потврђена и Вуковим Рјечником – одредницом *прећи* Вук упућује на одредницу са тумачењем *пријећи*²⁵) кодификована савременом нормом ијекавског изговора, у црногорској језичкој пракси сасвим је доминантан екавски лик²⁶. Ијекавски рефлекс у префиксу *прѣ* илуструје и глаголски облик: *испријечили* Д696.

Према издвојеној грађи код именица неочекивано имамо досљедну екавску замјену јата у префиксу *прѣ*:

преданѣмъ Д60, за *превезу* која Д80, *предлог* Д122, Д181, *препоруку* Д169, *пресељење* Д175, *предлагање* Д176, *преваре* Д182, *предлагана*

²⁴ Овај ијекавизам у различитим облицима потврђен је као одлика старих црногорских говора (Милетић 1940: 245; Пешикан 1965: 106; Ћупић 1977: 27), али и књижевног израза: Петар I досљедно користи ијекавске облике конкретног глагола (Остојић 1976: 87); Његошу је у овом случају поред ијекавског лика својствен и екавски (Вушовић 1930: 11); код Николе I заступљена је само ијекавска форма (Ненезић 2007: 66).

²⁵ Караџић 1852: 583, 591.

²⁶ Упор.: Пешикан, Јерковић и Пижурница 2010: 425; Остојић и Вујачић 2000: 43, 150, 153.

Д186, преосвеиштва Д275, пренос Д299, Д677, превоз Д378, Д416, преступник Д393, предлогом Д394, предводница Д517, прегледавање Д589,

на основу чега се ипак не може закључити да именице са ијекавским рефлексом у префиксу *прѣ* нису биле својствене кореспондентима Сената – именице са ијекавском замјеном у префиксу *прѣ* заступљене су у старим црногорским говорима²⁷, потврђиване су књижевним изразом црногорских стваралаца²⁸, а има их и у савременом језичком изразу²⁹, па се могу претпоставити и као дио језичког израза субјеката кореспонденције Сената.

Екавски лик истог префикса својствен је и придјевима односно прилозима: *пређашнѣ* Д15, *преданѣ* Д20, *пређашњег* Д114, *препакорно* Д162, *пређашња* Д181, *предан* Д214, *прежалосну* Д342, *пређашњу* Д406.

г) Поред претходних примјера – предлога, прилога и префикса, екавску замјену кратког јата иза р испред кога стоји неки сугласник имају и примјери:

на сред Д13, Д552, *времена* Д98, Д117, Д123, Д177, Д193, Д230, Д275, Д359, Д713, *погрешан* Д119, *употребй* Д119, *употребити*³⁰ Д133, Д715, Д719, *употребљава се* Д134, *Употребљава се* Д139, Д149, *употребй* Д143, *Употребљавасе* Д150, Д151, *од наипотребити* фамилија Д159, *посредовати* Д188, *благовременно* Д194, *употребљење* Д205, Д228, *повреде* Д256, *у средѣ* Д268, *требује* Д378, Д711, *треба* Д430, Д591, Д595, *потребито* Д455, *потребити* Д459, *посредовање* Д465, *погрешке* Д481, *употребит* Д511, *потребно* Д515, Д628, *требовати* Д534, *употребите* Д548, *временом* Д589.

Заступљени су, али нису чести, и облици у којима се у истој позицији умјесто данашњег екавског јавља (и)јекавски рефлекс³¹: *срѣдѣ* Д106, Д132, *вриемена* Д122, *врѣмену* Д129, *вријемења* Д398, *огрјевом* Д549.

О неуједначеној замјени јата иза секвенце *сугласник + р* свједоче и примјери:

Уврећен Д181, *вреди* Д183, Д457, Д711, *врећети* Д222, *вредности* Д230, *поврећена* Д256, *повреде* Д256, *вредности* Д372, *вредно* Д395, поред: *врѣданѣ* Д99, *вриједности* Д211, Д394, *повријећена* Д546.

²⁷ Упор.: Пешикан 1965:105–106; Милетић 1940: 245–246; Ђупић 1977: 27; Стевановић 1933–1934: 22–23.

²⁸ Упор.: Остојић 1976: 87; Вушовић 1930: 11; Ненезић 2007: 67; Тепавчевић 2007: 87.

²⁹ Нпр.: *престо(л)/пријесто(л)*, *престоље/пријестоље*, *претоп/пријетоп*, *прекрст/пријекрст*, *пријесо*, *пријечац*, *пријелек* ... поред: *пречага*, *пречица*, *преток*, *пресјек* ... (Остојић и Вујачић 2000).

³⁰ Нисмо забиљежили стандардизовану ијекавску форму – *употријебити*; у савременој црногорској језичкој стварности извјестан је паралелизам екавског и ијекавског лика конкретног глагола (упор. Пешикан, Јерковић и Пижурица 2010: 478 и Остојић и Вујачић 2000: 182).

³¹ Секвенца *је/ије* умјесто кратког јата у положају иза сугласника р коме претходи сугласник, присутна је и у литерарном стваралаштву. Упор.: Остојић 1976: 87; Вушовић 1930: 11; Стевановић 1981: 93; Ненезић 2007: 68; Тепавчевић 2007: 88.

д) Ријетки случајеви потврдили су и екавску замјену кратког јата иза *p* испред кога не стоји сугласник:

порекла Д119, *изгорети* Д276, *изгорела* Д276, *сагорело* Д551, *са горети* Д567.

Према њима имамо усамљене примјере: *свирѣнія* Д6, *горје* Д670³². Они се обично тумаче као примјери који се „подражавају од сродних речи са заменом дугог *ѣ*”³³.

Именица старјешина има јекавски³⁴ и екавски лик³⁵, а поводом њене јекавске варијанте подсећамо на тумачење по коме група *pj* у конкретном и сличним случајевима опстаје у средини ријечи јер не ствара веће артикулационе тешкоће – будући да гласови *pj* не морају припадати истом слогу³⁶:

старешинама Д291, Д546, *старјешина* Д472, *старешини* Д514, *старјешинама* Д522, *старешине* Д563, *старешину* Д735, *старешина* Д735,
поред: *старѣшинства* Д198.

Облик исте именице са двосложним рефлексом ије, потврђен у црногорској литерарној традицији³⁷, нисмо регистровали.

Уочљива су и колебања у рефлексима јата из иницијалне секвенце *рѣ*:

– *ријешити* Д394, Д646, *риешити* Д431, Д465, *ријешило* Д456, Д496, Д735, *ријешила* Д471, *ријешили* Д643;
– *разрѣшава* Д1, *рѣшеніе* Д61, *рѣшенију* Д114, *рѣшавало* Д123, *рѣшенію* Д132, *рјешење* Д193, Д253;
– *решење* Д195, Д638, *решило* Д181, *решавати* Д706³⁸.

Из данашње перспективе интересантни су и примјери: *рѣченогъ* Д58, *рѣчене* Д60, Д104, *рѣчена* Д87, *рѣчениехъ* Д138, за које претпостављамо да имају јекавски рефлекс јата (графема *ѣ* у тумаченим рукописима има

³² Оба облика имао је и С. М. Љубиша (Тепавчевић 2007: 88), а облик *горје* забиљежен је код владике Данила (А. Младеновић 1973: 28) и код Његоша (Вушовић 1930: 11).

³³ Вушовић 1930: 11.

³⁴ Јекавски лик ове именице својствен је западним, сјеверозападним и источним црногорским говорима (Вушовић 1927: 9; Вуковић 1938–1939: 16; Стевановић 1933–1934: 23). Јекавски и екавски лик има ускочки говор (Станић 1974: 69).

³⁵ Старији црногорски говори углавном имају форму са екавским рефлексом јата (Милетић 1940: 247; Вујовић 1969: 116; Ћупић 1977: 27). У СК-Љ говорима присутна су колебања између екавске и ијекавске варијанте (Пешикан 1965: 105). Међутим, у његушком говору, супротно осталим старим црногорским говорима, користи се само, или најчешће, јекавски лик ове именице (Ненезић 2007: 68).

³⁶ Вид. Ивић 2001: 178.

³⁷ Конкретан облик са сва три рефлекса забиљежен је код А. Змајевића (Пижурница 1989: 176), Петра I (Остојић 1976: 88), С. М. Љубише (Тепавчевић 2007: 89). Колебање између ијекавског и екавског лика одлика је и израза М. Миљанова (Биговић-Глушица 1997: 53). Јекавски лик досљедан је код владике Данила (Младеновић 1973: 66), Петра II (Вушовић 1930: 11), Николе I (Ненезић 2007: 68) и А. Даковића (Остојић 1989: 61).

³⁸ И у данашњем ијекавском изговору као дублетизми присутни су облици: *решење/рјешење, решавати (се) / рјешавати (се), разрјешавати/разрешавати*, али: *ријешити (се), ријешеност, ријешен ...* (Остојић и Вујичић 2000).

двije вриједности – *је* и *ије*). О њиховој ограничености свједоче знатно бројнији примјери исте врсте са рефлексом *е*: *реченогъ* Д50, *више речене* Д149, *речене* Д164, Д670, *вишереченом* Д164, *реченогъ* Д170, *речено* Д170, *Речено* Д172, *више речену* Д177, *реченог* Д217, Д237, *речени* Д219, Д255, Д721, *речену* Д224, *вишереченог* Д256, *речена* Д396.

2.2. Прилог/предлог *послѣ* заступљен је у јекавском, ијекавском и екавском лику; ијекавска форма обично је у комбинацији са партикулом *ѡ*:

- *послѣ* Д87, Д99, Д104, Д129, Д312, *послѣе* Д169, Д170, *наипослѣ* Д112, *наипослѣе* Д181, *послѣе* Д188, Д425, Д468, Д495, Д635, Д702, *Послѣ* Д348, Д421;
- *послијед* Д371, Д372, Д373, Д399, Д485, Д500, Д585, Д589, *најпослијед* Д386, *напослиједку* Д388, Д427, *послије* Д496;
- *после* Д303, Д335, Д338, Д636, *После* Д475.

Све три форме својствене су народним говорима³⁹, али су потврђиване и литерарним стваралаштвом⁴⁰.

2.3. Именица *човјек* поред јекавског лика *неријетко* има и екавски⁴¹:

- *човѣка* Д89, Д99, Д169, *човѣкѣ* Д99, Д103, *човѣку* Д99, *Човѣкѣ* Д99, *човјеку* Д305, *човек* с *човјеком* Д462, *човјеком* Д546, *човјека* Д567, Д728, *човјек* Д643, Д660, Д666,
- *човекѣ* Д105, *човека* Д110, Д246, Д367, Д401, Д514, Д540, Д597, Д679, *Човека* Д115, Д162, *човек* Д177, Д237, Д580, Д724,

поред форми:

- *чоика* Д183, Д440, *чојак* Д462, Д646, *чоика* Д649, *чојека* Д504.

Колебање између јекавске и екавске варијанте не изненађује с обзиром на то да је било својствено и ондашњем књижевном изразу⁴². Познато је да је и Вук Караџић јекавску форму почео користити тек тридестих година XIX вијека, пошто ју је чуо у Дубровнику⁴³.

³⁹ За црмнички говор карактеристична је јекавска (*послѣ, пошлѣ, потлѣ / послѣн, пошлѣн, потлѣн*) и ијекавска варијанта (*послие, послиед...*) (Милетић 1940: 444). И СК-Љ говори имају обје варијанте (*потлѣ/пошлѣ/послије(д)*) (Пешикан 1965: 182). У говору Мрковића најзаступљенији је екавски лик истог прилога/предлога, а према тумачењу Ј. Вујовића тај лик настао је затварањем крајњег слога партикулом, а потом сажимањем групе *ије* у *е* (сажети облик *после* није се могао развити из облика *послије* – без партикуле (Вујовић 1969: 119).

⁴⁰ И поводом овог облика помињемо С. М. Љубишу као писца у чијем је језику потврђено колебање између ијекавске, јекавске и екавске форме конкретног облика (Тепавчевић 2007: 86). Петар I је поред ијекавске форме имао и екавску (Остојић 1976: 86). Његош је употребљавао јекавску и ијекавску форму (Вушовић 1930: 10–11). Николи I била је својствена јекавска, а рјеђе и ијекавска варијанта (Ненеџић 2007: 69). Од поменутих писаца само код С. М. Љубише није забиљежена ијекавска форма са секундарним *ѡ*.

⁴¹ Облик *човек* присутан у говору Мрковића Ј. Вујовић тумачи као један од екавизама који су настали фонетским путем – губљењем *ј* из усненог сугласника (поред: *пример, забели*) (Вујовић 1969: 122).

⁴² Потврђено је код Николе I (Ненеџић 2007: 70), С. М. Љубише (Тепавчевић 2007: 90), М. Миљанова (Биговић-Глушица 1997: 54–55).

⁴³ Стевановић 1966: 29.

2.4. Неодређене замјенице и прилози који почињу са *не* углавном имају екавску замјену јата:

некіе Д6, *Неки* Д27, *нешта* Д60, са *некіем* Д78, *неке* Д105, Д187, Д267, *нешто* Д122, Д126, *неколико* Д123, Д132, Д138, Д144, Д289, Д454, Д591, *неких* Д167, *неки* Д167, Д204, *неког* Д187, *неку* Д206, Д219, *Неколико* Д242, *неколике* Д288, *нешто* Д291, Д312, *неколика* Д371,

али присутни су и облици са јекавским рефлексом у којима је сугласник *н* јотован:

нѣке Д20, *нѣколико* Д121, Д143, Д169, да су били *нѣки* Д169, *нѣшто* Д193, *нѣкој* Д209, *нѣким* Д255, *нѣколка* Д357, *нѣке* Д357, *нѣкоји* Д393, *нѣки* Д396, *нѣколико* Д480.

Неуједначену употребу ових облика потврдили су и истраживачи црногорских говора⁴⁴, као и проучаваоци језика писаца са црногорских простора⁴⁵. Двојаке облике користио је Вук Караџић, с тим што је у једном периоду (отприлике од 1839. до 1845) предност давао формама са јотованим *н* (пошто их је чуо у Црној Гори и Дубровнику)⁴⁶, да би у свом Рјечнику из 1852. јотоване облике означио као „дубровачке дијалектизме”⁴⁷.

2.5. Прилог за мјесто *овѣдѣ* отприлике једнако често користи се у екавској и јекавској варијанти (претходно су наведени ријетки примјери икавског облика):

овде Д37, Д135, Д137, Д140, Д177, Д259, Д277, Д291, Д294, Д309, Д313, Д379, Д429, Д430, Д431, Д433, Д515, Д578, Д669, Д711, Д721, *Овде* Д174, Д291 (као и: *овдень* Д36, *овден* Д118, Д119, Д123, Д179, Д259, Д367, Д372, Д658, Д664, *Овдена* Д371, *овдена* Д374, Д378)⁴⁸,

поред:

овђе Д99, Д108, Д138, Д153, Д160, Д167, Д222, Д279, Д288, Д304, Д462, Д567, Д609, Д656, Д663, Д696, *овдѣ* Д312, *овдје* Д363, Д472, Д476, Д524, Д635, *Овдје* Д636 (као и: *овђень* Д5, Д63, Д127, Д145, Д149, Д151, *ођен* Д122, *овођен* Д521, *овђен* Д646, Д674).

⁴⁴ Оба лика – екавски и ијекавски познати су црмничком говору (Милетић 1940: 428–429); јекавска варијанта карактеристична је за говор Мрковића (Вујовић 1969: 115); облици са екавском замјеном уопштени су у СК-Љ и источноцрногорским говорима, као и у говору Бјелопавлића (Пешикан 1965: 106; Стевановић 1933–1934: 24; Ћупић 1977: 30).

⁴⁵ Петар I, С. М. Љубиша и Ј. Томановић имали су и јекавске и екавске форме (Остојић 1976: 88; Тепавчевић 2007: 90; Суботић Ј. 1986 (б): 63). Д. Вушовић је код Петра II поред екавских форми забиљежио и усамљене облике са јотованим *н*, али их не третира као црту Његошева језика (Вушовић 1930: 12). Код А. Змајевића забиљежене су јекавске форме (Пижурица 1989: 185). У употреби екавских форми били су досљедни владика Данило, Никола I и М. Миљанов (Младеновић 1973: 69; Ненеџић 2007: 69; Биговић-Глушица 1997: 53).

⁴⁶ Стевановић 1987: 203.

⁴⁷ Стевановић 1981: 93.

⁴⁸ И код Његоша су заступљени „прилози за мјесто на *-дѣ*” у којима је *ѣ* замијењено вокалом *е*. Д. Вушовић их тумачи извјесним бројем ријечи других врста које имају екавску замјену јата, напомињући да такви облици понекад могу бити и књишког поријекла (Вушовић 1930: 11–12). Конкретно екавизам *овде* препознат је као одлика његушког говора – будући да су за њега знали владика Данило, Петар I, Његош, Никола I (Ненеџић 2007: 71).

Овакав однос објашњава се чињеницом да се примарна партикула *де* временом уопштила и раширала као *дѣ* (што значи да и није ријеч о правом екавизму). И док паралелизму прилошких облика са партикулом *де* односно *дѣ* иду у прилог и примјери: *онђен*⁴⁹ Д119 и *онден* Д110, Д111, прилог *кѣдѣ*- сасвим је досљедан у јекавској варијанти (*ѣдје, гђе, ђе, нигђе...*)⁵⁰

Потврда колебљивости екавских и јекавских форми јесу и облици: *леб*⁵¹ Д430 и *хљеба* Д722; *Целивамо*⁵² Д482 и *ијеливати* Д481.

2.6. Издвојили смо и извјестан број спорадичних екавизама (нешто више од 100 примјера) – ријеч је о позицијама у којима је у грађи Сената очекивано доминантна (и)јекавска односно икавска вриједност јата. Наиме, поред екавизама који су дијалектолошким истраживањима, али и старијим литерарним изразом, потврђени као одлика ијекавског подручја, у анализираној грађи има и оних који немају такву потврду. О њима не можемо поуздано закључивати – с обзиром на бројност актера кореспонденције Сената претпоставка је да могу бити и резултат неке врсте подражавања. Наводимо дио издвојених примјера:

поднео Д1, Д60, Д212, Д249, Д254, *месециј* Д1, *време* Д4, Д48, Д101, Д167, Д217, Д226, Д256, Д259, Д291, Д385, Д431, Д457, Д475, *захтеванѣ* Д72, Д103, Д104, *промене* Д110, *принео* Д111, *разумети* Д114, Д117, Д118, *споразумети* Д114, Д118, Д123, *хтео* Д115, Д234, *Седницу* Д117, *разумео* Д118, Д119, *полумесеџом* Д119, *ктеде* Д122, *посведочава* Д123, *успех* Д174, *захтева* Д179, *приметби* Д181, *Светли* Д187, *поднели* Д218, *сведоџима* Д226, *изнео* Д230, *побеђи* Д230, *утеџиште* Д267, Д361, *уверити* Д277, *сведоџанство* Д350, *Поверитељима* Д376, мјере и цене Д384, *Светлости* Д407, Д593, *исповедам* Д430, *не сеђа* Д430, *видети* Д430, *поверовати* Д430, *сведоџе* Д430, Д465, *заповест* Д431, *верно* Д465, *саизволео* Д475, *беше* Д521, *Белиџа* Д567, *Месеџу* Д570, *разделе* Д601, *известити* Д729...

3. На основу представљене грађе можемо закључити слjedeће: грађијска непрецизност (*ѣ = је* и *ѣ = ије*; *е = е* и *е = је*) компликовала је прађење рефлекса старог вокала јата; у погледу јата списи Сената углавном одражавају дијалекатску ситуацију: рефлекс дугог јата најчешће је *ије*, кратког *је*, а као континуанти старог јата егзистирају и вокали *и* и *е*; икавски рефлекс потврђен је у позицијама: *јат* испред *ј*, *јат* испред *о < л*, *јат* испред *љ (< л + ѣ)* и *јат* испред *ђ (< џ + ѣ)*; тако су поред уобичајених икавизама

⁴⁹ Уочљиво је да је првобитно била написана графема *д* (*онден*), која је потом преправљена у *ђ* (*онђен*).

⁵⁰ Упор.: Стојановић 2011: 120; Ненезић 2007: 75.

⁵¹ Екавизам потврђен у језику писаца са црногорског говорног подручја (Младеновић 1973: 63; Остојић 1976: 88; Вушовић 1930: 12; Биговић-Глушица 1997: 54; Ненезић 2007: 70). Само ијекавска форма заступљена код А. Змајевића (Пижурица 1989. 179). Упор.: Пешикан 1965: 105; Милетић 1940: 251.

⁵² Још један екавизам карактеристичан за писце црногорских простора (Младеновић 1973: 63; Вушовић 1930: 12; Ненезић 2007: 70–71; Тепавчевић 2007: 91). Упор.: Пешикан 1965: 105; Милетић 1940: 251; Вујовић 1969: 122; Ћупић 1977: 30.

књижевног изговора (типа: *гријати, јасније, бијаше; хтио, цио, дио; забиљежени;...*), из перспективе савременог стандардног језика, присутне и супстандардне икавске варијанте (*живитиј, видити, поштедити; сиђет...*); изостају дијалектизми типа *хтјео, разумјео, жељео...*; топоним Београд, сагласно оновременом литерарном изразу, присутан је и у лику са икавском замјеном јата; поред екавске замјене јата признате нормом савременог (и)јекавског изговора (*преко, пред; преселити, пренос, пређашњег; благовремено, посредовање; нешто, неки...*) и поред екавизама потврђених дијалектолошким истраживањима црногорских говора, али и језичким изразом старијих црногорских писаца (*после, човек, овде, Целивамо, леб*), у грађи Сената има и неочекиваних облика у којима смо (на основу графичког упоређивања) претпоставили екавску вриједност јата (*поднео, успех, сведоке, видети, известити...*), а коју због разноврсности списа и бројности субјеката преписке не можемо поуздано тумачити.

ЛИТЕРАТУРА

- Белић Александар. *Историја српског језика*. Т. 4. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
- Биговић-Глушица Рајка. *Језик Марка Миљанова*. Подгорица: Културно-просвјетна заједница, 1997.
- Вујовић Лука. „Мрковићки дијалекат“. СДЗб XVIII (1969): 73–401.
- Вуковић Јован. „Говор Пиве и Дробњака“. ЈФ XVII (1938/1939): 1–113.
- Вушовић Данило. „Диалекат Источне Херцеговине“. СДЗб III (1927): 1–70.
- Вушовић В. Данило. *Прилози проучавању Његошева језика*. Библиотека ЈФ. Београд, 1930.
- Ивић Павле. *Дијалектологија српскохрватског језика, увод и штокавско наречје*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2001.
- Јовановић Миодраг. *Говор Паиштровића*. Подгорица: Универзитет Црне Горе, 2005.
- Вук Стеф. Караџић. *Српски рјечник и тумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Беч, 1852.
- Милетић Бранко. „Црмнички говор“. СДЗб IX (1940): 209–663.
- Младеновић Александар. *Језик владике Данила*. Нови Сад: Матица српска, 1973.
- Ненезић Соња. *Језик Николе I Петровића*. Докторска дисертација. Никшић, 2007.
- Остојић Бранислав. *Језик Петра I Петровића*. Титоград: ЦАНУ, 1976.
- Остојић Бранислав. *Језик Мемоара војводе Анта Даковића*. Никшић: НИО УР, 1989.
- Остојић Бранислав и Вујачић Драгомир. *Речник (и)јекавизама српског језика*. Подгорица: ЦИД, 2000.
- Пешикан Митар. „Староцрногорски средњокатунски и љешански говори“. СДЗб XV (1965): 1–294.
- Пешикан Митар, Јерковић Јован, Пижурица Мато. *Правопис српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2010.
- Пижурица Мато. *Језик Андрије Змајевића*. Титоград: ЦАНУ, 1989.
- Станић Милија. „Ускочки говор I“. СДЗб XX (1974): 1–259.
- Стевановић Михаило. „Источноцрногорски дијалекат“. ЈФ XIII (1933/1934): 1–128.
- Стевановић Михаило. „Значај и потреба детаљног проучавања Вукова језика“. Вуков зборник. Београд: Научно дело, 1966: 5–32.
- Стевановић М. *Савремени српскохрватски језик I*. Београд: Научно дело, 1981.
- Стевановић М. „Карактер дијалектизама у језику Вука Караџића“. *Вук у своме и нашем времену*. Нови Сад: Матица српска, 1987: 196–219.

- Стојановић Јелица, „Континуанти вокала јат у Паштровским исправама (16–19. вијек)“. *Гласник Одјељења умјетности* 29 (2011).
- Суботић Љиљана. *Језик Јована Хаџића*. Нови Сад: Матица српска, 1989.
- Суботић Јелисавета, „Прилог познавању развитка књижевног језика у Црној Гори. Из глаголске проблематике листа 'Црногорка' (1884–1885)“. *ЗбМСФЛ XXIX/2* (1986): 97–103.
- Суботић Јелисавета. „Фонетске особине језика Лазара Томановића“. *Зборник радова професора и сарадника Наставничког факултета у Никшићу* 9 (1986): 57–79.
- Тепавчевић Миодарка. *Језик Стефана Митрова Љубише*. Докторска дисертација. Никшић, 2007.
- Ђупић Драго. „Говор Бјелопавлића“. *СДЗб XXIII* (1977).

Sanja Subarić

IKAVIAN AND EKAVIAN REFLEX OF THE OLD *JAT* VOWEL IN THE DOCUMENTS OF THE MONTENEGRIN SENATE

Summary

As regards the old vowel *ǰ*, the Senate documents mostly reflect the dialectal situation: the reflex of the long *jat* is most commonly *ije*, the reflex of the short *jat* is *je*, while, as the continuants of the old *jat*, there also exist the vowels *u* and *e*; the ikavian reflex of *jat* is confirmed in the following positions: *jat* before *j*, *jat* before *o < л*, *jat* before *љ (< л + љ)* and *jat* before *ђ (< ђ + љ)*. Therefore, in addition to the usual ikavisms of the literary standard (such as: *зријати, јасније, бијаше, хтио, цио, дио; забиљежени...*), there also exist ikavian variants considered sub-standard from the perspective of the modern language standard (*живити, видити, поштедити; сиђет...*); there are no dialectal variants such as *хтјео, разумјео, жељео...*; the toponym Београд, in accordance to the contemporary literary expression, is also present in the ikavian variant; in addition to the ekavian reflex of the *jat* vowel recognized as the norm in the standard (i)iekavian pronunciation (*преко, пред; преселити, пренос, пређа-иње; благовремено, посредовање; нешто, неки...*) and the ekavisms confirmed through dialectal research of Montenegrin vernaculars, but also through the research of the linguistic expression of older Montenegrin writers (*после, човек, овде, Целивамо, леб*), the Senate material offers some unexpected forms in which (on the basis of spelling comparison) we assumed the ekavian reflex of the former *jat* vowel (*поднео, успех, сведоке, видети, известити...*), whose reliable interpretation could not be given, due to the diversity of documents and the number of the subjects of the correspondence.

Key words: the old vowel *jat*, ikavian reflex, ekavian reflex, (i)iekavian reflex, documents of the Montenegrin Senate.

Неда Павловић

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
neda.pavlovic@yahoo.com

О СТЕРИЈИ КАО ЛЕКСИКОГРАФУ И ЛЕКСИКОЛОГУ

Предмет проучавања у овом раду је онај сегмент Стеријиног филолошког рада који сматрамо једним од најразвијенијих, у области тек касније формираних научних дисциплина, попут лексикологије и лексикографије, односно уже гледано и етимологије и дијалектологије. Настојали смо да потврдимо тачност тезе да је Стеријин лексиколошки и лексикографски рад у ширем смислу посебно значајна појава у контексту његовог, али и нашег времена.

Кључне речи: Стерија, лексикографија, лексикологија, етимологија, дијалектологија.

The subject of study in this paper is the segment of Sterija's philological work that we consider one of the most developed in the area of later formed scientific disciplines such as lexicology and lexicography, or in a narrow sense, both etymology and dialectology. We tried to verify the accuracy of the thesis that Sterija's lexicological and lexicographical work in a broader sense is a particularly significant occurrence in the context of his, but also of our time.

Key words: Sterija, lexicography, lexicology, etymology, dialectology.

Уводна разматрања

Значај Стеријиног филолошког рада дуго је у нашој лингвистичкој литератури био занемариван, а Стеријина улога у културној историји Срба приказивана махом једнострано. Његов рад, интересовања и контекст укупног стваралаштва, осветљени су нешто више тек у време прве велике годишњице 1956. и следећег важног јубилеја 2006. године. Иако је и раније било филолога који су почели нешто похвалније да се изражавају о Стеријином филолошком раду, Стеријина филолошка делатност постала је предмет истраживања тек у радовима неколико филолога: Александра Младеновића, Ирене Грицкат и Предрага Пипера. На вредност и велики значај управо Стеријиног лексикографског рада највише

је указивала у својим радовима Ирена Грицкат¹. Али ни ти радови не исцрпљују сву грађу која може расветлити значај и обим Стеријиног лексиколошког и лексикографског рада.

Наш циљ је да тај сегмент Стеријиног филолошког рада прикажемо у његовој свеукупности, дајући детљнију анализу која је до сада обично изостајала.

Наш корпус чине следећи Стеријини радови: „Разлози о називословним речима“, „Покушеније синонимног (смислосрдног) речника“, „Примедбе при читању српских књига“, „О српским речима пределним“, „Речи српско-славенске у влашком језику познате“, „Куриоза“, „Језикословне крупнице“, „Језикословне ситнице“, „О имену Срб, Србин, Србљин“, „О поводу имена Немања“, „Видов дан“, чему смо придодали и следеће милобруке: „Граматица људи“, „О лепом имену“, „Честитања“.

Сматрамо да је Јован Стерија Поповић допринео побуђивању интересовања за лексиколошка и лексикографска питања у нашој филологији и да је у домену тих научних области понудио највише језичке грађе и показао веће интересовање у односу на неке друге језичке области.

И Душан Иванић је констатовао како је група Стеријиних филолошких списа претежно везана за лексикологију и лексикографију, али и да се често додирује са историографским чланцима (2001: 8).

Стеријине лексикографске иницијативе

Стеријиним „Разлозима о називословним речима“ нећемо се детаљније бавити овде, јер је тај чланак већ био предмет разматрања поједних лингвиста. Можемо констатовати како је само тај Стеријин рад био до сада предмет детаљније анализе филолога, и да пројекат стварања српске научне терминологије чији је Јован Стерија Поповић био иницијатор, у потпуности потврђује његову окренутост лексиколошким и лексикографским питањима и проблемима. Нажалост, ову важну иницијативу и пројекат грубо је осујетио Вук Стефановић Караџић.

Готово је немогуће отети се утиску колико предлог Вука Стефановића Караџића да се о том послу старају појединци, свако за себе, звучи непродуктивно, а Стеријин изражен осећај за колективни рад, зарад обављања већих послова од националног значаја, добио је своје потврде тек у будућности, у колективном раду Академије на важним речницима. Јовану Стерији Поповићу се са ове временске дистанце може признати велика вредност изложене идеје, јер су ипак прошла времена у којима су се мишљења Вукових савременика, који нису били вуковци, аутоматски проглашавала за недомишљена. Вук је пак непринципијелност и недо-

¹ Више радова Ирене Грицкат посвећено је Стеријиним лексикографским иницијативама, са фокусом на покушај стварања термилошког речника. Видети више у: Грицкат 1964; 1996; 2007.

следност својим ставовима показао нешто касније, када се укључио у редакцију загребачке Правно-политичке терминологије, објаснивши да су тамошњи стручњаци били бољи гаранتي за успешан рад (према: Грицкат Радуловић 2007: 692).

Примећујемо да Стерија у свом разматрању термилошке проблематике показује језичку надареност², па тако перцепира нека данас општепозната правила термилошке употребе лексике, као нпр. да термини обично немају синонине, уколико до синонимије и дође, то је само резултат паралелне употребе речи из различитих језика (Драгићевић 2007: 21). Тако Стерија наглашава да „не држи за пробитачно када се једном поњатију придаје више наимнованија“, „тако, да један каже число, други број, један зове глагол, други временик, а трећи Бог зна како ће смислити“ (*Гласник* 1847: 16). Он сматра да је штетно уколико се у термилошкој сфери јавља вишезначност и произвољност: „У једном истом разреду учио је ученик од једног професора да се *praescriptio* зове застарелост, а од другога, да се зове превременост; код једнога слушао је о праву кривичном, код другога о казнитељном, код трећег казнословном, а код четвртог о праву криминалном“ (*Гласник* 1847: 11), па се Стерија с правом пита шта може произаћи из овакве смесе.

На основу разматране грађе, видимо да је Јован Стерија Поповић предлагао израду чак четири различита речника. Осим овог најпознатијег широј јавности „називословног“, тј. термилошког речника, залагао се и за израду речника дијалектизама и топонима јер „многа ће дакле припети к чистоти српског језика, ако се такове пределне речи...покупе, и читајућем свету саопште; Кад би се из свију предела мање познате но чисте и српске речи покупиле и издале, није сумње да би језик наш много добио. Тако би добро било да се покупе гдекоја наименованија села, места, река, брегова итд.“ (Стерија 2001: 105, 109).

Јован Стерија Поповић је предлагао и израду речника синонима и међу првима се упустио у ту врсту лингвистичких разматрања, јер је сматрао да нас она воде „бољем познавању језика“. По њему, задатак таквог „смислосрдног речника“ је да докучи разлике међу речима које се чине да су једнаке, а ипак нису. „За докучити ову разлику, морамо речи, тако рећи, цепати, означај сваке стално определити, предмете на које се односе добро свежбати; и то је задатак смислосрдног речника“ (Стерија 2001:

² Док је Стојан Новаковић о овом Стеријином лексикографском послу рекао да је „посао у сваком погледу бедан и бесплодан“ (1907: 52), Ирена Грицкат се међу првима изразила похвално о Стеријином филолошком раду, посебно лексикографском, имајући у виду извесне теоријске недостатке јер му језикознство није било струка. За Ирину Грицкат: „Он је био изванредно видовит док је осматрао мноштво културних потреба своје епохе, веома упознат са подухватима, које је новопробућена национална средина требало да предузме у насталом тренутку... Он се у кругу језичких проблема показао заинтересован и необично обдарен... У овим и сличним тумачењима, достојним искусног савременог лексикографа, огледа се не само књижевни, него управо и језички дар Стеријин“ (Грицкат 2007: 689–694).

118). Као што Душан Иванић примећује, Стерија овим упућује на дијалектику односа између ознаке и означеног (2001: 19).

Уколико узмемо у обзир да је Јован Стерија Поповић у овом раду најпре дао дефиницију речи, затим изложио предмет анализе уз теоријско-методолошки оквир о односу ознаке и означеног и предложио израду речника синонима, уз адекватну грађу зналачки прокоментарисану, можемо закључити да је ово један од његових најзначајнијих и најкомплетнијих радова са становишта филологије као науке.

Јован Стерија Поповић речи дефинише као „знаке којима наша поњатија изражавамо“ (2001: 118). Уочава да синонимија постоји у свим језицима, јер „у сваком језику постоје речи које се првим погледом чине да су једнаке; али кад се дуже о њима мисли, примјечава се потајна нека разлика“ (2001: 118). Интересантна је у филолошком смислу Стеријина опаска да је та разлика „потајна“, чиме имплицира став о лексичкој изнијансираниости значења. У наставку чланка он покушава да оформи неке језичке породице и анализира следеће лексеме повезане у групе својом сродношћу:

1) *Обманути, преварити, омести, завести, опчинити, залудити, натхитрити;*

2) *Молити, умољавати, просити, припасти;*

3) *Замолити, намолити, измолити, испросити, искамчити;*

4) *Дати, поклонити, подарити, поднети, почествовати;*

5) *Добити, получити, допасти, примити, придобити, задобити, набавити, прибавити, прискрбити, добавити, стећи, наследити;*

6) *Сиромашак, оскудан, сиромашак, голић, гоља, голица, убог, просијак, сирота;*

7) *Горд, поносит, надувен, високоуман.*

Стеријина анализа, написана једноставно, приступачним стилем, указује на изнијансираниост значења ових речи и пропраћена је важним коментарима, као нпр. да се лик *умољавати* употребљава само у „канцеларијском слогу“. Он уочава да се реч може узети у „правом, безусловном смислу“ и у другом смислу, које бисмо ми назвали пренесеним значењем. Потенцира и чињеницу колико је битан лични став говорника, јер употребљавамо различите речи за исти појам у зависности од тога да ли говоримо у шали, из сажаљења, или подругљиво: „Ако овај судбу своју трпљиво подноси, кажемо, као из сажаљења, да је сиромашак; ако се пак при свој оскудности својој размеће, зовемо га у шали гољом или голићем, поругателно пак голицом“ (2001: 122).

Стеријино бављење лексиколошким питањима у ширем смислу

Чланак „Примедбе при читању српских књига“ у великој мери открива природу Стеријиног односа према позајмљеницама, што је и лексиколошко, а не само питање заступања одређене језичке политике.

Овај чланак представља сажети критички осврт на тада актуелне и устаљене манире у језику писаца који се оглушавају о природу нашег језика и његова граматичка правила. Поред неколико конструкција које наводи као спорне, често лоше преведене, тј. буквално преведене са немачког језика, Јован Стерија Поповић у овом чланку поклања пажњу избору лексема: да ли је на пример употребљена туђица или домаћа реч, односно старији или новији облик и томе слично. У том контексту коментарише следеће лексичке парове: *Славени* и *Славјани*, *њекоји* и *њеки*, *сумња* и *двојба*, *повестица* и *догодовитина*, *учтивост* и *удворност*, *дају* и *даду*, *знају* и *знаду*, *све* и *сво*.

Следећим радовима Јована Стерије Поповића није била поклоњена адекватна пажња у досадашњим филолошким проучавањима, поготову ако узмемо у обзир чињеницу да ту Стерија поставља темеље неким новим научним областима, попут етимологије и дијалектологије. Дакле, утолико је теже оправдати одсуство вредновања и коментара за његове радове: „О српским речма пределним“ и „Речи српско-славенске у влашком језику познате“.

Душан Иванић у свом Предговору издању *Критике, полемике, писма* (2001: 7–30) овим радовима придружује и чланак *Примедбе при читању српских књига*, те констатује да им је заједничка црта Стеријина заинтересованост за лексикографију. Ми сматрамо да је поред врло значајних и замашних лексикографских планова, којих смо се већ дотакли, Јован Стерија Поповић овде одшкринуо врата неким новим идејама за свестранија језичка проучавања, како смо већ истакли у правцу етимологије и дијалектологије.

У чланку „О српским речима пределним“ у уводном делу Стерија даје дефиницију провинцијализама, односно пределних речи, како их другачије назива. Дефинише их као речи „које се не чују опште у народу, него у појединим само местима или пределима, и које се по томе пределне или провинцијализми зову“ (2001: 105). Он истиче да овакве речи „немају довољно уваженија“ и постоји мишљење да их не треба употребљавати у књигама, где се „чистота језика строго захтева“. Такав став оправдава констатацијом да такве речи заиста „понајвише рђаво одступају од правилног и чистог језика“ и наводи дијалекатске ликове: *селдо*, *идеду*, *стојиду*, *доксат* и тако даље, међутим Стерија истовремено скреће пажњу на значај народне лексике и на чињеницу да су многе од ових речи ипак „праву чистоту задржале“. Јован Стерија Поповић разноликост народних говора види као богатство и као могућност за увећавање лексичког фонда српског језика из сопствених извора. Зато на крају рада закључује: „Кад би се из свију предела мање познате но чисте и српске речи покупили и издале, није сумње да би језик наш много добио... На овај би се начин језик српски јако обогатити мого, добивши речи не туђе, или измишљене и начињене, него своје рођене, које у народу леже без употребљенија“ (Стерија 2001: 108).

Поред тога што је указао на сав значај и богатство народних говора и народне лексике, он наводи и анализира шеснаест речи карактеристичних за говор његовог родног Вршца и околине. У том попису, са објашњењима значења, нашле су се следеће речи и изрази: *кљукати грожђе* (уместо муљати), *плизим* (обично *клизим*), *титра* (у Срему се каже *тиљак* за ову дечију игру, Стерија напомиње да је глагол *титрати се* уобичајен у народу, али да нигде осим у родном Вршцу није чуо суштествително), *тулуз* (у Срему *чоков*, иначе назив за стабло на коме расте кукуруз), *крецав* (уместо *кудрав*), *качка* или *скачка* (бавећи се етимологијом ове лексеме, Стерија је утврдио да је српска и да води порекло од глагола *скакати*, иако је првобитно мислио да је влашка), *салутак* (уместо *шљунак*), *личим* (у Срему *наликујем*, што доводи у везу са речима *лице*, односно *наличје*), *мацино злато* (израз за таблице у песковитом камену), *буљуна* (назив за сову), *првача* (особа која нешто прва учини, Стерија наводи да је поред именице у употреби и глагол *првачити*), *машка* (Стерија објашњава да је то суштествително од глагола *измашити*), *трепелка* (назив за петелку на грозду), *волим* или *волем* (уместо израза *имам што радо*, а у Вршцу се користи у степену сравнителном), *обга* (тј. *јуфка*, Стерија наводи да није сигуран да је *јуфка* српска реч, а *обга* доводи у везу са *обвијати* и каже да је правилније *обвга*, тј. *обвојак*), *трошица* (обично мрва од хлеба).

Тематски близак овом је и Стеријин рад „Речи српско-славенске у влашком језику познате“. Велики значај тог рада видимо у следећим разлозима. С једне стране овај рад потврђује да је Јован Стерија Поповић био један од првих у српској филологији који се бавио језицима у контакту, тј. лингвистичком контактологијом. С друге стране, потврђује ауторову озбиљну заинтересованост за лексикологију, етимологију и лексикографију, пошто је и обимнији, и целовитији од претходног, па и многих других, јер обухвата поред драгоцених почетних напомена и богат речник од скоро 800 речи.

Иако тај речник представља саму срж овог рада, ми се дуже задржавамо на почетном делу, који је више програмски и у ком Стерија излаже своје основне теоријске погледе, као и методологију рада. Најпре истиче да су предмет истраживања речи са српским или словенским кореном у влашком језику. Полза од таквог проучавања би била да се види како Власи употребљавају многе речи „које су код нас ишчезле и туђима место учиниле; или како речи, код нас по једно или по два значења имајуће, код Влаа многостручно ображавају се и производе; и најпоследње...како гдекоје речи српске код Влаа друго, често згодније значење имају него код нас сами“ (Стерија 2001: 123).

У наставку објашњава методологију рада као и отежавајуће околности током прикупљања грађе. Као извор грађе служио му је речник, на коме су учени Власи радили више од три деценије и који је штампан Књигопечатњом Будимском 1825. године. Одмах Стерија указује на два спорна момента у вези са овим речником. Први, граfiјски проблем, због одбацивања Кирилових слова зарад латинских, која за влашки језик нису

згодна и други проблем, „што су се сачинитељи речника чували, колико је могућно било, стављати речи српског или словенског значења, и зато нисам могао, по жељи мојој, покупити све такве речи, које би иначе врло лако учинио, да су их речникослови примили у число остали“ (Стерија 2001: 124).

Јован Стерија Поповић је, и поред свих отежавајућих околности које наводи, међу првима понудио овакву врсту речника и уопште рада базираног на детаљнијем бављењу етимолошким и питањима лингвистичке контактологије. Он у наставку описује начин израде речника. Влашке речи писане су кирилицом и старим влашким правописом. Поређане су азбучним редом и уз сваку је дато значење. Такође, Стерија се у својим напоменама, које претходе речнику, задржао и на гласовној вредности појединих слова, као што су: њ, назал „ен“ и старо „јат“. Истиче да је избегавао да насилно, додавањем неких писмена или знакова, нека реч добије српски крој, као и да у речнику не буде превише речи за које се лако доказује да су страног порекла, а заједничке су и Србима и Власима (нпр. *апостол, евангелије*).

Овој тематској скупуни Стеријиних радова придодали смо и кратку филолошку скицу „Куриоза“, у којој Јован Стерија Поповић компаративно посматра неколико лексема у српском, влашком и мађарском језику, чиме још једном отвара тему језика у контакту.

Стеријино бављење лексикологијом потврђује и осликава још један филолошки оглед насловљен „Језикословне крупнице“, који је први пут објавио Јован Јерковић у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик*, књ. 29, св. 2, 1981, стр. 385-388. У овом занимљиво написаном огледу Стерија указује на изнијансираност значења речи и упућује на психолингвистичке аспекте одабира одређених лексема. Заправо, овде врло успешно разлучује и анализира ону лексичку грађу коју бисмо могли довести у везу са каснијим схватањем деминутива и хипокористика. Овим, ипак, још увек не исцрпљујемо сав значај овог огледа. Он се потврђује и чињеницом да Стерија у овом чланку доприноси кодификацији нашег књижевног језика, управо скрећући пажњу на тај сложен процес.

Свестан чињенице да стандардни језик не трпи произвољности, он тражи постојана правила и истиче да је „необходно, да граматички наши дуже о једној ствари мисле, па није немогућно, да ће и на какво стално правило наићи“ (према Јерковић 1981: 386). Свим наведеним примерима Јован Стерија Поповић заправо показује недостатке наше граматичке норме, тј. одсуство такве норме. Својим ставом да су постојани граматички закони услов кодификације језика, тј. конкретним поступком у овом филолошком огледу, увођењем личног односа говорника према појму као критеријуму за дистрибуцију наставака у вокативу именица на *-ица*, Јован Стерија Поповић доказује свој истанчани језички осећај, а према Јовану Јерковићу (1981: 388), разрешавањем овог проблема наше граматичке норме показује се као претходник будућих великих граматичара попут Брабеца, Живковића и Стевановића, код којих налазимо исто дистрибуционо правило и објашњење.

У истом броју и истој свесци поменутог *Зборника Матице српске*, нашао се још један Стеријин филолошки оглед, слично насловљен „Језикословне ситнице“, но у њему се Стерија бави неким, како приређивач Јован Јерковић каже, „етимологисањем“ из другачијих побуда, примећујемо више на духовит, него на научно-аналитички начин. И заиста, „Стеријина етимологисања изнета у „Језикословним ситницама“ не могу се, међутим, везивати за његову бригу о језику него имају задатак да забаве и насмеју“ (1981: 383).

Још неке Стеријине етимологије и филолошки погледи

Као што смо на почетку истакли, предмет нашег разматрања били су још неки Стеријине чланци, које Душан Иванић, велики познавалац и приређивач Стеријиног дела (2001), ипак није окарактерисао као језичке. То се односи на оне радове објављене у поглављу названом *Повесница*, јер су по Иванићу ти радови првенствено историографске природе. Иако је ова одредница врло сагласна са њиховом садржином, ови радови ипак, због неких језичких дигресија или филолошких објашњења, представљају адекватну грађу и за наше истраживање. У том контексту укратко смо се осврнули на три Стеријина чланка: „О имену Срб, Србин, Србљин“; „О поводу имена Немања“ и „Видов дан“.

Рад „О имену Срб, Србин, Србљин“ одликује Стеријина критика постојећих, прилично разноликих хипотеза о пореклу имена нашег народа. Дакле овај историографски рад је у великој мери и етимолошке природе. Јован Стерија Поповић овде претреса све познате хипотезе³ од оне Старчевићеве неосноване, да ово име води порекло од латинске речи *servus* што значи *слуга*, преко Шафарикових, до своје сопствене о речи *Сараб* у Индији. Стерија истиче да ће „исљедованије бити утолико истинитије колико духу језика одговара“. Зато сматра да, иако у нашем језику немамо значење ове речи, она по својој форми упућује на човека који живи поред неке реке. Помиње две реке, од којих прва, Сараб у Индији, по њему „више права себи присваја кад се са језикословне стране гледа“. Стерија даље образлаже своју хипотезу овако: „Реку ову морали су Србли по свом начину изговарати Сърѣба (узимајући њ као полугласно). Предјел около Сърѣбе звали би ми и данас Сърѣбље, као Посавље, Подунавље, и човека из тог предјела Сърѣбљанин (Србљанин) или скраћено Сърѣбљин, Србљин“ (2001: 164). Оправданост за своје тврдње Стерија налази и у чињеници да реч Србљанин и даље постоји у народном говору, те наводи стих из једне народне песме „Ајде сада, царе Србљанине“ (2001: 164).

³ „Јордан, и у новије време Гепхарди, доводи име Срб од српа; Грубешић од зараба или чарапа; Аноним у Рајићевој историји од сврбоће, сврбити, Рајић или од сјевера (Сибир) или од собирања; Катанчић опет од сврбити; Соларић од Сармата (цар мужије); Енгел од Сорау, града у Лужици, и ово наименованије или од жорава (жерова) или како он воли од Saure Aue!!“ (Стерија 2001: 161).

Конечно, Стерија истиче да хипотеза мора имати потпору у језику, јер она „постаје нешто више од голог нагађања кад ју лепо и без натеге подупире језик и форма граматична“ (2001: 165).

И у чланку „О поводу имена Немања“ Јован Стерија Поповић се бави етимолошким питањем, тачније коментарише неке хипотезе о пореклу овог личног имена. Овај чланак је доста краћи од претходног, па њему и мање пажње бити посвећено. Поменућемо и последњи чланак из овог низа – *Видовдан*, јер у том кратком осврту на значајан моменат из наше историје, Стерија се врло успешно потпомаже кратком језичком анализом.

Стерија анализом упућује на Светог Вида и његово празновање у време Косовске битке, јер оповргава тезу да је Вид у вези са глаголом *видети*. По њему, не може се прихватити да је Милош Обилић начинио конструкцију Видов дан од *видићемо* као извесну игру речима, јер „сва прилагателна имена на ов или ев имају код нас значење притјажателно, као Петров пост, Павлов син, ученикова књига, а од глагола видити прилагателно је видан, видна, видно“, истиче Стерија (2001: 173).

Након осврта на ове његове претежно историографске, а често и етимолошке прилоге, не можемо из сличних разлога пренебрегнути ни Стеријине милобруке попут следећих: „Граматика“, „О лепом имену“ и „Честитања“. Ове милобруке, иако нису чисто језичке садржине као једна од познатијих и занимљивијих „Сцена за оне који су за славенским језиком занешени“, ипак су вредне наше пажње, јер се у њима мешају филологија, макар само термилошки као у милобруци „Граматика“, и свакодневна општа питања.

Душан Иванић констатује да је Јован Стерија Поповић велики део милобрука градио игром речи и често је преносио значења из филолошких (семантичких, етимолошких) оквира на морално-животне планове свакодневнице. Тако је у милобруци „Честитања“ главни мотив у мешању смисла речи *чест* са значењем *поштовање*, *част* и *чест* са значењем *део*, тј. *честица*. Душан Иванић подсећа да је баш око ових речи у српској филологији избила велика полемика у којој су учествовали и Вук Караџић и Јован Хаџић и Ђура Даничић (2003: 21).

Јован Стерија Поповић у својој милобруци „Честитања“ у уводном делу подсећа на препирање језикоиспитатеља о пореклу речи *честитање* – дали проистиче из *чести* или *части*. Он кроз анализу овог конкретног примера коментарише читаву пометњу на тадашњој српској филолошкој сцени и сву узалудност својеврсних *Утука* или „мастилопролитија“ у *Рату за српски језик и правопис*. С обзиром на то да је тадашња језичка ситуација добила статус некаквог рата, посебно захваљујући Вуковом и Даничићевом полемичном стилу, Стерија је описује на следећи начин и тај цитат је важан за разумевање Стеријиних филолошких погледа: „Тко је пре 20 година мислио да ће од ови ствари „Утуци“ произићи, и да ће у „Рату за српски језик“ најжешће мастилопролитије око тога бити! Пак је ли тај рат окончан? Јесу ли границе точно одређене? Боже сачувај! Обадве ове непријатељске војске стоје у свом положенију и свака се хвали

да је битку код Алме задобила! Али није се једанпут догодило да су ратови вођени из ината, или из неспоразумјенија; зато је вредно отворити књижевне конференције и покушати да ли се у овој опасној распри мир повратити може“ (Стерија 2003: 146).

Већ смо нагостили да је у милобруци „Граматица људи“ филологија присутна само кроз употребљену граматичку терминологију за метафорично сликање различитих људских карактера и компликованих међуљудских односа. Јован Стерија Поповић у овој милобруци пореди језичка правила, особености и изјатија са људским правилима и особеностима, па је у својим вештим и креативним алегоризацијама употребио бројне граматичке термине тог времена.⁴

Милобрука „О лепом имену“ пружа скромну, али важну ономастичку грађу Стеријиног времена. Стерија износи и коментарише на себи својствен начин две групе женских личних имена, оних старих имена, изворних и српских, и оних новијих, страних, те указује на проблем помодарства који је захватио и овај слој језика. Он закључује да се из ове кратке „читуље“ читаоци лако могу уверити да је „само оно лепо и по моди што није српски“ (2003: 126).

Закључак

Анализом наведеног корпуса, сачињеног од Стеријиних језичких чланака, којима смо придодали и поједине историографске радове и милобруке, сматрајући их релевантним за пружање целовитог увида у Стеријина лексиколошка и лексикографска промишљања, закључили смо да је овај сегмент Стеријиног рада безразложно био на маргини научног интересовања. Јован Стерија Поповић је предлагао израду чак четири различита речника: термилошког, синонима, дијалектизама и топонима и својим радовима успешно загазио у пионирска лексиколошка, дијалектолошка и етимолошка проучавања, дао дефиницију лексеме и провинцијализма и међу првима отворио тему језика у контакту.

Сматрамо да је Стеријин лексиколошки и лексикографски рад веома важна појава, не само зато што је био иноваторски у његовом времену, већ и зато што је метод рада који је Стерија још тада предлагао при изради речника остао актуелан до данашњег дана, у виду колективног рада стручњака окупљених у Српској академији наука и уметности на важним речницима и језичким пројектима. Све наведено и временска дистанца која сада постоји разлог су више за успостављање објективнијих критеријума

⁴ „Писмена човечија јесу: лице, језик, смеј, сузе, а навластито очи... Жене су самогласне у кући јер се само њин глас чује... Мали јерови могу се гдигди и употребити; јер мали људи, ако су и лењи, морају колико-толико да раде; али ако су јерови велики сасвим су непотребни...Склоненија има готово колико и људи... Бројителна важну играју у свету ролу... Човек нема числа множественог, зашто је ретко наћи људи који заслужују у пуној мери име човек... Хаљине су у свету сравненија која прилагателна имена имају“ (Стерија 2003: 99–106).

вредновања у историји српске филологије, где Јовану Стерији Поповићу с правом припада истакнуто место.

ЛИТЕРАТУРА

- Гласник Друштва српске словесности. *Гласник Друштва српске словесности I*. <www.digitalnanbs.com.> 14.09.2015.
- Грицкат Ирена. „Покушаји стварања српске научне терминологије средином прошлог века“. *Наш језик XIV/2-3* (1964): 130–141.
- Грицкат Ирена. „Наука о језику у делатности Академије.“ *Глас САНУ CCCLXXIX/15* (1996): 1–83.
- Грицкат Радуловић Ирена. „Лексикографске иницијативе у првој свесци Гласника Друштва српске словесности“. Симовић Симовић (ур.) *Јован Стерија Поповић 1806 – 1856 – 2006*. Београд: САНУ, 2007: 689–694.
- Драгићевић Рајна. *Лексикологија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Иванић Душан. „Предговор“. *Критике, полемике, писма*. Вршац: КОВ, 2001: 7–30.
- Иванић Душан. „На ободу великог круга“. *Календари, милобруке, афоризми*. Вршац: КОВ, 2003: 7–30.
- Јерковић Јован. „Језикословне ситнице Ј. Ст. Поповића. Језикословне крупнице Ј. Ст. Поповића“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик 29/2* (1981): 383–388.
- Новаковић Стојан. „Јован Стерија Поповић“. *Глас Српске краљевске академије XXIV* (1907): 1–121.
- Стерија Јован. *Критике, полемике, писма* (приредио Душан Иванић). Вршац: Књижевна општина Вршац, 2001.
- Стерија Јован. *Календари, милобруке, афоризми* (приредио Душан Иванић). Вршац: Књижевна општина Вршац, 2003.

Neda Pavlovic

STERIJA AS LEXICOGRAPHER AND LEXICOLOGIST

Summary

The subject of study in this paper is the segment of Sterija's philological work that we consider one of the most developed in the area of later formed scientific disciplines such as lexicology and lexicography, or in a narrow sense, both etymology and dialectology. We tried to verify the accuracy of the thesis that Sterija's lexicological and lexicographical work in a broader sense is a particularly significant occurrence in the context of his, but also of our time.

In the context of Sterija's time his views and works were innovative, and in the context of our time they have not lost their value, because the time distance allows for the establishment of more objective evaluation criteria in the history of Serbian philology. Also, the method of work which Sterija even then advocated during the making of the terminology vocabulary, is so close to the present way of working on important dictionaries at the Serbian Academy of Sciences and Arts.

We consider that Jovan Sterija Popovic contributed to the stirring up of interests in our philology and that in the realm of these scientific fields, he offered the biggest volume of linguistic material and showed greater interest in relation to other linguistic fields. He proposed the creation of four different vocabularies comprising of: terminology, synonyms, dialectology and toponymy, and with his works he successfully stepped into a pioneering lexicological, terminological, dialectological and etymological studies.

Key words: Sterija, lexicography, lexicology, etymology, dialectology.

Корнелия Ичин

С. Н. НЕМЧИНОВ И ЕГО ВОСПОМИНАНИЯ О РУССКОЙ ЦАРСКОЙ СЕМЬЕ

Настоящая публикация представляет собой воспоминания адвоката Сергея Михайловича Немчинова (1886–1939) о царской семье, находившейся на теплоходе «Русь» в течение одиннадцати дней (с 3 по 14 августа 1917 г.) на пристани в Тобольске. К моменту высылки царской семьи в Тобольск Немчинов проживал в Омске, и по поручению командующего войсками Омского военного округа полковника М. П. Прединского был командирован в качестве начальника отряда по обеспечению безопасного передвижения царской семьи на теплоходе от Тюмени до Тобольска.

Сергей Михайлович Немчинов родился 22 августа 1886 г. в городке Бахмут Екатеринославской губернии. В 1904 г. закончил гимназию в Харькове, в 1909 г. – Юридический факультет Харьковского университета. В Омске имел самостоятельную адвокатскую практику. Был правым эсером. Командовал одним из подразделений 20-го Сибирского стрелкового запасного полка. Сначала был прапорщиком, затем поручиком.

После Февральской революции С. М. Немчинов был назначен А. Ф. Керенским первым революционным комендантом Омска. Утром 4 марта 1917 г. он лично руководил арестом Генерала-губернатора Степного генерал-губернаторства, Командующего войсками Омского военного округа, войскового наказного атамана Сибирского казачьего войска Н. А. Сухомлинова, несмотря на то, что 2 марта 1917 г. последний заявил о признании новой власти и готовности выполнять ее распоряжения. Позже С. М. Немчинов стал помощником нового Командующего войсками Омского военного округа Г. В. Григорьева, занимавшего эту должность с 5 марта по 5 июля 1917 г.

После Октябрьской революции С. М. Немчинов стал участником контрреволюционного заговора 1 ноября 1917 г., а в 1918 г. вместе с эсером Аркадием Антоновичем Краковецким (1884–1937), который в 1917 г. являлся командующим Иркутским военным округом, ездил на Украину для организации Сибирской народной армии. Впоследствии он перебрался в

Королевство СХС и жил в сербском городе Панчево, где служил мелким чиновником в уездном суде. Правые эмигранты бойкотировали С. М. Немчинова и в 1922 г. даже хотели его убить.

Сохранилась перепись свидетельства Сергия Некраша, судьи Уездного суда в Панчево, и Леонида Дукшинского, судьи Уездного суда в Алибунаре, о дате и месте рождения С. М. Немчинова, а также его юридическом образовании и профессии адвоката в Омске. Перепись была сделана 5 сентября 1930 г. в Панчево, в конторе доктора Петра Янковича, представителя Королевской публичной нотариальной канцелярии.

Умер Сергей Михайлович Немчинов до 22 апреля 1939 г. О его смерти сообщили газеты *Последние новости* (Париж, 22 апреля 1939), *Новое русское слово* (Нью-Йорк, 29 апреля 1929) и *Новая заря* (Сан-Франциско, 3 мая 1939)*.

В заключении скажем несколько слов о публикации. «Записки 3-14 августа 1917 г.» Сергея Михайловича Немчинова хранятся в Национальной библиотеке Сербии в Белграде, в фонде Сергея Николаевича Смирнова Р. 699. Они сохранились в черновиках и в нескольких вариантах. Мы печатаем наиболее полный, чистовой машинописный вариант «Записок» объемом 25 страниц на бумаге формата А4. Данный текст печатается по общепринятым на сегодняшний день орфографическим нормам современного русского языка. Подчеркнутые автором слова или ряд слов в тексте набираются курсивом. Инициалы или слова, которые написаны сокращенно, разворачиваются в угловых скобках <>, кроме общепринятых сокращений (и т.д., т.п., г.). Наши комментарии обозначены цифрой и приводятся в конце статьи.

С. Н. НЕМЧИНОВ. ЗАПИСКИ 3–14 АВГУСТА 1917 ГОДА

I

С Семейю Романовых по пути в Тобольск

В середине июля 1917 г. в г. Омске начали циркулировать слухи о переводе на жительство в гор<од> Тобольск бывш<его> Всероссийского Императора Николая II¹ и его семьи. Эти слухи возникли в связи с тем обстоятельством, что вновь назначенный Временным Правительством² на пост командующего Войсками Омского Военного Округа полковник М. П. Прединский³, не прибыл непосредственно в Омск к месту своей службы, а заехал в Тобольск, где, не интересуясь положением войск, совещался с гражданской администрацией и на основании чрезвычайных полномочий Врем<енного> Правительства распорядился освободить и срочно отремонтировать: 1) б<ывший> дворец губернатора⁴, носивший

* Чуваков В. Н. (сост.). *Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1999*. В 6 т. Т. 5. Н-П. М. 2004: 79.

название после революции «Дома свободы» и занятый Советом рабочих и солдатских депутатов; 2) дом Корнилова⁵, находящийся против дворца, занятый Окружным судом⁶ и еще огромное здание, находившееся на виду дворца, причем самое здание со стороны улицы, идущей к пристани, командующий войсками распорядился обнести высоким забором. Кроме этого, на пристани в Тюмени были приготовлены казенные пароходы для рейса в Тобольск. По приезде в Омск, на вопросы ближайших сослуживцев о цели Тобольских приготовлений Командующий Войсками давал уклончивые ответы.

Утром 1-го августа я был срочно вызван командующим войсками, который ознакомил меня с содержанием телеграммы, подписанной министром председателем А. Ф. Керенским⁷; в ней было сказано, что 31 июля с. г. из Царского Села отправляется для следования в гор<од> Тобольск эшелон особого значения чрезвычайной государственной важности, о необходимости оказания содействия к благополучному следованию и размещению эшелона на месте назначения, руководствуясь личными указаниями на этот случай, данными министром председателем.

Командующий войсками предложил мне немедленно выехать в Тюмень для выполнения распоряжения министра председателя, добавив, что им дан приказ сопровождать меня в поездке в Тюмень заведующему передвижением войск и коменданту железнодорожного и водного участков, и, одновременно дав мне ряд инструкций, связанных с прибытием указанного эшелона. В тот же день я выехал в Тюмень с названными лицами, куда и прибыл 2-го августа утром. В Тюмени, на совещании, в котором принимали участие начальник местного гарнизона, подполк<овник> Хржонц⁸, железнодорожная администрация, заведующий передвижением войск подполк<овник> Ослопов⁹ и комендант железнодорожного и водного участков, было решено охрану вокзалов, пути и пристани поручить ударному батальону и двум ротам украинцев, пропустив поезд безостановочно на станцию Тюмень-пристань. Осмотренные мною казенные пароходы оказались мало пригодными для рейса в Тобольск, так как были старой конструкции, без кают и очень маленькие. К этому времени уже было известно, что из Царского Села вышло два поезда, в составе одиннадцати вагонов каждый, а также, что прибытие поездов опаздывает минимум на 16 часов вследствие загромождения пути возле Екатеринбургa, происшедшего от крушения какого-то поезда. Это дало мне время зафрахтовать и приготовить для рейса в Тобольск два парохода, «Русь»¹⁰ и «Кормилец»¹¹, принадлежащие Западно-Сибирскому Обществу Пароходства¹². В дальнейшем, время от времени я получал сообщение о месте нахождения ожидаемых поездов. Наконец, 3-го августа вечером, я был приглашен к прямому проводу комиссаром Временного Правительства, которым были заданы вопросы, насколько мы готовы к принятию царско-сельских поездов, и выполним ли его распоряжения, данные начальнику гарнизона о заготовке провизии. Я ответил, что все приготовления закончены и пароходы готовы к отплытию. После этого Комиссар

Врем<енного> Правительства П. М. Макаров¹³ предложил мне выехать навстречу, указав на один из полустанков, находившийся в пятидесяти-шестидесяти верстах от Тюмени. После приблизительно двухчасового ожидания на полустанке, уже ночью, вдали со стороны Екатеринбурга показались горящие фонари медленно приближающегося поезда. Все площадки остановившегося поезда были заняты часовыми гвардейских полков. Осведомившись, в каком вагоне находится комиссар Временного Правительства, я, после вызова дежурного офицера, назвав себя, был пропущен в поезд. В вагоне я был встречен правительственным комиссаром П. М. Макаровым, познакомившим меня с другими полномочными представителями Временного Правительства, членом Государственной Думы Тобольской губернии В. М. Вершининым¹⁴, и б<ывшим> комендантом царскосельского дворца, полковником лейб-гвардии Петроградского полка Е. С. Кобылинским¹⁵. Эти три лица подробно были ознакомлены мною со всеми сделанными мною распоряжениями к приему поездов. От них же я впервые точно узнал, что в этом поезде следует быв<ший> Государь Николай II и вся его семья. С полустанка я следовал до Тюмени с прибывшим поездом. Когда поезд прибыл на станцию Пристань-Тюмень, и мы вышли из вагонов, полк<овник> Кобылинский попросил меня быть возле него для того, чтобы при выходе быв<шей> Царской Семьи из вагонов, я занял бы место рядом с быв<шей> Императрицей¹⁶. Вскоре на площадке вагона показался быв<ший> Государь, по выходе которого сошла и б<ывшая> Императрица, б<ывший> Наследник Алексей Николаевич¹⁷ и б<ывшая> Великая Княжна Ольга¹⁸, Татьяна¹⁹, Мария²⁰ и Анастасия Николаевны²¹ и лица б<ывшей> свиты. Государь был одет в военной шинели с георгиевской лентой в петлице, в полковничьих погонах Гвардии 4-го Императорской Фамилии Полка с графярем на них А три. Алексей Николаевич был в военной шинели солдатского сукна с погонами ефрейтора и с георгиевской медалью на груди. Государыня и четыре б<ывших> Великих Княжны были в непроницаемых пальто. Отдавая честь б<ывший> Государь приветствовал встречавших его. Первые слова, произнесенные б<ывшим> Государем перед тем, как спуститься к пароходу, были: «А что, ступеньки есть? А то после света обычно некоторое время ничего не видишь». Мы направились к пароходу. На пароходе «Русь» для б<ывшей> семьи отведен весь I класс. Там же разместились все лица б<ывшей> свиты. Из бывших приближенных Государя и его семьи были: генерал-адъютант Татищев²², гофмейстер князь Долгорукий²³, быв<ший> лейб-медик доктор Е. С. Боткин²⁴, воспитатель Алексей Николаевича Ме^{eur} П. Жильяр²⁵, фрейлина б<ывшей> Государыни графиня Гендрикова²⁶, лектриса Ме^{elle} Шнейдер²⁷ и служащие: камердинер б<ывшего> Государя Терентий Чемодуров²⁸, камеристка б<ывшей> Государыни Анна Демидова²⁹, выездной лакей б<ывших> Великих Княжен Иван Седнев³⁰, камердинер б<ывшей> Императрицы Волков³¹, повар Харитонов³², лакей Труп<п>³³, четырнадцатилетний поваренок Седнев³⁴, и бывший при Алексее Николаевиче матрос Нагорный³⁵ и другие. Из-

вестный дядька матрос Деревенко³⁶, бывший всегда при особе Алексея Николаевича и его однофамилец доктор Деревенко³⁷, в это время отсутствовал, находясь в отпуску.

Среди лиц, командированных Временным Правительством для несения постоянной охраны в г<ороде> Тобольске, кроме коменданта и начальника отряда, полковника Кобылинского, были: адъютант отряда, подпор<учик> Мундель³⁸, четыре офицера I, II, и IV гвардейских полков и 396 стрелков тех же полков. Отряд был вооружен винтовками и пулеметами. Кроме этих лиц был представитель Царскосельского совета раб<очих> и солд<атских> депутатов Иван Иванович, фамилию я не помню.

После занятия кают, распределенных среди прибывших ещё ранее в поезде комиссаром Врем<енного> Правительства и полковником Кобылинским, вся семья и лица б<ывшей> свиты начали знакомиться с расположением парохода. Во время обхода парохода б<ывший> Государь сказал между прочим: «Отличный пароход, напоминают пароходы волжские».

В это время, я вручил б<ывшему> Государю и князю Долгорукому по одному экземпляру иллюстрированного путеводителя Западно-Сибирского пароходства, Государь интересовался размещением лиц свиты. Через некоторое время, когда я один находился на другой стороне палубы парохода, ко мне подошел в сопровождении б<ывшей> Великой княжны Татьяны Николаевны б<ывший> Государь, который, обратясь ко мне, спросил: «Вы помощник командующего войсками?» Я подтвердил. «Об этом мне сказал комиссар Врем<енного> Правительства. Вы постоянно живете в Омске?» – «Да.» – «Я хорошо помню Омск; я так много страдал в нем от пыли и ветра. А скажите, пожалуйста, кто сейчас командующий войсками?» – «Полковник Прединский.» – «Нет, не знаю. А до него?» – «Генерал Григорьев³⁹.» – «Тоже не знаю. А кто до переворота был командующим?» – «Генерал Сухомлинов⁴⁰.» – «А, знаю. Оренбургский, Николай Александрович. Я его хорошо знаю. Ну что он? Как Вы его находите?» – «Я несколько раз по прежней службе встречался с ген<ералом> Сухомлиновым. На меня он произвел впечатление человека, чрезвычайно обходительного, способного даже очаровать собеседника, но казался мне слишком бесхарактерным.» – «Ну да, человеком без достаточной сильной воли. А есть его предшественник ген<ерал> Шмидт⁴¹, его, кажется, нельзя упрекнуть в отсутствии воли. Этот был другой. И знаете, он имел отчество и фамилию немецкие: Евгений Оттонович Шмидт, на редкость был русский человек. А кто у Вас начальник Штаба?» – «Генерального Штаба ген<ерал>-лейтенант барон Таубе⁴².» – «Этого я, кажется, знаю; как его имя и отчество?» – «Александр Александрович.» – «Да, он мне представлялся, я его помню. Он родной брат бывшего профессора международного права Петроградского университета М. А. Таубе⁴³. Он был впоследствии товарищем министра народного просвещения. Его-то я лучше знаю по долгим заседаниям Исторического Общества.» Во время разговора б<ывшая> Великая Княжна Татьяна Николаевна спросила отца:

«Мы сейчас находимся на носу или на корме парохода?» – Государь вопросительно посмотрел на меня, как бы ожидая ответа на вопрос Т. Н. – Я авторитетно подтвердил: «На носу.» – Б<ывший> Государь, посмотревши вверх, сказал: «А я позволю себе с вами не согласиться и поспорить, вот такие признаки (они были перечислены) говорят за то, что мы находимся именно на корме.» – б<ывший> Государь пожелал спокойной ночи и удалился с Княжной в свое помещение. Все время продолжалась перегрузка отряда и багажа на пароходы; только через несколько часов после прибытия поезда один за другим пароходы «Русь» и «Кормилец» отошли по направлению г. Тобольска.

Это было в ночь с 3-го на 4-е августа.

Комиссар Временного Правительства П. М. Макаров и В. М. Вершинин, полк<овник> Кобылинский, я и офицер отряда разместились в отведенных каютах II класса. Порядок дня для царскосельцев на пароходе был установлен следующий: утром в 8–9 час<ов> чай, кофе; в 1 ч. дня – завтрак, в 4 ч. дня – чай, в 8 час<ов> вечера обед. Завтрак и обед были из 4 блюд.

4-го августа. Сегодня при встрече со мною Государь, поздоровавшись, спросил: «Ну, а что, стрелки накормлены?», и после моего утвердительного ответа, сказал: «Ну, это хорошо, а то ведь продовольствие всех в дороге нелегко наладить», и продолжал гулять на палубе. Ко мне подошел кн<язь> Долгорукий, почему-то сразу задавши вопрос о ген<ерале> Н. А. Сухомлинове, прося у меня дать его характеристику. Я повторил то, что накануне говорил в беседе с б<ывшим> Государем. «Вот такой же и его брат, военный министр, и видите до чего зачаровали человека», сказал Долгорукий, делая жест в сторону б<вышего> Государя. Затем кн<язь> Долгорукий спросил меня, что я считаю причиной революции. Я указал на недовольство широких народных масс сильно затянувшейся неудачной войной, дороговизну и недостаток продовольствия, а также непрерывную смену министров и крайне неудачное назначение на пост министра внутрен<них> дел Протопопова⁴⁴. – «Вы знаете, я уверен, не случись революция, война все равно скоро была бы закончена в пользу России; что касается назначения Протопопова, то за него говорил огромный общественный стаж его, кроме того, он старый общественный деятель, товарищ председателя Государственной Думы». – Я добавил, что революцию можно было предупредить, пойдя на уступки требованию народных представителей, своевременно дав ответственное Министерство. – «А Вы спросите его, может он думал точно также, но считал себя связанным той клятвой, которую он дал на гробнице своего отца – охранять самодержавие».

На одной из пристаней, после остановки, б<ывший> Государь и вся семья за исключением Александры Федоровны вышли на берег для прогулки. Их сопровождали, кроме меня и полк<овника> Кобылинского, офицер охраны и человек пятнадцать стрелков. Прогулка длилась около часу.

5 Августа. Мы уже прошли село Покровское – родина недоброй памяти Григория Распутина⁴⁵. Так как появление каждого села вызывало со стороны «особ» вопросы: «Как называется? Чем замечательно? И прочие», я на это время сошел в свою каюту. Когда я вновь поднялся на палубу, Государь спросил меня, в каком полку я отбывал воинскую повинность, и после моего ответа: в 6 Гренадерском Таврическом полку, сказал: «Шефом полка был Вел<икий> Князь Михаил Николаевич⁴⁶». – «Мне пришлось видеть шефа моего полка в 1902 г., когда Мих<аил> Ник<олаевич> проезжал г. Харьков. Когда я его видел, я думал о том, что передо мной родной внук Императора Павла I⁴⁷, сын Николая I⁴⁸.» – «Да, целая эпоха, целая страница истории. Михаил Ник<олаевич> был удивительно представительный. А кто был у Вас командиром Гренадерского корпуса?» – «Ген<ерал> Экк⁴⁹.» – «Как Вы относитесь к нему?» – «Мы все солдаты очень любили его, слава о нем была, как о человеке добром и сердечном.» – «А вот, представьте, Плеве⁵⁰ (командующий войсками Московского военного округа) совсем заклевал старика, в одну душу настаивал убрать его, но обидеть старика было выше моих сил, и я перевел его в Крым, назначив Командиром 7-го Корпуса. А Начальником дивизии кто у вас был?» – «Генерал Нищенков⁵¹.» – «А, знаю, он впоследствии был командиром I Сибирского Корпуса, а затем командующим Войсками Иркутского Военного Округа. С ним случилось большое несчастье, во время автомобильной катастрофы, он сам очень пострадал, из его детей кто-то был убит, а дочь или сын тяжело ранен. Но он, кажется, по службе был очень требователен.» – «Да, мы его очень боялись, но несмотря на это солдатская масса питала к нему уважение, так как ген<ерал> Нищенков никогда не сходил с почвы закона и одинаково был требователен как к офицеру, так и к солдату. В личной жизни был чрезвычайно прост. Среди гренадер особенно популярен был анекдот о нем, что во время лагерной жизни ген<ерал> Нищенков сам чистит себе сапоги».

– «Да, простота в личной жизни и справедливые требования по службе всегда вызывали расположение солдат. Таких людей солдаты любят».

Приглашение на обед прервало нашу беседу. Во время вечерней прогулки по палубе, подойдя ко мне, б<ывший> Государь сказал: «Сегодня за столом Боткин говорил, что он уже встречался с Вами в Манжурскую кампанию⁵². Как Вы нашли его теперь? Изменился ли он?»

– «Да, Евгений Сергеевич располнел и постарел. Я встречался с ним, когда был помощником главноуполномоченного Красного Креста по Южному району театра военных действий, а я служил, будучи еще студентом, в отряде Харьковского земства, а впоследствии в Обще-земской организации. Мне несколько раз приходилось обращаться к Евгению Сергеевичу и меня всегда трогали любезность и предупредительность его. Когда я являлся к нему студентом в косоворотке, Евгений Сергеевич усаживал меня в своем кабинете, сам доставал из шкафика второй стакан и из походного чайника поил меня чаем.» – «Да, удивительно хороший человек;

я хорошо знал еще его покойного отца Сергея Петровича⁵³, очень известного доктора. Вообще вся семья удивительно добрые люди».

С появлением Великих Княжен разговор наш прервался.

6 августа. Утром я поделился с кн<язем> Долгоруким моей беседой с б<ывшим> Государем. Я высказал удивление, что б<ывший> Государь не только хорошо знал ген<ерала> Экка и ген<ерала> Нищенкова, но и вообще хорошо знал весь Гвардейский корпус.» – «О, это он очень любит, и Вы напомните ему о тех или иных полках. Он будет очень доволен».

К часам шести вечера показался Тобольск. В вечерних сумерках панорама города казалась очень красивой. Вся б<ывшая> Царская Семья и б<ывшая> свита Государя, а также все мы находились на палубе, любуясь видами издаലെка показавшегося г. Тобольска. Государь вспомнил свое первое посещение г. Тобольска в бытность свою Наследником престола, причем и здесь обнаружилась его хорошая память. Так, например, он хорошо помнил, что его принимали и чествовали в саду «Ермак»⁵⁴. Когда я выразил удивление, что в памяти б<ывшего> Государя сохранились события, бывшие 20 лет тому назад, б<ывший> Государь воскликнул: «Что Вы, двадцать лет! Ольге уже двадцать два года». – По поводу посещения Тобольска я напомнил б<ывшему> Государю, что по словам едущего с нами коменданта водного участка, офицера-тоболяка, в Тобольске живет красавица, которая удостоилась чести танцевать с б<ывшим> Государем при посещении им г. Тобольска. – «А знаете, возразил Государь, это было не в Тобольске». В свою очередь я настаивал, добавив, что для жителей Тобольска посещение города Наследником, конечно, было большое событие и им легче запомнить все детали этого посещения, чем Государю, посещавшему десятки городов во время своего путешествия.

– «Но где же это могло быть? В Гимназии или Общественном Собрании. Нет, решительно утверждаю, что в Тобольске этого не было, но в памяти моей сохранился удивительно сердечный и теплый прием. Вообще, я должен сказать, всю свою жизнь хорошо относился к Сибири». Впоследствии оказалось, что б<ывший> Государь был прав. Все, что говорил офицер-тоболяк надо было отнести к посещению Тобольска б<ывшего> Князя Владимира Александровича⁵⁵, а не б<ывшего> Государя, и когда я сообщил об этом б<ывшему> Государю, он сказал: «Вот видите, я очень хорошо помню, что в Тобольске я не танцевал».

Пароход «Русь», подойдя к пристани, бросил якорь. На пристани мы были встречены начальником гарнизона полк<овником> Кузьминым⁵⁶, областным комиссаром Пигнатти⁵⁷ и др<угой> администрацией. На пристани были войска местной дружины, а также группами граждане. Должен отметить, что семья татар, при виде б<ывшего> Государя, опустилась на колени. Все приготовились к выгрузке. Комиссар Врем<енного> Правит<ельства> Макаров совместно с князем Долгоруким отправились в город осматривать приготовленные помещения. В ожидании их возвращения вся б<ывшая> Царская Семья вышла на палубу, одетая в пальто, с небольшими кожаными чемоданчиками в руках. Ко мне подошел доктор

Е. С. Боткин со словами: «Я счастлив передать Вам, Сергей Михайлович, что за два дня Вашего пребывания с нами Вы сумели буквально очаровать всю Царскую Семью. Во время обеда Государь говорил о Вас, о том, что Вы произвели хорошее впечатление на него, и что Вы много сделали для того, чтобы облегчить условия их переезда в Тобольск. В высказанном мнении о Вас Государь был поддержан Императрицею, Великими Княжнами и всеми нами». – На что я ответил: «Верьте, Евгений Сергеевич, все, что Вы изволили высказать, меня очень трогает, и я буду бесконечно счастлив сознавать, что в эти тяжелые минуты для семьи б<ывшего> Государя я хоть чем-нибудь имел возможность их облегчить».

Возвратившиеся из города Макаров и Долгорукий сообщили, что помещение ремонтом не закончено, и что некоторое время придется ожидать на пароходе. Все вновь разместились по своим каютам.

7 августа. В связи с приходом пароходов «Русь» и «Кормилец» в городе большое оживление. Толпы народа стекаются к месту прибытия посмотреть б<ывшую> Царскую Семью. Местная пресса отметила приезд статьей «Прибытие Романовых в Тобольск». Б<ывший> Государь и Великие Княжны искренно смеялись над тем, что статья отметила скромность их костюмов. Б<ывший> Государь расспрашивал меня о положении на фронте. Сведения с фронта были благоприятны, чему Государь был очень доволен. В это время мне была вручена телеграмма из Омска, подписанная начальником Штаба Округа ген<ералом> Таубе, который сообщил, что командующий войсками, не имея от меня донесения о следовании «эшелона», беспокоится. Я был удивлен, так как мною были отправлены срочные донесения о следовании и благополучном прибытии в г. Тобольск б<ывшей> Царской Семьи, как из Тюмени, так и из Тобольска. Телеграмму я показал полк<овнику> Кобылинскому. Когда б<ывший> Государь, поравнявшись с нами, несколько задержался, полк<овник> Кобылинский, шутя, сказал ему: «Сергею Михайловичу нагоняй». – «А что такое?», спросил б<ывший> Государь. Я объяснил. – «Ну, это пустяки. Вы думаете, мне не влетало? Ещё как!»

С приходом в г. Тобольск наша жизнь на пароходе ничем не отличалась от той, которую мы вели в пути, но для прогулок каждый день был установлен следующий порядок: пароход снимался с якоря, уходил верст на пятнадцать-двадцать вверх по Иртышу, делал остановку, спускались трапы и вся б<ывшая> Царская Семья, кроме Александры Федоровны, которая ни в одной прогулке не принимала участия, сходила на берег. Почти на всех прогулках, кроме пятнадцати-двадцати гвардейцев и дежурного офицера, сопровождали полк<овник> Кобылинский, я и член Гос<удаоственной> Думы В. М. Вершинин. Б<ывший> Государь, как равно б<ывшая> Великая Княгиня и б<ывший> Наследник, были чрезвычайно просты и приветливы в обращении буквально со всеми. Что было очень ценно, что эта приветливость была искренна и прирожденна, но отнюдь ни в какой зависимости не могла быть от той тяжелой обстановки. Приходилось поражаться, что у б<ывшего> Государя буквально

для всех, от комиссаров Врем<енного> Прав<ительства> до последнего солдата отряда, находился запас внимания и сердечности. Полное отсутствие позы, простота и непосредственность.

Уже в 1921 г. я ознакомился с брошюрой Пьера Жильяра, б<ывшего> наставника Алексея Николаевича «Трагическая судьба Российской Имперской Семьи»⁵⁸, где он говорил о том, что большевистский комиссар в г. Екатеринбурге Авдеев⁵⁹, под влиянием общения с б<ывшим> Государем эволюционировал от грубости по отношению к б<ывшему> Государю в сторону корректности и предупредительности, причем Жильяр всю эту эволюцию объясняет исключительно благотворному влиянию личности б<ывшего> Государя, обаятельной своей простотой. Все это, высказанное Жильяром, я считаю глубоко справедливым. Повторяю, мягкость и простота б<ывшего> Государя невольно западали в душу и вызывали искреннюю симпатию к человеческой личности бывшего Всероссийского Императора. Иное впечатление произвела на меня быв<шая> Императрица Александра Федоровна. Замкнутая, редко появлявшаяся на палубе.

8 августа. Вчера на время ночевки по распоряжению полк<овника> Кобылинского пароход «Русь» отходил от пристани на середину реки. Это распоряжение сделано в целях предосторожности и предупреждения каких-нибудь случайностей, которое остается в силе на время пребывания на пароходе. Сегодня, сидя на верхней палубе и беседуя с членом Царскосельского Совета раб<очих> и солдат<ских> депутатов, мы увидели, что на эту же палубу вышел б<ывший> Государь. В этот день с б<ывшим> Государем мы уже виделись и он с нами здоровался.

Б<ывший> Государь шел по палубе в таком направлении, что мы оказались бы сидящими к нему спиной. Я, как первый заметивший появление б<ывшего> Государя, обратил на это обстоятельство <внимание> моего собеседника и мы одновременно встали, повернувшись лицом к б<ывшему> Государю. Б<ывший> Государь понял нас, но торопливо сказал: «Ради Бога, сидите, или я сию же минуту прерву свою прогулку и возвращусь в каюту». Конечно, эту просьбу б<ывшего> Государя мы выполнили. Он подошел к нам. Член Совдепа болел в это время глазами; он ходил с повязкой, что не ускользнуло от взора б<ывшего> Государя. – «Ну, как Ваши глаза, Иван Иванович? Вы обратитесь к Боткину, он Вам поможет». – Иван Иванович в самой вежливой форме благодарил б<ывшего> Государя за внимание. Вообще их отношения друг к другу полны были взаимных симпатий. Б<ывший> Государь очень часто любил беседовать и шутить с Иваном Ивановичем (да простит он мне, что я запамятовал его фамилию). Иван Иванович был солдат Гвардейского полка, интеллигентный, вполне корректный человек и с большим тактом. Несомненно пользовался, как я в этом уверен, искренним уважением всей б<ывшей> Царской Семьи. К б<ывшему> Государю подошли четыре б<ывших> Великих Княжны. Иван Иванович продолжал с разрешения б<ывшего> Государя начатый со мною разговор о первом выступлении большевиков в июле 1917 г. в Петрограде и о мерах, которые были при-

няты в Царском Селе, упомянул о реквизиции автомобилей, и, между прочим, о реквизиции автомобиля у Графини Палей⁶⁰, супруги Вел<и-кого> Кн<язя> Павла Александровича⁶¹, что последняя была крайне недовольна реквизицией и добилась освобождения автомобиля самим Керенским. Б<ывший> Государь и все б<ывшие> Княжны искренне смеялись. После завтрака мы ушли на обычную прогулку вверх по Иртышу. Сойдя на берег, вся б<ывшая> Царская Семья и лица, обычно сопровождавшие б<ывшего> Государя на прогулке, пошли без дорог, как всегда любил б<ывший> Государь, по зеленой траве в поле. Из-под ног б<ывшего> Государя все время вылетали перепела. Б. Государь прикладывал палку к глазу, целился по перепелу, копируя выстрел прищелкиванием языка. Во время этой прогулки случилось маленькое происшествие, была укушена змеей собака Алексея Николаевича «Джон»⁶². Один из стрелков отряда нанизал змею на штык винтовки. Мы все на время сгруппировались вокруг места происшествия. У бедного «Джона» появились признаки укуса: «Джон» не мог идти, пена усиленно шла изо рта. Мы начали совещаться, чем помочь «Джону». Было решено, что матрос Нагорный отнесет пострадавшего и там первоначальную медицинскую помощь окажет д<октор> Боткин. Вскоре и мы все вернулись на пароход. Великая Княжна Ольга Николаевна сказала мне: «Сергей Михайлович, мама очень просит Вас подождать одну минутку, она ищет в вещах пакетик с индийским камнем, вывезенным папой из Индии, который очень помогает от укуса змеи». – Через несколько секунд Ольга Николаевна вручила мне небольшой пакетик с выцветшей от времени чернильной надписью. Вместе с пакетиком я сошел вниз парохода, где д<октор> Боткин уже оказал помощь «Джону». Передавая пакет Евгению Сергеевичу, я объяснил в чем дело, высказал сомнение в целесообразности этой меры. Ответ по этому поводу мне пришлось выслушать уже в присутствии вошедших Великих Княжен Ольги Николаевны и Татьяны Николаевны: «Нет, отчего, это средство быть может не только симпатическое, дело в том, что этот камень добывается из головы кобры, самой ядовитой змеи, и является как бы противоядием». – С этими словами Евгений Сергеевич взял камень и провел по укушенному месту. После этого «Джона» перевязали и отправили в Тобольск в ветеринарную лечебницу. Через несколько дней «Джон» выздоровел совершенно и был возвращен на пароход к великой радости Алексея Николаевича.

9 августа. Сегодня во время прогулки на палубе б<ывшая> Вел<и-кая> Кн<ягиня> Татьяна Николаевна спросила меня: «Сергей Николаевич, Вы не знали в Таврическом полку⁶³ князя Вачнадзе⁶⁴, он лежал раненым в нашем лазарете, где я была сестрой милосердия и за ним ухаживала.» Я ответил, что хотя лично князя Вачнадзе не знал, но хорошо помню, что к Таврическому полку был прикомандирован офицер по фамилии кн<язь> Вачнадзе. Далее я сказал, что впервые видел Татьяну Николаевну и ее сестер в Петергофе 25 марта 1907 г., в день полкового праздника какого-то гвардейского полка, что в первой коляске ехала б<ывшая> Государыня с

Алексеем Николаевичем.» «А во второй мы четыре» – поспешно добавила Татьяна Николаевна; «это был полковой праздник Лейб-гвардии Конного полка.» Затем она сказала, что она была шефом улан, Ольга – гусар, Мария – драгун, и при общем смехе своих сестер добавила: «А Анастасия – пехота.» Но Анастасия Николаевна гордо взглянула на свою сестру, своею серьезностью как бы защищая царицу полей. После небольшой паузы Татьяна Николаевна воскликнула: «Ах, Боже мой, где моя собачка?» – на что поблизости Алексей Николаевич воскликнул: «Давно издыхает в канаве.» Вся б<ывшая> Царская Семья между собою была необыкновенно дружна.

10 августа. По-видимому, паломничество к пароходу «Русь» для тоболяков становится необходимостью. С раннего утра против парохода на берегу реки появляются отдельные группы граждан, ожидая выхода на палубу б<ывшей> Царской Семьи. Среди сегодняшних паломников выделялась большая группа, человек в 20-30 духовенства, расположившихся вблизи, на пристани паррома, осевшего под тяжестью находившихся на нем настолько, что ступни ног были в воде. Многие из группы были в глубоких галошах, хотя вокруг все было сухо. Некоторые из них были вооружены резко выделявшимися в толпе огромными биноклями и подозрными трубами. Взоры их были жадно устремлены на появившегося б<ывшего> Государя, который, обменявшись со мною несколькими словами приветствия, и, посмотрев в сторону духовенства, сказал с улыбкой мне: «Вы обратили внимание, какая масса попов?»

Как всегда, к б<ывшему> Государю подошла б<ывшая> Великая Княжна. Б<ывший> Государь начал говорить о том, что вчера ему рассказали, что на пароход явился крестьянин с оригинальной просьбой. Сам он живет в 12 верстах от г. Тобольска, где появившийся медведь зарезал его корову, и он, опасаясь новых визитов непрошенного гостя, просит двух-трех солдат-охотников, помочь убить его. Б<ывший> Государь сказал, что обычно в европейской России, поскольку ему известно, появление медведя целое событие. Для охоты на него мобилизуются целые Общества правильной охоты, и обнаруживший его щедро награждается, а здесь наоборот, специально приезжает человек, прося и умоляя о помощи.

Затем б<ывший> Государь интересовался другими видами охоты в Сибири. Я ознакомил его со всем тем, что мне было известно по этому вопросу. Когда я говорил об охоте на тетеревов с чучелами, б<ывший> Государь сказал: «Я знаю, из шалаша, а я не люблю эту охоту, она слишком пассивна. Моя любимая охота на глухаря.» Далее б<ывший> Государь вспомнил охоту в Индии⁶⁵, сказав: «Во время моего путешествия в Индии, я принимал участие в охоте на тигров. Мы были на слонах. Тигр бросился на меня. Я выстрелил и убил его наповал. Пуля попала прямо в сердце». – Присутствовавшая Великая Княжна с большим вниманием слушала рассказ своего отца.

Встретившись на вечерней палубной прогулке, я спросил, не тяготит ли б<ывшего> Государя затянувшееся пребывание на пароходе. «Наоборот,

я очень рад», – ответил б<ывший> Государь, – «каждому лишнему дню пребывания нашего на пароходе. Ведь здесь вокруг нас сама жизнь, проходят пароходы, снуют лодки, постоянные перевозки на пароме, всюду люди, все живет, а там заброшенный огород и четыре стены. Войдешь два-три раза, а затем все надоест, махнешь рукой и замкнешься у себя.

Увидя проходивший в это время мимо парохода челн, б<ывший> Государь сказал: «С какой бы радостью, с каким бы наслаждением хотя бы 10–15 минут покататься на нем, погрести, поработать на веслах на этом челноке».

Я задал вопрос б<ывшему> Государю, не помнит ли он гвардии генерала Рагозина⁶⁶, с которым я лично был знаком: – «Ну как же, с огромной рыжей бородой», изображая на себе бороду ген<ерала> Рагозина, ответил б<ывший> Государь; «не только помню, но и отлично знаком. Он был Командиром Лейб-гвардии Гренадерского полка. Уже во время этой войны я назначил его в Иркутск командиром Ополченского корпуса, а затем помощником санитарной части Принца Ольденбургского. Кстати, Вы не можете сказать, что послужило причиной того, что Рагозин сравнительно человек не старый, полный сил, энергичный, был в 1905 г. в отставке?» – Я сообщил б<ывшему> Государю, что было известно по этому поводу. – «Сейчас я припоминаю, это было так, как Вы говорите.»

Увидя на пароходе погруженный экипаж-пролетку, б<ывший> Государь спросил: «А сколько может стоять такая пролетка?» – «Тысячи полторы». – «Но ведь в мирное время она стоила не более 300 рублей. Удивительно как все вздорожало».

11 августа. Сегодняшняя послеобеденная прогулка была против Тобольска, пароход лишь пристал к противоположному берегу. Когда мы сошли на берег, б<ывший> Государь повернулся в сторону города, и перед тем, как идти дальше, сказал: «Надо избрать предмет, по которому будем ориентироваться. Возьмем, например, дом Наместника». – Сначала наша прогулка была по перпендикуляру от реки, затем мы повернули к Иртышу. Б<ывший> Государь и б<ывшая> Великая Княжна шли самым краем берега. Тропинка часто прерывалась большими обрывами, через которые б<ывшему> Государю и б<ывшим> Великим Княжнам приходилось прыгать. Я шел верхней дорогой, которая проходима и удобна. Я приглашал б<ывшего> Государя воспользоваться более удобной дорогой, но б<ывший> Государь продолжал идти прежней дорогой. После того, как одна из б<ывших> Великих Княжен оборвалась с отвесного берега, я вновь обратил внимание б<ывшего> Государя на удобство верхней дороги. – «А я упорно, упорно хочу достигнуть парохода именно этой дорогой» – отвечал, улыбаясь, б<ывший> Государь. На пароходе вечером б<ывший> Государь, между прочим (в этой беседе принимал участие ком<иссар> Врем<енного> Прав<ительства> П. М. Макаров), сказал: «Иногда приходится слушать фразу, которая не оставляет Вас в течение всей Вашей жизни. Еще при жизни покойного отца, вместе с ним мы были в Англии; впоследствии мы были через каждые два года, посещая Королеву Викторию⁶⁷,

так как Ее Величество внука Королевы. Эдуард⁶⁸, тогда еще Принц Уэльский, давал обед в честь моего отца; на другой день, как это всегда водится, отец давал ответный обед. За столом мне пришлось сидеть рядом с Керзоном⁶⁹, впоследствии Вице-Королем Индии. Он сказал, что по его глубокому убеждению, Англия совершила роковую историческую, непоправимую ошибку, выступив в 1854 г. с коалицией воюющих держав против России⁷⁰, чем создалось положение, что с одной стороны целый ряд английских поколений, а с другой русских, были враждебно настроены друг к другу, и кто знает, как сложилась бы история, если бы этого выступления не было. Вот эта фраза, слышанная давно-давно, положительно не оставляет меня.» Затем, несколько задумавшись, б<ывший> Государь добавил: «Ни один народ в мире не сумеет Вас так любезно принять, так широко оказать Вам гостеприимство и независимо от этого устроить свои государственные дела, как англичане.» – Далее говорили о том или другом английском Кабинете. Макаров, сам владевший отлично английским языком, спросил б<ывшего> Государя, знаком ли он с недавно вышедшим трудом на английском языке одного английского политического деятеля (я, к сожалению, запамятовал фамилию). Б<ывший> Государь ответил: «Как же, я хорошо знаком с этим трудом». И б<ывший> Государь и Макаров в дальнейшей беседе сделали несколько ссылок, приводя цитаты из этой книги.

Относительно Америки б<ывший> Государь сказал: «Быть может, Вы помните самое вхождение Америки в коалицию государств, воюющих с центральными державами; это случилось тогда, когда самая война, казалось, шла на убыль, к ликвидации, и меня очень интересует, каким языком на будущем мирном конгрессе заговорит эта молодая нация, все будущее которой ещё впереди.

12 августа. [Сегодня довольно продолжительное время б<ывший> Государь гулял один по палубе, по виду сильно задумавшийся. Я в это время беседовал с одним из офицеров. Как только я остался один, б<ывший> Государь подошел ко мне со словами: «А вот Рузского⁷¹ до войны я даже по фамилии не знал, и каким способным, каким талантливым он оказался». Мы молча прошли по палубе.]

В этот же вечер, не помню в связи с чем, вспомнили процесс Пуаре⁷². Б<ывший> Государь сказал: «Да, я помню процесс Пуаре. Надобно сказать, Орловы-Давыдовы⁷³ наши знакомые. Когда в семье графа случилось несчастье, граф увлекся артисткой Пуаре, графиня обратилась ко мне с письмом, конечно частным образом, прося так или иначе помочь ей. Конечно я тотчас же сделал все, что от меня зависело, хотя заранее знал, что все это обречено на неудачу, ибо Вы сами прекрасно понимаете, как тяжело, как трудно, как невозможно быть в чужом семейном горе».

12 августа. Во время моей беседы с членом Совдепа к нам подошел б<ывший> Государь с б<ывшими> Великими Княжнами. Б<ывший> Государь спросил меня: «При моем первом посещении Тобольска в моей памяти ясно сохранились какие-то ворота». – Я объяснил б<ывшему>

Государю то, что со слов тоболяков мне было известно, что в Тобольске есть так называемые шведские ворота. «Тобольск... шведские ворота... как это странно...» – сказал б<ывший> Государь. «Ворота названы шведскими, потому что были построены военнопленными шведами, сосланными в Тобольск при Петре Великом». – «Да, ссыльные шведы при Петре Великом... Но сейчас не одних шведов ссылают в Тобольск» – с улыбкой сказал б<ывший> Государь.

Около восьми часов утра я сошел с парохода и расположился на сложенных в нескольких шагах бревнах. Ко мне подошел крестьянин и, приподняв шапку, спросил: «А что, можно подивиться на Государя Императора? И можно его побачить?» – Меня очень тронула непосредственность просителя, сразу расположившего меня к себе, и я предложил ему, никого не спрашивая более, сесть рядом со мной и ждать появления б<ывшего> Государя на палубу на его обычную утреннюю прогулку. Действительно, не прошло и двух минут, как показался б<ывший> Государь. С непокрытой головой мой сосед, сорвавшись с места, жадно пожирал глазами б<ывшего> Государя.

Когда я поделился впечатлением этого визита с полк<овником> Кобылинским, последний ответил, что уже несколько человек приходили с прошениями на имя б<ывшего> Государя. На верхней палубе во время моей беседы с Иваном Ивановичем к нам подошел Алексей Николаевич. После взаимных приветствий Иван Иванович спросил Алексея Николаевича: «Вы часто вспоминаете своих пони. Вы ведь их очень любили». – «Да, любил.» – «Вы не хотели, чтобы пони были присланы в Тобольск?» – «А зачем они здесь?» – «Как зачем? Будете кататься.» – «Это нельзя. Солдаты стрелять будут.» – Иван Иванович успокоил Алексея Николаевича, сказав, что солдаты стрелять не будут, а в Тобольске мы немного обживемся, и тогда попросим Ал<ександра> Фед<оровича> Керенского разрешить переслать пони в Тобольск. Затем Алексей Николаевич, взглянув на красный флаг на носу парохода, обращаясь к нам, сказал: «А скажите, долго ли будет висеть эта красная тряпка? По-моему, это не серьезно. Ну так же всем это надоело.»

При остановке на одной из пристаней р. Туры нашего парохода, на вблизи находящейся барже, одна женщина при виде Алексея Николаевича, вскрикнув, всплеснула руками, молитвенно уставившись на него. Алексей Николаевич спросил: «Что с нею? Отчего это?» Иван Иванович объяснил, что «очевидно женщина узнала Вас и поражена тем, что видит Вас». В общем, этот случай произвел на нас довольно тяжелое впечатление.

Отмечаю интересную беседу, бывшую у меня с одной из приближенных (но не с Шнейдер) б<ывшей> Государыни, прибывшей в Россию из Дармштадта одновременно с будущей Русской Императрицей. Мне было сказано на ломанном русском языке: «Но я Вас очень прошу, Вы такой добрый, такой славный, скажите, как Вы думаете, я правильно говорю... Ее Величество очень волнуется, я успокаиваю ее. Я говорю, что Вы люди хорошие, верные Временному Правительству и Вы не позволите

обидеть Их. Ведь нельзя отрицать: Германия – это родина Ее Величества и она гибнет. В России Ее Величество пробыла 22 года, и Россия стала Ее второй родиной, и она также погибает. Я сама видела, как народ стоял на коленях, целовал ноги и платье Их Величества. Народ Их обожал, молился на Них. Куда все это делось?» – Я всячески старался уверить свою собеседницу, что как Временное Правительство, так равно и мы, пока мы у власти, мы никогда ничего не сделаем дурного для семьи б<ывшего> Государя; что арест их со стороны Врем<енного> Правительства есть акт политический, продиктованный интересами государства, а не акт мести. Очевидно слишком ободренная моими словами, моя собеседница задала вопрос: «Но скажите, как Вы сами думаете: мог бы Его Величество снова вернуться на престол?» – Тоном, не допускавшим никаких сомнений, я ответил: «Никогда».

Этим закончилась наша беседа. Я почему-то чувствовал, что автором вопроса была не моя собеседница, а сама б<ывшая> Императрица. Так ли это?

Сегодня перед обедом б<ывший> Государь мне сказал, что его прогулка не будет продолжительна против обычного, так как он принимает ванну. Мы некоторое время ходили по палубе. Б<ывший> Государь спросил меня, знал ли я председателя II Государственной Думы⁷⁴ Муромцева⁷⁵. Я поправил: Первой Думы⁷⁶. – «Ну, да, конечно, первой. Представительный, белый как лунь, красивый старик. А Председатель II Думы был Головин⁷⁷, с большими усами вверх». – Я ответил: «Лично С. А. Муромцева я не знал, но мне приходилось слышать его реферат «Вспомогательные институты гражданского права»⁷⁸, читанный им в 1909–1910 году в Москве для сословия помощников Присяжных поверенных. Когда же я был на одном из заседаний I Госуд<арственной> Думы председательствовал не Муромцев, а кн<язь> Долгоруков.» Не помню, по какому поводу был назван депутат I-ой Думы граф Гейден⁷⁹. – «Как же, я хорошо знал графа Гейдена, с американской бородой. Такую же бороду носил и бывший министр путей сообщения князь Хилков⁸⁰. Его жизнь была довольно интересна: в молодости он работал в Америке простым рабочим – кочегаром и машинистом», – сказал б<ывший> Государь.

13 августа. День оставления парохода «Русь» и переезд во дворец. Когда я сообщил б<ывшему> Государю: «Сегодня мы переходим во дворец», б<ывший> Государь с улыбкой ответил: «Отныне дворца нет, есть только дом №1»⁸¹. – Затем, обратив внимание на солдат местной ополченской дружины, расставленных по пути следования, б<ывший> Государь несколько взволнованно сказал: «Солдаты ведь расставлены в связи с нашим переходом. К чему это? Ведь всегда же, стоит поставить наряд, как сейчас же собирается толпа зевак, а без солдат мы тихо прошли бы, встретившись лишь с случайными прохожими». – Было решено с согласия б<ывшего> Государя, что в коляске поедет лишь б<ывший> Император с одной из б<ывших> Великих Княжен. Все остальные, прибывшие на пароходе, пойдут пешком. Около десяти часов утра наш кортеж, охраняемый стрел-

ками бывшей гвардии, двинулся в путь. В экипаже, запряженном одной лошастью, ехала б<ывшая> Императрица с б<ывшей> Вел<икой> Княжной Татьяной Николаевной. Через три минуты мы все были уже во дворце. Начался осмотр его. Первый вопрос б<ывшего> Государя был, где кухня; с нее и начался обход помещения. После обхода дворца, предназначенного для жизни в нем б<ывшей> Царской Семьи, б<ывший> Государь и б<ывшая> Императрица пожелали осмотреть находившийся напротив дом Корнилова, который был предназначен для лиц б<ывшей> свиты и полк<овника> Кобылинского, его канцелярии и других. Я спросил б<ывшего> Государя, какое впечатление на него и на б<ывшую> Императрицу произвел дворец. «Очень хорошее, превзошел всякие ожидания» – отвечал б<ывший> Государь. «Но первое впечатление Ваших приближенных было неблагоприятно», – возразил я. «Да, но знаете, всегда наговорят Бог знает что». При осмотре дома Корнилова б<ывший> Государь спросил: «Это Вы мне говорили, что владелец этого дома Корнилов – автор известного романа «Спят орлы боевые»?⁸² Я подтвердил это, и б<ывший> Государь сейчас поделился с Александрой Федоровной. Увидя через окно проходившего улицу адъютанта отряда подпоручика Мунделя, б<ывший> Государь сказал: «А ведь это тоже офицер нашего полка, я его хорошо помню на последнем параде, который я принимал в октябре прошлого года, в Царском Селе. Я обратил внимание на несоответствие маленького чина почтенному возрасту».

После осмотра дома Корнилова все вернулись во дворец, где приглашенным местным священником при участии хора нескольких монахинь был отслужен благодарственный молебен о благополучном окончании путешествия. Сегодняшний обед наш был во дворце. Мы обедали, как и на пароходе, отдельно от Царскосельцев. За столом прислуживали тщательно выбритые, одетые в ливреи, в белых перчатках, придворные лакеи; на столе лежало меню, украшенное золотым гербом.

14 августа. Сегодня день нашего отъезда. Я возвращаюсь в Омск. П. М. Макаров и В. М. Вершинин в Петроград. Спешно заканчиваем «Журнал следования», который подписывается комиссарами Временного Правительства, комендантом, полковником Кобылинским и членом Царскосельского Совета раб<очих> и солд<атских> депутатов. В «Журнал следования» внесен весь внутренний распорядок, бывший во время пути: часы завтраков, обедов, прогулок, встреч и т. д. По изготовлению журнала Вершинин, я и полк<овник> Кобылинский направились во дворец, чтобы скрепить «Журнал следования» подписью б<ывшего> Государя, а вместе с тем откланяться с б<ывшей> Царской Семьей, ввиду нашего отъезда. Мы были встречены одной из приближенных б<ывшей> Государыни, которая, узнав о цели нашего прихода, вошла во внутренние покои, и сейчас же возвратившись, сказала, что Ее Величество очень рада, сейчас выйдет, а Его Величество с Татьяной и Анастасией Николаевнами на прогулке и сию минуту также придут. Быстрыми шагами навстречу нам вышла Александра Федоровна и Вел<икая> Княжна Ольга Николаевна. Александра

Федоровна, подав нам руку, сказала с ломанным русским языком с сильным акцентом: «Благодарю Вас за хлопоты, за заботы, Вы так много, много потрудились для нас». Ольга Николаевна, оглянувшись в сторону покоев, крикнула: «Мария, скорее», после чего появилась Мария Николаевна. С прогулки вернулся б<ывший> Государь с Великими Княжнами Татьяной и Анастасией. Мы со всеми сердечно простились, искренно пожелав всякого благополучия. Государь спросил, увидится ли он с Макаровым. Получив утвердительный ответ, добавил, что он имеет ряд поручений к Керенскому. В кабинете б<ывшего> Государя был предложен для подписи «Журнал следования». После ознакомления б<ывший> Государь наверху журнала написал: «Читал Н». Прежде, чем поставить «Н», б<ывший> Государь задумался и провел рукой по голове. По нашей просьбе Государь добавил к слову «читал» – «верно». Нас предупредили, что Алексей Николаевич находится в комнате больного Жильера и просил его навестить. Там мы простились с Алексеем Николаевичем и Жильером.

Простившись в доме Корнилова с другими лицами свиты, причем я особенно был тронут прощанием с Боткиным, который обеими руками пожимая мою руку, сказал: «Сергей Михайлович, не забывайте нас здесь». – Через полчаса мы были на пароходе, провожаемые полк<овником> Кобылинским и другими членами отряда. Пароход отошел и я долго следил за крышей медленно скрывавшегося дворца.

На сердце было грустно.

(Endnotes)

¹ Романов Николай II Александрович (1868, Царское Село – 1918, Екатеринбург) – император всероссийский, царь польский и великий князь финляндский. Последний царь императорского дома Романовых. Отрекся от престола 2 марта 1917 г. Был расстрелян в доме Ипатьева в Екатеринбурге в ночь с 16 на 17 июля 1918 г. вместе с супругой Александрой Федоровной, детьми, доктором Е.С. Боткиным и тремя человеками прислуги.

² Временное правительство (2 марта – 25 октября 1917 г.) – высший исполнительный и законодательный орган власти в России между Февральской и Октябрьской революциями. Создано по соглашению между Временным комитетом Государственной думы и исполкомом Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов. До июня 1917 г. был период двоевластия, в июле-августе 1917 г. – период единовластия, когда Временное правительство во главе с А. Ф. Керенским оттеснило Петроградский совет, однако после попытки установления правой диктатуры с августа по октябрь произошло крушение парламентаризма.

³ Прединский Михаил Петрович – полковник, командующий войсками Омского военного округа, приятель А. Ф. Керенского. Приняв должность в июле 1917 года, М. П. Прединский попытался изменить систему коллегиального управления, снизить роль солдатских комитетов в руководстве округом, однако его попытки были безуспешны. В августе 1917 г. кампания против М. П. Прединского развернули Военно-окружной комитет и военный отдел Омского Совета рабочих и солдатских депутатов. 30 августа 1917 г. он был арестован.

⁴ Дом губернатора был построен купцом Куклиным в 1778 г. В 1817 г. дом был изъят по причине банкротства и стал казенным – в нем проживали губернаторы Западной Сибири и Тобольска. После февраля 1917 г. получил название «Дом свободы». С 13 августа 1917 г. по апрель 1918 г. в нем жила царская семья.

⁵ Дом Корнилова – дом купца первой гильдии, известного рыбопромышленника, пароходовладельца и мецената Ивана Николаевича Корнилова (? – 1890), в котором с августа 1917 г. по апрель 1918 г. размещались приближенные и слуги царской семьи, в том числе лейб-медик царской семьи Евгений Сергеевич Боткин. Особняк был построен И. Н. Корниловым в 1860-х гг. В 1899 г. в нем жил и работал Д. И. Менделеев, так как его мать происходила из рода Корниловых.

⁶ После отъезда Корниловых из Тобольска с 1913 по 1917 гг. в доме Корнилова размещался Тобольский окружной суд.

⁷ Керенский Александр Федорович (1881, Симбирск – 1970, Нью-Йорк) – российский политический и общественный деятель. Во время Февральской революции А. Ф. Керенский вступил в партию эсеров, принял участие в работе революционного Временного комитета Государственной Думы. 2 марта занял пост министра юстиции, 5 мая – военного и морского министра, 7 июля – министра-председателя Временного правительства. После мятежа корниловцев, восстания большевиков и их захвата власти А. Ф. Керенский конец 1917 г. провел в скитаниях под Петроградом и Новгородом. В начале января 1918 г. он перебрался в Финляндию, в июне 1918 г. под видом сербского офицера – в Европу.

⁸ Никаких данных касательно подполковника Хржонца обнаружить не удалось.

⁹ Ослопов Дмитрий Александрович (1876, Костромская губерния – ?) – полковник, закончил 1-й Московский кадетский корпус в 1896 г., Александровское военное училище в 1898 г. Участник Восточного фронта в составе белой армии. Взят в плен. Весной 1921 г. находился на особом учете в Западно-сибирском военном округе.

¹⁰ «Русь» – пароход, отправившийся 4 августа 1917 г. в 5 ч. 20 мин. 50 сек. из Тюмени в Тобольск с царской семьей на борту и прибывший на место назначения 6 августа. В мае 1918 г. на нем привезли царскую семью обратно – из Тобольска в Тюмень.

¹¹ «Кормилец» – двухпалубный колесный пассажирский пароход, был построен в 1892 г. на заводе Л. М. Пирсона и Р. Г. Гуллета недалеко от Тюмени для пароходства купчихи Евдокии Ивановны Мельниковой. Первый рейс совершил 20 июня 1893 года из Тюмени в Томск. В августе 1917 г. вместе с буксиром «Тюмень» сопровождал из Тюмени в Тобольск пароход «Русь», на котором находился император Николай II с семьей. На пароходе «Кормилец» размещался багаж императорской семьи. 10 мая 1921 г. пароход, переименованный в «Совнарком», столкнулся с опорой железнодорожного моста на реке Обь и затонул.

¹² Западно-Сибирское общество пароходства – имеется в виду акционерное общество «Товарищество Западно-Сибирского пароходства и торговли», возникшее в 1895 г. на основе компаний Курбатова-Игнатова с 15 пароходами и наследников И. Н. Корнилова с 11 пароходами. 23 января 1918 г. был принят декрет о национализации флота, вслед за которым на основе имущества частных компаний было создано государственное Западно-Сибирское пароходство.

¹³ Макаров Павел Михайлович (1872, Санкт-Петербург – 1922, Берлин) – архитектор, искусствовед, коллекционер, беспартийный революционер. Масон с 1907 г. Помощник комиссара Временного правительства по Управлению дворцовым имуществом Федора Головина, организатор описи имущества Зимнего дворца, которая впоследствии легла в основу современного Эрмитажа. По поручению А. Ф. Керенского в июне 1917 г. вместе с В. М. Вершининым ездил в Тобольск, чтобы на месте выяснить, пригоден ли этот город для заключения царской семьи. Вместе с В. М. Вершининым сопровождал царскую семью в ссылку в Тобольск. Чиновник Министерства путей сообщения в Вооруженных Силах Юга России. Эвакуирован в 1920 г. из Новороссийска на остров Лемнос, потом в Константинополь. В 1922 г. перебрался в Чехию. Скорпостижно умер в Берлине, куда приехал на лечение.

¹⁴ Вершинин Василий Михайлович (1874, Вятская губерния – 1946, Прага) – издатель газеты «Жизнь Алтая» (с 1910 г.), владелец типографии «Алтайское печатное дело» (с 1911 г.), депутат IV Государственной Думы от Томской губернии. После Февральской революции входил в Исполнительный комитет Государственной Думы по созданию Временного правительства. Принимал участие в аресте императора Николая II в Могилёвской Ставке и сопровождал царскую семью в Тобольск. В начале 20-х гг. эмигрировал во Францию, сотрудничал с редакцией газеты «Дни», выпускаемой А. Ф. Керенским. С 1926 г. был членом масонской ложи «Северная звезда» в Париже.

¹⁵ Кобылинский Евгений Степанович (1875, Киев – 1927, Москва) – полковник, начальник Царскосельского караула и особого отряда по охране царской семьи в Тобольске. После отъезда Николая II из Тобольска в Екатеринбург, Кобылинский остается и некоторое время живет в городе. В декабре 1918 г. призван в войска Колчака. С белой армией идет до конца: его служба у белогвардейцев завершается в декабре 1919 г. на станции Миино возле Красноярска. В том же декабре Кобылинский попадает в Чрезвычайную комиссию. Сначала его отпускают, но вскоре задерживают как белого офицера и с декабря 1919 по сентябрь 1920 г. он проводит в концлагерях. После попадает на службу в Красную армию. В июле 1921 г. демобилизован и с группой 200 бывших офицеров направлен на жительство на Волгу, в город Рыбинск. В середине 1920-х гг. власти начинают разыскивать царские ценности. ГПУ предполагает, что он может знать место сокрытия царских драгоценностей. Рыбинское ГПУ инспирирует «монархический заговор» и «обнаруживает» связь Кобылинского с югославскими белогвардейцами. Следствие длится с 11 июня по 11 сентября 1927 г. Вместе с восемью «белогвардейцами» Кобылинский приговорен к расстрелу.

¹⁶ Романова Александра Федоровна (урожденная принцесса Виктория Алиса Елена Луиза Беатриса Гессен-Дармштадтская; 1872, Дармштадт – 1918, Екатеринбург) – российская императрица, супруга Николая II (с 1894 г.), дочь великого герцога Гессенского и Рейнского Людвига IV и герцогини Алисы, дочери английской королевы Виктории. После Февральской революции, в марте 1917 г., Александра Федоровна вместе с дочерьми была заключена под домашний арест в Александровском дворце генералом Л. Г. Корниловым в соответствии с постановлением Временного правительства. В начале августа 1917 г. выслана с семьей в Тобольск. В апреле 1918 г. по решению большевиков царская семья была перевезена в Екатеринбург. Александра Федоровна была убита вместе со всей семьей и приближенными в ночь с 16 на 17 июля 1918 г. в Екатеринбурге. Похоронена вместе с другими расстрелянными 17 июля 1998 г. в Петропавловском соборе Санкт-Петербурга.

¹⁷ Романов Алексей Николаевич (1904, Петергоф – 1918, Екатеринбург) – наследник цесаревич, единственный сын императора Николай II и императрицы Александры Федоровны. По линии матери унаследовал гемофилию. Последнее обострение болезни наступило во время ссылки царской семьи в Тобольске в начале 1918 г. Это стало причиной разделения царской семьи: в апреле были перевезены в Екатеринбург император, императрица и великая княжна Мария Николаевна, в мае – цесаревич и великие княжны Ольга, Татьяна и Анастасия Николаевны. Расстрелян вместе со всей царской семьей в ночь с 16 на 17 июля 1918 г.

¹⁸ Романова Ольга Николаевна (1895, Царское Село – 1918, Екатеринбург) – великая княжна, первенец императора Николай II и императрицы Александры Федоровны. После Февральской революции находилась вместе с царской семьей под домашним арестом. Расстреляна в ночь с 16 на 17 июля 1918 г. в подвале Ипатьевского дома в Екатеринбурге.

¹⁹ Романова Татьяна Николаевна (1897, Петергоф – 1918, Екатеринбург) – великая княжна, вторая дочь императора Николая II и императрицы Александры Федоровны. Из Великих княжон была самой близкой к императрице Александре Федоровне. Сербский король Пётр I хотел женить на княжне Татьяне своего младшего сына, князя Александра, но переговоры о браке закончились в связи с началом Первой мировой войны. Татьяна и Александр писали письма друг другу до самой смерти княжны, которую расстреляли в Екатеринбурге вместе со всей царской семьей в ночь с 16 на 17 июля 1918 г.

²⁰ Романова Мария Николаевна (1899, Петергоф – 1918, Екатеринбург) – великая княжна, третья дочь императора Николая II и императрицы Александры Федоровны. С марта 1917 г. вместе с семьей находилась под арестом. В ночь с 16 на 17 июля 1918 г. была расстреляна вместе со своей семьей в полуподвальном помещении Ипатьевского дома в Екатеринбурге. Многочисленные лже-Марии, появившиеся после её смерти, рано или поздно были разоблачены как самозванки.

²¹ Романова Анастасия Николаевна (1901, Петергоф – 1918, Екатеринбург) – великая княжна, четвертая дочь императора Николая II и Александры Федоровны. Расстреляна вместе с семьей в доме Ипатьева в Екатеринбурге. После ее смерти многие женщины объявляли себя «чудом спасшейся великой княжной», но все рано или поздно были разоблачены как самозванки.

²² Татищев Илья Леонидович (1859, Санкт-Петербург – 1918, Екатеринбург) – генерал-адъютант Николая II. Остался верно служить Государю, не покинул отрекшегося от престола царя Николая II, добровольно находился с ним под арестом в Царском Селе. 1 августа 1917 г. последовал за царской семьей в ссылку. Вместе с князем В. А. Долгоруковым убит большевиками в Екатеринбурге 10 июля 1918 г.

²³ Долгорукий Василий Александрович (1868 – 1918, Екатеринбург) – князь, гофмаршал Двора Его Императорского Величества Николая II, генерал-майор свиты Его Императорского Величества (1912). В августе 1917 г. он добровольно последовал за царской семьей в качестве сопровождающего в Тобольск, а потом в Екатеринбург. Во время заточения всегда был рядом с Государем. По приезде в Екатеринбург князь Долгоруков был арестован и заключен в екатеринбургскую тюрьму. Чекисты попытались обвинить его в планировании побега царской семьи из ссылки. 10 июля 1918 г. расстрелян в лесу под Екатеринбургом, брошен убийцами не захороненным. Тело было найдено и погребено осенью 1918 г., когда в город вошли части Белой армии.

²⁴ Боткин Евгений Сергеевич (1865, Царское Село – 1918, Екатеринбург) – врач, приват-доцент Военно-медицинской академии, лейб-медик семьи императора Николая II (с 1908 г.), сын знаменитого доктора Сергея Петровича Боткина. Участвовал добровольцем в Русско-японской войне, был назначен заведующим медицинской частью Российского общества Красного Креста. После отречения императора от престола остался вместе с царской семьей в Царском Селе, а затем последовал за ней в тобольскую ссылку. Там открыл бесплатную медицинскую практику для местных жителей. В апреле 1918 г. вместе с императором, императрицей и княжной Марией последовал в Екатеринбург. Расстрелян вместе с царской семьей в ночь с 16 на 17 июля 1918 г.

²⁵ Жильяр Пьер (1879, кантон Во – 1962, Лозанна) – швейцарский подданный, наставник цесаревича (с 1913 г.) и учитель французского языка детей императора Николая II (с 1905 г.). После отречения императора от престола вместе с царской семьей находился под арестом в Царском Селе, откуда 1 августа 1917 г. добровольно последовал за ними в тобольскую ссылку. 20 мая 1918 г. сопровождал цесаревича и княжон Ольгу, Татьяну, Анастасию Николаевны во время их перевода в Екатеринбург. По прибытии на место 23 мая был от них отделен и, прожив несколько дней на ст. «Екатеринбург-I», 29 мая был выслан в Тюмень вместе с частью других слуг, не подвергшихся аресту. После убийства Царской Семьи оставался в Сибири. В качестве свидетеля оказывал всестороннюю помощь следователю Н. А. Соколову, а также способствовал разоблачению самозванца, выдававшего себя за цесаревича Алексея Николаевича. В 1920 году вернулся в Швейцарию через Дальний Восток России. Преподавал французский язык в университете города Лозанна. В 1921 г. опубликовал книгу «Трагическая судьба Николая II и Его Семьи». В 1922 г. женился на А. А. Теглевой, бывшей няне Великих Княжон.

²⁶ Гендрикова Анастасия Васильевна (1888, Волочанск, Харьковская губерния – 1918, Пермь) – графиня, фрейлина императрицы Александры Федоровны. После ареста царской семьи добровольно поехала вместе с нею в ссылку в Тобольск, затем в Екатеринбург, где была арестована. После убийства царской семьи была перевезена из екатеринбургской в пермскую тюрьму. Убита в ночь с 3 на 4 сентября 1918 г. недалеко от Перми, после объявления большевиками Красного террора.

²⁷ Шнейдер Екатерина Адольфовна (Генриетта Екатерина Луиза Шнайдер, 1856, Санкт-Петербург – 1918, Пермь) – гофлектрисса императрицы Александры Федоровны. После окончания обучения императрицы русскому языку, став подругой императрицы, осталась при Дворе. Добровольно последовала с царской семьей в ссылку в Тобольск и Екатеринбург. В Екатеринбурге была арестована чекистами и привезена в пермскую тюрьму. Убита в ночь с 3 на 4 сентября 1918 г., когда и А. В. Гендрикова.

²⁸ Чемодуров (правильно Чемадуров) Терентий Иванович (1849, Крупец, Курская губерния – 1919, Тобольск) – камердинер императора Николая II с 1908 г., добровольно последовал за царской семьей в ссылку, сопровождал государя при переводе его из Тобольска в Екатеринбург. Находился в доме Ипатьева до 11 мая 1918 г., откуда по болезни был удален и заключен в тюремную больницу Екатеринбурга. Считается, что в тюрьме был забыт чекистами и 25 июля 1918 г. освобожден занявшими Екатеринбург чехословаками. Привлекался в качестве свидетеля по делу об убийстве царской семьи.

²⁹ Демидова Анна Степановна (1878, Череповец – 1918, Екатеринбург) – камеристка императрицы Александры Федоровны. На службе при царской семье с 1901 г. После Февральской революции осталась с царской семьей и последовала за ними в ссылку в Тобольск и в Екатеринбург. Была убита вместе с семьей Николая II в Екатеринбурге в ночь с 16 на 17 июля 1918 г. в подвале дома Ипатьева.

³⁰ Седнёв Иван Дмитриевич (1885, Сверчково, Угличский уезд – 1918, Екатеринбург) – унтер-офицер гвардейского экипажа, лакей детей Николая II. На службу в царскую семью попал благодаря рекомендации своего друга К. Г. Нагорного, который был при цесаревиче дядькой. Стал лакеем великих княжон, являясь не только их помощником, но и телохранителем. После Февральской революции и отречения Николая II от престола последовал за царской семьей в ссылку в Тобольск и в Екатеринбург. Возмущался условиями в доме Ипатьева и воровством екатеринбургской охраной вещей, принадлежащих царской семье, был арестован и убит большевиками незадолго до расправы над царской семьей.

³¹ Волков Алексей Андреевич (1859, Старое Юрьево, Тамбовская губерния – 1929, Юрьев, сегодня Тарту) – камердинер Императрицы Александры Федоровны. После отречения Николая II добровольно последовал за царской семьей в ссылку в Тобольск и в Екатеринбург. В Екатеринбурге был арестован ЧК и приговорён к казни как заложник в рамках красного террора, но сбежал с места казни в ночь с 3 на 4 сентября 1918 г. Добрался до Омска, где находилась его семья. Зимой 1919–1920 гг. эвакуирован из Омска в Харбин, в 1922 г. переехал в Эстонию. Давал свидетельские показания в деле об убийстве царской семьи А. Н. Соколову.

³² Харитонов Иван Михайлович (1870, Санкт-Петербург – 1918, Екатеринбург) – повар императора Николая II, совершенствовался в Париже. После Февральской революции он заменил метрдотеля Императорской кухни Кюба, выехавшего из России. Расстрелян вместе с царской семьей в ночь с 16 на 17 июля 1918 г. в подвале Ипатьевского дома.

³³ Трупп Алексей Егорович (урожденный Алоиз Лаурус Труппс, 1856, Калнагалс, Витебская губерния – 1918, Екатеринбург) – полковник Русской императорской армии, камердинер императора Николая II. Сопровождал царскую семью на пароходе «Русь» из Тобольска в Тюмень, оттуда в Екатеринбург. 24 мая 1918 г. заменил заболевшего камердинера Чемодурова в Ипатьевском доме. Расстрелян вместе с царской семьей в ночь с 16 на 17 июля 1918 г.

³⁴ Седнёв Леонид Иванович (1903, Сверчково, Угличский уезд – 1929, Ярославль?, 1941, Москва?) – племянник Ивана Дмитриевича Седнёва, поваренок, единственный выживший из заключенных в доме Ипатьева. По просьбе своего брата И. Д. Седнёв увёз племянника из деревни в Петербург. Стал учеником-помощником повара в Царском Селе и другом цесаревича Алексея. Противоречивые сведения о его смерти: одни сообщают, что был обвинен в контрреволюционном заговоре и расстрелян в Ярославле в 1929 г., другие, что погиб в 1941 г. под Москвой.

³⁵ Нагорный Климентий Григорьевич (1887, Пустоваровка, Киевская губерния – 1918, Екатеринбург) – матрос гвардейского экипажа, служил на императорской яхте «Штандарт», «дядька» цесаревича Алексея Николаевича. Его обязанностью было сопровождать цесаревича во время выходов, охранять, носить на руках во время приступов болезни, развлекать. После Февральской революции и отречения Николая II добровольно последовал за царской семьей в ссылку. Как и И. Д. Сиднев возмущался условиями содержания царской семьи в доме Ипатьева и воровством охраной личных вещей царской семьи. Расстрелян большевиками незадолго до расправы с царской семьей вместе с И. Д. Сидневым.

³⁶ Деревенко Андрей Еремеевич (1878, Горонай, Волынская губерния – ?) – служил на императорской яхте «Штандарт», «дядька» цесаревича Алексея Николаевича с 1906 г. опекал наследника во время нахождения царской семьи в море. После Февральской революции его отношение к наследнику резко изменилось, ушел из Царского Села вместе с революционными матросами. Тем не менее, 1 июля 1917 г. А. Е. Деревенко был назначен императором камердинером Алексея Николаевича, но его не включили в список лиц, сопровождавших царскую семью в Тобольск из-за воровства. Дальнейшая его судьба неизвестна. По некоторым данным, он умер от тифа в Петрограде в 1921 г.

³⁷ Деревенко Владимир Николаевич (1879, Бессарабская губерния – 1936) – приват-доцент хирургии Императорской военно-медицинской академии, доктор медицины,

почетный лейб-хирург, участник Русско-японской войны, с 1912 г. состоял при цесаревиче Алексее Николаевиче. Добровольно в качестве врача Отряда особого назначения последовал в ссылку царской семьи в Тобольск и Екатеринбург. После убийства царской семьи работал в лазаретах Русской и Красной армий. Арестовывался советской властью, провел пять лет в лагерях. В 30-х гг. работал в медицинском управлении Днепроостроя.

³⁸ Мундель Николай Александрович (? – ?) – прапорщик, адъютант Отряда Особого Назначения по охране императора и его семьи.

³⁹ Григорьев Г. В. (? – ?) – генерал-майор, бывший командир 53-й ополченской бригады, 4 марта 1917 г. избран командующим войсками Омского военного округа. Должность командующего войсками занимал с 5 марта по 5 июля 1917 г. Одновременно был наказным атаманом Сибирского казачьего войска. В марте 1917 г. вступил в партию социалистов-революционеров. Помощником командующего войсками Г. В. Григорьева был назначен прапорщик С. М. Немчинов.

⁴⁰ Сухомлинов Николай Александрович (1850, Волянь – 1918?) – русский военный и государственный деятель, Оренбургский губернатор и наказной атаман Оренбургского казачьего войска (с 1911 г.), генерал-губернатор Степного генерал-губернаторства, командующий войсками Омского военного округа, войсковой наказной атаман Сибирского казачьего войска (1915–1917 гг.). 2 марта 1917 г. заявил о признании новой власти и готовности выполнять ее распоряжения. Первый революционный комендант города прапорщик С. М. Немчинов ранним утром 4 марта лично руководил арестом Н. А. Сухомлинова. По одной версии расстрелян большевиками, по другой – умер в Киеве от тифа.

⁴¹ Шмидт Евгений Оттович (1844, Санкт-Петербургская губерния – 1915) – генерал-майор (1892), генерал-лейтенант (1900), генерал от кавалерии (1907), командующий войсками Омского военного округа, степной генерал-губернатор и войсковой наказной атаман Сибирского казачьего войска (1908–1914). В службе с 1863 г. Участник русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Награды: ордена св. Станислава 1-й степени (1895), св. Анны 1-й степени (1899), св. Владимира 2-й ст. (1903), Белого Орла (1906), св. Александра Невского (1910).

⁴² Таубе Александр Александрович (1864, Павловск – 1919, Екатеринбург) – барон, генерал-лейтенант российской армии, участник Гражданской войны, перешел на сторону советской власти и получил известность как «сибирский красный генерал». После Февральской революции оказал поддержку Советам, после Октябрьской революции одним из первых военачальников перешел на сторону советской власти. Работал над созданием боеспособной Красной Армии, в июне 1918 г. возглавил главный штаб командования Красной Армии в Сибири, руководил борьбой против атамана Г. М. Семенова. После падения советской власти в Сибири арестован белогвардейцами, был приговорен к расстрелу, но скончался от тифа в Екатеринбургской тюрьме. Отверг предложение публично отказаться от большевизма и занять высокий пост в Белой армии.

⁴³ Таубе Михаил Александрович (1869, Павловск – 1961, Париж) – барон, юрист, историк, из старинного рода остзейских немцев фон Таубе. М. А. фон Таубе был профессором международного права в Харьковском и Петербургском университетах. С 1892 – 1917 гг. являлся юридическим консультантом в Министерстве иностранных дел. С 1917 г. в эмиграции в Финляндии, Швеции, Германии. С 1928 г. жил в Париже, где преподавал в филиале Русского института при Юридическом факультете. Читал лекции по международному праву в университетах Германии и Бельгии.

⁴⁴ Протопопов Александр Дмитриевич (1866, Симбирская губерния – 1918, Москва), действительный статский советник, симбирский губернский предводитель дворянства, депутат III и IV Государственной думы. В 1908 пожалован в камер-юнкеры. Действительный статский советник (1909). С 20 мая 1914 г. – товарищ председателя IV Думы. С 1916 г. – министр внутренних дел. После Февральской революции в 1917 г. находился в заключении в Петропавловской крепости, затем некоторое время под охраной в лечебнице. Расстрелян по приговору ВЧК в Москве в 1918 г.

⁴⁵ Распутин (Новых) Григорий Ефимович (1869, Покровское, Тобольская губерния – 1916, Санкт-Петербург) – крестьянин села Покровское Тобольской губернии. Приобрёл всемирную известность благодаря тому, что был другом семьи последнего российского императора Николая II. В 1900-е среди определённых кругов петербургского общества имел репутацию «царского друга», «старца», прозорливца и целителя. Первая встреча

с императорской семьей состоялась в 1905 г. Распутин оказал влияние на императорскую семью и прежде всего на Александру Фёдоровну тем, что помогал престолонаследнику Алексею бороться с гемофилией, унаследованной от гессенского рода. Обвинялся в хлыстовстве. Убит в 1916 г. во дворце Юсуповых на Мойке. Негативный образ Распутина использовался в революционной, позднее в советской пропаганде. После Февральской революции тело Распутина было сожжено. Споры о влиянии Распутина на судьбу Российской империи продолжают до сих пор.

⁴⁶ Романов Михаил Николаевич (1832, Петергоф – 5 (18) декабря 1909, Канни) – Великий Князь, четвертый и последний сын императора Николая I и его супруги Александры Фёдоровны; внук Павла I, военачальник и государственный деятель; генерал-фельдмаршал (1878). Председатель Государственного совета (1881–1905).

⁴⁷ Романов Павел I Петрович (1754, Санкт-Петербург – 1801, Санкт-Петербург) – император всероссийский с 1796 г., сын Петра III Федоровича и Екатерины II Алексеевны. Был убит в Михайловском дворце; считается, что заговор финансировала Англия, чтобы избежать войны с Россией за Мальту.

⁴⁸ Романов Николай I Павлович (1796, Царское Село – 1855, Санкт-Петербург) – император всероссийский с 1825 – 1855 гг., третий сын императора Павла I и Марии Федоровны, родной брат императора Александра I, отец Александра II.

⁴⁹ Эрк Эдуард Вильгельмович (1851, Петербургская губерния – 1937, Белград) – русский генерал, участник русско-турецкой (1877–1878) и русско-японской (1904–1905) войн. После Февральской революции потерял свой пост. После Октябрьской революции уехал на Юг России и в 1918 г. вступил в Добровольческую армию. После поражения Белой армии и ее эвакуации из Крыма проживал в Королевстве СХС, где после создания генералом Врангелем в сентябре 1924 г. Русского Обще-Воинского Союза был назначен начальником 4-го отдела РОВСа (Югославия, Греция и Румыния), которое возглавлял до 1933 г. Одновременно с этим был председателем совета Объединенных офицерских обществ.

⁵⁰ Плеве Павел Адамович (1950, Москва – 1916, Москва) – генерал от кавалерии Русской императорской армии, участник Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. С 1909 г. исполнял должность командующего войсками Московского военного округа. По его инициативе в 1915 г. были созданы отряды «бомбометателей», из которых в дальнейшем вышли ударные части Русской армии, известные как «батальоны смерти».

⁵¹ Нищенков Аркадий Никанорович (1855–1940) – генерал от артиллерии, участник русско-турецкой (1877–1878) и русско-японской (1904–1905) войн, участник Первой мировой войны и Гражданской войны в России. После Февральской революции был отстранен от должности командующего войсками Иркутского и Приамурского Военного округов. В конце 1917 г. уехал на Юг России, где участвовал в Белом движении. После поражения Белой армии проживал в Королевстве СХС.

⁵² Имеется в виду Русско-японская война 1904–1905 гг., которую вели две империи за контроль над Маньчжурией и Кореей.

⁵³ Боткин Сергей Петрович (1832, Москва – 1889, Ментона, Третья французская республика) – русский врач-терапевт, ученый, профессор Медико-хирургической академии, лейб-медик семьи императора. Создал учение об организме как о едином целом, подчиняющемся воле. Был инициатором создания эпидемиологического общества, целью которого была борьба с распространением эпидемических заболеваний. Выступал за женское медицинское образование в России. В этих целях он организовал школу фельдшерниц, а потом и «Женские врачебные курсы». Положил начало санитарным организациям в Санкт-Петербурге, ввел санитарную карету.

⁵⁴ 10 июля 1891 г. сад «Ермак» в Тобольске посетил цесаревич Николай Александрович, будущий русский император Николай II. По его рекомендации вокруг памятника Ермаку разместили пушки, соединённые между собой цепями.

⁵⁵ Романов Владимир Александрович (1847, Санкт-Петербург – 1909, Санкт-Петербург) – великий князь, третий сын императора Александра II и императрицы Марии Александровны, младший брат будущего императора Александра III. В 1881 г. император Александр III назначил его регентом в случае смерти императора до совершеннолетия наследника престола Николая Александровича (будущего императора Николая II). С 1876 г. был президентом Императорской художественной академии. В 1884–1905 гг. занимал пост Главнокомандующего войсками гвардии и Санкт-Петербургского воен-

ного округа. В ночь с 8 на 9 января 1905 г. отдал приказ применить военную силу для недопущения шествия рабочих к Зимнему дворцу во главе с попом Гапоном и с петицией к царю, что привело к «кровавому воскресенью».

⁵⁶ Кузьмин В. А. (? – ?) – полковник, начальник Тобольского гарнизона.

⁵⁷ Пигнатти Василий Николаевич (1862, Саратовская губерния – 1920) – дворянин, ученый, юрист и краевед. В 1908–1917 исполнял обязанности консерватора Тобольского музея. Был назначен Временным правительством Тобольским губернским комиссаром (1917–1918), управляющим Тобольской губернией в 1919 г. В 1919 г. покинул Тобольск вместе с колчаковскими войсками, в 1920 г. был репрессирован.

⁵⁸ Жильяр Пьер. *Трагическая судьба русской императорской фамилии*. Ревель, 1921.

⁵⁹ Авдеев Александр Дмитриевич (1887, Челябинский уезд, Оренбургская губерния – 1947, Москва) – большевик-революционер. С 1916 г. находился в Екатеринбурге. В 1917–1918 гг. был членом Уральского областного и городского Советов, одним из представителей власти по делу царской семьи в Тобольске. Участвовал в формировании охранной команды для перевозки семьи Николая II в Екатеринбург в апреле 1918 г. До 4 июля 1918 г. был комендантом Дома особого назначения.

⁶⁰ Палей Ольга Валериановна (1865, Санкт-Петербург – 1929, Париж) – княгиня, графиня фон Гогенфельзен (урождённая Карнович). В первом браке фон Пистолькорс, жена российского генерала из остзейских немцев Эриха Герхарда фон Пистолькорса (1853–1935); вторая (морганатическая) супруга великого князя Павла Александровича. Не получив разрешения Николая II на брак с Пистолькорс, Павел Александрович обвенчался с ней в Ливорно в 1902 г. В 1904 г. баварский принц-регент Луитпольд даровал Ольге Пистолькорс титул графов фон Гогенфельзен, а потом в 1915 г. и Николай II пожаловал графине фон Гогенфельзен княжеский титул под фамилией Палей. Во время Первой мировой войны занималась благотворительной деятельностью. До 1919 г. жила в своем дворце в Царском Селе. После казни мужа в январе 1919 г. и сына в 1918 г. бежала с дочерьми в Финляндию, а потом в Париж, где жила до конца своих дней. Написала воспоминания о смутном времени 1916–1919 гг.

⁶¹ Романов Павел Александрович (1860, Царское Село – 1919, Петроград) – великий князь, сын императора Александра II и императрицы Марии Александровны; генерал-адъютант, генерал от кавалерии. В марте 1918 г. был сослан на Урал его сын Владимир Палей, который был казнен 18 июля того же года под Алапаевском. Павел Александрович был арестован в августе 1918 г., находился в тюрьме в Петрограде. 29 января 1919 г. переведен в Петропавловскую крепость, где уже находились его двоюродные братья – великие князья Дмитрий Константинович, Николай Михайлович и Георгий Михайлович. Все четверо расстреляны ранним утром следующего дня как заложники в ответ на убийство Розы Люксембург и Карла Либкнехта в Германии.

⁶² Собаку цесаревича звали Джой, породы спаниель. Она единственная выжила после убийства царской семьи в Екатеринбурге.

⁶³ Таврический полк – имеется в виду 6-й гренадерский Таврический генерал-фельдмаршала великого князя Михаила Николаевича полк, носивший это имя с 30 декабря 1909 г.

⁶⁴ Вачнадзе – речь идет, скорее всего, об одном из сыновей последнего коменданта Петергофа князя Вачнадзе Авраама Георгиевича (1853–1941) – Георгии или Федоре. Георгий Вачнадзе был заслуженным офицером, награжденным за храбрость несколькими орденами; сохранив верность монархии, после ее падения воевал в Добровольческой армии А. Деникина. В начале 1920-х гг. вернулся в Тбилиси, проживал у младшей сестры, но в 1929 г. был арестован, отправлен в лагерь, где и скончался в 1944 г. Федор Вачнадзе был штабс-ротмистром 17-го гусарского Черниговского полка. За храбрость в бою был награжден Георгиевским оружием в январе 1917 г., остался жить на родине, в начале 30-х гг. скончался от туберкулеза.

⁶⁵ Наследник и будущий император Николай II отправился 23 октября 1890 г. в длительное морское путешествие в Египет, Индию и Японию. Путешествие должно было завершиться ознакомлением с Дальним Востоком России и Сибирью. Но 29 апреля 1891 г. в Японии произошел «инцидент в Оцу», в местечке на берегу озера Бива, рядом с Киото, когда японец Ва-цу ранил саблей Николая в голову. После этого наследник прервал свое путешествие.

⁶⁶ Рагозин Александр Николаевич (1856 – 1918) – генерал-майор (с 1901 г.), генерал-лейтенант (с 1907 г.). Участвовал в русско-турецкой войне 1877 – 1878 гг. Был командиром Лейб-гвардии Гренадерского полка (1901 – 1904), начальником Офицерской стрелковой школы с зачислением по гвардейской пехоте (1904 – 1907), начальником 8-й Восточно-Сибирской стрелковой дивизии (1907-1908). По болезни был в отставке с 1908-1914 гг. С началом Первой мировой войны был призван на службу, находился в распоряжении верховного начальника санитарной и эвакуационной части принца А.Н. Ольденбургского. В 1918 году расстрелян большевиками.

⁶⁷ Виктория Александрина (1819 – 1901) – королева Великобритании и Ирландии, с 1837 г. и до смерти, императрица Индии с 1876 г., дочь Эдуарда, герцога Кентского. Императрица России Александра Федоровна была ее внучкой от дочери Алисы, великой герцогини Гессенской.

⁶⁸ Эдуард VII (1841, Лондон – 1910, Лондон) – старший сын королевы Виктории, принц Уэльский, король Великобритании и Ирландии, император Индии с 1910 – 1910 гг. Называли его «дядей Европы», так как приходился дядей нескольким европейским монархам. Внес большой вклад в создание Антанты, заключив англо-французское соглашение в 1904 г. и англо-русское соглашение в 1907 г.

⁶⁹ Керзон Джордж Натаниел (1856, Кедлстон Хилл, Дербишир – 1925, Лондон) – английский государственный деятель, пэр Ирландии с 1889 г., вице-король Индии (1899 – 1906), министр иностранных дел Великобритании (1919 – 1924). Много внимания уделял проблеме сохранения древних индийских памятников. Благодаря Керзону был спасен от разрушения и отреставрирован Тадж-Махал. В 1919 – 1924 гг. был организатором интервенции против Советской России. В 1923 г. он направил ультиматум (так наз. нота Керзона) Народному комиссариату иностранных дел СССР, содержащий угрозу полного разрыва отношений с СССР.

⁷⁰ Имеется в виду Крымская война 1852 – 1856 гг. между Российской империей, с одной стороны, и коалицией в составе Великобритании, Франции, Османской империи и Сардинского королевства, с другой стороны.

⁷¹ Рузский Николай Владимирович (1854 – 1918, Пятигорск) – генерал-адъютант (с 1914 г.), участник русско-турецкой 1877 – 1878 гг., русско-японской 1904 – 1905 гг. и Первой мировой войн. Был одним из участников военного заговора во время Февральской революции, находился в сговоре с главой Думы М. В. Родзянко. Грубым насилием он принудил колеблющегося царя подписать заготовленное отречение от престола. После Октябрьской революции, в сентябре 1918 г. был арестован красными, отказался возглавить отдельные части Красной армии и за это был убит.

⁷² Пуаре Мария Яковлевна (1863, Москва – 1833, Москва) – артистка театра М. В. Лендовского, Александринского и Малого театров, автор и исполнительница романсов. В 1901 г. попыталась создать собственный театр. В 1904 г. была корреспондентом с Дальнего Востока для газеты «Новое время». Вторым браком была замужем за графом Алексеем Анатольевичем Орловым-Давыдовым (1871–1933), с которым познакомилась после смерти его единственной дочери и спустя несколько лет обвенчалась в 1914 г. В возрасте 50 лет она заговорила о рожденном сыне-наследнике, однако подозрения графа подтвердил суд: сына она купила у бедной семьи, чтобы укрепить положение жены графа, метрика о рождении ребенка была признана недействительной, а Мария Пуаре оправдана.

⁷³ Орловы-Давыдовы – русский графский род, по мужской линии происходящий от Давыдовых, а по женской – от Орловых. Унаследовал фамильные реликвии братьев Орловых и родовую усадьбу «Отрада» в Подмосковье. Со смертью графа Владимира Григорьевича Орлова в 1926 г. род Орловых заканчивается. Его внук, сын его дочери Натальи Владимировны, писатель, тайный советник и почетный член Академии наук Владимир Петрович Давыдов (1809–1882), получил разрешение принять имя и титул деда и потомственно именоваться графом Орловым-Давыдовым. Алексей Анатольевич Орлов-Давыдов (1871–1933) – потомок этого рода, член Четвертой Государственной думы от Калужской губернии, прогрессист, масон высокой степени, казначей Верховного совета российского масонства, помещик Калужской, Курской, Воронежской, Московской, Нижегородской, Орловской, Рязанской, Тамбовской губ. Первая жена – Фекла Георгиевна, урожденная баронесса Стааль, жена с 1914 года – актриса Александринского театра Мария Яковлевна Пуаре (1863–1933).

⁷⁴ Вторая Государственная Дума просуществовала 102 дня, с 20 февраля по 3 июня 1907 г., когда была распущена. Боролись четыре фракции: правые, признававшие самодержавие; октябристы, принявшие программу Столыпина; кадеты; левые (социал-демократы, эсеры, другие социалисты). Председателем Думы был правый кадет Ф. А. Головин.

⁷⁵ Муромцев Сергей Андреевич (1850, Санкт-Петербург – 1910, Москва) – правовед, один из основоположников конституционного права России, профессор университета, политический деятель. Был председателем Первой Государственной думы в 1906 г. После роспуска Думы Муромцев подписал вместе с другими депутатами-кадетами Выборгское воззвание с призывом оказывать пассивное сопротивление власти, за что был приговорён к трём месяцам лишения свободы. К тому же, он был исключен из дворянского сословия, что лишило его права быть присяжным поверенным.

⁷⁶ Первая Государственная Дума просуществовала 72 дня, с 27 апреля по 9 июля 1906 г. Представители левых и крайне правых партий бойкотировали выборы. Левые считали, что Дума не обладает никакой реальной властью, а крайне правые вообще относились отрицательно к самой идее парламентаризма, выступая за неизбежность Самодержавия. Несмотря на это, в выборах участвовали меньшевики и эсеры. Председателем Думы был избран кадет С. А. Муромцев, профессор Моковского университета.

⁷⁷ Головин Федор Александрович (1867, Москва – 1937, Москва) – председатель Второй Государственной Думы, депутат Третьей Государственной Думы, земский деятель, один из основателей партии кадетов. После Февральской революции – комиссар всех учреждений бывшего Министерства Императорского двора, в ведении которого были бюджет семьи бывшего царя, императорские театры, музеи и другие учреждения культуры. Октябрьский переворот категорически не принял. Отказывался передать дела представителям советской власти и сотрудничать с ними. В июле – сентябре 1921 г. член ВК Помгол (Всероссийского комитета помощи голодающим). В дальнейшем служил в советских учреждениях. Неоднократно арестовывался, последний раз в 1937 г., когда был приговорен к расстрелу.

⁷⁸ Скорее всего, речь идет о главе «Вспомогательные институты вещного права» из книги С. А. Муромцева «Гражданское право Древнего Рима: лекции», опубликованной в 1883 г.

⁷⁹ Гейден Петр Александрович (1840, Ревель – 1907, Москва) – дворянин, выходец из Голландии, общественный и политический деятель, депутат Первой Государственной Думы. В юности покинул службу в лейб-гвардии Уланском полку, чтобы заняться развитием сельского хозяйства. Был президентом Вольного экономического общества с 1895 г. Являлся сторонником эволюционного пути развития России, умеренно-либеральных реформ. После провозглашения Октябрьского манифеста 1905 г., разработанного С. Ю. Витте, стал одним из основателей Союза 17 октября, а потом и Партии мирного обновления. Был образцом примирения консерватизма и либерализма.

⁸⁰ Хилков Михаил Иванович (1834, Тверская губерния – 1909, Санкт-Петербург) – князь, государственный деятель, министр путей сообщения Российской империи (1895 – 1905 гг.). В юности путешествовал по Европе и Америке, работал в англо-американской компании по сооружению Трансатлантической железной дороги сначала простым рабочим, а потом заведующим службой подвижного состава. С назначением М. И. Хилкова министром путей сообщения протяженность железных дорог России выросла в два раза, он организовал работу по сооружению Китайско-Восточной железной дороги, развернул работу на Транссибирской магистрали. С началом революции 1905 г., начались забастовки на железных дорогах и М. И. Хилков подал в отставку.

⁸¹ Дом № 1 – в протоколах дворец губернатора был обозначен как дом № 1, тогда как дом Корнилова значился как дом № 2. После Февральской революции дворец губернатора получил название «Дом Свободы».

⁸² Романс «Спите орлы боевые» был написан в 1906 г. московским композитором Иваном Ивановичем Корниловым (1869 – 1938, Париж), сыном купца И. Н. Корнилова, на слова Константина Ивановича Оленина (1881 – после 1939, Сарны?). Этот романс был воспринят и военной, и революционной традициями – соответственно, как память жертв русско-японской войны 1904–1905 гг. и первой русской революции 1905 г. После Октябрьской революции был популярен в русском зарубежье как память о павших воинах Белых армий.

Екатерина Вучкович

МГУ имени М.В. Ломоносова

Факультет иностранных языков и регионоведения

Кафедра славянских языков и культур

ekaterina_vuc@mail.ru

ДВУСМЫСЛЕННОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ КАК ЭЛЕМЕНТ ИДИОСТИЛЯ М.А. БУЛГАКОВА И ОТРАЖЕНИЕ ЭТОГО ПРИЕМА В СЕРБСКИХ ПЕРЕВОДАХ

В статье рассматриваются семантические и стилистические функции приема двойной актуализации фразеологизма в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» и анализируются способы их передачи в переводах на сербский язык.

Ключевые слова: фразеологическая единица, двойная актуализация, приемы перевода.

The article considers to the semantic and stylistic functions of double actualization of fraseological units in “The Heart of a Dog” by M. Bulgakov. It analyzes the methods of its translation into the Serbian language.

Key words: phraseological unit, double actualization, methods of translation.

Изучая творчество писателя, исследователи анализируют не только идеи и образы в его произведениях, но и индивидуальное использование автором языковых средств, которое позволяет решать творческие задачи, а также становится отличительной особенностью, характеризующей индивидуальный стиль писателя.

«Индивидуальный стиль писателя – это система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения» (Виноградов 1959: 85).

Ученые разграничивают понятия «идиостиль» и «идиолект». В.П. Григорьев понимает под идиостилем комплексную систему «композиционных приёмов и образно-речевых средств писателя», а под идиолектом – «набор характерных для данного автора языковых изобразительных средств» (Григорьев 1983: 56-58).

То, что активное использование фразеологии является отличительной чертой идиостиля М.А. Булгакова, не вызывает сомнения. Это подтверждают количественные данные, приводимые исследователями языка

разных писателей. Так, «авторское употребление Булгаковым фразеологизмов составляет в среднем более чем два фразеологизма на страницу текста, в отдельных произведениях оно ещё выше (до 3,21). Это весьма высокая степень частотности ФЕ. Сравним: у И.С. Тургенева она составляет ~ 0,4 ФЕ на страницу текста [Лаврушина], у Ф.М. Достоевского в романах «Идиот» и «Бесы» ~ 0,5 ФЕ [Проскуряков], у В.Н. Войновича в романе «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» ~ 1,2 ФЕ, у В.И. Белова в повести «Привычное дело» ~ 1,72 ФЕ, у В.Г. Распутина в повести «Пожар» ~ 2,9 ФЕ [данные из дипломных работ, выполненных на кафедре русского языка Орловского государственного университета.]» (Михальчук 2002: 35). Таким образом, высокая частотность обуславливает доминантный характер ФЕ как стилиобразующего средства в произведениях М.А. Булгакова.

Лингвисты придерживаются различных взглядов на критерии определения фразеологизмов в языке. А.И. Молотков, пытаясь объединить эти точки зрения, пишет: «В качестве критериев определения фразеологизма в русском языке называют в различных комбинациях устойчивость, целостность значения, не выводимую из суммы значений составляющих его слов, раздельнооформленность, возможность структурных вариантов или новообразований, воспроизводимость, непереводаемость на другие языки. ... Во фразеологизме находят метафоричность, образность, экспрессивно-эмоциональную окраску и т. д.» (Молотков 1977: 7).

Проблема трансформации ФЕ привлекает внимание многих исследователей, которые по-разному классифицируют это языковое явление, определяя его как «индивидуально-авторское преобразование фразеологических единиц», «трансформация фразеологических единиц», «окаzionale преобразование фразеологических единиц», «авторское изменение фразеологических единиц», «индивидуально-художественная обработка фразеологического оборота». Все эти термины по своей сути являются синонимами.

Лингвисты выделяют разные типы авторских изменений ФЕ. Так, А.М. Мелерович и В.М. Мокиенко все преобразования ФЕ делят на семантические и структурно-семантические. Семантические преобразования ФЕ производятся путём внешнего воздействия на ФЕ при помощи элементов контекста, семантически связанных с ней. Структурно-семантические преобразования осуществляются путем изменения грамматической формы и семантики ФЕ. При этом могут образовываться как авторские варианты узуальных ФЕ, так и окаzionale фразеологизмы (Мелерович, Мокиенко 1988: 2).

Индивидуально-авторские преобразования указанных типов осуществляются путём использования следующих приёмов (Михальчук 2002: 48):

1. Приёмы формально-грамматического преобразования ФЕ:

а) разрыв; б) вклинивание; в) инверсия; г) преобразование компонентов ФЕ на морфемном уровне; д) морфологическое преобразование компонентов ФЕ; е) транспозиция.

2. Приёмы семантического преобразования ФЕ:

а) замена закреплённого в языке значения на новое; б) употребление ФЕ в качестве свободного словосочетания; в) двусмысленное использование ФЕ.

3. Структурно-семантические приёмы преобразования ФЕ:

а) расширение компонентного состава ФЕ; б) эллипсис компонентного состава ФЕ; в) компаративация и декомпаративация; г) переход ФЕ с утверждением в ФЕ с отрицанием и наоборот; д) замена компонентов в составе ФЕ; е) контаминация ФЕ; ж) развёртывание.

М.А. Булгаков использует все вышеназванные приемы с большей или меньшей частотностью, а также их комбинации. В данной работе будет описан один из приемов семантического преобразования фразеологических единиц – двойная актуализация, и проанализировано его отражение в переводах на сербский язык.

Материалом для анализа послужил текст повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» и его переводы на сербский язык Миливое Йовановича (Јовановић) и Дайича Путника (Putnik). Примеры из переводов приводятся шрифтами оригиналов (перевод Йовановича – на кириллице, Путника – на латинице).

Вопрос о выявлении способов преобразования устойчивых словосочетаний и их классификации тесно связан с переводом. От правильности понимания преобразований, произошедших с устойчивым словосочетанием, зависит адекватность перевода изучаемого стилистического приема.

Понятие эквивалентности (адекватности, полноценности) перевода – ключевое для переводоведения. По утверждению А.В. Федорова, «полноценность перевода означает исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему. Полноценность перевода состоит в передаче специфического для подлинника соотношения содержания и формы путем воспроизведения особенностей последней (если это возможно по языковым условиям) или создания функциональных соответствий этим особенностям. Это предполагает использование таких языковых средств, которые, часто и не совпадая по своему формальному характеру с элементами подлинника, выполняли бы аналогичную смысловую и художественную функцию в системе целого» (Федоров 1983: 127).

Ту же мысль выражает и Я.И. Рецкер. По его мнению, целостным (полноценным или адекватным) можно считать лишь такой перевод, который «передает не только то, что выражено подлинником, но и так, как это выражено в нем» (Рецкер 1974: 13).

С этой точки зрения перевод ФЕ, а особенно преобразованных автором, представляет собой большую сложность, именно ФЕ занимают первое место в ряду переводческих трудностей в поисках эквивалентности: большинство ФЕ обладает яркой образностью и эмоциональной выразительностью.

Стратегия переводчика при передаче авторских преобразований должна опираться на анализ многообразных примеров и складываться из совокупности индивидуальных переводческих решений. Предпосылки перевода преобразованных ФЕ должны быть достаточно гибкими и учитывать структурные и семантические нюансы конкретного авторского преобразования.

Термин «двойная актуализация» был введен исследователем языка Л.М. Болдыревой. Для обозначения этого явления также используются термины «семантическая двуплановость» и «двусмысленное употребление ФЕ». Сущность этого приема состоит в том, что под влиянием контекста у узуальной, структурно не измененной ФЕ, актуализируются два значения – буквальное и фразеологическое. Этот семантический прием повышает уровень экспрессивности художественного текста. Он позволяет выделить важную для каждой ситуации идею.

Булгаков мастерски использует прием сближения компонентов фразеологизма со словами свободного употребления для создания двуплановых ситуаций.

В ряде случаев формально ФЕ употребляется в качестве свободного сочетания слов, но в то же время под влиянием контекста она сохраняет связь с узуальным значением ФЕ – в результате сочетание слов осознается одновременно и как свободное, и как фразеологическое.

«Руки ему лизать, больше ничего не остается (...) Еще, еще лижу вам руку. Целую штаны, мой благодетель!» (351)

«Не остаје ми ништа друго да му лижем руке (...) Још, још лижем вам руку. Љубим вас у панталоне, добротворе мој!» (Јовановић: 269)

«Лизать руки (разг., презр.) – пресмыкаться, унижаться перед кем либо» (ФСРЯ. С. 468). В данном контексте этот фразеологизм выступает одновременно и в качестве свободного словосочетания, так как пес действительно выполняет действие, на описании которого основана образность фразеологизма. В сербском языке существует фразеологизм «lizati pete» (РХСФС I: 363) – «лизать пятки». В переводе фразеологическое значение выражено менее ярко, чем в оригинале, но оно угадывается, так как в переводящем языке существует похожая ФЕ.

Так же использован прием двойной актуализации и в следующем случае:

«Неужто пролетарий? – подумал Шарик с удивлением, – быть этого не может». Он поднял нос кверху, еще раз обнюхал шубу и уверенно подумал: «Нет, здесь пролетарием и не пахнет...» (354).

„...Сасвим је подигао њушку, још једном помирисао бунду и самоуверено помислио: „Не, ту не мирише на пролетера...“ (Јовановић: 269)

Второй переводчик использует ту же ФЕ (Putnik: 16).

В этом случае в переводящем языке существует полный эквивалент русской ФЕ, поэтому перевод не представляет трудностей и достигается полная эквивалентность оригиналу.

Для стиля Булгакова характерно комбинирование нескольких языковых приемов. Кроме двойной актуализации ФЕ, вызванной контекстом, в следующем отрывке он прибегает к инверсии фразеологического оборота, что сближает его со свободным словосочетанием. «Видеть не может (разг., экспресс. – ненавидит, не переносит кто-либо кого-либо)» (ФСРЯ: 69) – «не может видеть». Но его фразеологическое значение подкрепляется употреблением в следующем предложении ФЕ «глаза б мои не смотрели (разг., презр.) – совсем не хочется видеть кого-либо или что-либо, настолько это неприятно» (ФСРЯ: 107) .

*«Псу достался (...) ломоть окровавленного ростбифа. Слован его, пес вдруг почувствовал, что он **хочет спать и больше не может видеть никакой еды**. «Странное ощущение, – думал он, **захлопывая тяжелевшие веки, – глаза б мои не смотрели** ни на какую еду...» (370)*

*«...Чим га је ставио у уста, одмах је осетио **да му се спава и да више никакво јело не може да види**. “Чудно осећање, – мислио је, затварајући отежале капке – **просто не могу да видим храну**...” (Јовановић: 287).*

Переводчик подверг фразеологизм «не могу да видим нешто» (РХСФС II: 109) тем же трансформациям, что и автор: изменил порядок слов и приблизил его к свободному сочетанию слов. Во втором предложении он употребил тот же фразеологизм, но уже без изменения. Кроме того, чтобы подчеркнуть, что перед нами именно ФЕ, автор перевода добавляет экспрессивную частицу «просто».

*„...Smazavši ga, on odjednom oseti **da želi da spava i da više ne može da vidi nikakvu hranu**. Čudno osećanje, pomisli on, **otežalih kapaka, da moje oči više ne vide nikakvu hranu**...” (Putnik: 36).*

Второй переводчик в первом случае оставляет фразеологизм без изменений, во втором же предложении, вероятно, стремясь таким образом отразить авторскую игру свободным и фразеологическим значением, допускает грубую смысловую ошибку. Последнее предложение звучит как: „Странное ощущение (...) что мои глаза больше не видят никакой еды“.

Возможна и обратная ситуация : ФЕ употребляется в своем фразеологическом значении, но в то же время с помощью контекста автор эксплицирует значение одной или нескольких фразеолекс в свободном употреблении – в результате сочетание слов осознаётся одновременно и как фразеологическое, и как свободное. На этом принципе онован прием языковой игры – каламбур.

*«– Ну вот-с, – гремел Филипп Филиппович, – **зарубите себе на носу, – кстати, почему вы стёрли с него цинковую мазь? – что вам нужно молчать и слушать, что вам говорят**» (412).*

В этом случае трансформируется узуальная ФЕ *зарубить себе на носу*, зафиксированная в ФСРЯ со значением «хорошо запомнить что-либо, принять во внимание на будущее» (ФСРЯ: 350). В авторском варианте, с

одной стороны, используется фразеологическое значение ФЕ, так как Преображенский делает Шарикову внушение, а с другой стороны, фразеолокса *нос* употребляется здесь и в буквальном смысле как обозначение части лица (которая намазана цинковой мазью).

«– Дакле, – гунђао је Филип Филиповић – узмите се у руке... Узгред, зашто сте развукли цинкану маст?» (Јовановић: 328)

«– Eto vidite! – grmeo je Filip Filipovič. – **Zasecite sebi na nosu da biste zapamtili. I zašto ste skinuli cinkovu mast?**» (Putnik: 91)

К сожалению, оба перевода ошибочны. В первом переводе (Јовановић) не отражено даже описательно значение ФЕ «зарубить себе на носу»; оно подменено совершенно далеким по смыслу фразеологизмом «узмите се у руке», который не является узуальным для сербского языка, а калькирован с русского «возьмите себя в руки», который в сербском языке соответствует глаголу «savladati se» (РХСФС II: 362).

Другой переводчик (*Putnik*), делая кальку с русской ФЕ, тоже создает фразеологизм, не существующий в сербском языке, хотя он прямо в тексте объясняет его значение. На сербском фраза звучит искусственно и непонятно, тем более что во втором предложении слово «нос», на употреблении которого основан авторский прием, вообще не появляется.

Ни один из вариантов перевода нельзя признать эквивалентным. В сербском языке существует ФЕ «утувити у главу», близкая по смыслу к русской «зарубить себе на носу» (РХСФС I: 742), в составе которой есть лексема, обозначающая часть тела человека, и с помощью которой можно было бы воспроизвести в переводе прием двойной актуализации.

К тому же типу относится и следующий прием.

«*Мы-управление дома, – с ненавистью заговорил Швондер, – пришли к вам после общего собрания жильцов нашего дома, на котором **стоял вопрос** об уплотнении квартир дома. – **Кто на ком стоял?** – крикнул Филипп Филиповић, – потрудитесь излагать ваши мысли яснее» (364).*

Каламбур, который создает профессор Преображенский в своем вопросе, отражает его саркастическое отношение к обилию канцелярских штампов, характерного для речи Швондера.

В первом переводе (*Јовановић*) вопрос профессора звучит не как издевка, а как уточнение: «Кто рассматривал и что?», то есть перевод абсолютно не отражает экспрессию оригинала и авторскую мысль.

«*Дошли смо к вама после састанка(...), на коме је **размотрено питање** гуићег насељаванња станова у згради... – **Ко је разматрао и шта?** – дрекнуо је Филип Филиповић(...)*» (Јовановић: 281).

Второй переводчик (*Putnik*) вполне успешно, на наш взгляд, справляется с задачей, найдя в сербском языке ФЕ «postaviti pitanje», соответствующую русской «поставить вопрос». (РХСФС I: 141). И хотя переводчику пришлось прибегнуть к замене активной формы на пассивную, а также заменить местоимение в вопросе (в оригинале для придания ситуации

еще большей абсурдности два раза употреблено местоимение «кто»), ему удалось передать каламбур, актуализировав прямое значение глагольной фразеолексы.

„Došli smo kod vas posle zajedničkog sastanka(...), na kome je postavljeno pitanje preraspodele stanara u zgradi. – Ko je na čemu bio postavljen? – uzviknu Filip Filipović(...).“ (Putnik: 28).

Более сложным для перевода является прием, когда двойная актуализация ФЕ происходит под влиянием контекста, актуализирующего значение фразеолексы, которая не содержится в эквиваленте ФЕ в переводящем языке. Тогда переводчику приходится либо жертвовать этим приемом, либо видоизменять существующую в переводящем языке фразеологическую единицу, чтобы хотя бы частично сохранить в переводе прием двойной актуализации. Например:

«Пса в столовой прикармливаете, – раздался женский голос, а потом его отсюда калачом не выманишь» (369).

Глагол «прикармливаете» актуализирует семантику фразеолексы «калач» в свободном употреблении. Автор перевода (Јовановић) фразеологизм заменяет аналогом, не содержащим слов, относящихся к семантическому полю «еда», поэтому прием двойной актуализации фразеологизма не передается в переводе, сохранена лишь экспрессивность, свойственная ФЕ:

„– Храните пса у трпезарији, – одазвао се женски глас, – а после нећу моћи да га отерам ни са седам пари волова“ (Јовановић: 286).

Второй переводчик (Putnik) просто калькирует русский фразеологизм (при этом слово „калач“ он заменяет на „пирожное“ – вероятно из-за того, что калач – русская реалия, а, может быть, под влиянием близкого звучания межъязыковых омонимов). В переводе передается только нефразеологическое значение оборота:

„Psa u trpezariji hranite – razleže se ženski glas – a posle ga otuda ni kolačem nećeš namamiti“ (Putnik: 35).

Актуализация образной основы фразеологизма может происходить не только под влиянием ближайшего, но и более широкого контекста, даже текста всего произведения. Только зная, что Шариков – это собака, превращенная в человека, читатель сможет оценить двусмысленность фразы „пес его знает“, произнесенной Шариковым.

«Кто ответил пациенту «Пес его знает»? (396).

«Пес его знает (просторечн., экспрессивн.) – неизвестно (ФСРЯ 2012: 391)». В русском языке существует несколько ФЕ, где в качестве именно-го компонента могут выступать варианты «бог», «черт», «леший», «пес» и т.д. В зависимости от выбора варианта меняется стилистическая принадлежность и экспрессивная окраска ФЕ. Например, «бог (аллах, господь,

леший, черт) его знает», «бог (господь, леший, черт, пес) с ним». В сербском языке в соответствующих ФЕ употребляются только варианты *bog*, *đavo*, *vrag* (РХСФС I: 44). Поэтому в обоих переводах приведена трансформированная ФЕ, где на месте этих компонентов употреблено слово *pas*. Так как преобразованные единицы сохраняют узнаваемую форму фразеологизма (сравн. «*vrag bi ga znao*», «*vrag će ga znati*»), то прием двойной актуализации в переводах отражается.

Ko je odgovorio pacijentu „pas bi ga znao“? (Јовановић: 312).

Ko je odgovorio pacijentu „Pas će ga znati“? (Putnik: 70).

Проанализировав примеры переводов приема двойной актуализации фразеологизмов, можно сделать заключение о том, что, во-первых, при переводе с близкородственного языка, в данном случае с русского на сербский, наряду с преимуществами, которые дает во многом совпадающий лексический фонд, возникают проблемы, обусловленные схожестью структур языков и наличием межъязыковых омонимов. С одной стороны, наличие в двух языках большого количества фразеологизмов, совпадающих не только по структуре, но и по значению, облегчает задачу по достижению эквивалентности перевода. Например, абсолютными эквивалентами являются фразеологизмы «здесь и не пахнет чем-либо» и «*ovde i ne miriše na nešto*» и «видеть не могу что-либо» и «*ne mogu da vidim nešto*». С другой стороны, отличия в механизме метафоризации в двух языках часто не позволяют подобрать фразеологизм, лексическое значение компонентов которого можно актуализировать в конкретном контексте. Например, в сербском языке невозможно подобрать эквивалентный русскому фразеологизм, включающий те же компоненты («заруби себе на носу» и «калачом не выманишь»). Схожесть в структуре языков подталкивает переводчиков к калькированию фразеологизмов, в большинстве случаев неудачному. Кроме того, большое значение имеет умение переводчика выделить и проанализировать индивидуальный авторский прием преобразования фразеологизма. Отсутствие тщательного и правильного анализа приводит не только к неотражению конкретного приема в переводе, но и к серьезным семантическим сдвигам. Например, ни один переводчик не справился с переводом ФЕ «заруби себе на носу».

Отражение в переводе индивидуального авторского стиля – одна из самых сложных задач для переводчика. Для достижения эквивалентности перевода необходим не только творческий, но и научный подход к анализу элементов, составляющих идиостиль писателя.

ИСТОЧНИКИ

- Булгаков М.А. Собачье сердце. *Избранные сочинения*. Т. I. М.: Литература, 1999.
 Булгаков М. Псеће срце (превео Миливоје Јовановић). *Дела у 8 књига*. Књ. II. Београд, 1985.
 Bulgakov M. *Pseće srce* (preveo Dajić Putnik). Beograd: LOM, 2008.

ЛИТЕРАТУРА

- Большой фразеологический словарь русского языка* (под редакцией В.Н. Телия). М.: Аст-пресс, 2006.
- Виноградов В.В. *О языке художественной литературы*. М.: Гослитиздат, 1959.
- Влахов С.И., Флорин С.П. *Непереводимое в переводе*. М.: Р. Валент, 2006.
- Григорьев В.П. *Грамматика идиостиля: В. Хлебников*. М.: Книга, 1983.
- Дергилова О.С. *Индивидуально-авторские приемы преобразования фразеологических единиц* (на материале художественных произведений М.А. Булгакова): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2009.
- Мароевич Р. „Проблема перевода фразеологизмов на родственный славянский язык“. *Тетради переводчика* 20 (1983).
- Мелерович А.М., Мокшенко В.М. „Коммуникативный и номинативный аспекты фразеологического значения в тексте и словаре“. *Фразеологическое значение в языке и речи*. Челябинск, 1988.
- Михальчук Н.Г. *Фразеологические единицы как средство формирования идиостиля М.А. Булгакова*: Дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2002.
- Молотков А.И. *Основы фразеологии русского языка*. Л.: Наука, 1977.
- Оташевић Ђ. *Мали српски фразеолошки речник*. Београд: Алма, 2007.
- Рецкер Я.И. *Теория перевода и переводческая практика*. М., 1974.
- Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- Руско-српски речник* (у редакцији Богољуба Станковића). Нови Сад: Будућност, 1998.
- РХСФС – *Русско-хорватский или сербский фразеологический словарь*. В 2 т. (под редакцией Антицы Менац). Загреб, 1979.
- Толстой И.И. *Сербскохорватско-русский словарь*. М.: Русский язык, 2001.
- Трофимкина О.И. *Сербохорватско-русский фразеологический словарь*. М.: Восток-запад, 2005.
- Федоров А.В. *Основы общей теории перевода*. М., 1983.
- ФСРЯ – *Фразеологический словарь русского языка* (составитель Степанова М.И.). СПб.: Виктория плюс, 2012.
- Milenković T. *Idiomi u srpskom jeziku*. Aleksinac, 2006.

Јекатерина Вучковић

ДВОСМИСЛЕНО КОРИШЋЕЊЕ ФРАЗЕОЛОГИЗАМА
КАО ЕЛЕМЕНТ ИДИОСТИЛА М. А. БУЛГАКОВА И ОДРАЗ
ТОГ ПОСТУПКА У СРПСКИМ ПРЕВОДИМА

Резиме

У чланку се разматрају семантичке и стилистичке функције поступка двоструке актуализације фразеологизма у повести М. А. Булгакова *Псеће срце*, анализирају се начини њиховог преношења у преводима на српски језик.

Кључне речи: фразеолошка јединица, двострука актуализација, преводичаки поступак.

Миливое Йованович
Белградский университет
Кафедра славистики

КОРОЛЕВНА И РЫЦАРИ АНДРЕЯ БЕЛОГО:
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ СТИХОТВОРНОГО «ТРИПТИХА»
ОБ АСЕ ТУРГЕНЕВОЙ

В данной работе предпринята попытка рассмотреть поэтический сборник *Королевна и рыцари* Андрея Белого в ключе жанровых особенностей сказки, легенды, баллады, рыцарского романа. Мотивы пробуждения героем спящей девы, колокола Парсиваля, алмаза, крестоносца, клада, самосознающего «я» в поэтическом сборнике Белого подтверждают присутствие данных жанров.

Ключевые слова: Белый, *Королевна и рыцари*, Ася Тургенева, легенда, баллада, рыцарский роман.

The paper analyzes Andrei Bely's poetry collection *The Princess and Her Knights* in the manner of genre features of fairy tales, legends, ballads and chivalric novel. Motives the hero awaking the sleeping beauty, Parsifal bell, diamond, crusader, treasure, self-conscious "I" in Bely's poetry collection confirm the presence of mentioned genres.

Key words: Andrei Bely, *The Princess and Her Knights*, Asya Turgeneva, legend, ballad, chivalric novel.

1.

Образ Анны Алексеевны («Аси») Тургеневой был самым ярким и самым навязчивым поэтическим воспоминанием Белого. По мнению Цветаевой, Ася Тургенева явилась уже прототипом Кати в *Серебряном голубе* (Цветаева 1958: 296); Белый в дальнейшем посвятил ей *Путевые заметки*, отвел для ее изображения (Нэлли) ряд страниц в *Записках чудачка*, воспользовался образом Аси в воплощении Лизаши – «козочки» (Цветаева 1958: 292, 308, 329) в *Москве* и в *Масках*. Наиболее полное и целостное развитие образа этой «героини» интимной жизни Белого получил в трех его стихотворных сборниках («триптихе») – *Королевна и рыцари*, *Звезда* и *После разлуки*.

Высказывания Белого о сугубо интимном переживании, однако, следует признать довольно запутанными и даже противоречивыми. Так,

например, в пояснительных текстах к сборнику *Стихотворения* 1923 года нет никаких упоминаний или хотя бы намеков на наличие любовной темы в названных сборниках. Про *Королеву и рыцарей* там сказано, что этот цикл стихов является в основном «переходом от мрачного отчаяния “Урны” к сознательности “Звезды”»; согласно Белому, он задуман как «сказки о прошлом», потому что пробуждающемуся «от бессознательности могилы к живой жизни эта жизнь звучит сказкой»¹. В пояснительном тексте к *Звезде* Белым отмечены только «встреча» с антропософией и «тема России», причем символика заглавия им определена однозначно («“Звезда” самосознания»). Вступительный текст к сборнику *После Звезды*, в котором вообще не упоминается цикл *После разлуки*, уже явно ироничен (об этих стихотворениях поэт якобы «знает» лишь то, что «они не “Звезда” и что они после “Звезды”») и полемичен; полемика же касается не только антропософии («музыки “пути посвящения”»), но и замолчанной интимной темы (сюжет Аси, как мы попытаемся показать, сопутствовал «пути посвящения» лирического героя), о чем косвенно свидетельствует признание Белого, что он «хороший джозбэнд» стал предпочитать «колоколам Парсиваля» (Белый 1966: 557–558). С другой стороны, в мемуарах *Между двух революций* Белый подчеркивал, что именно со стихотворения «Родина» (в первой публикации озаглавленного «Гном»), написанного под впечатлением его знакомства с Асей Тургеневой весной 1909 года, начался цикл *Королева и рыцари*; его слова о том, что с этой девушкой «делалось легко, точно в сказке», что она ему «предстала живою», способствуя его впечатлению «будто встретились после долгой разлуки и будто мы в юном детстве дружили», наконец, его трактовка «розового куста розмарина» как метафоры «распространяемой от нее атмосферы» (Белый 1934: 362–363) прямо указывали на соотнесенность интимной темы Белого со всем комплексом тем, связанных с его мироощущением и миропониманием этого периода.

Не существует в творческих материалах Белого и более подробных высказываний относительно жанрового характера *Королевы и рыцарей*, а также вопроса о взаимосвязанности трех названных стихотворных сборников, хотя подобная взаимосвязанность всячески отмечалась поэтом в отношении его предыдущих книг. *Королева и рыцари* не только «сказки», как указано Белым в издании 1919 года. В этом цикле четко выявляются жанровые особенности «волшебной сказки» (вернее «мифологической сказки» – в терминах К. Леви-Строса) в их сочетании с чертами «легенды», «баллады» и «рыцарского романа» («рыцарской поэмы») в его германо-русском варианте. Мотив пробуждения героем спящей девы (вальки-

¹ Может показаться несколько странным то обстоятельство, что в издании 1923 года Белый безо всяких изменений перепечатал предисловие к *Королеве и рыцарям*, опубликованное в 1919 году, т. е. до окончательного выяснения отношений с Асей. Однако уже к этому времени (в «роковой январь 1919 года») Белый получает от Аси известное «рождественское» письмо, которое считается толчком к их разрыву, происшедшему три года спустя (Письмо Андрея Белого 1967: 297–298).

рии)² и спасения пленницы, связанного с обрядом посвящения героя, относится как к «сказке», так и к «рыцарскому роману», предполагающему также наличие мотивов воскресения «павших воинов» и их похода «на север», т. е. в загробный мир. В данном отношении Белый недаром упомянул о «колоколах Парсиваля», – в *Королевне и рыцарях* им использованы мотивы *Парцифалья* Вольфрама фон Эшенбаха (спасение героем прекрасной принцессы Кондвирамуры; поиски кубка св. Грааля – нектара; борьба героя с Роком), к которому восходит также основополагающая мифологема «лучезарного драгоценного камня» – «алмаза» («алмаз глаз» в «Близкой» и «алмазная Венера» в открывающем сборник *Звезда* одноименном стихотворении – Белый 1966: 351, 357)³, заключающая в себе в первую голову н р а в с т в е н н ы е ценности. Из круга «легенд» в поле внимания Белого попали мотивы Артуровских легенд и легенд о крестовосцах, причем первоначальное заглавие стихотворения «Голос прошлого (Барбарусса)» отсылало сразу к двум образам – знаменитого императора Священной римской империи и участника Третьего крестового похода, а также его потомка Фридриха Второго – Короля Сицилии (ср. биографическую деталь, связанную с совместной поездкой Белого с Асей в Сицилию). В жанре баллады написано стихотворение «Шут», что и отмечено в подзаголовке. Вместе с тем в сказочно-мистически-рыцарский сюжет *Королевы и рыцарей* вплетается сюжет «самосознающего» я героя, «умирающего»⁴ и «воскресающего», ищущего идентификации со «старинным другом», «другом сказочным, полузабытым, милым» (Белый 1966: 353, 354), облик которого двоится, – он и «древний рыцарь» (в плане подтекста – Руслан и сам Пушкин, о чем ниже), и возлюбленная женщина-«королевна» (пушкинская Людмила). В дальнейшем развитии сюжета Белым использован сказочно-мифологический мотив «клада», приносящего несчастье его обладателю (итоговая символика «звезды», «алмаза звезды», «звезды любви» – Белый 1966: 449), который отменяет названную идентификацию и парадоксальным образом восстанавливает иную – героя с «шутом»⁵, чем сюжет этот по сути и заканчивается, как показывает

² Любопытно, что в беседе с Цветаевой Белый назвал Асю Валькирией («Была Психея, стала Валькирия» – Цветаева 1958: 330).

³ Образ «алмазной Венеры» предвосхищает образ Голубя – Св. Духа Символику же «алмаза» Белый, по-видимому, перенял у Фета и Вяч. Иванова (более подробно об этом см.: Йованович 1988: 59–82). Ср. предвещающий указанную трансформацию мотив «слез» (Белый 1966: 343).

⁴ Ср. выпавшую из более позднего варианта «Вещего сна» строфу: «Все кануло: глухой покой окрест. Сто долгих лет переживаю в грезах. А надо мной горит могильный крест В пурпуровых, надгробных, темных розах» (Белый 1966: 614).

⁵ Ср. цепочку соответствующих превращений: «горбатый шут» в замке, прищелкивающий «звонко треснувшим бубунцом» (отсчитывающий «докучный бог трещоткой деревянной») и призывающий королевну к «забвению» («Шут» – Белый 1966: 339, 345, 342) → «старый дурак», играющий на мандолине, «поющий паяц», выгнанный из цирка и вопиющий о Боге и вселенской любви («Шутка» – Белый 1966: 365, 366) → надсмехающийся над «судьбой всех» и «над собою» герой, изречения которого суть «маски» человека, «рассказывающего сказки» («Поется под гитару» – Белый 1966:

завершающее цикл *После разлуки* стихотворение «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» с показательной для этого символикой эпиграфа («Бум-бум: Началось!» – Белый 1966: 450) и заключительных строк («Бум-бум: Кончено!» – Белый 1966: 460)⁶.

Соответственно три стихотворных сборника Белого взаимосвязаны общим знаменателем, – движением сюжета от борьбы «тени» и «света» («мертвая» картина «на глухой, теневой стороне» – «светом хлынувший бурный поток» «ожившей картины»; «темный рыцарь» – «ясный рыцарь»; «тень горба» шута – «луч», играющий на «острие меча» рыцаря – Белый 1966: 335, 336, 344, 345) к победе «света» (образы «зарей багрянеющего куста», «пламенения утра», «светлой вести», «розового куста розмарина», «ясно огневых зорь», «блещущей выси» – Белый 1966: 348, 350, 351, 352, 353, 354) и повторному торжеству «тени»⁷. В рамках такого строения сюжета происходит, помимо уже указанной, ряд трансформаций – «горбатого шута» из *Королевы и рыцарей* в «диавола» из «Маленького балагана на маленькой планете “Земля”» (Белый 1966: 456, 457)⁸, возлюбленной – «королевы» и «милого друга» (Белый 1966: 335, 381) в «непривет» (Белый 1966: 448), «сказки» в «быль» и обратно (Белый 1966: 351, 446)⁹, причем

446–447). Ср. также «колпак» шута из замка с «дурацким колпаком» героя «Шутки» (Белый 1966: 340, 366) и образ «седого насмешника» («шута» – Белый 1966: 343) с героем «Поется под гитару». Ср. далее словесную игру «шут» – «шутка» и семантизацию темы «п» («паяца») в последнем стихотворении («паяц» – «пение» – «путь посвящения» – 366–367). Ср., наконец, наличие «сказочных» приемов («когда-то», «как-то») в «Поется под гитару» (365, 366).

⁶ Ср. автобиографическую подоплеку этих строев, выявляемую в берлинский период жизни поэта (символика «музыки фокстрота, бостона и джимми» – Белый 1966: 558).

⁷ См. особенно образы стихотворений «Нет», «Ты – тень теней» и «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» («призраки», «обман», «тень теней», «растерянный свет», «брызнь», «клубы тьмы» – Белый 1982: 302, 303; Белый 1966: 449, 450, 454, 458). См. также в «Маленьком балагане на маленькой планете “Земля”» разработку вопроса «свет или тьма?» и символику окончательной «смерти» и «забвения» (Белый 1966: 456, 458). См. далее словесно-фонологическую игру «нет» – «тень» в названных стихотворениях. См., наконец, ряд «гибельных» образов и мотивов в стихотворении «В горах» («Оборвут, Как прах, – Ураганы: Разорвут В горах Меня!»); «Ворон, ворон – вот он: вот он – бьет крылом»; «Смерти серые, – туманом Обволакивали меня»; «Над утесами Подкинутыми В хмури Поднимется Взверченная брызнь; И колесами взверченной бури – Снимется Низринутая жизнь»; его образ «рога» («Чтобы – мыча – тупо Из пустот – быкорогий бог – Мог – В грудь – Трупа ткнуть – Свой рог!») и побудительная интонация последней его части («Стрелами кусай! Жги мне губы Озоном» и т. п. – Белый 1982: 319, 320, 321) противопоставлены символике «рога» в *Королеве и рыцарях* и побудительной интонации таких стихотворений, как «Вы – зори, зори! Ясно огневые» и «Вещий сон».

⁸ Трансформация эта автобиографична: «диавол» – доктор Штейнер. Ретроспективный взгляд позволяет также раскрыть в замке *Королевы и рыцарей* – Дорнах, в старом же шуте – того же Штейнера, организатора разных дорнахских «действ» и исполнителя роли Мефистофеля в этих любительских спектаклях – «мистериях». Ср. в данной связи «лоскут» «старого шута», мелькнувший над королевой «как адский пламень» (Белый 1966: 341) с обликом «диавола» из «Маленького балагана на маленькой планете “Земля”».

⁹ Для Белого «сказка» от «были» отличается тем, что она – «изумрудная», что в ней – «все иное» (Белый 1966: 446, 457, 458, 459).

превращение «были» в «сказку» уподоблено «забвению»¹⁰. В итоге сюжет «триптиха» возвращается к исходной ситуации (героиня снова попадает в плен) с той, однако, разницей, что на этот раз он исчерпан, дальнейшее его развитие в направлении «освобождения», «воскресения», «света» и т. п. невозможно, ибо разлука героя с героиней окончательна (символика тройного «навечи» в «Маленьком балагане на маленькой планете “Земля”» – Белый 1966: 457)¹¹. Здесь следует отметить, что установка Белого (в предисловии к *Королевне и рыцарям*) на «прошлое», на превращение «были» в «сказку о прошлом» (Белый 1966: 558) приняла несколько иной оборот в последующих частях «триптиха», поскольку сюжет *После разлуки* ставил все точки над «i», исключая любую возможность его продолжения. На наш взгляд, сборник *После разлуки* вообще заканчивает не такой уж длинный ряд поэтических книг Белого, построенных по принципу их «лейтмотивного» предвосхищения. После написания этого сборника Белый вернулся к прозе, переделав часть своих прежних стихов в духе новых прозаических тенденций; с другой стороны, концовка *Массок* (символика «взрыва») свидетельствовала о том, что прозаическая линия тоже не имела перспективы, совпав полностью с развитием сюжета в поэтических творениях автора символика «бум-бума» в «Маленьком балагане на маленькой планете “Земля”».

2.

Мотивная структура цикла *Королевна и рыцари* во многом обусловлена сюжетом заключительных разделов *Урны* и вместе с тем она ориентирована на сюжеты *Звезды* и *После разлуки*. Ситуация героя *Королевны*

¹⁰ См. обыгрывание «забыла» – «забыли» (Белый 1966: 448, 453, 458), символику «Ленты» («летенницы» – Белый 1966: 450) и «воды забвения» (Белый 1966: 453), а также противостояние таких строк, как: «Да порой Говорила Уныло С прежним – с прошлым: вода...» и «Ты – ушла: между нами года, – Проливаемая – Куда? – Проливаемая Вода...» (Белый 1966: 337; Белый 1982: 303).

¹¹ Мотив окончательного разрыва героя с возлюбленной передается Белым постепенно. В стихотворении «Опять гитара», например, неминуемость разрыва представляется вполне реальной («И мигнуло – // Над беспризорными Проблесками зари, В тверди Призорочной Перегорая, – // Тебе одна дорога, А мне – другая!» – Белый 1982, 302). Тем не менее в стихотворении «Нет», в котором намечается торжество «тьмы» над «светом» («Не осиливает Свет – Не осиливает Тьма!») и обыгрывается роковое слово «никогда» («Не увижу тебя никогда!...»), сама концовка позволяет и иную концовку развязки («В этом пении Где-то, В кипении: В этом пении Света Видение – // Мне – // Что – с тобой!» – Белый 1982: 302, 303, 304). Сюжет «Маленького балагана на маленькой планете “Земля”», однако, окончательно снимает актуальность прежних утверждений относительно восприятия героини героем, вроде: «В давнем – грядущие встречи; В будущем – давность мечты» (Белый 1966: 372). – Вопрос о взаимосвязанности отдельных частей «триптиха» выходит за пределы нашего внимания. Отметим здесь только то, что часть приемов, относящихся к указанной взаимосвязанности, обусловлена «лейтмотивным» характером творчества Белого в целом (ср. хотя бы тему сквозного «р», строение последних стихотворений и символику «воскресения мертвеца» и «зова» в *Королевне и рыцарях* и *Звезде*).

и рыцарей восходит к определению героя *Урны*, как «живого мертвеца, заживо похороненного», переживания которого суть «переживания прижизненной смерти» (Белый 1966: 356). Для него характерно желание покориться судьбе, уснуть, умереть¹²; мотив же «копиеносца седовласого» и смерти от копья («Копиеносец седовласый, Расправленное копие, В миг изрывая туч атласы, На сердце оборви мое» – Белый 1966: 326) прямо перешел в «рыцарскую» часть сюжета сборника 1919 года¹³. Аналогична ситуация героини, – в цикле *После разлуки* она находится «в стране иной», ее призывают «спать», «уснуть» (Белый 1966: 316, 317). Подобно герою *Королевы и рыцарей*, герой *Урны* обуюян «одним <...> тяжелым воспоминанием» и мечтает «перенестись» «в былые годы», «воскресить» все то, что «память сохранит» (Белый 1966: 331, 332)¹⁴; этим по сути задается сюжет *Королевы и рыцарей*, тогда как строками «Дорога от невзгод к невзгодам Начертана судьбой самой...» (Белый 1966: 332) определяется его внутреннее движение от «тьмы» начала цикла ко «тьме» в *После разлуки*¹⁵. Наконец, своеобразную «лейтмотивную» роль в сюжетах *Урны* и «триптиха» играют три стихотворения под заглавием «Вечер» (Белый 1966: 324, 354, 445–446). Первый «Вечер», помещенный между стихотворениями, пронизанными предчувствием неотвратимой гибели поэтического субъекта («Ночь – отчизна», «Перед грозой»), производит впечатление передышки в канун роковых событий и подготовки к ним («Неутомимой, хоть беспощадной, Ты волею перегори» – Белый 1966: 324). Во втором «Вечере», с одной стороны, предваряется явление символа «звезды» («звездели»; смена ударных «е» и «я» в первой строфе), с другой же стороны, уже в первой строфе, в рамках образцовой звуковой игры, просматривается установка автора на семантизацию «трудного» «ро» – «рор» – «рог» («пропели» – «прордели» – «проглядные»), которое в последующих строфах (особенно в последней), поддержанное наплывом «р» («моргнули», «прогоготали», «просторы», «прорезывали», «рогороги»), вполне обоснованно предвосхищает не только «трудное», но и «ироническое» («прогоготали», «рогороги» – Белый 1966: 354) движение сюжетов *Звезды* и *После разлуки*¹⁶. «Затрудненность» указанного движения сигнализируется

¹² Ср. соответствующие строчки: «То вечный путь зовет к себе... уснуть»; «Вздыхнешь, уснешь – и пепел ты, рассеянный в пространствах ночи...»; «Небытием Пади, о полог мгlistый, – Сойди, о ночь, – скорей!»; «Уныло призываю смерть...»; «Свершайся надо мною, тризна! Оскудевайте, дни мои! Паду, отверстая отчизна, В темнот извечные рои»; «Увы! Не избегу судьбы я, И смерть моя недалеко»; «Старинный друг, моя судьбина – Сгореть на медленном огне...» (Белый 1966: 316, 327, 319, 321, 324, 325, 331) и др.

¹³ Ср.: «Но упало сердце мое, как с башни Рыцарь Темный На меня направил копье» (Белый 1966: 335).

¹⁴ В стихотворении «З. К. Метнеру» обнаруживается и ряд других переключек с циклом *Королева и рыцари* (обращение к «старинному другу», «портрет на стене» и др. – Белый 1966: 331, 332, 353, 365).

¹⁵ См. также наличие в *Урне* основополагающей для «триптиха» мифологемы нравственного порядка «звезды алмаз» (Белый 1966: 315, 449).

¹⁶ Ср. в этом стихотворении также неотмененную связь сор сказкой (образ «гигантов» – Белый 1966: 354).

во втором «Вечере» также образом «летучей мыши», перекликающегося с «летучими тучами», уподобленными «летучими мышами», в «Маленьком балагане на маленькой планете “Земля”», и через них с «нетопыриными дикими криками» – «в выси» (Белый 1966: 459), отсылающими в свою очередь к строчкам «Шута» (Горбатый, Серый Замок Над лугом в белый день Крылом – нетопыриным Развеем Злую Тень» – Белый 1966: 342); изменение функции «нетопыринового» символа по сравнению с «Шутом» (в котором его «положительная» семантика обосновывалась не без воздействия параграммы псевдонима автора «белый») способствовало раскрытию итоговой негативной символики «криков диких», обращенных к «безднам звездным» (Белый 1966: 460), чьим образом и заканчивается «триптих» Белого». От третьего «Вечера» уже веет полной безотрадностью; сцена разрыва с возлюбленной, идущая в рамках «кошачьей темы» в русской литературе, выявляет угрожающую символику «злого и лукавого, угрожающего светом зрачка» рыси, ее «желтых хохотов», ее овладения «хмурыми высями» (Белый 1966: 445, 446), в чем нельзя не узнать автобиографического элемента (Ася в «барсовом плече», Ася – «барс», «рысь» в интерпретации Цветаевой) (Цветаева 1958: 298, 300)¹⁷.

Книга *Королева и рыцари* заканчивается стихотворением «Карлу Бауэру» (авторская описка: надо Михаилу Бауэру). В нем намечается выход за пределы «интимной» темы в область антропософии, вернее воспоминаний о былых «дорнахских» днях; этот сюжетный ход будет иметь продолжение в *Звезде*, часть которой следует признать настоящей апологией антропософского учения. Данное движение поэтического субъекта Белого (стихотворение «Карлу Бауэру» написано ритмически отмеченным пятистопным хореем), задуманное автором как параллельное развитие «интимной» темы, не менее затруднено, чем развертывание указанной темы, что засвидетельствовано как сопоставлением двух «взрывов» («бауэровских» речей и «пушечных»), так и семантизацией «р» в разных сочетаниях, вплоть до выявления своеобразной символики «огромных разрывов» в «огромные просторы» (Белый 1919: 55–56). Если, однако, исключить из рассмотрения это стихотворение, как не имеющее отношения к сказочно-мифологически-рыцарскому сюжету *Королевы и рыцарей*, то этот цикл можно разделить на две четко обособленные друг от друга части: к первой относятся пять «рыцарских» стихотворений, ко второй – последние четыре более «частных» и «субъективных» стихотворения. Обе части связаны образом поэтического субъекта, ищущего отождествления со сказочным «рыцарем», спасающим королеву из плена и возвращающим ее из состояния «сна» («сказки») в «явь» (быль)). В автобиографическом плане цикла «я» – сам поэт Белый, королева же – Ася Тургенева, «исчезнувшая» в прошлом (ушедшая в «сказку»), ставшая пленницей – «спящей девой» прошлого, из которого должна вернуться в настоящее (в «быль»).

¹⁷ Ср. также образ «дыма от папиросы» в «Бессоннице» с портретом Аси Тургеневой у Цветаевой (Белый 1966: 447, 296 и сл.).

В вводном стихотворении первой части цикла «Перед старой картиной» дана как бы экспозиция сюжета с ее контрастирующими, вечно повторяющимися мотивами («Все это – Было, Было! Будет – Всегда, Всегда!» – Белый 1966: 337), которые развиваются на фоне общего мотива «оживления мертвого» (в данном случае, «старой картины» с «забытым замком» и «рыцарями»), знакомого по ряду сочинений Белого; сюжетная структура стихотворения собрана вокруг мотивов «просыпания» героя–«рыцаря» (рассказ ведется от его имени) и его «возвращения» к «рыцарской» дружине в «забытый замок», поисков «рыцаря темного», утверждающего, что они «мертвые», ставшие «поверьями» (Белый 1966: 337), сцены «скачки» других «рыцарей» к замку, ухода героя в мир комнаты и повторного зова к его «возвращению», обозначающего, что «оживление картины» и «пробуждение» героя действительны. Во втором, «балладном» стихотворении «Шут» Белый переходит к повествованию от третьего лица, в котором, согласно законам сонатной циклической формы, разворачивается замедленный скорбный мотив «пленной», «уснувшей» королевы. «Старый шут» поддерживает обстановку ее вечного сна – забвения, но ей спешат на помощь говорящий цветок и окружающая ее природа (мотив «вспоминания», т. е. «оживления» – Белый 1966: 341), «пернатый ясный рыцарь» и сам поэтический субъект, объявляющий в концовке текста о том, что «спасение» королевы «близко» («В чугунные ворота Ударилось копьё!» – Белый 1966: 344, 345, 346). В третьем стихотворении «И опять, и опять, и опять» мотив в о с к р е с е н и я «павших воинов» – «рыцарей», передаваемый симметрическим синтаксическим строением всех четырех строф в ключе «вечного возвращения»¹⁸, опровергает действенность мира «старого шута» – «демона», представленного в сюжете предыдущего стихотворения. В «Голосе прошлого» слово для повествования в первой части стихотворения предоставляется «ясному рыцарю», говорящему от имени воскресших «рыцарей» (они же – «крестоносцы», идущие, как уже указывалось, «на север», т. е. проходящие через «загробный мир») и от своего собственного имени «жениха», отправляющегося спасать «невесту» – «королеву» (Белый 1966: 347), а во второй части – спмому поэтическому субъекту (во второй части стихотворения), «верящему» в удачу начинания рыцаря-освободителя¹⁹. В пятом стихотворении «Близкой» «сказка», наконец, превращается в «быль», повествующую о г и б е л и

¹⁸ Ср. особо навязчивое двукратное «И опять, и опять, и опять» в первой строфе, а также соответствующие лексико-синтаксические повторы во второй, третьей и четвертой строфах («Из веков, Из веков, Из веков»; «На коней, На коней, На коней»; «Мертвецов, Мертвецов, Мертвецов» – Белый 1966: 346).

¹⁹ Ср. соотношенность строк «Твоя стальная рука несет удар копьё» с концовкой предыдущего стихотворения при наличии временного сдвига (сначала идет «ударилось копьё», а потом «несет удар копьё»). Отметим здесь также мотив сближения поэтического субъекта и «ясного рыцаря», – первый несет «свечу», второй является «рогом, гудящим из тьмы». Ср. также семантизацию с в е т л о г о «рога» и т е м н ы х «рогорогов» в стихотворении «Вечер» (Белый 1966: 359, 346, 349, 347, 354). О других символах стихотворения «Голос прошлого» см. ниже.

многих рыцарей «в лесу далеком», но с п а с е н и и «ясного рыцаря», нашедшего свою королеву; таким образом сюжет первой части цикла завершается победой с в е т а над т ь м о й («Кинулись: струи солнца ...Кинулись тени: прочь!»; символика «светлой вести»), установлением сходства «ясного рыцаря» и поэтического субъекта («друга далекого», превращающегося в дальнейшем в образ Христа) и введением в повествование весьма важного для последующего развития сюжета символа «алмаза глаз», причем автором попутно разрешается также конфликт «рокового» и «светлого» восприятия идеи «вечного возвращения» (ср. двойное, варьируемое «Было, будет, есть!» и «Будет, Было, Есть!») (Белый 1966: 349–351) в пользу последнего²⁰.

Данному «светлому» движению сюжета в первой части цикла сопутствует его «субъективное» преломление во второй части *Королевы и рыцарей*. В «Родине», написанной под впечатлением от встречи с Асей Тургеневой, трансформация «сказки» в «быль» способствовала определению «прошлого» как «дурного сна» («Сердце, Скажи им: “Исчезните, старые годы!” // И старые годы исчезнут»; «Как тучи невзгоды Проплыли»; «Ты, злая година – Рассейся!»; «Проснулись» – Белый 1966: 351, 352). Вместе с тем, восстановившаяся «быль» напоминает «сказку» с положительной символикой пейзажного описания²¹, песни гнома («Вернулись ко мне мои дети под розовый куст розмарина...») и «пьяного сладкого кубка», полного «нектара», чем намекается на предстоящий обряд инициации героя. На фоне этой «идиллической» обстановки в стихотворении «Вы – зори, зори! Ясно огневые» совершается процесс «пробуждения» и «воскресения» – п о с в я щ е н и я героя (ср. символику «зари» и «кровавого вина»), причем символ «змеи» и «странного веселья» обладает и признаками эротической деятельности «тела»; в «Вещем сне» в свою очередь речь идет о «пробуждении» и «воскресении» «души» («Душа моя, развеселись: воскресни!»), об ее устремленности к «свету» «блещущей выси», к «огненной» судьбе (Белый 1966: 352–354). О «Вечере» уже говорилось: это стихотворение фактически завершает цикл и наряду с этим предваряет сюжет второй и третьей частей «триптиха» – движения посвященного героя к новым «испытаниям».

3.

Сюжет инициации героя *Королевы и рыцарей* имеет и дополнительную литературно-мифологическую подоплеку, углубляющую его семантику. Сюда, во-первых, относятся довольно четкие реминисценции

²⁰ Принцип «вечного возвращения» следует признать основополагающим во всем поэтическом наследии Белого, чем оно и соотносится с соответствующими музыкальными структурами (от симфонии до фуги).

²¹ Ср.: «Над чашей И чище и слаще Тяжелый, сверкающий воздух; И – отдыхи... // В сладкие чаши Несутся зеленые воды» (Белый 1966: 352).

из Пушкина, – из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы», «Пророка» и *Руслана и Людмилы*. С первым из названных текстов ассоциируются строчки «Пусть за плечами нити роковые Столетий старых тклет веретено» и символика «золотого, злого ожерелья», восходящие через Брюсова к Пушкину, а также использования Белым наречия-прилагательного «докучно»-«докучный» («горбатый шут» «докучно» вырастает «на выступе седом»; он же «отсчитывает» «докучный бег минут») (Белый 1966: 352, 353, 339, 345), перекликающихся с пушкинским «сном докучным» (Пушкин 1969, 1: 338)²², который послужил толчком к обозначению автором *Королевы и рыцарей* общего состояния сна – «вечности. К «Пророку» (возможно через его интерпретацию Вяч. Ивановым в «Пустыннике духа») отсылают символы посвящения героя («И жало мудрыя змеи В уста замерзшие мои Вложил десницею кровавой»; «И уголь, пылающий огнем, В грудь отверстную водвинул»; «Глаголом жги сердца людей» – Пушкин 1969, 1: 258; «Обвейся, жаль! <...> Ты осласти и – ввейся в грудь. <...> Обвей меня: целуй меня – Кусай меня, Змея!»; «Пылай во мне, как <...> языки огня, Пылай во мне: я полн судьбой – Тобою»; «Как буря, Глаголы Уст!» – Белый 1966: 353, 347). Что же касается *Руслана и Людмилы*, то эта поэма входит в число источников *Королевы и рыцарей* наравне с уже упомянутыми сочинениями «рыцарского» круга, что подтверждается и косвенным образом – наличием в «Поется под гитару» (в сборнике После разлуки) соответствующей реминисценции – парафраза из Пушкина (мотив «рассказывания сказок» – Белый 1966: 446, ассоциирующий с фигурой пушкинского магического кота) (Пушкин 1969, 2: 363). К *Руслану и Людмиле* восходят в первую очередь образы «горбатого шута», «королевы» и «рыцаря» – ее освободителя. «Волшебник страшный Черномор», влюбленный в Людмилу «седой колдун» (Пушкин 1969, 2: 370, 371) превратился у Белого в «седого насмешника» (Белый 1966: 343) – «шута», который, возможно, подобно пушкинскому Черномору, в прошлом тоже был «рыцарем» (Пушкин 1969, 2: 400); об этом кстати свидетельствует тот факт, что в шута трансформируется сам лирический герой Белого, причем указанное превращение тоже обосновано пушкинским текстом, ведь Черномор в итоге становится послушным «карлой», которого «приняли во дворец» (Пушкин 1969, 2: 434)²³. Так же как и Черномор, «горбатый шут» Белого молчалив²⁴ и общается с «демонами»²⁵. Ситуация «королевы» Белого напоминает положение Людмилы

²² См. также в сборнике *Звезда*: «Докучно Внимаю, Как плачется бездна» (Белый 1966: 358).

²³ См. также пушкинскую сцену, в которой Черномор изображен «шутком», напоминающим героя «Шута» Белого: «И на подушках осторожно Седую бороду несет; И входит с важностью за нею, Подъяв величественно шею, Горбатый карлик из дверей: Его-то голове обритой, Высоким колпаком прикрытой, Принадлежала борода» (Пушкин 1969, 2: 389).

²⁴ Ср. у Пушкина: «вокруг нее он молча бродит» (Пушкин 1969, 2: 371).

²⁵ Ср. пушкинское «Усердно демонам молился» (Пушкин 1969, 2: 418).

до ее впадения в сон и во сне (мотивы «слез» и «забвения», общения с «цветами», «демонических крыльев», освобождения из сна-плена – Пушкин 1969, 2: 385–386, 411, 433); уже упомянутая метафора Белого «розовый куст розмарина» (Белый 1966: 352) отсылает к пушкинской строчке, связанной с образом Людмилы («Мгновенной розою пылает!» – Пушкин 1969, 2: 416), облик же героини Пушкина – «И девы И княжны» (Пушкин 1969, 2: 391) передал героине Белого дополнительную семантику «Невесты», о чем еще будет сказано. К образу Руслана восходит, с одной стороны, явление «ясного рыцаря»²⁶; «копье стальное» Руслана, сияющее «как звезда» (Пушкин 1969, 2: 396, 438), возможно подсказало Белому название второй книги его «триптиха». С другой стороны, чертами пушкинского героя обладает лирический герой *Королевы и рыцарей*; подобно Руслану, он способен «видеть старой битвы поле» (Пушкин 1969, 2: 395–344 и сл.), ему снится «вещий сон» (Пушкин 1969, 2: 422 – см. одноименное стихотворение Белого), он «воскресает пламенной душой» (Пушкин 1969, 2: 433; Белый 1966: 353). Мало того, герой Белого сближается также с пушкинским лирическим героем, перенимая отдельные его приемы (ср. обращение пушкинского «я» к Жуковскому, автору пародируемых Пушкиным «Двенадцати спящих дев», с обращением героя Белого в стихотворении «Современникам» к Пушкину – Пушкин 1969, 2: 403; Белый 1966: 361–362) вплоть до предвещаний относительно собственной жизненной и творческой судьбы²⁷. В целом, в пушкинских источниках автор *Королевы и рыцарей* нуждался для восстановления сюжета инициации героя, преодолевающего в порядке «испытания» «докучный» ход Рока²⁸.

«Пророк» Пушкина, однако, указал Белому также на необходимость использования библейских источников. Поход рыцарей для освобождения

²⁶ См. соответствующие пушкинские мотивы «рога», «кровоавого пира» и «кровоавой битвы», похода на «дальний север», «заветного кольца» (ср. в этой связи стихотворение «Кольцо» из *Урны*), «вести роковой» (Пушкин 1969, 2: 411, 412, 432, 430, 431, 408, 430, 433, 427), варьируемые Белым.

²⁷ Ср. такие строчки из эпизода *Руслана и Людмилы*, как: «Я славил лирою послушной Преданья темной старины»; «И между тем грозы незримой Сбиралась туча надо мной!.. Я погибал...»; « Душа, как прежде, каждый час Полна томительною думой – Но огонь поэзии погас. Ищу напрасно впечатлений: Она прошла, пора стихов, Пора любви, веселых снов, Пора сердечных вдохновений! Восторгов краткий день протек – И скрылась от меня навек Богиня тихих песнопений...» (Пушкин 1969, 2: 434, 435), с замыслом повествования в *Королевне и рыцарях*, дальнейшим развитием этого сюжета вплоть до *После разлуки*, а также с разного рода высказываниями самого Белого относительно угасания его поэтического вдохновения после создания «триптиха». См. отголоски и некоторых других пушкинских мотивов и приемов в сочинении Белого (мотив «оживления» головы – картины – Пушкин 1969, 2: 418; Белый 1966: 335; приемы обращения с «брат», «путник» и пр. – Пушкин 1969, 2: 418, 404, 405; Белый 1966: 336).

²⁸ Реминисценции из пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» сохранились и в *Звезде*, и *После разлуки* (см. «мышинный шорох слов» «шорохи» и «мышы юркий шорох» в «Карме», «Бессоннице» и «Больнице» – Белый 1966: 360, 447, 448). Однако в *После разлуки*, не без влияния уже лермонтовского «Пророка», стали появляться у Белого и лермонтовские реминисценции (см. «нет, не Тебя» и символ «паруса» в «Ты – тень теней» – Белый 1966: 449).

«пленной» королевы связан с «крестовым походом» (символика их движения «с востока»; «глаголов уст»; «креста» и «меча»; оппозиции «света» и «тьмы», пронизывающей весь цикл – Белый 1966: 347, 348, 349 и др.), образ «жениха» уподоблен Христу (Белый 1966: 347), «светлая весть» (Белый 1966: 351) есть не что иное, как весть о Христе и его Невесте, о победе добра над злом (символика «копья», убивающего «мирового Змия»); о новозаветных влияниях в цикле Белого свидетельствует также прием повествования о себе в третьем лице (например, во второй части «Близкой»). К ветхозаветной символике относится прежде всего трансформация «чахлого куста» в «зарей багрянеющий куст» (Белый 1966: 347, 348), ориентированная также на образ возлюбленной героя (см. «розовый куст розмарина» – Белый 1966: 352), чем итоговая символика Белого лишней раз приобретает синтезирующие черты (героиня – «Невеста» и Богородица, она же и Родина)²⁹. Таким образом, *Королева и рыцари*, несмотря на якобы экзотический сюжет этого цикла, примыкает к ряду книг Белого, в которых варьируется общий мотив его поэтического творчества – мотив «личной покинутости» героя, в силу подобного статуса отождествляемого с Христом в Гефсиманском саду (ср., в частности, аналогичное описание Белым собственного положения в уже названном письме к Асе Тургеневой – Письмо Андрея Белого 1967: 305–306).

ЛИТЕРАТУРА

- Белый Андрей. «Карлу Бауэру». Белый Андрей. *Королева и рыцари. Сказка в стихах*. Петербург: Алконост, 1919.
- Белый Андрей. *Между двух революций*. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.
- Белый Андрей. *Стихотворения и поэмы*. М.-Л.: Советский писатель, 1966.
- Белый Андрей. *Стихотворения 3*. Примечания к стихотворениям. München, 1982.
- Ионович Миливое. «Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника “Прозрачность” Вяч. Иванова». Мальковати Фаусто (ред.). *Культура и память*: Третий Международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. II: Доклады на русском языке. Firenze: La Nuova Italia Editrice 1988: 59–82.
- Письмо Андрея Белого. 11 ноября 1921 года. *Воздушные пути*. Альманах. Вып. 5. Нью-Йорк, 1967: 296–309.
- Пушкин Александр. *Собрание сочинений*. В 6 т. М.: Правда, 1969.
- Цветаева Марина. «Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым)». Цветаева Марина. *Проза*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1958.

²⁹ Подобная семантика «куста» наблюдается также и в *Пепле* (и, соответственно, в «Стихах о России»), причем Белый и в *Королевне и рыцарях* обыгрывает оппозицию «лоскута», связанного с носителем зла – «споры с шутом» (Белый 1966: 341) и отзывающегося в нем эхом «куста» – символа добра.

Миливоје Јовановић

ПРИНЦЕЗА И ВИТЕЗОВИ АНДРЕЈА БЕЛОГ:
ПРВИ ДЕО ПЕСНИЧКОГ „ТРИПТИХА“ О АСЈИ ТУРГЕЊЕВОЈ

Резиме

Лик Асје Тургењеве Андреј Бели развија у својој песничкој трилогији – у збиркама *Принцеза и витезови*, *Звезда* и *После растанка*. О *Принцези и витезовима* Бели се изјашњавао као о циклусу песама прелаза од „мрачног очајања“ Урне ка „свесности“ *Звезде*, дефинишући ову збирку као „бајку о прошлости“. Међутим, структура збирке показује да није реч само о бајци него и легенди, балади, витешком роману, датом у руско-германском кључу. Одјеке ових жанрова смо анализирали у збирци *Принцеза и витезови*. Уједно, дошли смо до закључка да се у све три збирке одвија борба „сенке“ и „светлости“, долази до победе „светлости“, која поново уступа место „сенци“. С тим у вези је и трансформација односа лирског јунака и лирске јунакиње, као и самих јунака – од принцезе до невесте, Богородице и домовине, кад је реч о лирској јунакињи, од витеза до Христа, кад је реч о лирском јунаку.

Кључне речи: Андреј Бели, *Принцеза и витезови*, Асја Тургењева.

Предраг Пипер. *Српски у кругу словенских језика: граматичка и лексичка поређења*. Београд: NM Libris, 2015, 332 стр.

Током развоја лингвистике међу бројним методима и поступцима за проучавање језика као посебно продуктивни показали су се они засновани на поређењу. Поређење различитих језика може дати значајне резултате било да се ради о поређењу језика у циљу реконструкције њиховог заједничког претка или осветљавања развоја одређеног језика у једном историјском периоду (упоредно-историјски метод), поређењу у циљу проналажења карактеристичних особина различитих језика и утврђивања степена припадности одређеном језичком типу (типолошки метод), или пак ради проналажења сличности и разлика међу језицима у циљу унапређивања наставе страних језика и превођења (констрастивни или конфронтативни метод). За разлику од упоредно-историјских и контрастивних (конфронтативних) истраживања, која имају дугу традицију у српској лингвистичкој славистици и која су дала значајне резултате у оквиру одговарајућих дисциплина, истраживања, која би за предмет имала одређивање типолошких карактеристика двају или више словенских језика или једног језика у односу на остале чланове словенске породице, релативно су малобројна. Управо такво истраживање које има за предмет типолошке карактеристике српског језика у односу на остале словенске језике на плану граматичке и лексичке семантике представља монографија Предрага Пипера *Српски у кругу словенских језика: граматичка и лексичка поређења*, настала на основу дугогодишњег проучавања словенских језика.

Књига се састоји од *Предговора* (стр. 5–6), и три веће целине: *Српски у кругу словенских језика* (стр. 9–24), *Граматичка диференцирања* (стр. 25–122) и *Лексичка поређења: заменички прилози у српском, руском и пољском језику* (стр. 123–318). После сваког поглавља даје се списак коришћених извора и литературе.

У уводном поглављу, *Српски у кругу словенских језика*, аутор објашњава зашто је важно посматрати српски језик у ширем словенском контексту. Наиме, иако је проучавање, описивање и неговање српског језика основни задатак српске славистике и лингвистике уопште, то није и њихов једини задатак. Продубљивање знања о српском језику може се вршити и поређењем његових граматичких, лексичких и осталих особина с другим језицима, а пре свега са словенским, с којима чини једну језичку породицу. Тако се поређењем с његовим најближим сродницима, јужнословенским језицима, може сагледати место српског језика у јужнословенској језичкој групи, однос према осталим језицима те групе, затим место српског језика у балканском језичком савезу и његов статус флективног и синтетичког језика. Проширивање обухвата поређења и на остале словенске језике омогућило би утврђивање типолошких одлика српског језика у словенској језичкој породици. На том пољу посебно је важно утврдити типолошке разлике, јер српски као члан словенске језичке породице има низ наслеђених црта које дели с осталим словенским језицима, али одређене типолошке одлике карактеристичне су само за њега, што га разликује од већине или свих словенских језика. На тај начин типолошке разлике могу значајно допринети сагледавању места српског језика у словенској језичкој породици на синхронјској равни. Зато своје истраживање аутор посвећује издвајању и анализи типолошких карактеристика српског језика помоћу комплексног поређења

облика и значења језичких јединица на различитима нивоима граматичке и семантичке структуре с одговарајућим јединицама других словенских језика.

Следеће поглавље посвећено је граматичким поређењима словенских језика. Састоји се из седам засебних делова у којима се српски пореди с источнословенским (руским и украјинским), западнорловенским (пољским, чешким, горњолужичкосрпским) и јужнословенским језицима (словеначким и македонским). Иако наслови потпоглавља упућују на различите обухвате поређења – у случају поређења српског с руским и пољским предмет поређења је само синтаксички ниво, док се при поређењу с осталим језицима пореди целокупни граматички ниво – оно је ипак уједначено, јер синтаксичким поређењима у потпоглављима о руском и пољском претходи општа слика главних сличности и разлика на граматичком плану. Поређење се врши и у ономасиолошком (од форме ка значењу) и у семасиолошком смеру (од значења ка форми), због чега су равномерно заступљени план израза и план садржаја, чиме се постиже целоститост поређења и ствара поуздана основа за издвајање типолошких карактеристика српског језика.

Такође, појмовно-категоријални апарат поређења уједначен је у свим потпоглављима, осим оног посвећеном поређењу српске и пољске синтаксе које се бави и анализом предикатско-аргументске структуре аргумената првог реда према опису пољског синтаксичара Станислава Каролака. На тај начин испуњени су сви услови за издвајање типолошких карактеристика српског језика у оквиру словенске језичке породице, при чему под типолошком карактеристиком аутор подразумева оне језичке особине које се одликују распрострањеношћу и регуларношћу у једном језику, а нема их у другом, или су пак мање распрострањене и регуларне, чиме изразитије профилишу главне специфичности једног језика у поређењу с другим. Такво поређење оставља по страни многобројне мање разлике које су занимљивије за конфронтативна истраживања. Сличности и разлике јасно се профилишу према присуству, односно одсуству неког структурног или функционалног елемента у језичком систему (што је релативно ређа појава) или, чешће, степену изражености одређеног обележја које је заједничко за оба испитивана језика.

Тако се на ономасиолошком плану српски језик издваја од већине словенских језика тиме што чува падежни облик вокатива, који се изгубио у руском, у горњолужичкосрпском се ограничио само на именице мушког рода, а диференцирања постоје и међу јужнословенским језицима – словеначки је изгубио вокатив, као и македонски заједно с осталим падежима. За разлику од словеначког и горњолужичкосрпског, српски не чува двојину (уп. глс. *Mje nozi boltej*, и срп. *Боле ме ноге*.) ни супин (уп. слов. *Grem se sprehajati*, и срп. *Идемо да шетамо*.), а нема ни комитативну социјативну конструкцију карактеристичну за већину словенских језика (уп. рус. *мы с ним*, пољ. *Piotr z Jankiem idzie do kina*, глс. *mój s nanop*, слов. *midva z Janezom* према срп. *он и ја*, *Петар и Јанко иду у биоскоп*, *отац и ја*, *Јанез и ја*). Словенски генитив, који служи за изражавање правога објекта уз негацију у предикату, у свим словенским језицима све више прераста у стилски архаично обојену варијанту. У општије типолошке закључке поређења словенских језика спадају и та да је српски језик с више израженом вербализацијом (тежи већем коришћењу глаголских облика), наспрам северних словенских језика који нагињу номинализацији (чешће је коришћење глаголских именица), што аутор објашњава чињеницом из глаголске морфологије – постојањем глаголског придева садашњег у тим језицима. Та чињеница даје подстрек за нова истраживања односа именских и глаголских категорија на материјалу словенских језика. С друге стране, на семасиолошком плану српски се издваја од већине словенских језика на пољу темпоралности богатством прошлих времена, затим слабијим могућностима за изражавање имперсоналности (карактерише га ређа употреба уопштено-личних и неодређено-личних реченица у синтаксичком систему) и непостојањем двеју врста негације – опште и посебне као што је случај у већини словенских језика.

Иако аутор не представља добијене резултате граматичких поређења у виду типолошких матрица које би табеларно осликале положај српског језика у односу на остале словенске језике према наведеним критеријумима, пажљиви читалац их може сам издвојити на основу ауторових закључака и наћи у њима ослонац за нова типолошка и конфронтативна истраживања.

У трећој целини поређење се врши на лексичко-семантичком плану, а предмет поређења је семантички систем заменичких прилога у три словенска језика – српском, руском и пољском. Ова целина заправо представља друго издање монографије *Заменички прилози у српскохрватском, руском и пољском језику: семантичка студија* (Београд: Институт за српски језик, 1988), сада под насловом *Заменички прилози у српском, руском и пољском језику*. Појава другог издања указује на актуелност првог монографског истраживања типологије словенске лексике у српској лингвистичкој славистици, као и теорије семантичких локализација која је први пут доследно примењена управо у овој монографији.

Заменички прилози изабрани су за предмет анализе јер као речи категоријалног значења они дају могућност да се продубе сазнања о семантичким категоријама природних језика. Принцип конструисања заменичких система није задат споља, већ је природан и одсликава општије аспекте универзума релевантне за одређени језички колектив, те стога принципи њихове организације могу важити и за друге речи категоријалног значења и самим тим пружити одређена сазнања и о њима.

Анализа подразумева моделовање семантичких система заменичких прилога, њихових подсистема и микросистема, а затим функционално-семантичку интерпретацију појединих заменичких прилога и њихову типолошку карактеризацију. Основни метод описа је компонентна анализа, тј. значења заменичких прилога се посматрају као структуре састављене од невеликог броја елементарних компонената категоријалне природе (нпр. простор, аблативност, каузативност) које одређују место прилога у систему. Оне су посебно важне јер чине заједнички типолошки еталон за поређење заменичких прилога у три наведена словенска језика. Језгро еталона чине заједничка обележја свих заменичких прилога у три словенска језика, а посебан његов део чине семантичка обележја засебних заменичких прилога (временских, начинских, количинских итд.). Како анализа почива на теорији семантичких локализација, одн. схватању да принципи, према којима су организовани односи у системима за исказивање просторних односа, леже у основи и непросторних система, те да се њихова суштина најбоље може објаснити појмовно-терминолошким апаратом просторних метафора, посебан значај имају семантичка обележја просторних прилога.

Као добар пример описа значења непросторних заменичких прилога преко семантичких обележја просторних може послужити анализа прилога за временску локализацију. Обележја аблативности, адлативности, перлативности, централности остају у основи иста, али у споју с различитим категоријалним обележјима дају различите конкретне садржаје. Тако аблативност на пољу темпоралности подразумева процес временског удаљавања одређеног објекта локализације од временског локализатора (нпр. срп. *отад(a)*, рус. *с тех пор*, пољ. *odtąd*). За разлику од осталих подсистема заменичких прилога, само временски прилози имају обележја антериорности и постериорности, ниноцентричности, алоцентричности и полицентричности која се тичу условљености употребе временских прилога уз одређени тип временске локализације. Ниноцентрични или деиктички су они прилози који временску локализацију врше непосредно у односу на време говорне ситуације (срп. *сада*, *давно*, рус. *теперь*, *давно*, пољ. *teraz*, *dawnie*), док су алоцентрични или анафорски они прилози који временску локализацију врше према екстралокализованом оријентиром због чега је таква временска локализација у даљој вези с говорном ситуацијом (срп. *тада*), *дотад(a)*, рус. *тогда*, *до тех пор*, пољ. *wtedy*, *dotąd*).

Међутим, та опозиција одговара само њиховим основним значењима. Када је реч о општим значењима и употреби, за разлику од Клума и Гжгорчиковете, аутор констатује опозицију полицентричност/алоцентричност јер прилози с ниноцентричним обележјем могу у неким условима означавати и алоцентричну временску локализацију, док обрнуто не важи што значи да се ради о привативној опозицији према критеријуму алоцентричности. Зато се ниноцентрични, одн. полицентрични прилози на плану општег значења деле на прилоге интралокализације или екстралокализације у зависности од тога да ли одмеравање према времену говорне ситуације подразумева подудараше (уп. срп. *засад(a)*, рус. *пока*, пољ. *na razie* према срп. *затим*, рус. *затем*, пољ. *potem*).

Даљу типологију заменичких прилога унутар ове опозиције аутор гради према критеријуму обухваћености локализатора, на основу чега издваја ексклузивну интра-локализацију (нпр. *sada*) и инклузивну екстралокализацију (нпр. *zasada*). Насупрот њима, алоцентрични прилози већином се користе за интралокализацију (нпр. *уто, тада, отада*), при чему су руски прилози према критеријуму пунктуалности више издиференцирани (уп. *сейчас* : *теперь* и *точас* : *тогда*).

Целокупно поређење семантичких система заменичких прилога у три језика показује како многе сличности, тако и многе разлике у квантитативном и квалитативном погледу. Квантитативне разлике тичу се укупног инвентара заменичких прилога. Тако су у српском заменички прилози више заступљенији у односу на руски и пољски језик, што се с једне стране може објаснити већом заступљеношћу дијалектизама и регионализама у књижевном језику, а с друге трочланом заменичком деиксом у односу на двочлану у руском и пољском језику. Квалитативне разлике тичу се пак могућности исказивања одређених значења заменичким прилозима. На том плану сличности и разлике могу се сагледати према три критеријума – инвентару заменичких прилога у односу на општи семантички еталон за словенске језике, постојаности функционално-семантичких опозиција значењских категорија у различитим контекстима и степену изоморфности организације различитих подсистема.

Према првом критеријуму издваја се руски заједно с бугарским и македонским језиком наспрам осталих словенских језика непостојањем перлативне јединице у систему. С друге стране, у руском језику је најстабилнији систем заменичких прилога с просторним значењем у односу на остала два испитивана језика. У сва три језика најмањем контекстуалном варирању подлежу прилози с обележјем аблативности, насупрот перлативности која у руском није заступљена, а у пољском је обавезан члан сваког подсистема с ограниченим синонимским могућностима, које су пак веома изражене у српском језику. Опис заменичких прилога укупно узев показује виши степен синтаксичке сличности система заменичких прилога у српском и пољском језику него било којег од та два словенска језика у односу на руски, али аутор истиче да се тај закључак може допунити конкретнијим чињеницама о сложеним типолошким односима међу системима заменичких прилога.

Ширином обухваћених проблема граматичке и лексичке семантике и описом типолошких карактеристика српског језика у односу на остале словенске језике монографија даје значајан допринос типолошким славистичким истраживањима. Методолошка јасност и прецизност истраживања, као и изнети закључци, квалификују монографију као поуздан ослонац за будућа типолошка истраживања граматичке и лексичке семантике словенских језика.

Стефан Д. Милошевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
milstefan@yahoo.com

UDC 811.163.41:811.16/17(082)
UDC 81'362(082)

Људмила Поповић, Дојчил Војводић и Мотоки Номаћи (Ур.). *У простору лингвистичке славистике. Зборник научних радова поводом 65 година живота академика Предрага Пипера*. Београд: Филолошки факултет, 2015, 800 стр.

Зборник који овом приликом приказујемо, сазнајемо у уводној речи под називом *У потрази за обећаним простором*, приређен је поводом 65 година живота истакнутог српског лингвисте Предрага Пипера. Заводљивог и помало интригантног наслова, али баш под овим именом у најбољем смислу одражава кључне сфере интересовања овог водећег србисте и у свету афирмисаног слависте.

Иако у Зборнику радови, њих 45, нису разврстани по главама, у његовој се структури ипак могу уочити јасно дефинисани тематски кругови, чији састав у неколико одступа од редоследи прилога у самој књизи.

Први, али најмањег обима, јесте тематски круг који бисмо условно могли назвати *Научни портрети и библиографије*. Овде припадају четири рада, које, како смо већ најавили, наводимо мимо утврђеног садржаја у Зборнику, руководећи се тематским критеријумом.

Први прилог потписује Милорад Радовановић, радом *Предраг Пипер о језику и простору*, који кроз призму когнитивне лингвистике, нарочито њених теоријских начела и појмовника, ситуира научни допринос П. Пипера, посебно студија које обрађују метафоризацију и метонимизацију просторних односа, и уопште језичку иконичност, у којима се истрајава на локалистичкој и антропоцентричној тези да су просторни односи кључни или базични за концептуализацију непросторних релација у човековом мишљењу, нпр. при изражавању темпоралности, каузалности, агентивности, пацијативности итд. Посебно место у раду заузима осврт на појам границе међу језичким категоријама и на тезу П. Пипера да је установљавањем семантичких граница међу њима могуће говорити о категоријалном укрупњавању и уситњавању, као и да је семантичке категорије могуће и сврсисходно разматрати кроз однос центар – периферија, јер се управо на својим периферијама семантичке категорије преплићу и укрштају. М. Радовановић посебно истиче да когнитивнолингвистичка истраживања код нас имају дугу традицију, и пре њеног званичног успостављања као лингвистичке дисциплине, осврћући се притом на рад Р. Бугарског на пољу синтаксе и семантике оријентационих просторних предлога у енглеском језику, али и на његове следбенике, нпр. Д. Кликовац и др.

Са сличним циљем и донекле темом, Марина Николић, у чланку насловљеном *Лингвистика језичке културе у радовима Предрага Пипера*, вреднује допринос П. Пипера, нарочито теоријски, развоју нормативне лингвистике, лингвистике језичке културе и еколингвистике, те њиховом установљавању као засебних лингвистичких дисциплина. М. Николић се посебно задржава на појмовнику нормативне лингвистике – кодификатору, едукатору и реализатору, а затим и нормативним квалификаторима, указујући на упорно настојање П. Пипера да ову лингвистичку дисциплину изгради теоријски, али и да у исто време укаже на правце њеног развоја. Да преокупација П. Пипера нису били само теоријски проблеми, показује и *Нормативна граматика* у којој се бави низом конкретних језичких проблема који изазивају недоумице код многих говорника српског језика. Значајан део рада даје најважније теме на пољу еколингвистике и лингвистике језичке културе којима се последњих година интензивно бавио П. Пипер, а међу најзначајнијим су односи између малих и великих језика, суседних језика, већинских и мањинских језика, књижевних језика и њихових дијалеката, злоупотреба језика, манипулација језиком, српски језички стандард и српска језичка култура данас, проблем потискивања српске ћирилице и многа друга питања која недвосмислено доказују да није занемарљив ни друштвени ангажман П. Пипера, усмерен на развој свеукупне културе комуницирања на српском језику у нашем друштву.

Ана Голубовић је за ову прилику саставила *Библиографију Предрага Пипера*, која обухвата грађу објављену од 1977, а садржи: 1. Књиге, 2. Приређена издања, 3. Студије и чланке, 4. Приказе, критике, рецензије, 5. Personalia, 6. Хронику, и 7. Преводе, са укупно – 432 библиографске јединице.

Последњи рад овог тематског блока јесте чланак Јелке Матијашевић, *Дериватолошке теорије Ј. А. Земске и Ј. С. Кубрјакове*, замишљен као омаж дериватолозима Ј. А. Земској и Ј. С. Кубрјаковој, у коме указује на место поменутих ауторки у савременој словенској дериватологији, као и на њихов допринос афирмацији дериватолошких истраживања уопште.

Тематски круг нешто већег обима чине *Србистичке теме*, углавном са истраживањима усмереним на испитивање граматичке структуре савременог српског језика, развоја појединих супстандардних језичких категорија, лексикографске и дијалектолошке праксе, могућности утврђивања правила за аутоматско генерисање морфолошких облика, те издавачког и каталогског рада у нас итд.

Срето Танасић, кроз рад *Нагомилавање падежних конструкција с временским значењем*, прати појаву нагомилавања временских прилошких одредаба уз исти глагол, те специфичности њихове комбинабилности, као и временске односе у које ступају.

Стана Ристић, у раду *Заменице неко и нешто (лексичкосемантичке и граматичке карактеристике)*, на лексикографском материјалу из Речника САНУ обрађује лексичкосемантичке и граматичке реализације неодређених именичких заменица *неко* и *нешто* са становишта лексичке негације и улоге префикса *не-* у реализацији њихових значења и функција.

Тијана Ашић, у чланку *Spacial deictic expression in Serbian овде, тамо, ту; a new approach*, објашњава дистрибутивна својства заменичких просторних прилога у српском језику – *овде, ту* и *тамо*. Док *овде* одређује као индексалну реч, јер углавном упућује на простор где је говорник, прилог *ту* није права деикса, јер не мора упућивати на већ поменути простор већ на најрелевантнији простор, што значи да се његово значење не може објаснити помоћу опозиција проксимално – дистално и централно – периферно. Коначно, Т. Ашић закључује да дистални прилог *тамо* стоји у непосредној опозицији са *овде*.

Даринка Гортан Премк, у свом прилогу *Још о обради предлога у дескриптивним речницима савременог српског језика*, осврће се на досадашњу лексикографску обраду предлога у речницима српског језика, којима се углавном приступало као према синсемантичним речима или чак морфемама, при чему су се посматрали увек као део конструкције. Ауторка износи став да предлози као релационе речи морају да се дефинишу семантички, али и путем граматичке позиције и синтаксичког односа према управној речи.

Милена Ивановић, у *Степеновање у сфери глагола (на материјалу српског језика)*, на начелима теорије семантичких локализација анализира творбено-лексичка средства за изражавање степена у сфери глагола. Ауторка се нарочито бави динамичким степеновањем.

Ивана Антонић, у раду *Временски односи на међуреченичном нивоу*, истражује временске односе на међуреченичном или пак текстуалном нивоу – симултаност и сукцесивност. У раду је изнет закључак да је временска сукцесија чешћа у координираним комплексима него у адверзативним, нарочито с везником *али*. За разлику од симултаних, сукцесивне се релације сасвим често изражавају и прилошким постериорним конекторима, нпр. *онда, потом, затим, после*, односно везничко-прилошким спојевима типа *и/а/али онда, а/али/на затим* итд., при чему поменути спојеви могу интегрисати јединице за временску квантификацију, нпр. *и/на/а/али одмах затим* и сл.

Слободан Павловић, у чланку *Релативизатор као показатељ просторних односа у српском језику*, анализира могућности да заменички прилози и односне заменице идентификују просторне односе у релативној реченици. Разлика између једних и других је, закључује се, што се заменицама може исказати и динамички и позициони параметар просторне локализације, док прилозима само онај динамички.

Јасмина Грковић Мејдор, у *Супстандардне црте као показатељ језичке промене у току*, прати две супстандардне језичке црте, а то су релативне реченице са релативизатором *којег* за инаниматни антецедент и предлошке конструкције *с + инструментал* за означавање средства. Ауторка ове две појаве доводи у везу са развојем транзитивности, кључне одлике језика номинативно-акузативног типа.

Софија Милорадовић, у чланку *Синтакса надежа у српској дијалектологији – степен испитаности и теоријско-методолошки приступи*, даје преглед дијалектолошких монографских публикација које се баве синтаксом надежа, при чему посебно истиче недовољну истраженост синтаксичке проблематике у српској дијалектологији, као и одсуство јединствене теоријско-методолошке истраживачке основе.

Бранко Тошовић, у *Генерисање морфолошких облика и парадигми именица мушког рода за живо у српском језику*, објашњава разлоге и потребе аутоматског генерисања морфолошких облика и парадигми за образовне сврхе, истиче правила помоћу којих се то врши. Осим тога, аутор даје модел генерисања облика и парадигми у именском систему, а на крају представља и структуру правила за именице мушког рода са обележјем живо.

Александра Вранеш, у раду *Библиографија и "Књиге за народ" браће Јовановића*, открива значај штампарског и издавачког рада браће Јовановић, Каменка и Павла, који

се огледа у приближавању српске школске књиге широкој читалачкој публици, популаризацији вредних књижевних дела српских и страних аутора у форми цепне књиге, педантном бележењу нових наслова у својој али и другим продукцијама итд.

Најбројнији тематски круг чине, крајње уопштено, *Славистичке и словенске теме*, у коме се издвајају два главна истраживачка правца – лингвистичка испитивања одређеног словенског језика, нпр. руског, бугарског, пољског итд., и контрастивна истраживања словенских језика.

Иако су доминантне теме првог истраживачког правца усмерене на испитивање граматичке структуре неког од словенских језика, нису изостали ни радови у којима се проверава или вреднује лексикографска и граматикографска пракса у појединим лингвистичким традицијама, испитује веза лексике и дискурса, утврђују проблеми у усвајању језика и предлажу начини за њихово превазилажење, идентификује концептуална сфера појединих појмова и сл.

Тако, на пример, Виктор Самуилович Храковски, у раду *Русский глагол: иерархия грамматических категорий и их взаимодействие в пассивных конструкциях*, разматра проблем хијерархије глаголских категорија у руском језику и њихову везу са пасивним конструкцијама. Аутор је утврдио да свака финитна форма глагола најпре ступа у везу са аспектом, аспект са временом, с једне стране, и са стањем, са друге. Стање ступа у везу са временом, а време са начином. Стање са своје стране ступа у везу са лицем, родом и бројем.

Дојчил Војводић, у чланку *Еще раз о статусе неграмматикализованных глагольных форм/конструкций в современном русском языке*, посматра неграмматикализоване и полуграматикализоване аспектуално-временске форме/конструкције, поглавито у руском језику. Посебно пажњу посвећује могућности да се партиципом будућег времена, али и другим аналитичким формама од помоћног глагола *быть* и трпног придева, изразе различити временски планови, како прошлост и будућност тако и садашњост.

Светлана Михајловна Толстој, у *Тип субъекта и многозначность глагола*, анализира везу глаголскога значења и типа субјекта са којим конгруира, нарочито његових семантичких улога и денотативне природе. Испоставило се да глаголи физичких дејстава, као и комуникативних и менталних радњи субјекта агенса, образују деривате са другим предикативним значењем и другим типом субјекта.

Јармила Паневова и Мари Микулова, у *Příislovečné určení srovnání v češtině*, разматрају богатство поредбених форми и њихових семантичких реализација у чешком језику, с посебним освртом на проблеме теоријских приступа њиховој обради. Ауторке посебно указују на случајеве интерференције са другим значењима, посебно с местом, временом итд.

Магдалена Данијелевичова, у *Polskie sobie – wyzwanie rzucone lingwiście*, истражује функцију пољског израза *sobie*, издвојивши четири могућности: прва, да је реч о делу идиома без самосталног значења, друга, да се ради о рефлексивној заменици, трећа, да је у питању део реципрочне конструкције, и четврта, да је реч о експоненту елемента који реферише о отвореној секвенци каквог хомогеног догађаја.

Маћеј Гроховски, у *O szyku operatorów metapredykatywnych w języku polskim*, анализира реченичну позицију метапредикативних оператора у пољском језику, које дефинише као јединице које отварају одређену семантички маркирану синтаксичку позицију, при чему је реч о формално различитим изразима. Позиција ових оператора је у пољском језику структурно и прагматички детерминисана, мада им је типично место у антепозицији у односу на свој надређени елемент.

Руселина Ницолова, у *Роль операторов в референтно-ролевой грамматике – на материале болгарского языка*, утврђује, на примерима из бугарског језика, улогу, место и типове оператора кроз призму референцијално-функционалне граматике, при чему је посебан акценат дат операторима са нултим експонентом, како на клаузалном тако и на синтагматском нивоу.

Андреја Желе, у *Vedno aktualno vprašanje besednih vrst: primer predikativa v slovenščini*, тумачи принципе класификације врста речи и нарочито место предикатива међу њима у словеначкој граматикографској традицији. Ауторка сматра да се оваквим типо-

логијама полази од семантичко-синтаксичких критеријума, а не морфолошких, те да у словеначком, за разлику од руског, предикатив не може бити посебна врста речи.

Марина Јаковљевна Гловнска, у раду *Отличия словаря разговорной лексики от общего толкового словаря*, разматра критеријуме за избор нових речи и нових значења многозначних речи у речник разговорног језика. Ауторка се креће у кругу супстандардне лексике и значења у руском језику, при чему истиче да лингвиста не сме игнорисати оно што постоји у језику, при чему сврставање речи у речник разговорног језика не значи признавање нормативног статуса већ фиксација актуелног језичког стања. Посебан проблем у оваквим истраживањима представљају изоловане групе говорника и проналажење референтног представника.

Анатолиј Загнитко, у *Системність граматичної семантики: лексикографічний вимір*, анализира параметре граматичке системности, кроз призму системности граматичке семантике у савременој лексикографској пракси, што се најбоље види кроз симетризацију грамема и њихов редослед у речничком чланку.

Борис Јустинович Норман, у *Война людей, война слов, война СМИ*, прати како се у руским новинама пише о војном конфликту на југоистоку Украјине, с посебним акцентом на лексичка средства помоћу којих се гради лик непријатеља са једне или са друге стране. Дајући једнострану слику о целом догађају, истиче аутор, политичари и новинари манипулишу читаоцима или гледаоцима.

Марија Стефановић, у раду *О аспектима концептуализације детета у савременом руском језику*, полазећи од речничких дефиниција, синонима и квазисинонима са различитом стилском маркираношћу, настоји да утврди са којих се све аспеката у руском језику посматра дете, посебно кроз призму различитих временских перспектива настанка речника и његовог савременог коришћења.

Јелена Гинић, у *Тешкоће у овладавању интонацијом руског језика у српској говорној средини и поступци за њихово превазилажење*, наводи тешкоће говорника српског језика у усвајању интонације руског језика, као што су овладавање типом упитног исказа, сегментацијом, кретањем мелодијског тона у унутрашњим синтагмама итд., при чему разрађује поступке за њихово превазилажење, попут увежбавања места паузе, што потпунијим овладавањем специфичностима артикулационе базе руског језика и сл.

Други истраживачки правац у оквиру круга *Славистичке и словенске теме* чине контрастивно конципирана испитивања, углавном се ограничавајући на утврђивање граматичког статуса или пак степена граматикализације појединих језичких категорија, морфолошких, лексичкосемантичких, синтаксичких и др.

Александар Лома, у чланку *Стрп. стлѣпъ: рус. дијал. стлп, столб 'деоница пољопривредног земљишта'*, разматра српско–руску изоглосу, те могућности да је настала од псл. речи као метафоре за тракаст комад земљишта или преко глагола 'омеђити побигненим ступцима'. Настанак ове речи, старе и до хиљаду и по година, сведочи о развоју приватносојинских односа унутар префеудалних сеоских општина.

Адријан Баренцен, у раду *Наблюдения о встречаемости плюсквамперфекта в переводах евангелий на славянские языки*, пореди различите варијанте превода Јеванђеља на словенским језицима, усмеравајући своју пажњу на случајеве где грчки плусквамперфекат одговара плусквамперфекту у словенским језицима. Ово истраживање показује да се словенски језици међусобно разликују по заступљености овога времена, као и да је понекад лични стил преводиоца или хронологија настанка превода пресудан фактор за употребу овога облика, што је приметно у украјинским и хрватским преводима. Аутор закључује да се плусквамперфекат често употребљава у бугарском и горњолужичком, умерено у македонском, српском и хрватском, ретко у словеначком, украјинском и белоруском, док се не бележи у пољском, чешким, словачким и руским преводима. Аутор примећује да је губљење или потпуно одсуство плусквамперфекта у вези са губљењем опозиције перфекат – неперфекат у глаголском систему.

Хану Томола, у *The pluperfect, the imperfective past and retrospective conditionals*, истиче да словенски кондиционал има двоструку интерпретацију – хипотетичку и контрафактивну, при чему је контрафактивна интерпретација високо зависна од контекста

и његовога разумевања. С друге стране модални имперфективни предикати у прошлом времену, као по правилу, граматикализују контрафактивно значење.

Александра Деганц, у *Še o glagolskem vidu v imperativu v slovenščini i ruščini*, расправља о глаголском виду у словеначком императиву, посебно у поређењу са видом у руском императиву. Закључује се да се у словеначком императиву углавном среће свршени вид, као и да на видску форму минимално утичу прагматички фактори.

Каролина Скварска, у *Genitiv druhého objektového komplementu. Na materiálu češtiny, ruštiny, polštiny a slovinštiny*, разматра стабилност позиције објекатског генитива као другог глаголског комплемента у чешком, руском, пољском и словачком језику, као и актуелне тенденције његове замене другим падежним формама, нпр. акузативом или другим предлошким облицима.

Лука Меденица, у раду *Просторна локализација незамењивих приложима са кореном -низ- у руском језику*, описује прилоге са обележјем 'оријентир је одређен доњом страном локализатора', а циљ му је да се установе разлике у српском и руском језику. Аутор утврђује да систем ових прилога није сложенији у руском језику, при чему се у српском не бележе њихове перлативне реализације.

Розана Бенакио, у чланку *Грамматикализация определенного и неопределенного артикля в словенском языковом ареале*, бави се процесом граматикализације неодређеног члана у словеначким дијалектима. Ауторка примећује да се словеначки разговорни језик, изван зоне контакта са романским језицима, понаша као и други словенски језици у којима је неодређени члан још увек у првој фази граматикализације, попут у македонском, српском, хрватском или пољском. Сасвим супротно, у фриулском дијалекту процес граматикализације неодређеног члана је скоро окончан, сасвим по узору на италијански језик, што доказује да језички контакти имају активну улогу у развоју и стабилизацији језичких категорија.

Бјорн Вимер, у *Между наклонением и фоссилизацией: о многоликой судьбе клитики бы*, настоји да расветли проблем морфолошког статуса елемента *бы* у руском и пољском језику, односно да прецизира да ли је реч о везнику или партикули. Статус овога елемента у посматраним језицима одражава последњу етапу преласка клитика у афиксе, уз губитак морфолошкога статуса. Аутор закључује да елемент *бы* фигурира и као показатељ начина и као допунски везник.

Виктор Фридман, у *A cigar is sometimes just a cigar: Bulgarian and Macedonian QUIPs and their relatives*, на примерима из бугарског и македонског језика испитује начин грађења неодређенопитних заменица општеконцесивне конструкције, типа *когато* и *да е* и *кога* и *да е*. У раду се заступа теза да је бугарско *-то* морфолошки маркер а не синтаксички или семантички маркер одређености.

Рајна Драгићевић, у чланку *Префиксација у србистици и славистици*, излаже приступе у обради префиксације у србистици и у славистици, при чему брани и образлаже у србистици иначе одомаћен став да је префиксација посебан начин творбе.

Зузана Тополињска, у раду *Derywacja semantyczna jako czynnik dyferencjacji językowej*, износи тезу да различити облици семантичке деривације на пољу инхерентног заједничког лексичког фонда воде примарно различитим организацијама различитих семантичких поља у појединим словенским језицима.

Људмила Поповић, у чланку *Эксплетивное отрицание в конструкциях с союзом пока и его аналогом в сербском языке как переходное явление между отрицанием и аффирмативностью*, пореди српске везнике *док*, *докле* и *док не* са руским еквивалентима, и то у светлу њихових таксисних функција. Посебну пажњу посвећује степену обавезности граматичке негације у зависној реченици са наведеним везницима.

Биљана Марић, у *Ограђивање од туђег говора у публицистичком стилу руског и српског језика*, даје преглед средстава којима се преноси туђ говор у руском и српском публицистичком стилу и закључује да се у посматраним језицима срећу слична средства, како она централна и периферна тако и спољашња.

Мотоки Нوماћи, у *Language contact and structural changes in Serbian and other Slavic languages in the Banat region*, анализира конвергентне и дивергентне тенденције

у српским, бугарским, чешким и словачким дијалектима у српском и румунском делу Баната, оспоравајући тезу Стојана Стојкова о постојању банатског језичког савеза. Аутор истиче да се пре може говорити о постојању различитих конвергентних ареала.

Драгана Керкез, у чланку *Функционално-семантичка категорија очкиваности / неочекиваности – модалност (на материјалу руског и српског језика)*, истражује однос између категорија очекиваности/неочекиваности и епистемичке модалности, које се могу у исказу кумулирати. Ауторка истиче да је реч о различитим логичкосемантичким категоријама, тако да се очекиваност/неочекиваност не може сматрати делом епистемичке модалности.

Ксенија Кончаревић, у *О генези једне интерпретације мотивисаности језичког знака у филологији и теологији Pax Slavia Orthodoxa*, прати развојни пут концепције природе и суштине језичког знака у именослављу, концепцији речи као вербалне иконе, при чему указује на његова изворишта у античкој мисли и средњовековним доктринама *Pax Slavia Orthodoxa*.

Конечно, изван поменутих тематских кругова оставили смо један рад општелингвистичке оријентације, у коме се третира питање националних језичких политика. Ранко Бугарски, у чланку *Словенске земље и Европска повеља о регионалним или мањинским језицима*, износи мотиве и историјат доношења Повеље у Савету Европе, затим анализира њену структуру, те разматра процедуре и проблеме у вези са њеном применом. У фокусу ауторове пажње јесте пракса примене Повеље у словенским земљама, нарочито на постјугословенском простору. Иако се у раду посебно разматрају проблеми у примени начела из Повеље, значајно место ипак заузимају и достигнућа, међу које спада свакако пораст јавне свести о језичком наслеђу Европе и потреби да се оно очува, али и покушај да се одупремо културној и језичкој глобализацији.

Зборник, чији смо садржај у најкраћем настојали да представимо, импозантно је колективно дело, не само по своме обиму и броју сабраних прилога, што и само по себи јесте подвиг, већ пре свега по одабиру актуелних и у научном смислу релевантних општелингвистичких, србистичких и уопште славистичких тема, по примењеној научној методологији и одабраним теоријским приступима, и коначно по уверљиво изложеним резултатима, понициљивим запажањима и подстицајним коментарима.

Немам никакве сумње да ће Зборник бити незаобилазни приручник, важан извор података и научни оријентир, јер нуди поуздан увид у актуелне тенденције у лингвистици, даје пресек стања у појединим лингвистичким дисциплинама, у програмском, тематском и теоријско-методолошком смислу. Готово да нема лингвистичке области која у Зборнику није нашла своје адекватно место и, надасве, праву меру, готово да нема утицајније лингвистичке теорије савременог доба следећи чија начела су неки важни језички проблеми проверени и по први пут описани. Због свега наведеног, зборник *У простору лингвистичке славистике* дело је несебичног труда свих његових аутора, дело вредно пажње стручне и научне јавности, достојно јубилеја којем је посвећено.

Миливој Алановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик
milivoj.alanovic@ff.uns.ac.rs

ИСТОРИЈА СРСПКЕ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ НА ИТАЛИЈАНСКОМ
 Bojan Mitrović, Marija Mitrović. *Storia della cultura e della letteratura serba*.
 Lecce: Argo, 2016, 284 pp.

Историја српске културе и књижевности коју заједнички потписују један историчар (Бојан Митровић) и један дугогодишњи професор словенских књижевности на Универзитетима у Београду и Трсту (Марија Митровић) замишљена је као сажети преглед најважнијих културних и књижевних догађаја у српској историји и намењена пре свега италијанском читаоцу. Њена поглавља распоређена су у хронолошком низу, делимично према велековско-вореновском или флакеровском принципу периодизације, тј. стилских формација, а делимично на основу репрезентативности историјских епоха и збивања (нпр. средњи век, Други светски рат, 1948, распад Југославије). Истовремено, аутори у вредносном смислу издавају и поједине значајне периоде попут „златног доба“ (прелаз са XIX на XX век). Такав методолошки еклектицизам који у себи, поред већ поменутих решења, обједињује и тековине традиционалне коапаратистике, али и савременог новог историзма, сасвим је оправдан уџбеничком наменом књиге. Исто се може рећи и за истраживачко и интерпретативно прилагођавање овде предочене грађе културним образцима традиције у оквиру које се књига појављује.

Како домаћа филологија нема велики број свеобухватних историја књижевности, сасвим је природно било да се аутори најпре ослањају на *Историју српске књижевности* Јована Деретића (1983), при чему се водило рачуна и о другим монографијама које су махом биле посвећене појединим периодима (нпр. П. Палавестре о „златном добу“). С друге стране, када је реч о тумачењу појединих писаца и дела, а с обзиром на циљану публику, предност се давала италијанским изучаваоцима српске књижевности, попут Барбаре Ломађистро (средњи век) или Розане Морабидо (XVIII век и нова књижевност).

Посебна пажња поклоњена је питањима историјског контекста, тј. друштвеним, економским и геополитичким околностима у којима се развијају српска књижевност и култура. Овакав приступ, близак новом историзму или културном материјализму, представља новину не саму у односу на књижевноисторијске прегледе српске традиције на италијанском, већ и код нас. У ствари, после Деретићеве обимне монографије, на том плану је мало тога урађено, тако да и даље недостаје свеобухватни преглед српске књижевности који би водио рачуна и о новим (или новооткривеним) делима, као и о могућностима примене нових метода и другачијих тумачења.

Ауторе занимају сви културни феномени, па се отуда, поред разматрања о историји српског позоришта и издаваштва, чиме су се бавили и ранији историчари, попут Скерлића и Деретића, читалац ове књиге може упознати и са историјом српске музике (композитори К. Станковић, С. Мокрањац и др.), као и филма (Жилник, Макавејев, Павловић и многи други). Већ према одабраној методи историјског изучавања, нагласак је стављен на „модернизацију“ српске културе, која се на изванредан начин мери према акутелизацији „женског питања“, технолошком и индустријском напретку, као и на основу успона образовних и културних институција: универзитета, академије наука, позоришта, филма, часописа итд. Овакав приступ одредио је и распоред изучене грађе, тако да се у готово сваком периоду, укључујући ту и средњи век, у засебно поглавље издавају истраживања женске књижевности. Поред тога, у тумачењу историјске динамике аутори предност дају изабраним упечатљивим личностима, попут Стефана Лазаревића, Доситеја Обрадовића, Светозара Марковића или Иве Андрића.

Српска књижевност, како је већ то уобичајено у већини националних историја књижевности (и то не само код нас), ставља се у оквиру једног, понајпре западноевропског еволутивног и стилског модела, па се, на пример, доба Стефана Лазаревића овде одређује као „назнака ренесансе“, о чему српски медијевисти имају сасвим другачије мишљење (нпр. Ђорђе Трифуновић). Уз општеприхваћену поделу на просветитељство, романтизам, те реализам (Д. Живковић, Ј. Деретић и многи други), у књизи се помињу и српски симболизам и парнасизам, који се пак са своје стране повезују управо са „златним

добом“. Наиме, овај несумњиво сјајан период како у прози (Бора Станковић, Вељко Милићевић, Милутин Ускоковић, Симо Матавуљ), тако и у поезији (Војислав Илић, Јован Дучић, Милан Ракић, Владислав Петковић Дис, Сима Пандуровић), превођењу или критици (Љубомир Недић, Јован Скерлић, Богдан Поповић), обележен је, по мишљењу аутора, и почецима историјског и теоријског промишљања сопствене културе и литературе. Појава модерних часописа, прва историја новије српске књижевности, конституисање модерног песничког израза, иновације наративних форми, у датој књизи стављају се у општеевропски контекст и вреднују према западноевропској културној традицији.

Нешто другачију перспективу запажамо у представљању XX века. „Кратак век“, тј. век Југославије, уоквирен је политичким и историјским ратним догађајима (Први и Други светски рат, Резолуција Инфорбирора и раскид са Совјетским савезом, те распад Југославије). Овакав се приступ, барем у светлу историје, показао оправданим. Ратови, оснивање нове државе, промена политичког уређења – допринели су стварању сасвим другачијег друштва. А да аутори сматрају да је реч о најважнијем делу српске књижевности и културе у којем је југословенство била водећа идеја види се на основу позиције овог поглавља, које је и средишње и најобимније у књизи.

Двадесете године двадесетог века и у српској и у европској култури обележене су великим бројем нових тенденција, различитим стиловима и покретима – експресионизмом (Винавер, Црњански, Настасијевић, Растко Петровић), зенитизмом Љубомира Мицића, хипнизмом Радета Драинца, надреализом (Дединац, Ристић, Матић, Вучо) који се сви заједно и према естетским достигнућима и према идејним тенденцијама уклапају у западноевропски модернизам или у авангарду. Отуда није нимало случајно што је већина овде поменутих писаца добила преводе својих дела на италијански, што је дозволило ауторима да њима дају и одговарајућу интерпретативну анализу. Поред авангардиста и модерних, пажња је посвећена и тзв. социјалним писцима (М. Ђиласу, Ј. Поповићу, Р. Зоговићу и др.), при чему се њихово дело доводи у везу са компаративним конетесктом, најпре са утицајем наслеђа Максима Горког. Ради бољег разумевања различитих тежњи епохе у књизи се детаљно указује и на „сукоб на левици“, а затим се, као и другде, издаваја поглавље о и женском писму, а на основу поетички често удаљених остварења Јелене Димитријевић, Милице Јанковић, Исидоре Секулић или Десанке Максимовић. Посебни одељак, већ према назначеној методологији, добио је Иво Андрић, „модерни класик“, како је називан.

Догађаји који су уследили после Другог светског рата, а посебно они који настају као последица сукоба југословенске власти и Коминтерне, према мишљењу аутора, доводе до радикалне промене културне климе у Југославији, тачније до стварања специфичне духовне и идеолошке атмосфере у којој је, кроз лавирања између левице и уметничких тенденција на Западу, покушано да се нађе лични пут и естетски израз. Та се атмосфера одразила и на књижевност и на часописе (полемике између традиционалиста и модерниста), а дакако и на ликовну уметност, позориште и филм, чија су остварења било због критичког става према савремености, било због нереалистичког уметничког поступка често били цензурисани. Када је реч о прегледу литературе тог доба, она се не излаже према стилским формацијама, већ према књижевним врстама и жанровима (нпр. поезија за децу, поезија свакодневице). Од песника су извојени Васко Попа, Бранко Миљковић, Миливоје Павловић, Иван Лалић, те Душко Радовић, Мирослав Антић, Матија Бећковић, али и многи дуги. Нарочита важност дата је модернистима, Зорану Мишићу, Душану Матићу, Александру Вучо, Оскару Давичу, Марку Ристићу, те Радомиру Константиновићу на чије се есеје о српској поезији (*Биће и језик*) често позива и аутор књижевног дела књиге, Марија Митровић. Проза је подељена преваходно према тематским мерилима, те се у том смислу издвајају ратна и реалистичка наративна остварења (Добрица Ћосић, Бранко Ћопић, Антоније Исаковић), егзистенцијалистичка проза (Меша Селимовић, Миодраг Булатовић), филозофска (Р. Константиновић, Павле Угринов), као и роман холокауста (Данило Киш и Давид Албахари). У завршним рецима, извојен је, према уметничким критеријумима писца књиге, „квартет“ који чине Данило Киш, Филип Давид, Мирко Ковач и Борисав Пекић, те представници новог стила, Драгослав Михаи-

ловић и Видосав Стевановић. Последње две деценије пред распад Југославије (1970-1990), у књизи су одређене као доба постмодернизма, па се у том погледу указује на велики како домаћи, тако и међународни успех дела Милорада Павића, Давида Албахарија, Радослава Петковића, Светислава Басаре, Александра Гаталице и Драгана Велиића.

Преглед српске прозе није се зауставио само на представљању фикционалних остварења. Имајући у виду не само многобројност, већ и уметничку вредност аутобиографија и мемоара, у монографији се издваја засебно поглавље „Доба мемоара“, у којем су анализирани документарно-исповедне и често полемичке књиге Милоша Црњанског, Мирка Ковача, Данила Киша, Борислава Михаиловића Михиза и Дејана Медаковића.

Ратни догађаји из последњих година минулог столећа, који су довели до распада Југославије и стварања нових држава из бивших република федерације, нужно су, пре свега тематски, обележили књижевно стварање савременог доба, али и судбину писаца, будући да су многи од њих или емигрирали или су као писци стасавали изван језичке матице. Због тога је дати период започет поглављима посвећеним „писцима у егзилу“ (Бора Ћосић и Мирко Ковач) који су наставили да пишу на матерњем језику, као и писцима млађе генерације који су се формирали у другим земљама, а своје радове често нису објављивали на српском језику (Теа Обрехт, Наташа Радојчић, Весна Голсфорди и др). Завршне странице *Историје српске књижевности и културе* у средиште стављају „женско перо“ (прозу, поезију и књижевну критику), савремени филм и савремене писце (В. Арсенијевић, М. Видојковић, С. Ваљаревић).

На крају ове прегледне монографије читалац може наћи географске историјске мапе, хронологију важних догађаја из српске историје од VI-VII века па све до 2003, као и списак књижевнокритичке и књижевноисторијске литературе о српској књижевности, пре свега на италијанском, али и на енглеском, француском и немачком језику, те библиографију дела српске књижевности која су преведена на италијански.

Тања Поповић

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

tanja.popovic19@gmail.com

UDC 821.163.41.09

ГЛЕДАЈУЋИ НА МУЛТИКУЛТУРАЛИЗАМ

(Светозар Кољевић. *Између завичаја и туђине: Сусрети различитих култура у српској књижевности*. Нови Сад: Академска књига, 2015, 232 стр.)

Мултикултурализам све је актуелније питање и неретка тема бројних научних конференција. У већини случајева, међутим, измиче суштински одговор – шта се тиме и колико се тиме добија, ако изузмемо пуку дескрипцију мултикултуралне слике у одређеном књижевном делу. Шта, дакле, значи за неко дело или неког писца, или у коначници, неку (српску) књижевност ако се одреди у светлу мултикултуралности? Чини се да књига *Између завичаја и туђине: Сусрети различитих култура у српској књижевности* може понудити неке од одговора на ово питање.

Дводелно конципирана на сегмент „У историјском памћењу“ и „У савременом расејању“, књига Светозара Кољевића, иако без строгог методолошког оквира, праги разноликост приступа „интернационалној теми“ у 20. и почетком 21. века. Могло се евентуално очекивати указивање на неке од дистинкција које постоји између термина интеркултурализам и мултикултурализам. Једна од њих се према Данијелу Анрију Пажоу образлаже на следећи начин: плурикултурално је отворено друштво, које подразумева више култура на једном простору, унутар једне заједнице, док је мултикултурно друштво заправо затворено у себе. Међутим, када је реч о српској књижевности ствари се не могу сагледавати у најпрецизније утврђеним теоријским поставкама. Светозар Кољевић

то, дакако, примећује и у самом уводном сегменту под називом „Извори неразумевања“ улази у бит проблематике и самосвојно, самостално и суверено јој приступа.

Хватајући се у коштац са делима Хајима Давича, Исака Самоковлије, Жака Конфина, Милоша Црњанског, Иве Андрића, Милорада Павића, Светлане Велмар-Јанковић, Максимилијана Еренрајха-Остојића, Ивана Ивањија, Милована Данојлића, Давида Албахарија, Владимира Јокановића, Владимира Тасића, аутор исписује типологију и интер- и мултикултурализма који обликује српска књижевност у 20. и 21. веку (с тим, да трагове обраде Светозар Кољевић запажа још код Стерије). Посебно у том смислу ваља истаћи његова шира промишљања и на плану историјских дешавања, маркирања цивилизацијских прекретница, но, ипак, не без чврстог ослонца у књижевном тексту.

Стога, чланак „Јеврејско културно наслеђе у српској књижевној традицији“, осим полазишта које проналази у драгоценој Палавестриној студији *Јеврејски писци у српској књижевности*, узима у обзир и прогон Јевреја из Шпаније крајем 15. века и насељавање у Отоманском царству током 16. и 17. века. Светозар Кољевић посвећује дуже пасаже Хајиму Давичу (додирне тачке јеврејске и српске историјске судбине и њихово митско поимање), Исаку Самоковлији (раскошна слика судбина сиромашних сарајевских сефарда), Жаку Конфину (карактеристике јеврејског живља у Лесковцу, сукоби Српчета и Јеврејчета на потки традиционалних културолошких предрасуда и клишеа, проблем асимилације).

Отоманско царство постало је, дакле, уточиште Јеврејима, мада, дакако – нимало идеално, што није остало незапажено ни у *Травничкој хроници*, којој аутор посвећује интерпретативно надахнуте и упечатљиве странице о „клопкам различитих светова“, о понору између Мехмед-паше и Давила, али и о „музичким клопкам“ (локално подврискивање, пасје завијање, лелекање, Угјаммер, звуци харфе...). Аутор се, поред осталог, не либи да књижевна дела представи као актуелна у светлу догађаја попут грађанског рата у Босни (*Травничка хроника*), или пак неолибералних догми (опус Милоша Црњанског). За основно обележје Андрићеве имагинације узима да полази из савремености, лута по прошлости и распростире се по будућим временима и просторима људског битицања, па стога су и механизми клопки свевремени и универзални, па тако и јасни савременом читаоцу, уколико има „слуха“.

Ако је Андрић у овом контексту у знаку вечитих клопки, Црњански је „својим животом и делом сав у знаку вечних парадокса, идеализације туђине која се буди у завичају, привржености завичају који се буди у туђини“ („Дозивање завичаја и туђина у песничству Милоша Црњанског“). У његовој игри завичаја са туђинама јесте присуство неких давно ишчезлих светова и наговештаји неких темељних обележја на присуству ранијих „завичајних“ времена, у којима су бројне генерације живеле на истом тлу, и нове „глобалистичке“, све покретније нове ере.

За разлику од мултикултурализма Андрића и Црњанског, који је осведочен као „клопка“ и као „игра“, *Време смрти* Добрице Ћосића, детаљно је анализирано у светлу „Првог светског рата из разумног српског књижевног угла“, где је у средишту пажње рат (божја казна за прародитељски грех, према Луки Богу), а с тим у вези и опстанак, раздор, уједињење, политика, корупција, љубав, природа. Основни проблем раздора и националног и верског размимоилажења представљен је кроз прецизно одабран цитат из романа: „Три вере, јатаганима и огњем завађене и крвљу раздвојене, да се сад, тако, сложе у једну државу! Која вашка, која гуја ушприца тај отров, ту смртоносну болест у српске главе, питам се гласно, докторе, кад останем сам“.

Тако, чини се, нимало произвољно, следи чланак „Ходочашће Антонија (*[sic!]* Атанасија) Свицара – О ‘Малом ноћном роману’ Милорада Павића“, управо стога што у наставку који прати судбину Атанаса Свицара у *Пределу сликаном чајем* (чији је први део *Мали ноћни роман*) пратимо судбину јунака и његове породице кроз призму Другог светског рата, те проблем Титове Југославије. Светозар Кољевић, међутим, не бави се овим проблемом, иако концепт књиге сугерише и овај смер размишљања, већ указује на суптилне естетистичке одлике Павићевог романа. Речју, „дочарава далека острвца балканског живота и историје као апокалиптични архипелаг, који нам открива своју јединствену архитектонику тамо где је нисмо могли ни сањати“. Писац је, озарио „један светогорски,

пре свега хиландарски монашки раскол као метафору свељудског смисла и значаја, метафору која чудесно просветљује далека и блиска искуства последњих десетак векова балканске ратничке и духовне историје“, а Светозар Кољевић ефектно је и инвентивно именовано такве „сурете култура“ као „шару насмејане воде“.

Након „шара насмејане воде“, уследила је интерпретација „историјских вртлога ‘Капија Балкана’“, сва у праћењу историје и „биографије“ Београда, његових разарања, ратова, атентата и побуна, ретких оаза мира; као прича о пролазним процватима различитих цивилизација, а све – не би ли се расветлили кривудасти путеви и странпутице свеколике људске историје. (Турска одмазда над српским становништвом у октобру 1813. упоређена је, примера ради, са терором СС дивизија у Србији током Другог светског рата, а нарочито октобра 1941.) Уједно ова књига је, не без разлога, именована „дубоко патриотском књигом“ у последњој реченици овог чланка и првог сегмента „У историјском памћењу“.

„У савременом расејању“, пак, налазе се чланци који унеколико кореспондирају са делом „У историјском памћењу“, најексплицитније када је реч о раду „Интернационална тема“ у сећањима и историјским асоцијацијама“, јер пресликава тематику јеврејског страдања у романе настале на прелому 20. и 21. века (*Карактеристика* Максимилијана Еренрајха-Остојића из 1999, *Гувернанта* Ивана Ивањија из 2002, те *Сарајевска мегила* 1999, 2001 и *Сефардске приче* 2000 Елензера Папе). Међу најинтересантније појединости спада свакако начин на који је Папо представио Шпанију која и даље живи у Јеврејима, иако су из ње отишли још у 15. веку – на шпанске романсе, у сећањима Јавреја остале су накалемљене и дивне сарајевске севдалинке, али и славоспеви о бившој Југославији, „поноситој сред Балкана“. У овом примеру, иако се тиче јеврејског народа, универзалније гледано, лежи судба и људског рода, сагледана кроз мултикултурализам, чије одбијање би, према Кољевићевој поенти рада – лако могло да постане људска коб.

О „наличјима Титове Југославије“ и ограничењима слободног изражавања јесте студија „Смак светова у Данојлићевој прози“, с јасним тежиштем на бомбардовању – ако је могло 1941, и 1944, и 1995, што не би 1999? Јунак је доживео смак свих својих светова, а српска историјска драма изражена је у облику личне трагедије с међународним и космичким привуцима. С тим у вези су и анализе Албахаријевих романа *Снежни човек*, *Мамац*, *Светски путник* и *Брат* („Између ‘хаоса’ и ‘геометрије’“), ако се има у виду да се живот јунака *Снежног човека*, распадао заједно са историјом његове („бивше“) земље. Судар култура отелотворен је хаос домовине и „скамењен ред“ Канаде која је „полудела исто“ али због своје „геометрије“; стари европски свет мртав је за младе Канађане.

Понори између култура илустровани *Светским путником*, воде до усташких зверстава и најпосле – до романа *Есмарх* Владимира Јокановића („Рат у ‘откаченом’ језику“) о „полусрпским мутантима“ у Осијеку. Главни јунак романа је језик „у својој раскошној, претежно гротескној употреби, како у евокацији генерације која глувари и зеза се, тако и у евокацији њеног амбијента – историјског, идеолошког, верског и националног“, који се управо манифестује кроз апсурдистичне кованице, попут „турбо домољуб“, „папанерија“, „Чмарко“, „аутољупци“... Питајући се шта овај роман значи као сегмент балканске историје, Светозар Кољевић га је сагледао кроз Фукојамину тезу о крају историје.

За сам крај књиге, пак, одабрао је романе Владимира Тасића (*Опроштајни дар*, *Киша и хартија*, *Стаклени зид*) именујући туђину – фарсом, а ширећи дискурс мултикултурализма од Канаде до Паноније и Арабије, па и у митске просторе (*Змајево гнездо*). Туђина, напуштена постојбина, свеколика садашњост, прошлост, будућност и митологије разних времена и народа, добијале су космичка обележја фантастичне фарсе у новонасталом информатичком свету почетком 21. века. То је, према Кољевићу, поента *Кише и хартије*, крајња, не тако оптимистична пројекција мултикултуралности. Овај рад, међутим, представља и синтезу целе књиге *Између завичаја и туђине* и тиче се свих писаца о којима је аутор писао у њој, што се огледа у: збрци језика, самозаваравању емиграната, комунистичким злочинима, старом професору који рецитије „Ламент над Београдом“, свеприсутном (андрићевском) „звуку“ замишљеном као ритам срца и ритам живота, а у ствари је звук изградње Моста слободе...

Информатички свет управо би био уједно врхунски пример тоталне мултикултуралности, али и њеног својеврсног краха. Помињући савремену варијанту „врлог новог света“ када је реч о Тасићевој прози, Кољевић је сугерисао и смак светова културе (не само када се ради о Данојлићу), које би стопљене свеопштим глобализмом, изгубиле на јединствености, на различитости, на националној припадности. Или, које би схваћене према Пажоовој дефиницији мултикултурализма – пуко егзистирале једна до друге, међусобно се не мешајући, попут затворених друштава.

Српска књижевност сагледана у овом светлу, свакако свој лик открива у културолошком обиљу свог тла, у палимпсестности трагова различитих цивилизација, али и у сукобима и континуитету ратовања. За њом се трагало на Западу, али и Исток би могао да понуди занимљиве смернице: Отоманску империју на пример – ону у коју долазе Јевреји у 15. веку, која осваја Цариград, која осваја Египат у 16. веку, која је значила Медитеран, Балкан, три континента, „свет“, а у данашњем смислу – неоосманизам, миграциону кризу... Светозар Кољевић у последњој реченици помиње песму Џексона Брауна „Гледајући на Исток“:

Јелена Ђ. Марићевић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност и језик
mitojelija@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Obradović D.

ЗАШТО ЧИТАТИ ДОСИТЕЈА

Душан Иванић. *Зашто читати Доситеја?*

Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић, 2015, 198 стр.

Књига Душана Иванића *Зашто читатит Доситеја?*, једна у низу књига посвећених Доситеју а објављених последњих година, сведочи о појачаном интересовању за овог ствараоца. Књиге исписнице су: студија Персиде Лазаревић Ди Такомо *У Доситејеве српске културе 18. века. Кијев – Будим – Венеција* (2015); Монике Фин *Центри Јанића Доситеј и доситејевитина* (2014), Марије Рита Лето *Несавришено мајсторско дело: Доситејево премошћивање стварносних и приповедних граница* (2013) и Драгане Грбић *Прекретања, Хале – Лајпциг, прекретница у животу Доситеја Обрадовића* (2012)

Питање *Зашто читати Доситеја?*, међутим, не привлачи пажњу само као једно провокативно питање упућано онима који у 21. веку читају једног 18-вековног аутора. То је и питање које очито Иванић поставља и себи. Породицу књига „Иванић Доситеју“ чине: приређивање раних Доситејевих текстова (*Буквице*), приређивање *Писма Харалампију*, рад на сабраним делима Доситејевим, избор из дела *Српском народу или слободно мислити*, уређивање зборника *Дело Доситеја Обрадовића, Доситеј у српској историји и култури, Доситеј и српска школа*, зборник студија *Доситеј и Европа*, монографија на српском и немачком *Срби у Лајпцигу*. Толико дуго у континуитету бавити се Доситејем да би се поставило питање *Зашто читати Доситеја?*

Ово питање које се нашло на семантички прегнантном месту – наслову књиге – није ново. Први пут је постављено када се посумњало у концепцију знања које је промовисано у еписи просветитељства, кад је нестао мит о целовитом, умирујућем енциклопедичном знању којим човек може овладати, када је попут атлантиде потонуо Доситејев еденски врт знања. Нови човек, затворен у чауру аутореференцијалног мишљења, нити се могао вратити и оживети тај врт, нити га је могао изнова реконструисати. У свом балону, у магми ауторефлексије, човек 21. века се све више удаљавао од оног који је у 18. веку улазио у балон на врућ ваздух одушевљен и машином којом лети и светом који сам посматра.

Оно што је у 18. веку био поглед човека који се усудио да зна, у 21. веку је прошло кроз своје пародијско чвориште.

Иванић питање *Зашто читати Доситеја?* поново поставља. Његово питање, међутим, није филозофско. Не поставља га ни из двадесетвековне позиције сумње у знање, ни из постмодернистичке позиције сумње у субјект тог знања који се „усудио да зна“. Он га поставља као читалац који жуди за ужитком у тексту и који, без обзира на багаж времена који га удаљава од Доситеја, ужива у његовој реченици, у иронији, критици, ентузијазму, у живости и стилској енергији која се, речима Иванића, ствара честим актуелизацијама некадашњег доживљаја у тренутку писања и којом читалац постаје динамичан партнер – саговорник, опонент, немоћан да се одупре снажној ауторској личности оног који прво на себе напада па онда на другог. Зато је цела књига заправо одговор на питање зашто је Доситеј и у 21. веку писац класик и зашто је потребно да културе увек изнова приспитују своје каноне. Уколико се не би постављала питања „зашто читати“ – класици би постали културни фосили, престали би да се читају и извесно време би опстојавали само као симболи. (У Иванићевој интерпретацији – класиком се не постаје, већ опстајава.) Пишући о актуелној књижевноестетској завођљивости Достиејевог дела аутор ће то дело дефинисати као „стилски разнолико до неописивости“ и закључити да је оно „само за себе цијели један свијет стилова или свијет језика, не један стил и језик“.

Поднаслов књиге који гласи *Доситеј Обрадовић и српска култура* поставља врло широке оквире унутар којих се Доситејево дело поставља и проучава кроз неколике истраживачке призме: једном се мапирају појединачни текстови и њихов рецепцијски ехо (*О Букеџама Доситеја Хоповског, Најава васкрса српске културе (Писмо Харалампџију) Посланица српском народу*), другом се редефинише његов културноисторијски значај (*Доситеј или претпоставке српске културне реформе/револуције, Доситеј-границе толеранције, Српска школа између Доситеја и Вука*), трећом се испитују генетске, и шире, компаратистичке везе као и антиципаторски потенцијал Доситејевог дела (*Доситеј у еспоси српског реализма, Доситеј Обрадовић и генеза српске прозе, Доситеј у духовном видокругу Јована Ст. Поповића*), или текстолошки проблематизују издања Доситејевих сабраних дела (*Текстолошки коментари уз Доситејева дела*).

У студији се преиспитују и одређени стереотиипи о монолитности Доситејевог дела, открива једна врста двоструке амбивалентне позиције – једне „незреле“, која је сва у заносу, неретко и у заблуди, и друге – „зреле“, која исправља, полемише, суди, убеђује, преноси, речју, воли и просветљује. Унутар идејне монолитности тако се открива једна скривена динамика поливалентног приповедача/проповедника/аутобиографа/пријатеља/полемичара који осваја савременог, све више, монолошки затвореног читаоца интензитетом свог дијалогског поливалентног гласа. Иванић пише: „Са *Животом и прикључењем* у српску јавност је одједном ушло једно исповједно-приповједно, приповиједано и полемичко ја, отворено и самопоругљивости и самопохвали, монашком унижењу и свјетовном узношењу“.

Из студија које смо навели да бисмо њиховим насловима одредили основна интересовања Иванића издвојићемо још неколико идеја због којих ваља данас читати и уживати у читању Доситеја.

Иванићева студија је одисеја кроз најрепрезентативније текстове о Доситеју. Из ње се може направити мапа студија коју треба следити у проучавању Доситеја; аутор иде трагом најбољих, нпр. најистакнутијих слависта: Шафарика, Јагића, Радченка, Шмауца, Геземана, наших доситеолога Тихомира Остојића, Јована Скерлића, Павла Поповића до Јована Деретића, све до пописа савремених академских студија посвећених Доситеју у 21. веку. Иванићева студија је стога једна врста еха, сума гласова најмеродавнијих Доситејевих читалаца, како оних који су му били саврменици, тако и оних који су из другачијег друштвеноисторијског и културнокњижевног контекста изнова читали његово дело. У данас уобичајеном солипсистичком мишљењу, Иванићеве студије делују као драгоценост – оне су увек пуне гласова других људи, живог дијалога са великим бројем оних који су пре нас очима ишли за истим Доситејевим редовима.

Међутим, Иванић се не задржава само на научној рецепцији Доситејевог дела. Он прати пут идеја, њихово интертекстуално и интермедијално измештање – од Југовићевих

полемика, преко Вука, осврта на Доситејево дело (Алексија Везилића, Аврама Мразовића, Јована Мушкатиновића, Лукијана Мушицког, Милована Видаковића) до Стерије и Сарајлије. Посебна студија је посвећена *Доситеју у епоси српског реализма* и рефлексија његовог дела у прози Јакова Игњатовића и Љубомира Ненадовића. Постоји ли нека константа у том Доситејевом кретању кроз текстове других писаца? Иванић је препознаје у споју поуке и забаве којим се „отвара велико поље у српској писаној речи“ и напушта телеолошки концепт српске средњовековне књижевности. У студији *Доситеј Обрадовић и генеза српске прозе* он пише о новим путевима српске прозе – анегдотском приповедању, новим идејама и начинима њихове наративизације, причама-портретима, хумористичко-сатирично есејистичким коментарима..

Иванића занима континуитет тамо где други виде преломе, промене и преломи и промене тамо где је очигледнији континуитет и понављање.¹ У студији индикативног наслова *Најава васкрса српске културе* (посвећеној *Писму Харалампију*) пише о „расположењу према науци“, о убедљивом фиктивном дијалогу са опонентима које је омогућило да писмо, које је заправо имало функцију позива на пренумерацију, поприми карактер програма/манифеста просветитељства. Иванић пише и о Доситејевом великом „замаху воље за утицајем и деловањем“, о стваралачкој експлозији у којој Доситеј приповеда, полемише, критикује, улази у присне разговоре са читаоцима и у слободне козерије, о огромном комуникативном интензитету његовог дела које ће му омогућити да постане културни реформатор и да његова мисао одјекне у препородним тежњама балканских народа. Као у бајкама у којима се трага за скривеном снагом или чаробним клучем, и Иванић трага за скривеном енергијом Доситејевог дела које је имало „прекретнички смисао у обликовању новог погледа на свет“. Он поставља питање каква личност, не само каква мисао, јер се Доситејева мисао уклапала у савремене токове и била више синтетичка него оригинална, дакле, каква личност мења читаву једну стабилну праксу мишљења – он не пише о Доситеју само као човеку идеје, већ и човеку праксе (оснивање школа, богословије, дипломатски послови), који се бори са „сновидјенијима“, „кривоглавицама“, „швермерајом“ и који слави живот, врлине, пријатељство, породицу, који је оптимистичан и чија је мисао пројектована у будућност. Из данашње перспективе чини нам се да је било превише ентузијазма у тој мисли (а да није, да ли би била тако покретачка), ентузијазма који је планове претварао у проспективне утопије. Јер питамо се, не где је сада Србија коју је Доситеј маштао, већ Европа у којој је требало да буде „међу славним и просвештеним нацијама“ (*У Баснама* он види у будућности славну славено-српску нацију као изабрану и просвећенију од осталих европских нација).

Иванић о Доситеју пише као о синтетичком уму у којем се непрестано одвија дијалектичка драма антитетичке мисли. Тако је он могао истовремено бити и човек континуитета (Доситеј хоповски у Доситеју европском; индикативан је став проповедника: мисонара, параболична сликовитост, активирање јеванђељске етике у модерном културном и цивилизацијском окружењу) и човек преокрета, парадоксалних обрта („од рецептивног до аутохтоног модела српске културе“).

У студији *Доситеј – границе толеранције*, Иванић пише о верској толеранцији као једном од програмских задатака, данас нимало мање потребној него у Доситејево време. А како би историја изгледала да је Доситејева мисао имала већи ехо међу верницима? Ауторки овог рада се чини да би се многи верски сукоби избегли ако би се изнад свих црквених установа урезао следећи натпис који Иванић наводи као пример верске толеранције: «Кад ће нестати мржње и вражбе на земљи! Кад ће срце наше доћи у своју природну доброту, да у лице сваког себи подобног човека позна, брата свога! Нит' мислећи нити питајући које је вере и закона? Оне у којој га је Бог изволио да се роди као и ти у твојој, Које је вере? Оне које би и ти био да си се у истој родио, ако би поштен човек био».

¹ О раним буквама ће писати да оне проповедају богоугодни начин живота, али и да су „темељ односа према свијету, реторици и стилу у дјелима која је (Доистеј) објављивао после 1783“. Оне ће се анализирати као „беочуг који хоповску и хеленско-новогрчку и италијанску литературу донекле, повезује са списима од 1783.

Осим односа према цркви, Иванића занима и Доситејев однос према другој значајној институцији његовог времена – према школи. У студији *Српска школа између Доситеја и Вука*, он пише о разликама: «Доситеј је идеолог и заговорник школе као установе а Вук њене национализације»; Вук је методичар, аутор уџбеника, Доситеј – аутор приручне, помоћне књиге.

Нашу анализу Иванићеве студије завршавамо још једним питањем – не оним које је постављено у наслову, већ имплицитно у последњој студији: *Текстолошки коментари уз Доситејева дела*, питањем које гласи: Каквог Доситеја ми читамо?

У време када се текстови све мање студиозно читају, а све више погледом скенирају, какав се Доситеј нуди модерном читаоцу. Иванић скреће пажњу на једну врло битну ствар која се односи на контролу (избор) хипертекста и која задира у област дигиталне хуманистике. Посебно истичем значај ове студије јер је она на примеру Доситејевог дела отворила Пандорину кутију питања која су у основи нове поменуте хуманистике: како изгледа промена култура коју софтверизујемо, на који начин дигитална технологија мења наше истраживање, шта ћемо прогласити „канонским хипертекстом“ (немогући оксиморонски spoj!)? Којег ћемо то Доситеја у будућности, на пример, читати?, како ћемо се борити са „изобиљем текста“, како ће се медијске промене одразити на епстемолошке; Не можемо а да се не запитамо колико је далеко концепт енциклопедијског знања од концепта проточне културе о којој Дејвид Бери пише «Ајлед и Киндл су, у крајњој инстанци, уређаји за приступ проточној култури у реалном времену (real-time streaming culture). Да не помињем како дигитални протоци испуњавају друштво, економију и политику. Стога сматрам», наставља Бери, «да би требало да озбиљно схватимо овај рачунарски заокрет као кључно питање за истраживање у хуманистичким наукама (и друштвеним наукама). То је питање које постаје све теже заобићи».

Иванићева студија не заобилази оваква питања и у времену рачунарског заокрета упозорење на могућност кривотворења текста, на канонизацију лоших издања, на одсуство текстолошког рада који једино може бити close а никада distant reading.

Драгана Вукићевић

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Српска књижевност са јужнословенским књижевностима

dragana.vukicevic@vektor.net

UDC 82-31.09

У ПОТРАЗИ ЗА ЖАНРОМ РОМАНА ПУТОВАЊА

Марко Чудић. *Увод у поетику романа путовања*.

Београд: Плато, 2014, стр. 185.

После монографије *Данило Киш и модерна мађарска поезија* (2007), Марко Чудић је објавио нову научну студију – *Увод у поетику романа путовања* (2014). Реч је о једном делу његове докторске дисертације, прерађеној и допуњеној верзији њене теоријске поставке. Намењена академској публици, али писана разветло и приземно, кратког обима, но изузетно садржајна и концизна, Чудићева студија структурно је подељена у четири сегмента под следећим насловима: „Уводна разматрања – у потрази за жанром“, „Постављање оквира: митско-епски и библијски наративни супстрати романа путовања“, „Књижевнотеоријске основе, појавни облици и главне развојно-поетичке линије романа путовања“ и „Закључна разматрања: још један покушај одређења предмета“ при чему свако од наведених поглавља почиње паратекстуалним сегментом који упућује на срж проблема. Први део монографије чине ауторова уводна разматрања и покушај дефинисања самог субжанра, односно одређења романа путовања, док друго поглавље представља књижевно-теоријско одређење граница, испитивање архаике жанра, то јест његовог, бахтиновским језиком речено, далекосежног „памћења“. Трећи сегмент уједно је

и најобимнији, с разлогом, јер нам, са становишта скраћенр историјске поетике жанра, излистава појавне облике романа путовања, пратећи главне развојно-поетичке линије у историјској поетици романа са централним и семантичким маркираним мотивом путовања. Четврти одељак представља враћање на сам почетак и покушај заокружења питања жанра и коначног одређења предмета упућивањем на проблематику избора метода у процесу дефиниције, као и саме тешко ухватљиве природе романа путовања.

Како се ни у једној значајној студији типологије романескних облика, роман путовања као извесни *Reiseroman* не спомиње, Чудић га одређује као поджанр или субжанр, а сам мотив путовања интересује га као приповедачка стратегија и *par excellence* нужен услов најпре на фабуларном нивоу, а онда и дубље. Историјско-поетичку и жанровску анализу наративних и поетичких стратегија Чудић поставља као примарни циљ свог истраживања. Свестан нестабилности жанра и анахроности његовог данашњег проучавања, аутор покушава да заузме методолошку перспективу која је између спољашњег и унутрашњег приступа жанру и која роман путовања не посматра нити из чисто семантичко-егзистенцијалног, нити из формално-структурног угла, већ са становишта његовог тоталитета. Имајући у виду да је роман најфлексибилнији жанр, способан да у себе интегрише и друге жанрове и врсте, неопходно је роман путовања одвојити од (романсираних) путописа, те Чудић говори и о *поджанровским облицима* који су у функцији микрокарактеризације романескног субжанра. Преузевши Кајзерову типологију, Чудић луцидно поставља роман путовања на размеђи романа простора и романа лика који је по својој природи динамичан. Путовање које је битан мотив од *Ena o Gilgamešu* захтева *homo viator*-а који осваја реални, физички или субјективни простор у смислу egzистенцијалног стања и (само)спознаје. Полазећи од најстаријих књижевних записа, месопотамских плоча, аутор трага за коренима, односно за жанровским „супстратима“ романа путовања како га данас разумемо. Осврћући се на његове прото-жанрове и „генеричко сећање“, чини се да Чудић, како је то и у наслову другог поглавља назначио, прати аурбаховску линију раздвајања и разумевања два света стварности и њене форме: митско-епску и библијску традицију. Чудић се и експлицитно позива на Аурбаховск чланак „Одисејев ожиљак“ констатујући преокрет античког поимања путовања у старозаветној традицији у виду слабљења индивидуалитета јунака и путовања које постаје *par excellence* телеолошко.

Разматрање поетеме пута као стожера романескног ткива Чудић дијахроничким и прилично јасним прегледом (колико је то могуће у једној уводној студији) започиње од позноантичког романа, преко најзначајних концепција и модела у епохама средњег века, ренесансе, барока, просветитељства, XIX и XX века. Чудић издваја преломне моменте у историјској поетици романа путовања сугеришући његову еволутивну трасу. Отуда, аутор наводи Михаила Бахтина као првог теоретичара који употребљава израз „роман путовања“ као субжанровску одредницу имајући на уму позноантички авантуристички роман. Чудић такође сматра да је и сатиричка линија романа у антици допринела развоју субжанра романа путовања. Средњи век значајан је због есхатолошког аспекта књижевности исказаног у виду путовања на „онај свет“ или острва блажених, док су херојско-реалистичке нарације попут витешких романа представљале световну варијанту датог субжанра. Чудић се осврће на хуманизам и ренесансу које, изнедривши нову визију света и човека и жељу за експанзијом, рађају и нове концепције књижевног обликовања. С појавом *Дон Кихота*, првог модерног романа, појављује се талас пикареског романа који ће своју популарност досегнути у бароку, као и концепти засновани на пучкој књижевности и карневалском импулсу, илустровани на примеру романа *Гаргантма и Пантагруел* Франсоа Раблеа. Како Сервантесов роман представља модел у којем путовање постаје метод истинске рефлексije и развоја јунака при чему се пустоловина тражи свесно, Чудић такође наглашава да просветитељство, осим пародирања жанра, заступа тип романа у којем се на путовање креће зарад задовољства. Аутор притом не заборавља да напомене, у духу савремених књижевнотеоријских струјања, да концепт женског романа путовања постаје значајан нешто касније под налетом феминистичке теорије. Чудић, дакле, не набраја таксативно модификације романа путовања кроз историју, већ се труди да уочи дисконтинуитете, коментарише и анализира доминантне поетике и субверзивне импулсе епоха.

XIX век битан је у Чудићевом историјском приказу субжанра не само зато што је реч о златном веку романа, већ и због, по његовом мишљењу, три најзначајније развојне линије романа тог доба: авантуристичке, модерног ходочашћа (најчешће на Оријент) и *Bildungsroman*-а. Аутор, поред романа васпитања, скреће пажњу и на роман о уметнику који такође доводи у везу са романом путовања преко метафоризације пута. Фиктивно путовање постаје доминантно у роману XX века у којем и сам жанр доживљава властиту кризу: фабула се деконструише, а кључне наративне технике постају унуташњи монолог и ток свести; самим тим, покушавајући да помири апорије у својој монографији, аутор закључује да мотив путовања не можемо увек тражити на фабуларном нивоу. На концу сегмента о историјском прегледу субжанра, Чудић покушава да у западну традицију укључи и ваневропске стратегије романескног уобличења пута на примеру три романа издвојена на основу неубедљиво утемељених критерија: *И дуже од века траје дан* киргиско-совјетско-руског писца Чингиза Ајматова, *Нови живот* турског књижевника Орхана Памука и *Планина душе* кинеског новеловца Гао Сингђијана. Међутим, кратко поглавље о писцима изван Европе уједно је и најслабији део Чудићеве студије. Аутор је очито желео да у западни канон укључи и дашак источњачке традиције, али он пре залази у анализу фабуле романа, него у испитивање њихових наративних поступака. Такође, романи о којима Чудић говори плод су XX века и увелико су обликовани по узору на западну књижевну традицију, те нам, осим карактеристичних тема Истока, у погледу књижевних модела и поетеме пута не говоре ништа ново, већ представљају „лабаво“ повезани сегмент са структурно добро осмишљеном целином.

Свакако је дефинисање субжанра романа путовања кључна тема ове језгровите студије, или, још боље, потрага за истинитом моделом романа путовања. Прави роман путовања за аутора је свакако дело у којем путовање не може бити спољашња декорација или статички мотив, већ искључиво централни, динамички мотив у функцији структуралног и поетичког елемента књижевног дела. Штавише, Чудић проналази блиску везу романа путовања са јасним мотивом трауме или, пак, искушења, уколико имамо на уму да покретач путовања јесте често и задовољствени импулс. Коначне одговоре у књижевности и књижевној теорији свакако је тешко и готово немогуће дати, али се Чудић показује као луцидан аутор који се и те како сналази у дискурзивности текста. У суочавању са обимном грађом и терминолошком „неодредивошћу“, Чудић и сам, попут динамичких јунака романа путовања, „лута“ у тражењу прецизне одредбе, западајући у суштинску нерешивост таквог питања и немогућност исказивања последње речи. Чудић је, рекло би се, и свестан свог „лутања“, те и сам позива на даље развијање предочене концепције, а његова монографија остаје као један информативан и интерпретативно подстицајан увод у данас занемарено и недовољно актуелно проучавање књижевног жанра.

Марија Булатовић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности
bmarija90@gmail.com

ПРОТИВОРЕЧИЕ КАК ИЗНАЧАЛЬНОЕ СВОЙСТВО
(Михаил Эпштейн. *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*. М.:
НЛО, 2015, 384 стр.)

*На пустынном просторе, на диком,
ты все та, что была, и не та,
Новым обернулась мне ликом,
И другая волнует мечта.*

А. Блок

Состоящая из шести разделов книга статей М. Эпштейна сама по себе представляет подтверждение понятия парадокса, под которое автор не без оснований подводит русскую культуру в целом: провозглашая формы и безропотно поклоняясь им, она тут же «подвергает их сомнению и время от времени разрушает, впадая в нигилизм радикального толка». Весьма интересно наблюдать за автором и его развитием, рассматривая выдвигаемые им в статьях идеи, которые в последующем повествовании будут или вовсе отвергнуты, или признаны несущественными идеями-антиподами. Представляется, что разнородность собранных статей выявляет то отличительное свойство «выверта», «парадокса», «надрыва», которое является отличительным геном русской культуры, проявившемся во многих ее носителях: в Чаадаеве, как отце и славянофильства, и западничества; в Блоке, передевающем Вечную женственность в блудницу; в Андрее Платонове с утопическими видениями и антиутопическими чаяниями одновременно. Но, может быть, именно полифония различных, порой взаимоисключающих концепций может определить единственно верную картину, которая в коллизии контрастов должна предстать в своей неотразимости.

Так, в первом разделе автор сопоставляет различных, как он считает, писателей, разные литературные образы и идеи: Фауста и Петра Великого, Медного всадника и старуху из поэмы-сказки Пушкина, смиренного Акакия Акакиевич и проникновенного каллиграфа князя Мышкина, обломовскую сонливость и корчагинскую решимость, обломовское забытьё сытости и чевенгуровское беспамятовство голода, пастернаковское следование заветам сердца в духе хасидизма и талмудистское следование раввинистическим устоям Мандельштама, неразличение сна и яви у Платонова и попытка Набокова зафиксировать подлинность в сотканной из снов жизни.

Природу такого парадокса ясно выразил Ключевский, подчеркивая социокультурную особенность, когда за время непродолжительного лета истощается весь запас человеческих сил, а после наступает период медвежьей спячки для накопления сил: «Так великоросс приучался к чрезмерному кратковременному напряжению своих сил, привыкал работать скоро, лихорадочно и споро, а потом отдыхать в продолжение вынужденного осеннего безделья».

Эпштейн определяет, что Гете и Пушкин представляют этап мировой культуры, сходно проявившийся на разных местах, в котором из наличествующей произвольности рождается оговоренный алмаз в лике двух великих писателей. Но и тут автором подмечается свойственный принцип нетождественности при видимой схожести, где, если сопоставлять Фауста и Медного всадника, сюжеты развиваются в разных направлениях: «от жертвы и разрушения – к осмысленному и свыше оправданному деянию» у Гете; «от великого устроительного свершения – к разрушению и жертве» у Пушкина.

Автор рассматривает парадокс и на примере Петра: великий самодержец, воздвигающий небесный град, и демоническое порождение, творящее свою преисподнюю; царь с твердостью камня, приносящий искусственный камень для построения города на воде, чей фундамент как будто висит в воздухе. Петр у Пушкина, как считает автор книги, представлен как Незазванный по имени, заполняющий пустоту этого мира, но после заполнения пустоты библейское Он заменяется лишь горделивым истуканом.

Расшатанное мироздание этого города автор видит в белых ночах, прорывах сияния на темной глади неба, а ведь изначально «была граница между светом и тьмой,

созданная в первый день творения; значит, силы, восстающие против Божьего мира, первым делом должны нарушить именно эту границу – начальную заповедь физического мироустройства, так же как они нарушают и главную заповедь нравственного мироустройства – «не убий»). Отсутствие такой границы уничтожает гармонию и путь к ней.

Во втором разделе автор помимо парадокса выделяет и свойство культуры, называемое им «смысловой обратимостью или законом обратного смыслового действия», что подразумевает не только неиссякаемый спор, но и вечное сопряжение и равноправие противоположностей. Важна идея преемственности и отклика в писателе нового поколения или в его произведении, где смысл может существенно видоизменяться, но не полностью отходить от смысла первоисточника. Таким образом, в персонажах-симптомах происходит движение от Семена Вырына, Акакия Акакиевича, Макара Девушкина до христоподобного князя Мышкина, от «маленького человека» к «положительно прекрасному человеку». В двух страстных каллиграфах одержимых феноменом буквы, Акакии и Мышкине, тем не менее, согласно автору, обнаруживается дальнейшее родство даже при разных жизненных судьбах. В первых персонажах названной выше цепочки дано смирение как невозможность жить иначе и как неизбежность заставившей примириться судьбы, а в других – это собственной волей выбранный жизненный путь, а «не следствие его сломанности». Малость, присущая князю Мышкину, говорит уже о невозможности человеческого существа взять на себя ношу Христа и представляет «новый и уже окончательный смысл той «малости», судьбу которой разделяют все перечисленные герои».

Линия маленького человека по одному пути ведет к князю Мышкину, а по другому – к чеховскому человеку в футляре. Отличительным свойством «малых братьев» является их неприглядная внешность: близость, малодушие, мнительность, робость невозможность установить связь с миром на человеческом языке. Акакий замыкается в шинель и уходит в мир букв, Беликов уходит в греческий язык и закапывается в футляр собственного изготовления. «Ирония» в авторском смысле здесь заключается в том, что при своей нелюдимости такие социофобы социально могут являться крайне активными членами, и, постоянно чувствуя страх, могут одновременно нагнетать страх и на других. А тут и недалеко до противоречия, где не знающий и не умеющий быть счастливым Сербинов Платонова обладает партийным полномочием строить «счастье для всех», всячески не перенося счастливых людей: «Счастливые были для него чужими, он их не любил и боялся».

Далее, в третьем разделе, Эпштейн касается одной из самой часто поднимаемой всеми авторами темы – детства и мифа о гармонии. При этом он не наделяет детство лучезарными красками абсолютного идеала, а видит пору, которой свойственна крайняя подвижность чувства, но в то же время и чреватый срывами переход от положительного к отрицательному, от единства к разобщенности. Детство в «Воине и мире» «центробежно, рассеяно, всеотзывчиво – такова и эпопея, которая смотрит на мир глазами народов-детей». В то время как у Достоевского, считает автор, ребенок донравственен, он «абсолютен» во всех своих проявлениях, добр и зол одновременно. В детстве же нужно увидеть «не начальную ступень развития, а всегда привлекательный образец, источник обновления».

Но насильственно возвращаемое детство может обернуться экспериментом по разрушению всего человеческого. Эта пора часто отождествляется с инфантилизмом и недоразвитостью, и неповзрослевшее и переросшее себя детство грозит стать «столь же ущербным как утратившая детство зрелость». Первоначальная чистота может потеряться и переродиться в зло: развращенная девочка в сне Свидригайлова, бросающий в Алешу камень Илюша Снегирев и распинающая ребенка в своих садистских мыслях Лиза Хохлакова, – все это примеры развращенного детского чувства оттого еще более ужасающие.

Детям же свойственен непосильный взрослым опыт отчуждения, уход из знакомого и обжитого мира и переселение в иной, неизвестный. Бессознательность перехода и тысяча неразрешимых вопросов, ломающих взрослых и закаленных людей, преодолеваются ребенком и ведут его к новым берегам и твердой земле. Всегда же должна

существовать «сопричастность глубинному детству, попытка догнать и сблизиться с ним даже в моменты ухода».

В четвертом разделе большое место уделяется Набокову, произведения которого, считает автор, отнюдь не отличаются глубиной, метафизикой и потаенным смыслом. Сама фамилия говорит о своеобразной уклончивости, «набоковости», силуэтах предмета, полученных под углом косых лучей. Скошенность такого взгляда является большим преимуществом, ведь она позволяет видеть мир не напрямую, а исподволь, в косвенных падежах. Эта синь стекла создает несколько помноженных друг на друга измерений, что увеличивает и без того призрачность мира Набокова. В духе «выверта» и «парадокса» нельзя не согласиться с буддологом Щербатским, что «элементы бытия... исчезают, как только появляются, для того, чтобы за ними последовало в следующий момент другое моментальное существование. <...> Исчезновение – сама сущность существования; то, что не исчезает, и не существует». Эта идея определила следующую мысль Эпштейна: «Глубина и непредсказуемость творчества возможна только там, где есть глубина и необратимость исчезновения».

Автор интересуется вопросом биполярности, которая часто выступает в укладе личности выдающихся людей. Все они одержимы «любимой идеей», затмевающей здравый рассудок и провозглашающей иступленность как принцип. Человек охвачен своей «*idée fixe*», обернувшейся полной зацикленностью на одном и том же, и ведущей к развинченности разума и безумии. Такого человека, говорит Эпштейн, увязывает мания и все его духовные и физические силы он ставит у подножия служения одной частной и ограниченной цели: большая идея давит и делает личность меньше. И тут припоминается богатырь-великан Святогор, уходящий ногами в землю и обреченный пасть от своей же силы.

В следующем разделе автор рассматривает молчание как основополагающую часть бытия, а не немому слов или их полное отсутствие, – молчание как естественное продолжение речи. Леонид Андреев в «Молчании» описывает сцену после похорон: «Это была не тишина, потому что тишина – лишь отсутствие звуков, а это было молчание, когда те, кто молчит, казалось, могли бы говорить, но не хотят». Молчание может стать страшным в своей громкости и звучности именно отсутствием отклика, где любые слова теряются в пустоте пространства. Невыразимость и недоговоренность молчания приобретают иную значимость, и Эпштейн приводит в своей книге слова Аполлония Тианского: «молчание тоже есть логос».

В последнем, шестом, разделе автором рассматривается уже начатое в предыдущем разделе размышление о безумии, которое предстает не как потеря или полное отсутствие ума, а как этап послеразумного состояния. Безумие важно «не как медицинский факт, а как культурный символ. Не клиника, а поэтика и метафизика безумия, поскольку оно неотделимо от наклонностей творческого ума». Представляется, что творчество неотделимо от безумия, но вместе с тем несоединимо с полным безумием: «Болящий дух врачует песнопенье». Иноемие же, с другой стороны, является способностью контроля безумия, возможностью выходить за рамки обычного в состоянии неопределенного, где, находясь на грани падения, не утрачивается навык удерживать равновесие – только в таком пограничном состоянии возникают кристаллы мысли.

Потребность вопрошать – это неотъемлемое свойство человеческого существа даже при отсутствии ответов или часто присущей им уклончивости и сбивчивости. И искомый человеком ответ в виде истины пребывает между открытостью и сокрытостью, о чем говорит Хайдеггер: «Сущность истины, то есть несокрытости, правит отвергающая неприступность. Такая отвергающая неприступность не есть какой-либо недостаток или порок, как было бы, будь истина несокрытостью без всякого остатка, несокрытостью, опроставшейся от всего затворенного». Парадокс лежит в самом корне истины, продолжает мысль философа Эпштейн.

Лазарь Милентиевич
Белградский университет
Филологический факультет
Кафедра славистики
laki92bg@gmail.com

Ольга Сконечная. *Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков*. М.: НЛЮ, 2015, 256 стр.

В основу монографии Ольги Сконечной легли материалы ее диссертации, написанной под руководством проф. Норы Брукс.

Книга состоит из пяти глав: «Вокруг Шребера», «Истоки», «Федор Сологуб: поэтика присвоения мира», «Андрей Белый: Те, кто стоит за нами», «После конца света: Набоков».

Феномен психического состояния литературных героев и напряженности обстановки, в которой творили русские писатели Серебряного века (Сологуб, Белый), и их преемники (Набоков), освещается с разных сторон: философский и научный аспекты этой проблемы рассматриваются с позиции текстов Ницше, Шопенгауэра, Фрейда, Шребера, Стриндберга и др., в то время как литературным источником этого феномена автор, в первую очередь, считает произведения Достоевского. Одним из первоисточников «вторжения иррационального» в символистский литературный текст, по мнению автора, является особый мир «бредовых» *Мемуаров* Шребера, – «мир воздействия и взаимодействия лучей и нервов», и именно анализ этих *Мемуаров* лег в основу лингвистической теории психоза, выработанной Ж. Лаканом. Когда же речь идет о символизме, это был переход или возврат к мистике на фоне царствующего рационализма и позитивизма.

Опираясь на слова И. Смирнова о том, что определенное количество символистских текстов отражает негативное «посредничество»: «фиктивное», «губительное», «непознаваемое», «аннулированное», – автор данной работы и определяет суть и смысл такого понятия, как параноидальный роман.

Как мы уже сказали, основную опору параноидальному роману автор находит в философских концепциях Шопенгауэра (его идеи о том, что только рассудок наделяет бытие закономерностью и целесообразностью), Ницше (указывая, что именно слова типа «отравление», «опухоль», «дурная кровь», «анестезия» всплывают в параноидальном дискурсе Серебряного века) и, конечно, Соловьева (важной является его эсхатологическая концепция, которая лучше всего отражена в «Трех разговорах» и в «Краткой повести об Антихристе»).

Очень важным моментом для параноидального романа, по мнению автора, является «смещение пространственных границ: мира героя и внешнего мира, мира действующих лиц, автора и героя», и поэтому лучшими примерами такого типа романа являются *Мелкий бес* Сологуба и *Петербург* Белого.

Творчество Федора Сологуба, проникнутое «недоверием к реальности», впитавшее в себя идеи декаданса, отлично иллюстрирует параноидальные категории реальности. Самыми показательными примерами параноидального текста в творчестве Сологуба являются *Мелкий бес*, *Тяжелые сны* и др. Автор отмечает, что «ранние романы Сологуба, в которых он пытался описать нравы, коллекционировал “типы”, беспокоился о жизнеподобии, уже отравлены этим ядом трагического, разрушающим форму и претворяющим перипетии и лица в единую форму Рока, преследующего собственные воплощения». Передоновская «гипертрофия ненормального характера» почерпнута Сологубом из трудов и наблюдений Крафт-Эбинга и С. Корсакова, текстами которых он зачитывался.

Главу об Андрее Белом и параноидальности в его творчестве О. Сконечная начинает с цитаты о нем Бердяева: «Сам он, как художник, не возвышался над той стихией, которую изображает, не преодолевает ее, он сам погружается в космический вихрь и распыление, сам в кошмаре». Дальше цитируются и слова В. Ходасевича о том, что «борьба с носимым в душе зародышем предательства и отцеубийства, сделавшая на всю жизнь основой, главной, центральной темой всех романов Белого», так что творчество Андрея Белого в целом, в котором он, согласно словам Ф. Степуна, описывал «панорамы сознания» можно считать хорошим плацдармом для исследования параноидального романа. Литературное наследие А. Белого, а в первую очередь его роман *Петербург*, являются образцовым примером параноидального романа из-за стирания границ внешнего

и внутреннего, реального и нереального, а топосом действий «становятся тело и душа героев». Еще важной чертой приема Белого является неизвестность, то есть иллюзорность всего: героев, обстановки, топоса и др. В *Петербурге* Белого заметно влияние Достоевского, О. Сконечная текст Белого называет «непросветленной» версией Достоевского, в которой главным героем выступает «некое сознание, уже вышедшее за свои пределы, но не пришедшее к Духу и потому порождающее мороки». Эта «непросветленная «солипсическая» трагедия, близка бредовой грезе, в которой «я» преследует самое себя, – это форма «Петербурга», «Записок чудака». Еще одним, ранее упомянутым источником вдохновений Белого были труды Ницше и разработанная им идея вечного возвращения, появляющаяся во многих произведениях Белого. Кроме того, в своих романах *Петербург* и *Москва Белый* не раз упоминает текст В. Кандинского «О псевдогаллюцинациях» и, как замечает автор, «описанный Кандинским феномен отчуждения: насильственное мышление, или переживание вторжения чужих мыслей в мыслительный поток большого, <...> – все это мы в изобилии находим на страницах романа Белого».

Параноидальное чувство преследования раскрывается и на страницах *Серебряного голубя* – произведения, впитавшего в себя много субъективного, авторского. О. Сконечная приводит в качестве иллюстрации слова самого Белого, писавшего по поводу Голубя: «объективировав свою болезнь в фабулу, я освободился от нее...».

Рассматривая произведения Андрея Белого, автор коротко останавливается на часто употребляемом самим Белым слове «неспроста», подразумевающим, что все вокруг происходит «не в силу естественного порядка вещей, но умышленно, по чьей-то злой воле».

Следующим писателем, чье творчество по мнению автора исследования содержит элементы параноидального романа, является Владимир Набоков. Поэтика Набокова определяется О. Сконечной как «постсимволистская», и дальше она утверждает, что Набоков «один из воспреемников трудного наследия русского символизма. Как подлинный гений, он обошелся с этим наследием по-своему, переиграв ходы “отцов” на иной лад». Мир в его творчестве «совершенен и вечен в силу его отдаленности от “так называемой реальности”». Разница, по мнению автора, между миром, созданным символистской поэтикой, и миром, созданным Набоковым, заключается в том, что создатель мира у Набокова остается неприкосновенным, в то время как символистский мир вовлекает в себя и самого создателя.

Влияние параноидального романа Сологуба и Белого, несомненно, замечается и в произведениях Набокова, таких, как *Защита Лужина*, *Соглядатой*, *Отчаяние*, *Приглашение на казнь*. Эти произведения характеризует иллюзорность пространства. В качестве подтверждения собственной теории, автор приводит слова самого Набокова из его работы «Искусство литературы и здравый смысл», в которой он задает вехи своей поэтики, проповедует «полное смещение и разъединение вещей и соединение их в терминах новой гармонии».

Еще одной важной чертой набоковского приема является, как отмечает О. Сконечная, «неразгаданность назойливых знаков, намеков, совпадений, которыми одержимы протагонисты, острое чувство ускользания жизненного кода – все это задает необходимую для параноидального романа позицию преследования автором героя, преследования, осуществляемого также при посредстве второстепенных действующих лиц, выступающих авторскими агентами». Далее автор отмечает и выделяет и другие черты параноидального романа, выявленные до этого и у Сологуба и Белого, такие, как теория заговора, эсхатологическое ощущение конца, масонская тема и др., более того, раскрываются и прямые переклички произведений Набокова, например, с *Мелким бесом* Сологуба, или влияние *Петербурга* Белого на роман *Приглашение на казнь* и других.

Книга Ольги Сконечной «Русский параноидальный роман» является полезным текстом не только для исследователей литературы Серебряного века и выработанных в ней психологических типов героев, то есть параноидальных типов и ситуаций, но и для литературоведов вообще. Автор этого труда продолжает, разрабатывает и дает свою

трактовку идей, намеченных И. Смирновым в его теоретических работах об этом феномене. Книга *Русский параноидальный роман* обязательно должна стать частью личной библиотеки каждого исследователя литературы Серебряного века.

Никола Милькович
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за славистику
 nikolajmiljkovich14@gmail.com

UDC 821.161.1.09

Julia Vaingurt. *Wonderlands of the Avant-Garde:
 Technology and the Arts in Russia of the 1920s.*
 Illinois: Northwestern University Press, 2013, 308 p.

Руска авангарда одувек је привлачила пажњу истраживача и поштовалаца руске књижевности и културе широм света. Традиција ових истраживања успешно се развија и у Сједињеним Америчким државама, о чему сведочи и стручна студија Јулије Вајнгурт из области руске књижевности и културе, *Чуда авангарде: технологија и уметност у Русији у 20-им годинама XX века*, у издању Нортвестерн Универзитета из Илиноиса. Како сама ауторка истиче у предговору књиге, рад је изворно настао као докторска дисертација одбрањена на Универзитету у Харварду, али су током припреме за штампу у књигу унете значајне измене као резултат њених консултација са многим професорима, научницима и истраживачима руске културе и проблема односа технике и уметности. У теоријском образложењу свог приступа феномену руске авангарде Јулија Вајнгурт разматра широк спектар корелација уметности и технике, почевши од самог старогрчког термина *techne* и његовог схватања као процеса сазнавања кроз стварање, преко Хајдегерове мисли о неразделивости технике и поезије, до поистовећивања једног са другим кроз жељу за откривањем нечег новог, која надјачава вољу за моћ. Прелазећи на разматрање карактеристика социјалистичког система који је настајао на простору Русије, ауторка истиче да се у том систему на технологију гледало као на неутрално средство које је било неопходно за изградњу социјализма. Притом, Вајнгурт инсистира на томе да је технологија у социјалистичким системима врло често имала улогу стварања лажног утиска о технолошком напретку, и више је служила за приказивање неголи за развој и повећање продуктивности. Тако се као један од циљева овог истраживања издвојила намера ауторке да представи ирационалност и одсуство сврсисходности технолошких пројеката уметника авангарде. Али та ирационалност вуче своје корене управо из те преиндустријске идеје *techne*-а и заједно са осталим циљевима истраживања сачињава комплексни приступ проблему односа технике и уметности у који Вајнгурт убраја и: процену могућег; методе експеримената и истраживања; креативну самоизражавање и интроспекцију; као и понеки излет у домен маште.

Нови политички систем који се успостављао у Русији након Октобарског преврата 1917. године врло је брзо почео да се користи паролем технолошког развоја као симболом напретка ка комунизму. Технологија није требало да има само улогу повећања ефикасности производње, већ и да служи побољшању људског постојања, и на тај начин сведочи о моралној супериорности социјализма над капитализмом. Ипак, технолошка заосталост тадашње Русије у односу на западне земље мотивисала је руководство земље да тај недостатак надомести имплементацијом технолошких решења са Запада, најчешће из Америке. Нарочиту пажњу совјетских руководилаца, а потом и уметника, привлачила је технологија организације рада америчког инжењера Фредерика Тејлора, под чијим ће се утицајем у Совјетском савезу развити читав систем проучавања механике тела и његове ефикасности у раду познат као биомеханика. Јулија Вајнгурт се у својој књизи

углавном усредсређује на биомеханику и тзв. процес американизације, тј. на утицај који је америчка технологија имала на процесе у Совјетској Русији 20-их година XX века.

Први део књиге насловљен је „Homo Faber, Homo Ludens“ и у њему се разматрају идеје Алексеја Гастева, утемељивача машинске естетике у совјетској биомеханици. Вајнгурт сматра да се већ у Гастевљевом делу *Проклето питање*, појављује тема биолошке несавршености човека у односу на машину. Ова тема код њега касније еволуира у разрађену теорију изградње „новог човека“, „челичног човека“, продуктивног и ефикасног, човека који није ограничен оним недостацима које Гастев узима за традиционални руски идентитет, већ добија све особине наднационалног, космополитског, аутоматизованог човека новог техницизованог света. Неке од Гастевљевих идеја привукле су пажњу и Всеволода Мејерхолда, чијем стваралаштву ауторка посвећује поглавље под насловом „Биомеханика неверништва: Подручје кретања и границе контроле у Мејерхолдовом позоришту“. Неверништво које се помиње у наслову односи се на радњу драме белгијског драматурга Фердинанда Кромелинка *Великодушни рогоња*, коју Мејерхолд поставља на сцену 1922. године. Вајнгурт примећује парадоксалну супротност између садржине драме и њеног извођења. Анализа односа телесне механике у игри глумаца и емоционалног стања протагониста које је условљено темом неверства жене према мужу показује велики раскорак између осећања и реакције људског тела на њих. Анализирајући овај Мејерхолдов експеримент, ауторка га доводи у везу са Гастевљевим радовима, напомињући притом да се Мејерхолдова теорија о техници игре развила много пре појаве саме биомеханике, али и да је интересовање режисера за покрете и гестове као кључне аспекте глумачке игре наговештавало појаву Гастевљеве концепције биомеханике. Мејерхолд је, како мисли Вајнгурт, изворе за своју нову идеју глуме нашао у луткарском позоришту и источњачкој позоришној традицији. То је режисеру омогућило да независно од других теоретичара дође до приближно сличних теоријских основа о биомеханици као и Гастев, и да формулише теорију према којој се глумац дели на тело и ум, при чему је тело прост извршилац инструкција ума, а игра тела један од језика помоћу којих се ум изражава. Ипак, истиче ауторка, за Мејерхолда је трансформација човечанства подразумевала комбинацију теорије биомеханике и појединих принципа гротеске. Игри глумаца у *Великодушном рогоњи* својствене су и особине дечје игре, због чега су многи позоришни критичари тог доба стављали под знак питања присуство Тејлорових модела биомеханике у Мејерхолдовом систему игре. Наиме, мноштво сувишних покрета глумаца било је у директној супротности са Тејлоровим схватањем о максималној продуктивности при кретању људског тела. То се види и на плану садржине драме – сумња у верност жене доводи јунака до тога да он је он тера да спава са свим мушкарцима из села, очекујући да ће правог љубавника одати говор тела. У представи мужа, његова жена се дели на тело и душу, и сам чин односа са другим мушкарцима не сматра се прељубом, већ механичким активностима тела. Тако се, по мишљењу Вајнгуртове, између ликова мужа и жене у овој драми успоставља исти однос као и између режисера и глумаца. Ипак, тежња ка апсолутној власти над телом другог испоставља се као жалова – у драми жена, почевши да послушају поруке свог тела, на крају напушта мужа. По тумачењу ауторке, Мејерхолд је оваквим завршетком можда желео да изрази недоумице у вези са теоријом биомеханике, и крајњи суд препусти гледаоцима.

Други део књиге, „Алтернативне технологије“, отвара поглавље „Писање као технологија тела у Замјатиновом *Ми*, или портрет авангардног уметника као неисправне машине“. Јулија Вајнгурт овде чувене Замјатинову антиутопију тумачи као концептуализацију Гастевљеве теорије о човеку као машини. Притом, ауторка сматра да Замјатиново дело превазилази оквире пародије Гастевљевог биомеханичког учења, развивши се у оштру полемику о будућности човека и улози технологије у људским животима. Вајнгурт ставља акценат на суочавање главног протагонисте Замјатиновог романа са његовом сопственом несавршеношћу, која је најчешће изражена у процесу писања дневника руком. Управо у тој несавршености се и крије суштина људске личности, њена креативност, као и бесмисленост покушаја да се сваки аспект људског живота стави под строги систем контроле.

Ова тема наставља се у области архитектуре и уметности у поглављу „Невероватне висине органске архитектуре: Татлин, Хлебњиков и технолошка сублимација“, где се анализирају два уметничка пројекта руског конструктивисте Владимира Татлина – споменик III интернационали и скулптура Летатлин. Како ауторка истиче, суштина ова пројекта огледа се у Татлиној идеји да технологија не треба да се инкорпорира у уметност, већ уметност у технологију. Овакво размишљање Татлина наишло је на одушевљење Велимира Хлебњикова, који му посвећује песму „Татлин!“. Вајнгурт налази многобројне мотиве који повезују ова два уметника, међу којима се првенствено издваја Вавилонска кула као симболичка веза између Татлиновог споменика и Хлебњиковљевог пројекта међународног песничког језика, *заума*. Вајнгурт се дотиче и геометријских концепција руских конструктивиста који су идеализовали криву у односу на праву линију, сматрајући је оваплоћењем нечег природног, супротстављеног линијској извештачености. Тако се Татлинов Летатлин по својој сличности са анатомијом птице сматрао супериорним у односу на авионе тог периода, који су „обогачени“ својим оштрим линијама и ивицама. Хлебњиков у својој поезији тежи управо таквој будућности, описујући градове, улице и зграде пројектоване у складу са принципима органске архитектуре. То је, по мишљењу ауторке, требало да пружи осећај слободе од гравитације, времена и простора. На ове Хлебњиковљеве визије надовезивали су се и други пројекти чија је концепција превазилазила оквире логике и рационалности, и заснивала се на слободном полету људске маште, што се може видети на примеру „летећег града“ Георгија Крутикова. Вајнгурт закључује да је свим овим пројектима заједничко било уздицање естетског идеала на ниво универзалне вредности чиме су се технологији диктирале границе могућег, а не обратно.

У петом поглављу књиге „Ољешина машина за самоубиство“, Вајнгурт анализира његов роман *Завист* из 1927. године. Пажњу истраживача у овом тексту привлачи улога машине у решавању проблема трагичне неприлагођености главног јунака „новом свету“ који настаје после победе бољшевика у Грађанском рату у Русији. Самоубиство главног јунака, изведено помоћу машине коју је сам створио и назвао Офелија, Вајнгурт тумачи као чин побуне против владајућег совјетског дискурса о здравом телу.

„Обичаји, игра и технологија у откривању Америке руских истраживача“ наслов је шестог поглавља књиге, где ауторка анализира низ текстова руских песника и писаца који у својим делима употребљавају симболе американизације. Америка се у делима Пушкина, Чернишевског, Достојевског, Блока, Баљмонта, Мајаковског и других, према мишљењу Вајнгурт, доживљава и као модел индустријализације којем Русија треба да тежи, али и као обездуховљена средина људи зависних од технологије. У Совјетском систему американизација, дакле, није била нова појава, већ је пре представљала логички наставак интересовања за Америку из XIX и прве половине XX века. Ипак, у Совјетском савезу се сматрало да Америка, упркос свом технолошком прогресу, није у стању да створи новог идеалног човека, јер је његов настанак условљен развојем социјализма. Совјетско интересовање за америчку технологију се, закључује аутора, сводило на испитивање њене улоге као помоћног средства у процесу изградње социјализма. Од посебног значаја за доживљај америчког технолошког развоја у Совјетској Русији били су путописи Мајаковског (*Моје откривање Америке*), Јесењина (*Гвоздени Миргород*), Пиљњака (*ОК: амерички роман*) и Иљфа и Петрова (*Једносратна Америка*). Ауторка се у својој анализи углавном усредсређује на прва два текста, налазећи у Јесејиним белешкама исте оне моменте у којима се америчка достигнућа описују са одушевљењем, док се америчка култура карактерише ограниченошћу својственом јунацима чувеног Гогољевог циклуса о Миргороду. Код Мајаковског је, пак, технологија исто што и поезија – начин за остваривање комуникације са светом у оквиру којег се постиже узајамно разумевање. Зато се у путопису Мајаковског сукобљава реална, спољашња, материјална Америка са субјективном песничком сликом о Америци. Вајнгурт истиче да је немогућност Мајаковског да прихвати ту спољашњу реалност Америке условљена његовим схватањем спајања човека са машином, која се остварује путем антропоморфизације машине, а не аутоматизацијом људског бића.

У седмом поглављу, „Црвени Пинкертони: Авантуре у вештачкој реалности“, Јулија Вајнгурт разматра основне концепције стваралаштва Фабрике ексцентричног глумца Трауберга и Козинцева, као и научну фантастику Алексеја Толстоја и њене потоње филмске адаптације. У теоријским радовима Козинцева и Трауберга ауторка налази исту идеју о американизацији, која је овога пута оличена у начину превазилажења сталног повратка у прошлост, својственог европској култури, па самим тим, и Русији. Трауберг и Козинцев су под американизацијом разумели потпуно усредсређивање на технологију као на нешто што је супротстављено традиционалној култури и окренуто ка будућности и напретку. Својеврсни симболи тако схваћене американизације биће детективски филмови о Нету Пинкертону, који су стекли велику популарност у Русији 20-их и 30-их година XX века. С друге стране, у Толстојевој причи „Аелита“ Вајнгурт види преосмишљавање Шпенглерове мисли о потенцијалу Русије да спаси свет. Ауторка сматра да се у љубави главног јунака и представнице марсовске цивилизације крије порука о удруживању Русије и Америке као начину да се крене у нову будућност. У том контексту ауторка се осврће и на Протазановљев филм „Аелита“, са чијом се концепцијом А. Толстој није слагао. Такође, у раду се посебна пажња поклања и неким изменама у првобитној Толстојевој замисли, што се може видети на примеру упоредне анализе „Аелите“ и „Хиперболоида инжењера Гарина“.

Како запажа Вајнгурт, нова теорија о филму Лава Куљешова углавном је инспирисана његовим одушевљењем америчким филмом, нарочито техничким средствима која су омогућавала убрзавање динамике и експресивних могућности филма. У „Црвене Пинкертоне“ ауторка убраја и нерелизовану идеју Ејзенштејна да сними филм о Америци под називом „Стаклени дом“, и роман-бајку *Мас-менд* М. Шагињан. И у једном и у другом случају истиче се сиче „преласка“ Американаца на исправни пут идеолошког развоја, тј. на социјализам, при чему је техника приповедања различита. Док у „Стакленом дому“ Ејзенштејна техничке могућности представљају само „метафору за инструменталну и немаштовиту употребу природних ресурса у коруптивне сврхе“ (с. 216), у драми Шагињан се кроз пародију преиспитују формалне структуре помоћу којих се идеологија изражава.

Јулија Вајнгурт се у закључку још једном осврће на сву разматрену грађу како би подвукла значај улоге технологије у идеологији Совјетског савеза. Такође, ауторка на крају уводи и постмодернистичку ревизију совјетског државног апарата и његовог односа према технолошком развоју на примеру Пељевиновог *Омон Ра*, ширећи, на тај начин концепција књиге, са разматрања улоге технологије у 20-им годинама XX века у Совјетској Русији, на општи проблем политичке и идеолошке (зло)употребе технолошког развоја.

Ненад Благојевић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за руски језик и књижевност

blagojevic.nenad@gmail.com

UDC 821.161.1.09

Lars Kleberg. *Vid avantgardets korsvägar: om Ivan Aksionov och den ryska modernismen*. Stockholm: Natur & Kultur, 2015, 248 str.

Ларс Клеберг, шведски научник, врстан познавалац руске авангарде, писац и преводилац, као професор емеритус предаје руску књижевност и културу XX века на Универзитету Седертен. Од 1990. до 1994. године је радио као аташе за културу у Амбасади Краљевине Шведске у Москви. У својој богатој каријери у области културе бележи разна уредништва у истакнутим шведским научним часописима и речницима, а 2008. године је на његову иницијативу одржана научна конференција посвећена Ивану Аксјонову под називом *Аксјонов и окружење* која је окупила петнаесторо научника из више земаља. Као резултат Клебергових дугогодишњих истраживања из области руске књи-

жвности и културе настало је неколико монографија под насловима *Театар као акција: совјетска авангардна естетика 1917-1927* (1977), *Метеорска киша: триптих* (1988), *Преводилац као глумца* (2001), затим књига *Чехов и слобода: књижевна биографија* (2010). Прошле године објавио је и истраживање, *На раскрсницама авангарде: о Ивану Аксјонову и руском модернизму*.

Иван Александрович Аксјонов (18. новембар 1884, Путивљ – 3. септембар 1935, Москва) био је руски песник, преводилац, књижевни, позоришни и ликовни критичар, педагог, пропагатор савремених праваца у уметности. Завршио је кадетски корпус у Кијеву, а 1905. године Николајевски војно-инжењерски универзитет. Због подршке бунту супарничког батаљона 1908. године је послат у затвор, а затим у изгнанство у Сибир. За време боравка у Сибиру бавио се књижевношћу, пишући стихове и рецензије. После две године изгнанства се вратио у Кијев. У Паризу се упознао са Пикасом, о коме је касније написао монографију, која је уједно и прва биографија настала о овом сликару. Године 1916. у издавачкој кући Центрифуга сопственим средствима издаје збирку стихова *Сумњива начела*. Учествовао је у Првом светском рату на румунском фронту, где су га локалне власти ухапсиле 1917. године, те је четири месеца провео у затвору. Следеће године Аксјонова су разменили за румунске официре и вратили у Москву, где је 1919. г. постављен за председавајућег комисије за борбу против дезертерства. Следеће две године Аксјонов спаја књижевну делатност са учешћем у грађанском рату на страни Црвене армије. Године 1922. налазио се на челу Удружења песника. Интензивно се бавио и позоришном уметношћу, блиско сарађујући са Мејерхољдом и пасионирано проучавајући енглеску драматургију Елизабетанске епохе. Преводио је драме енглеских писаца 17. века, а ремек-делом се, без сумње, може назвати његов двотомник посвећен драмском стваралаштву Шекспирових савременика *Елизабетанци* (I том 1916.; II том је изашао после смрти Аксјонова 1938). Истраживањима о енглеском позоришту уметник је наставио да се бави све до смрти, 1935. године.

Књига *На раскрсницама авангарде: о Ивану Аксјонову и руском модернизму* Ларса Клеберга је много више од портрета маргинализованог Аксјонова, чија се вртоглава животна прича одвија у епицентру револуционарне културне епохе у Москви. Аутор приказује шири културни контекст Аксјоновљевог стваралаштва кроз успон и пад модернизма у царској Русији, касније Совјетском Савезу, интелектуалну миграцију и стремљење ка неоствареној паневропској револуцији. Нудећи занимљиву анализу Аксјоновљевог доприноса различитим видовима културе, Клеберг тврди да се, упркос значајним достигнућима у области ликовне критике, преводилаштва и театрологије, о Аксјонову данас мало зна, те да се у већини књига о савременој руској култури он помиње само у фуснотама. У овој, на изузетно интересантан начин написаној биографији, Ларс Клеберг баца ново светло на живот и рад Аксјонова, користећи до сада неистражене изворе. Ослањајући се на преписку Ивана Аксјонова са Всеволодом Мејерхољдом, Владимиром Мајаковским, Осипом Мандељштамом, Сергејем Ејзенштејном и другима, Клеберг покушава да реконструише догађаје и демистификује овог уметника окруженог тајнама, неразумљивог песника и сентименталног официра, радикалног ликовног и позоришног критичара.

Монографија садржи седам поглавља, у којима Клеберг приказује главног актера Аксјонова из различитих углава. У првом поглављу говори о два песника, Ани Горенко и Николају Гумиљову, који су се венчали у Кијеву 1910, и о једном младом угледном официру – заправо Аксјонову, њиховом венчаном куму, који је већ тада био познат као бунтовник, па од „никога постаје главни лик књиге“. Друго поглавље монографије је посвећено Аксјоновљевом путовању до Париза у коме се овај „руски посетилац“, како га Клеберг назива, више фасцинирао Ајфеловом кулом него Лувром. Даље наставља интересантну историјом о једној посети Пикасу, који је заборавио да окрене своје слике према зиду и о томе како је Лотреамоново „Малдоророво певање“, откривено код једног букинисте, завршило у Русији.

У трећем делу књиге Клеберг говори о почетку Првог светског рата који ће „означити крај много чему“, о томе како официр у инжењерским јединицама пише експлозивне стихове и ноћу преводи енглеске драме 17. века, о преписци између два песника,

И. Аксјонова и С. Боброва, који један другом пишу како да се ослободе конкурентских футуриста и о метричким проблемима, те како официер издаје четири књиге које немају везе једне с другима.

У четвртом поглављу аутор говори о томе како је официер Аксјонов пребачен на румунски фронт и како после неочекиваних догађаја у Петрограду постаје лидер револуционарног комитета. Овај део књиге описује како је Лењин постао сарадник у новом футуристичком часопису, те како се тај „велики црвени вођа“ (не Лењин, већ Аксјонов) после затвора у Румунији враћа у Москву са својим рукописима, где као песник учествује у литерарним вечерима: као официер држи предавања о инжењерству за високе чиновне у војсци, а као бољшевик се појављује у тајним комитетима где се изричу смртне казне као на покретној траци.

У петом делу аутор пажњу посвећује Аксјонову као режисеру, његовом убеђењу да је тродимензионална уметност, тј. конструктивизам, одговор за ново позориште, паралелно се осврћући на везе између Мејерхољда и Аксјонова. Клеберг са прецизношћу и јасноћом пише о новим уметничким и монтажним формама Аксјонова, о томе како је Мејерхољд створио позоришни вокабулар и како физика уместо психологије организује језик „ауторског“ позоришта. Даље пише о смрти Љубов Попове, која умире од „моралне грознице“ и оставља велику празнину у руској уметности и срцама критичара, а поглавље се завршава причом како председник сверуског Удружења песника „позива све на вечеру у част футуристичких писаца и вагабунда Хлебњикова“.

Шесто поглавље монографије открива опет нову страницу из живота овог контраверзног уметника, о томе како прекида односе са својим колегама, како се жени се са неком коју је назвао „својом малом“ и удубљује у студије о Вилијаму Шекспиру. Клеберг пише како Аксјонов на брзину напушта Москву да би био учитељ физике у провинцији, а затим пише текст о стању пекарске исхране у Совјетској Русији и истовремено проучава стваралаштво метафизичког песника Бена Џонсона.

У последњем поглављу ове монографије Клеберг прави паралелу између три велика уметника – Владимира Мајаковског, Сергеја Ејзенштејна и Ивана Аксјонова и три различита жанра. Аутор закључује да је Аксјонов умро непримећен у Москви 1935, после њега су га готово сви заборавили, осим његових малобројних познаника.

Књига је богато илустрована, садржи предговор, поговор, неколико регистара и библиографију. Она је написана јасно и изузетно занимљиво, што је чини приступачном и за ширу читалачку публику. Полазећи од њених објективних квалитета, као и од чињенице да су личност и стваралаштво Аксјонова у одлучујућој мери непознати нашој јавности, сматрамо да би њено превођење на српски језик било не само оправдано, већ и веома корисно.

Тамара Жељски
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
steket04@gmail.com

UDC 821.161.1.09 Lotman J.

СТО ШЕЗДЕСЕТ ДЕВЕТ КРОКИЈА МИТОЛОШКОГ БИЋА

(Татјана Кузовкина, Сергей Даниел. *Автопортреты Ю. М. Лотмана.*

Таллинн: Таллинский университет, 2016, 488 стр.)

Након постхумног објављивања до скорог непознатог завршетка дела *Култура и експлозија*, интервјуа и изјава које је Лотман давао током живота, превода на енглески језик *Непредсказујућих дела културе*, преписке током 1954–1965, затим писама које је разменио са Борисом Успенским у периоду 1964–1993, шеста књига из едиције Библиотека Лотманиана у издању Талинског универзитета, доноси осврт на богату ликовну

заоставштину Јурија Лотмана, похрањену у бележницама и свескама, на насловним странама научних радова, писмима, улазницама и салветама.

У овом тројезичном зборнику по први пут је прегледно систематизовано сто шездесет девет аутопортрета из опуса од преко пет стотине сачуваних цртежа вишестраног семиотичара културе, који се поред архива Истраживачког центра за Источну Европу при Бременском универзитету, колекције Стенфордског универзитета, рукописног одељења Библиотеке Тартуског универзитета и Естонског фонда семиотичког наслеђа Таљинског универзитета, налазе и у личним архивима деветоро колега, пријатеља и чланова породице, као и у преписци са супругом З. Г. Минц.

Приређивачи зборника, Татјана Кузовкина и Сергеј Даниел, изложили су по хронолошком реду Лотманово графичко наслеђе и донели детаљне податке о месту на којој се дати цртеж чува, времену настанка, примењеној техници и медију, димензијама рада, наводе и тумачење ауторовог пропратног текста који се углавном састојао од скраћеница, напомене власника цртежа као податак о претходном објављивању цртежа.

У уводном делу, „Биографија у сликама“, приређивачи наводе цртице из Лотмановог детињства и младости које сведоче о његовим разноврсним талентима: музичком слуху, раскошном сликарском дару који се види у портретима, цртежима, па чак и једној успешној сценографији начињеној у војсци током 1946. године пре демобилизације, као и о надарености за глуму, специфичном осећају за хумор и вештини песничке импровизације (осмишљавање песмица на лицу места, без претходне припреме, и то у римама) што је обилато користио и на својим предавањима. Анализира се Лотманова склоност ка украшавању текста вињетама, које су на појединим местима налик на средњовековне минијатуре, док је другде реч о ситнијим или крупнијим карикатурама преко читаве стране, ребсима, играма речи („ја в банке“, „старик повесилс на Блоке“). Ту су и експерименти са предметном реализацијом себе самог, предвиђање наступајућих физичких промена, уобличавање упоредних табела о својим путовањима кроз време и простор. Митолошких тема и зооморфизама има напретек и могу се даље тематски поделити на следеће групе: „получовек-полуживотиња“, где Лотман себе и супругу приказује са људском главом и телом птице, себе као бубашвабу, пса, кербера, тигра, лава, камилу, рибљи костур, док црте његовог лица на неколико места попримају анђеоске или ђаволске обресе и гестове (група „натприродних бића“), затим на „филозофску групу“, где је Лотман приказан у тоги, са лиром, на групу „метафора“ – човек-самовар, човек-марионета, човек са катанцем на устима и закључаним срцем, „обешени“, „нацрти споменика“, „совјетски плакати“ и сл.

У минијатурним аутопортретима, који углавном приказују леви профил научника са увећаним носем и извијеним обрвама, Лотман са наглашеним хумором или иронијом бележи своја различита стања: умор, оптерећеност послом, финансијским бригама, љубав, породичне односе. Кроз игру са самим собом или са другим личностима, међу којима су препознатљиви чланове породице и историјске личности, он остварује посебан вид невербалне комуникације.

Лотманову потребу за упоредним визуелним и вербалним изражавањем у краткој форми приређивачи пореде са сличним склоностима А. С. Пушкина, П. А. Федотова и Д. Хармса. И како приређивачи одлично запажају, сам Лотман се најбоље може описати сопственим увидима о слојеној личности, процењену кроз однос аутора и његовог стваралачког самостварења о чему сам научник пише и поводом Пушкина. Лотмана кроз читав живот прати непресушна „унутрашња радост“ („внутренняя веселость“), па се може закључити да је и он, попут Пушкина, којем се обраћао, „уметник живота“ („мастер жизни“), „човек којем је био дат незамислив дар да буде срећан у најтрагичнијим околностима“ („человек, которому был дан неслыханный дар быть счастливым в самых трагических обстоятельствах“).

Посебну вредност естонско-руско-енглеског зборника представља индекс имена на крају књиге, у којем су изложени биографски подаци свих лица која се наводе уз цртеже и објашњена њихова веза са аутором цртежа.

Како уочава теоретичар књижевности Б. Ф. Јегоров, обележја Лотманових цртежа, међу којима су најзначајнија лаконизам, диспропорција, својеврсна игра обрта и врто-

главих преокрета, омогућавају да истоветне црте касније уочимо у научном приступу и размишљањима научника. Семиотичар Петер Тороп окарактерисаће овакав каталог као засебну „причу“, а додали бисмо, и личну легенду, сачињену као унутрашњи монолог кроз махом црнобеле аутопортрете, рађених мастилом и пропраћеним коментарима. Речи су овде другостепене и нису кључан елемент цртежа. Лотман је себе у цртежима често приказивао као митолошко биће. Отуда се може поставити питање да ли су многи аутопортрети поуздано огледало којим је Лотман процењивао своја душевна стања? У домену нагађања остаје недоумица и око тога да ли је помоћу фрагментарног и по разним страницама расутог дневника у цртежима, овај научник покушавао да одгонетне самог себе или је пак желео да другима укаже на вишеслојност и вишезначност свога бића. Његов ликовни рукопис није ништа мање вредан за проучаваоце његовог опуса и допуњује природна ограничења језика којим се изражавао.

Кроки као сведена форма ликовног изражавања представља посебну вештину која се састоји у филтрирању сувишних детаља, лову на неухватљиво у погледу, ставу или односу у простору путем минималног броја линија. Захваљујући сврсисходној организацији материјала унутар зборника, овде је дочарано како се хронолошки и постепено почетно богатство вињета у студентским свескама, на крају, дедукцијом свело искључиво на упрошћен лик аутора као завршни потез његовог потписа на папиру, попут истакнутог великог слова или украса. Додали бисмо, његов свеукупни визуелни израз свео се на јединствен и упечатљив хијероглиф из болнице октобра 1993. године, аутограм-пиктограм једног од најзначајнијих семиотичара данашњице, чије дешифровање нестрпљиво чека свој наставак.

Милица Андрић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
milica@mail.ru

UDC 821.161.1.09 Prigov D. A.

Ямпольский Михаил: *Пригов: Очерки художественного номинализма.*
М.: НЛЮ, 2016, 296 стр.

Књига Михаила Јампољског без икакве сумње представља нов и у односу на уобичајене истраживачке приступе сасвим оригиналан покушај тумачења поезике Дмитрија Александровича Пригова, једног од најистакнутијих представника савремене авангарде у руској књижевности и култури. Поред еклетицизма, флексибилности и многостраности у избору теоријских потпора својих ставова, дифузног и готово мозаичког карактера њиховог излагања и динамичке, пре проблемски него системски оријентисане методологије, оно што књигу Јампољског чини оригиналном и иновативном у приступу теми је првенствено његово инсистирање на радикално номиналистичкој позицији, израженој у полемичком односу према доминантим историјским моделима тумачења књижевности и уметности, али и историцистичко-реалистичком тотализаторском схватању историјског процеса и уметности уопште. Из ове полемике аутор генерише сопствени поглед на стваралаштво Пригова, најчешће посматраног као представника „московске концептуалистичке школе“, у круговима теоретичара уметности и књижевности схваћене као прецизно омеђен и категорисан историјски правац, са одређеним, исто тако прецизно дефинисаним одликама и карактеристикама.

Номиналистичко становиште је полазишна тачка са које Јампољски у уводној глави, под називом „Правац и генерација“, почиње артикулацију своје позиције према пројекту ДАП и уметности уопште – управо критиком разумевања ове сфере људске делатности кроз реалистичку призму „изама“, праваца и трендова, који, према његовом мишљењу, поседују тек апстрактно категоријално бивство, док истинско, реално постојање

одликује искључиво физичке појединце, ствараоце уметности, тј. носиоце одређених, увек личних и индивидуализованих поетика. После излагања дистинктивних одлика онога што се подразумева под термином „руски (тј. московски) концептуализам“ у односи на његову западну манифестацију, у току кога се разоткрива, према Јампољском, суштинска (квази)концептуалност читаве руске културе, што само по себи релативизује монолитност концептуализма као тек једног покрета у њеним оквирима, Јампољски прелази на излагање сопственог схватања еволуције овако схваћене културе, супротстављено теоријама „апсолутних општости“ у њој препознатих уметничких праваца и стриктно диференцираних етапа њеног развоја. Разумевајући морфогенезу културе као асинхрони и вишеслојни процес еволуције језичких и текстуалних форми у променљивим хијерархијским односима динамичних културних парадигми, у којој свака следећа у себи садржи све претходне, Јампољски уместо строго универзалистичког појма уметничког правца предлаже појам *покољења* или *генерације*. Овај довољно флуидан и субјективистички маркиран термин пренебрегава каузалистичко-линеарни поглед на историју уметности као смену праваца, који некаквим апстрактно схваћеним *Zeitgeist*-ом, колективистичким, апсолутизирајућим и готово деперсонализујућим начелом тренутне актуализације историје обједињују „ауторе-истомишљенике“ у строго одређене темпоралне блокове праваца и стилова. Јампољски показује да се карактер савремености увек генерише у односима асинхроно и готово атемпорално схваћених генерација појединаца које поседују локализован и ентелехијски усмерен карактер, а не кроз у бити накнадне, ретроспективним уопштавањима настале концепте уметничких праваца. Историјски процес се овде разуме као устројен и условљен међусобним односима различитих генерацијских ентелехија (у Аристотеловом смислу схваћених као „унутрашњи циљеви“, урођени модули доживљаја живота и света), сложено вишеслојно ткање форми које се развија пре просторно или квазипросторно, него темпорално. Једина општост која појединце обједињује у генерацију је управо ова општост ентелехије, тј. општост схватања структурно-хијерархијских конфигурација (у случају Пригова и московског концептуализма пре свега везана за препознавање процеса који су условили промену парадигме у разумевању односа описивања и описаног у култури и књижевности, тј. специфичност „номиналистичког преокрета“ у руској култури њима савременог периода у односу на онај до кога је дошло на Западу, и премештање фокуса са површинско-садржајних на структурно-организационе нивое језика описивања као главног конститутивног елемента културних епоха, који и јесу предмет Приговљевске концептуалне деконструкције).

Једно у низу подударња теоретских ставова Пригова и Јампољског је представљање ових структурно-хијерархијски схваћених ентелехија у просторним категоријама „поља“ и „гравитационих центара“, на које се и један и други упорно враћају. Свом моделу еволуције културе Јампољски налази паралелу у биолошкој теорији епигенезе, која је, аналогно његовом покушају оспоравања узрочно-последичног карактера еволуције културе, покушала да оспори исти такав карактер у генетском регулисању развоја ћелијских организама. И у једном и у другом случају, претпоставка је да сложена конфигурација међусобних односа појединачних гравитационих центара (просторно-временских локализација у једном, тј. генетских мутација у другом случају) ствара одређену врсту матрице, ентелехију или терен, који детерминише карактер процеса који се одвијају на његовој површини. Ова метафора је за Јампољског најадекватнија илустрација комплексног, децентрализованог и динамично-еволутивног модела развоја културе који у повратној спрези одређује антропологију времена и моделе понашања људи, самим тим и уметника, и чини идеју правца нерелевантном. У овом кључу, уметност за Јампољског, као и за Пригова, представља првенствено антрополошки феномен, органски повезан са *ентелехијом* свог времена, која одређује стратегије и афекте. У овом светлу се Пригов открива не као тек још један, па макар водећи представник правца московског концептуализма, унутар чијих оквира и поступака се исцрпљују домети његовог стваралаштва, већ као активни учесник у трансгресивном антрополошком и цивилизацијском кретању, у чијем се стваралаштву као манифестацији ових готово биолошких померања

разоткривају њихови дубљи трагови и одлике, док формалне карактеристике поезике представљају тек њихове епифеномене.

Своју намерно асистематичну анализу стваралаштва Пригова, оријентисану пре свега на описивање уметничких стратегија, Јампољски наставља у поглављу „Између видљивог и невидљивог: ентелехија и морфогенеза код Пригова“. Метафора поља и гравитационих тачки се даље развија кроз увођење приговљевских идеја о просторном карактеру конфигурација вербалног/текстуалног и визуелног у стваралачком процесу, тј. о стваралаштву као смештању или премештању објеката (вербалне или визуелне масе) између ових, просторно схваћених сфера, које потом организују овај материјал у складу са својом унутрашњом ентелехијом и тако порађају смисао. Притом се овај простор разуме „реалистички“, не као пуко апстрактна конструкција, већ као равнотанан стварном, физичком простору. Будући да је број форми које овако схваћен простор може да има ограничен, коначан је и скуп свих конфигурација вербалног и уметничког простора уопште, што значи да се у неком тренутку форме сусрећу и мешају, те постају недиференциране, изоморфне. На овом фону долази до поклапања створених објеката са стварним, што управо и даје основу реалистичком (као супротном номиналистичком) становишту, које посматра свет као форму богату смислом. Ово и онемогућује јасно одређење објективне стварности као реалне (спољашње и стварно постојеће у односу на посматрача) или унутрашње (пројектоване споља перспективом) – отуд, поред својих других инкарнација, потиче и спор реализма и номинализма. У овој дихотомији, Пригова, како запажа Јампољски, пре свега интересује транзитност, промена перспективе, тренутак прелаза из једне у другу модалност или крајност дуалитета као трансформација смисла. Најпотпунији и најадекватнији израз ова проблематика налази у драмама и инсталацијама Пригова. Поред њих, Јампољски препознаје њен израз и у Приговљевом поигравању са лајбницовским појмом монаде у истоименој песми из 1994. И мада су монаде код Лајбница бесмртне, представљају оваплоћење постојаности формалне структуре, те је прелаз између њих немогућ и значио би нестанак једне ентелехије и настанак друге, приговљевска монадологија допушта могућност „смртних“ монада, чије би уништење иза себе оставило некакву ентелехију чисте форме, нематеријалног простора који би у себи садржао апсолутну потенцију смисл(ов)а, и који би касније поново синтетисао растурене фрагменте, само у потпуно новој конфигурацији. У случају телесности, транзиција у другу модалност, други свет и друго ентелехијско поље представља метаморфозу или генезу приговљевских чудовишта (о чему ће бити још речи), и у контексту односа међу различитим просторима апстрактног света (визуалним и вербалним, на пример), који у процесу својих трансформација могу да реконфигуришу и у себе укључују телесност, најбоље је изражена, као што је већ наглашено, у исто тако жанровски транзитивним приговљевским драмама-акцијама-перформансима-инсталацијама, за шта Јампољски наводи мноштво примера. У случају теоретских погледа Пригова, Јампољски примећује да он сваки жанр, стил или историјски правац у уметности такође види као простор, „геометрију помножену географијом времена“.

Примарност простора и секундарност фигура у поезици Пригова даје посебан смисао односу видљивог и невидљивог, што је најевидентније у његовом сликарству. Док приговљевски театар због свог нужног укључивања димензије времена представља „театар морфогенезе“, представљање процеса појављивања и обликовања форми (тела) из невидљиве ентелехије уписане у сам простор, у својим дводимензионалним делима Пригов, према Јампољском, уводи елементе невидљивог (као пре теолошки него биолошки схваћене ентелехије, где је морфогенеза представљена као оваплоћење) кроз „уметнуте“, симболичким смислом богате представе ока, црног круга са означеним центром, јајета, бокала пуног течности итд. Ове иконичне манифестације у графикама и сликама Пригова увек имају функцију маркирања невидљивог, које кроз чин гледања, односно пројекције или ширења, изливања перспективе, омогућује видљивост видљивог, оваплоћење ентелехије у конкретним формама, потпуно у сагласности са номиналистичком перспективом. Приговљевски симболи су увек и извориште видљивих форми, и „чувари“ невидљивих ентелехија, иконе прелаза између два модалитета, запажа Јампољски.

Питање транзитивности и условности модалитета, непостојаности фиксације како у стилско/жанровском опредељењу текстова Пригова, тако и унутар самог пространства текста, испитује се у трећој глави, која носи назив „Време метаморфозе (као текстови Пригова избегавају фиксирану модалност)“. Почевши своје тумачење проблема модалности код Пригова поређењем његове идеје текстуалног простора са Лиотаровом идејом *зоне*, граничне области неодређености између јасно диференцираних система који у њој губе свој утицај и идентитет, да би овај простор потом везао за приговљевску критику идентитета посредством миметичких уметничких стратегија, Јампољски долази до закључка да је ова непостојаност модалности пре свега везана за споменути псеудоконцептуализам руске културе, који Пригов препознаје и с којим се вешто поиграва. Игру номинације, својствену руској култури у којој је језик одавно изгубио везу са предметима и постао аутореферентан, а имена заменила ствари, Пригов користи да би стварао оригиналне уметничке светове, без икаквог утемељења у објективној стварности, са израженим акцентом управо на немогућности икакве референције ван језичке реалности текста. Опет на трагу самог Пригова, Јампољски препознаје утицај Дионисија Ареопита у приговљевском покушају да овако апстрахованим језичким појмовима „удахне живот“ примењујући у својим поетским експериментима његову идеју снисхођења, еманације или разлагања јединствене и ванреферентне невидљиве суштине Бога у мноштву Његове творевине, чија имена поседују партикуларност и референцију, и која се повратно сабира у њему, што има паралелу и у божијим именима (јединство – Бог, мноштво – Отац/Син/Свети Дух). Јампољски на примерима показује како Пригов полазећи од ових начела креира паралелну стварност текста, кроз кретање (које је негирање, диференцијација и повратак на почетак, кретња која представља *живот* у теологији Псеудо-Дионизија) од материјалне стварности потпуно одвојеног текстуалног материјала стварајући реплику Логосом оплемењеног живота, који Пригов и схвата као чисту динамику, потпуну немогућност једностраног модалног одређења, и труди се да је постигне и у свом стваралаштву чак и на плану форме.

Акцент на динамици развоја текстуалног материјала као потпуној неодређености и „вечитом модусу прелаза“ из једне фазе трансформације у другу упућује на Приговљеву идеју метаморфозе, увек схваћену као непотпуна трансформација, она која у себи нужно и недиференцирано садржи и своју првобитну фазу, сачувану у процесу самопоптрбујућег губитка идентичности, даље у разматрању везаном и за Приговљеве смене маски и имица, као развијања ДАП пројекта у времену, које, према Хегелу, кога Јампољски овде цитира, на исти начин у себи садржи просторну компоненту, коју на афирмативан начин дијалектички укида. Илустрацију идеје неодредивости модалности као немогућности једнозначног одређења смисла и фиксиране референтности Јампољски налази у Приговљевој збирци „Педесет капљица крви“ и у графичким радовима који је прате и садрже исти овај мотив. Јампољски у овом мотиву препознаје хегеловску идеју *тачке* као локуса артикулације времена и простора, оператора трансформације модалности; у случају Пригова, капљица крви, смештена као мотив у већ довољно жанровски разумљена песничка дела или на репродукције тривијализованих дела културе, представља слично схваћену сједињавајућу везу између супротстављених пространстава (схваћених између осталог и као светови знака и означеног), која наглашава њихову суштинску немогућност диференцијације и/или идентификације, постојања правог идентитета (нпр. у односу вечности/аморфности и времена/фиксираности), али и њихову монадистичку синхроност, атомизам, непостојање темпоралног и дефинитивног фазног прелаза из једног пространства у друго. Овај мотив, према Јампољском, има улогу да нагласи приговљевски схваћени витализам, животност као трајну лингвистичку каиротичку екстазу или изливање имена тј. мноштва, сусрет времена и вечности у хегеловској тачки непостојаног „сада“, које и креира специфичну темпоралност и пластику. Процес „окоштавања и размекшавања“ увек је везан за језичку активност кретања од општег ка појединачном и обратно, трајну и увек непотпуно трансформацију, нераздвојиву од кретања самог текста. Крв код Пригова има улогу да као манифестација аморфности и флуидности нагласи вечиту трансгресивност кретње кроз самопорицање ка самоидентификацији – ова флуидност и смисаоно-идентитетска, али и референцијална недовршеност присутна је

у свим слојевима Приговљевог текста и Јампољски је препознаје као једну од његових најбазичнијих одлика.

У унеколико другачијем кључу Јампољски развија идеју о транзитивности и монадистичкој изолованости знака и означеног у текстовима Пригова и у четвртој глави, под називом „Модус транзитивности“. На примеру збирке „Појава стиха после његове смрти“ се напоменуто схватање текста као квазиматеријалног објекта тумачи као наглашавање сумње у саму могућност референтности текста, у који референција увек инвазивно продире из спољашности, интерпретационим гестом, који једини, будући виталистичко начело динамике развијања, уноси смисао у текст, али такође без текста нема смисла сам по себи. Материјализацију ове транзитивности смисла Јампољски препознаје у Приговљевој термину „суштине“, схваћеном као готово „езотерични, астрални појам“. „Суштина“ би у приговљевским монадним, аутономним световима (у том смислу и световима знака и означеног) представљала управо *границу*, преграду без које транзитивност не би имала смисла. У овој хетеротопији границе у тренутку прелаза из једног у други свет и настају приговљевска произвољна „чудовишта смисла“. Полазећи од Сосирове метафоре листа, Јампољски даље узима ову границу са метафорама мембране, екрана, папира, материјалне површине која дели, али и спаја светове звучања и значења, мисли и ствари, материјалног и нематеријалног, који се преливају један у други посредством геста (богатог логиком транзитивности), код Пригова често повезаног са трансформацијом телесности (схваћене у најширем смислу) у апстракцију. Транзитивност је неспособност материјалне површине да на себи сачува тело знака, које продире унутар самог себе и постаје мисао. Другим речима: основа транзитивности је неспособност знака да очува сопствену материјалност, тј. инертност у односу на гест, који га захваљујући интенционалности самог знака „гура“ у свет идеалног. Јампољски примећује да је од свих сфера делатности Пригова, графика имала привилегован статус у демонстрацијама развијања овакве семантике транзитивности, што је у вези и са избором управо папира (новинског или оног за писаћу машину) као главног медијума. Јампољски примећује да Пригов у неким од својих графичких експеримената (циклус „Бог: пророци“) кроз поигравање са односом текста (нанетог мастилом или уљаном бојом) и медијума (папира), кроз проблематизацију и „имитирање“ разних теолошких дискурса, ставља посебан акценат на језик и номинацију, који у његовом случају имају експресивну функцију, представљају прелаз од апстрактне суштине ка њеном имену – језик има епифанијски, а не комуникативни карактер, а графике и инсталације, наведене као примери, представљају „макете откровења“, јављања скривеног, где је референција замењена транзитивношћу, која је *чиста форма прелаза*, трансценденције, невезане за било какав облик физичког пројављивања означеног. Језик има магијски и аутореференцијални, аутокомуникацијски карактер, представља споменуто кретање „из себе у себе“, семиотичко саморазвијање, код Пригова најчешће представљено кроз религиозно-мистичку симболику и мотиве. Избор папира као медијума Јампољски на трагу Дериде везује за темпоралност семиотичке генезе, њену процесуалност, која разликује уметничку праксу Пригова од традиције репрезентације, са њеним вечито репресивним ставом према временској димензији. Темпорални карактер развијања смисла даје семиотици Пригова афективну обојеност, где се афект разуме као непосредна реакција на свест о времену, увек доживљаваном кроз микропромене, приговљевски схваћену осцилаторност („мерцание“), коју увек прати сенка специфичне линеарности. У визуелним радovima Пригова, ово је ништа друго до линеарност исписивања текста-говора која логиком транзитивности прелази у просторну димензију.

Овде уведена категорију *афекта* у приговљевској поетици Јампољски разматра у следећој глави („Љермонтизација или форма емоције“), на примеру чувеног Приговљевог експеримента – „љермонтизације“ Пушкиновог *Евгенија Оњегина*. „Љермонтизацију“, у овом делу изражену монотоним заменом оригиналних епитета пушкинског текста „љермонтовски“ маркираним епитетима „безумни“ и „чудесни“, Пригов схвата као механизам генерисања аутоматизованог текста, са задатком стварања идеје наивне искрености и усхићења, снажног афекта у свести читаоца, што у систему Пригова увек води апсолутној десемантизацији израза. Што је афект израженији, тиме је и безсадр-

жајнији. У режиму крајње афективности постиже се потпуни аутоматизам генерисања текста – што је аутор (у овом случају преписивач) „усхићенији“, тиме је писање аутоматизованије, и обрнуто. Јампољски закључује да се Пригов у оњегинском експерименту бави истраживањем дубинских механизма стваралаштва у којима емоција и афект, испољени кроз *искреност*, имају важно место. Искреност се показује као немогућа у књижевности, јер је сама књижевна форма претвара у књижевну условност. Деформација афекта, искреност, је код Пригова формално показана кроз деформацију оњегинског текста, или на другим примерима, где се искреност замењује испразним клишеима, или такође доводи до апсурда нагомилавањем маркираних мотива. Према Јампољском, Пригов овим поступцима успева да васкрсне искреност премештањем текста у сферу алогичког и апсурдног, изван рационално-логичке области интерпретације која деформише текст.

Истинска искреност је потпуно афективна, док је њен израз увек циничан и изви-топерава суштину у корист околности или литерарних стереотипа – садржај искрености је суштински услован, али је без ње производња литерарних форми немогућа. Фигура Љермонтова се узима као парадигма натпросечно „емотивног“ песника, у Приговљевој поетици представљена као пародично схваћени романтичарски глас Двојника, оличење хипертрофиране гротескне емоционалности, али и фигура аутора који позајмљује де-лиће текстова својих претходника, десемантизује их поменутом хиперемоционалношћу и ствара „поетска чудовишта текста“, која доводе одређени (романтичарски) манир писања до апсолутне крајности. Модел акцента на динамици форме, пре него на садр-жају, Јампољски препознаје као заједнички Љермонтову и Пригову. Рушење стилског и смисаоног јединства води одвајању афекта од стварног доживљаја и његовом претвара-њу у елемент формалне структуре, у којој неки елементи текста, позајмљени од других аутора, добијају самосталност (у случају Љермонтова, то су романтичарски клишеи, узети из Пушкинових текстова; у случају Пригова долази до повратног учитавања кар-актеристичних љермонтовских тропа у пушкински текст).

На примерима Приговљевих експеримената који су претходили оњегинском, Јам-пољски показује како Пригов мешањем различитих гласова у тексту (збирка „Рођење стиха из духа дијалога“) блокира темпорални карактер гласа и претвара га у просторни – процес читања стихова не генерише смисао, то чини тек њихово посматрање у целини, као *завршене форме*. Читалац се позива да од субјективног доживљаја афекта пређе на посматрање форме у коју се афект преображава, објективизује. То и јесте поента „љер-монтације“ – претварање непосредног и апстрактног доживљаја у материјални објект, што преставаља акт уметничког стварања. Цепање субјекта кроз процес унутрашње апстракције спољашњег и њене повратне материјализације код Пригова Јампољски повезује са схватањем *гласа*, и као елемента производње имица/литерарних маски, и као катализатора преласка писане речи у говор/крик, инструмента метаморфозе. И у једном и у другом случају нагласак је на раздвојености феномена гласа и губитку иден-титета унутрашњег афекта субјекта кроз његову манифестацију, на његовом ослобава-њу или умножавању, преласку из апстрактног у просторно, емоционалног у формално (најприметније у перформансима-оралним кантатама Пригова). Истовременост звуков-но-ослобене и непосредно-унутрашње стране гласа чини да он буде најближи индиви-дуалном постојању, код Пригова представљеном као „полупостојеће“, ембрионално и вечито непотпуно оформљено, изражено кроз афектацију и аутоафектацију жељну фор-ме и материјализације у облику „фантомског тела“, изван сфера знака и означеног, у простору перформанса и генезе другости, који непосредно произилази из љермонтаци-је – првобитног одвајања афекта од самог себе.

Овакав транзитивни модус постојања карактеристичан је и за чудовишта која на-стањују свет приговских бестијаријума и којима се Јампољски бави у глави „Нова ан-тропологија као нова зоологија“. Јампољски запажа да је главна одлика карактеризи-је портретисаних личности у систему Пригова ниво њиховог подударња са одређеном културно-уметничком аксиоматиком, тј. прецизност у праћењу одређеног модела пона-шања, што у неку руку изједначава најгенијалније међу њима са животињама („вук је увек вук“). Према схватању Пригова, лични израз аутора је увек потиснут читавом сери-јом детерминизама, пројавама културне тоталности. У таквим условима, најгенијалнији

аутори су они који постижу највиши степен безличности, имају способност да у потпуности изгубе свој глас и користе се искључиво туђим, притом се с њим не сјединивши у потпуности, поставши „паразити“, како Јампољски примећује. За разлику од идентитета животиња, идентитет уметника-паразита је увек експанзиван; он је оваплоћење нестабилности и трансгресивности идентитета, у којој се људско увек спаја са „предљудским“, атавистичким, прапотенцијалним. Звери и чудовишта која настају у процесу трансгресије у Приговљевим концептима идентитета су за Јампољског директна тематизација феномена транзитивности, а телесност преображаја је везана и за тело аутора, које улази у процес метаморфозе заједно са својим уметничким гестовима (текстовима и др.), потпуно подложно стратегијама које их генеришу. Јампољски закључује да су приговљевски портрети управо портрети гест(ов)а, као пространства у коме долази до трансгресије идентитета, форми, смисла, реализације енергија метаморфозе, док је ауторска функција тек *празно место*, чист, готово апофатички схваћен недостатак идентитета, немогућност репрезентације, у односу према којој се дискурс/гест организује. Мотиви животиња-звери-химера-чудовишта су у необичном приговљевском покушају проблематизације „нове антропологије“ вид репрезентације људских бића, која у својој трансгресији пролазе кроз фазу носилаца идентитета, да би постали паразитске химере, и на крају симболи неподурања, манифестације немогућности репрезентације празнине, која означава „место творца“.

У последњој, најобимнијој глави, под називом „Високи пародизам и теорија свеопште сличности“, Јампољски покушава да на примеру Приговљевог романа *Живите у Москви* сумира неке од најбитнијих принципа Приговљеве поетике. Да би објаснио уметничково поимање језика, Јампољски се служи метафором глине, коју је сам Пригов користио за описивање свог односа према језику. Језик-глина је схваћен као апсолутна али предетерминисана потенцијалност, чија је крајња манифестација изједначена са финалном, фиксираном просторном ентелехијом, независном од аутора, која истовремено обликује вербалну материју језика и телесну материју самог творца. Аутономија језика порађа разлику и *јаз* између стилистике описивања (као говорне карактеристике епохе) и предмета (као релативно неутралне акумулације модуса историјске употребе језика), у чијем се развијању налази основа пародијског начела приговљевске поетике. Разлика између предмета и његове стилистичке репрезентације код Пригова порађа разлику *тина* (нпр. приговљевске фигуре Милиционера, Ватрогасца, Морнара, итд.) и реалног лица; типови се, у претходно задатом кључу, генеришу историјским процесом, али су нереални, немају предметност као основу и с обзиром на то да у себи садрже културне слојеве различитих епоха, (нпр. античке и совјетске) они су „реторичка смеша“ митологизираних представа. Јампољски запажа да Пригов на овај начин оперише и фигурама и догађајима из променљивог колективног памћења, које се, како је показано на примерима из романа, разоткрива кроз аутоматизовани механизам ритмичног, цикличног низања догађаја (катастрофа) у пасивној свести обезличеног приповедача, смештеној у атемпоралној, стилско-наративним стереотипима и асоцијацијама засићеној, детерминистичкој просторној равни. Серијски карактер приговљевског текста Јампољски узевује управо за овај циклични детерминизам памћења, у коме догађаји у механичком и асоцијативном низању прелазе из сфере реалног у сферу метафоричног, а потом иреално-просторног, где губе идентитет, постају недиференцирани, претварају се у аморфну масу истовестности. Језик „гута“ ствари, које апстраховањем прелазе у сферу тоталног безобличног неразликовања, мимикрије, симулакрума, спољашње сличности која скрива унутрашњу разлику. Поступак приказивања преласка индивидуалности у масу Јампољски запажа у описима катастрофа у роману, увек устројеним тако да упућују првенствено на урушавање памћења као процес његовог цикличног очишћења – заборав, враћања у чисту потенцију апсолутне и апсолутно катастрофично детерминисане прошлости, постигнутог брисањем индивидуалности, смрти појединачности, која је њена апсолутизована актуализација у антрополошкој „свеопшности могућег“. Ову генезу аморфности Јампољски такође узевује са приговљевом идејом о потенцијалу текста да буде ознака и катализатор трансценденције, да кроз обележавање процесуалности преласка из формално одређеног аспекта материјалности језика у бесформну потенцијалност смисла

мобилише нове ресурсе израза, стројењем чисто просторних конфигурација симулакрума из тако добијене „испражњене“ потенцијалности. Слова (нпр. у приговљевским „Азбукама“) Јампољски на овом фону препознаје као онтолошке тачке (у роману *Живите у Москви* изједначене са московским топонимима), чија је функција индексирање, обележавање кретања и преображаја из ничега створених симулакрума; код Пригова знак нема никакве везе са означеним, они су раздвојени и знак рефера искључиво на самог себе, те се смисао увек појављује на површини (унутрашњост, телесна основа је искључена) у виду догађаја, симулакрума, рођених из хаотичне потенције смисла, која уништава и порађа живот кроз циклично понављање катастрофа. Модел цикличног хиперпростора који генерише празнину за приметком ентелехије будућег живота Јампољски у роману види и у „трансценденталним геометријским облицима“ спирале, вртлога, левка или јаме, који у току дешавања катастрофа ремете раслојавање простора и времена, чинећи да све компоненте темпоралног и просторног кретања почну да се манифестују напоредо, истовремено нестајући и уступајући место новој генези; Јампољски повезује ове моделе са високим пародизмом Пригова, према његовом суду схваћеном као ничеанско вечно понављање, код Пригова препознато у пародичкој растрзаности предмета описивања између вечно трансцендентног и стилски-темпоралног. Ово кретање брисања и генерисања памћења представљено је кроз удвајање приповедачевог „Ја“. Раздвајање „Ја“ води губитку идентитета, што је централна тема финала романа *Живите у Москви* – моменат распада ега приповедача је врхунац динамичне дезинтеграције света романа, моменат заустављања кретања, само да би се, у модусу вечног понављања (илустровано кроз низање асоцијативно сличних сцена које следи) у коме нестају категорије сличности и разлике, кретање изнова генерисало у надсимулакрум апсолутне сличности, резултат пародичног понављања које себи потчињава „реални“ свет, језичком игром стварајући њему паралелну реалност апсолутне симулације.

Упркос инсистирању аутора на томе да његова интерпретација поезике Дмитрија Александровича Пригова није покушај да се створи систем, нема никакве сумње да је књига Михаила Јампољског свакако један од најсвеобухватнијих и најинтересантнијих покушаја тумачења дела великог уметника. Што се тиче номиналистичког приступа и филозофско-теоријских ставова изнетих у књизи, исто тако нема сумње да се анализа Јампољског налази најближе тврдњама које сам Дмитриј Александрович износио у својим многобројним теоријским радовима, те се може рећи да је Јампољски свакако један од аутора најближих самом Пригову по интелектуалном сензибилитету, што његово истраживање чини кредибилнијим и утемељенијим. У својој тежњи да што прецизније разуме и објасни приговљевске уметничке стратегије и поступке и њихову улогу у целини пројекта ДАП, Јампољски успева да покаже и како Пригов, као писац и уметник, надилази уске оквире историјског правца у који је смештен и разоткрива се као аутор далеко дубљих, ширих и универзалнијих естетичких и филозофских увида, који га чине фигуром ако не (у приговском смислу схваћеног) општеантрополошког, онда свакако наднационалног и „над-концептуалистичког“ значаја, трансгресивног, попут својих уметничких творевина, у односу на уска категоријална одређења које је његова епоха везала уз његово име.

Милан Вићућ
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за славистику
 mv.indo@gmail.com

Научни скуп *Српски језик и актуелна питања језичког планирања*
(28. октобар 2015. г.), Палата САНУ, Београд¹

Научни скуп *Српски језик и актуелна питања језичког планирања* одржан је 28. октобра 2015. године у Палати САНУ у Београду, под покровитељством Српске академије наука и уметности. Организатори скупа били су: Одељење језика и књижевности САНУ, Институт за српски језик САНУ, Одбор за стандардизацију српског језика, Матица српска и Фонд „Ђорђе Зечевић“ за неговање и унапређење ћирилице.

На отварању Скупа присутне је најпре поздравио проф. др Срето Танасић, директор Института за српски језик САНУ и председник Организационог одбора Скупа, а потом су уследила и обраћања академика Владимира Костића, председника САНУ, академика Рајка Кузмановића, председника АНУРС, академика Предрага Пипера, секретара Одељења језика и књижевности САНУ, Јасмине Митровић Марић, саветника председника Републике Србије и проф. др Драгана Станића, председника Матице српске. Након тога уследила је пауза, а потом и први део Скупа где су говорили следећи учесници: Предраг Пипер, Милорад Радовановић, Слободан Реметић, Мато Пижурица, Срето Танасић, Милош Ковачевић, Јелица Стојановић, Радивоје Младеновић и Митра Рељић. О српском језику као предмету језичког планирања, на самом почетку је говорио П. Пипер, осврћући се посебно на питање приоритета у планирању. М. Радовановић је говорио поново о издавању целокупних дела Павла Ивића, а о томе какво је стање у српској дијалектологији данас, као и каква је њена будућност, упознао нас је С. Реметић у свом излагању. М. Пижурица је говорио о лингвистичким пројектима Матице српске, а М. Ковачевић о синонимним блискозначним твореницама и њиховом нормативном статусу у српском језику. О актуелним питањима, проблемима и задацима србистике у Црној Гори, као и о могућностима језичког планирања, обавестила нас је Ј. Стојановић. На самом крају овог првог дела било је речи о проучавању српског језика на Косову и Метохији. Најпре је Р. Младеновић говорио о проучавању српске језичке баштине Косова и Метохије, а потом нас је М. Рељић упознала са, нажалост најновијим узроцима и показатељима урушавања идентитета и интегритета српског језика на Косову и Метохији.

После паузе уследио је и други део Скупа где су говорили: Душко Витас, Рада Стијовић, Рајна Драгићевић, Милорад Дешић, Ђорђе Оташевић, Владан Јовановић, Марина Николић и Виктор Савић. Тема излагања Д. Витаса била је језичка инфраструктура за изучавање и обраду српског језика, док је Р. Стијовић говорила о књижевнोजезичкој норми и медијима. Ка лексичком планирању српског језика повела нас је Р. Драгићевић у свом излагању, а М. Дешић је говорио о новијој лексици и српском стандардном акценту. Планирање и српска лексикографија биле су предмет излагања Ђ. Оташевића, а о актуелном стању и задацима у савременој српској терминологији и термилошкој лексикографији обавестио нас је В. Јовановић. На крају другог дела Скупа могло се чути о језичком планирању и интернету, у излагању М. Николић, као и о свеобухватним задацима који стоје пред проучаваоцима српскословенског језика, о чему је говорио В. Савић.

¹ Овај прилог је настао у оквиру пројекта *Дијалектолошка истраживања српског језичког простора* (178020), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Након свих излагања уследила је и дискусија, где су коментарисани изложени реферати.

На самом крају, у оквиру затварања Скупа, изнети су закључци и конструктивни предлози, који ће допринети даљем, надамо се бољем, неговању и очувању српског језика у свим његовим сферама.

Скуп је био лепо организован, реферати веома квалитетни, тако да је општи утисак врло добар, и треба га и убудуће одржавати, како би се пратиле све промене везане за српски језик и актуелна језичка питања.

Бранкица Ђ. Марковић
Институт за српски језик САНУ
brankicama@gmail.com

UDC 811.16/.17:061.3(521.27)“2016”

*Intermediation Poetics and Practics of Intermediation Analysys:
Creation of Avant-garde Literature, Theatre, Cinema, Music and
the Formative Arts* (European Institute, Sophia University, Tokyo, 12. 11. 2016)

На бројним јапанским универзитетима изучавају се словенске књижевности и словенске културе. На њима се традиционално одржавају међународне научне конференције и семинари, у чијој организацији учествује више факултета. Ове године је научни семинар под називом „Интермедијална поетика и пракса интермедијалне анализе: стварање авангардне књижевности, театра, филма, музике и ликовних уметности“ био одржан 12. новембра на Универзитету „Софија“ у Токију. Иницијатор и главни организатор семинара био је професор Сињити Мурата, познати театролог и поручавалац руске књижевности са Универзитета „Софија“. У реализацији семинара учествовали су такође професори Сусуму Нонана са Саитама универзитета, Тадаси Накамура са Универзитета у Кјоту, Го Косино са Хокаидског универзитета у Сапору, Јоити Охира са Тенри универзитета у Нари, Ацуси Итиносе са Универзитета „Софија“ у Токију и Ирина Шатова са Класичног приватног универзитета у Запорожју.

Семинар посвећен интермедијалним аспектима авангарде био је подељен у три панела и окупио је истраживаче и уметнике из Русије, Украјине и Србије.

У оквиру првог панела „Авангардне уметничке књиге: интермедијална стратегија и експерименти“, који је водила Корнелија Ичин, наступили су Наталија Фатејева из Института за руски језик „В. В. Виноградов“ РАН, уметник Михаил Карасик из Санкт-Петербурга и издавач-истраживач Марина Орлова из Санкт-Петербурга. Наталија Фатејева, водећи руски лингвиста, чија интересовања су фокусирана на лингвистичку поетику, стилистику, интертекст, митопоетику и семиотику, наступила је с рефератом „Футуристичка књига као интермедијални објекат“. Главна теза излагања била је да визуализација речи, на којој инсистирају руски футуристи, значи одрицање од вербализације речи, што говори о перформативној функцији језика у њиховим песничким и типографским остварењима. Магично код футуриста Наталија Фатејева је илустровала бројним страницама из књига Кручонића, Хлебњикова, Мајаковског, Каменског, које су настале у освит руске авангарде 1912–1913. године, где се визуелно перципирају не само илустрације Гончарове, Ларионова, Чекригина, Розанове, већ и глосолалије што атакују наше око. Руска авангардна књига била је тема наступа и Михаила Карасика: „Штампарски експеримент у књизи руске авангарде“. Будући и сам уметник-експериментатор, аутор тридесет ауторских уметничких књига, чије персоналне изложбе је имала прилике да види културна јавност не само у Санкт-Петербургу и Москви, већ и Женеви, Чикагу, Мајнцу, Дрездену, Бриселу, Нијмегену у Холандији, Михаил Карасик је са практичним знањем стварања књиге говорио о поступцима, којима су се служили Иља Здањевич, Ел Лисицки, Василиј Каменски приликом рада на футуристичкој књизи – о литографији и типографији. Михаил Карасик је присутне подсетио на чињеницу да је прва књига на

тапетима била штампана 1896. године у Сан-Франциску, али и на аналогне руским експериментима типографске експерименте у Европи 1914. године – на књигу Стефана Малармеа *Једно бацање коцке* и књигу Филипа Томаза Маринетија *Zang Tumb Tumb*, у којима се смењују набацана масна и прозачна слова. Руски експеримент с књигом, према мишљењу Михаила Карасика, тицао се конкретно материјала (штампа не само на хартији и тапетима, већ и на цицу; на пример, *Стрелац* бр. 1 за 1915. годину, Каменски је штампао на жутом цицу). По његовим запажањима, наранџаста боја, карактеристична за прво издање књиге Здањевича *Јанко крул албански*, рачунала је на ефекат фактуре, тј. била је равна визуелном „сврабу“, због чега је и њен излазак из штампе Игор Терентјев прокоментарисао речима: „излетела је наранџаста бува“. Проучавајући архивске материјале Здањевича у Руском музеју у Санкт-Петербургу, Михаил Карасик је изнео податак да се тамо чувају макете посебних издања руског футуристе, за које је коришћен различит штампарски слог. Тако је, према прорачунима Стригаљова, за књигу *Магаревоблицје* Здањевича коришћено 40 врста слогова. Најзад, Михаил Карасик је веома уверљиво показао утицај футуристичког експеримента на експеримент с књигом код руског концептуалисте Дмитрија Пригова, демонстрирајући разлику – артефакта уникалне књиге-новинског колажа или минијатурне књиге настале на писањој машини, и нове визуелне футуристичке књиге која је литографски, исписана на камену у обрнутој перспективи, умножавана за широку публику. Реферат Марине Орлове „Хармс-издат: од књиге уметника до Хармс-фестивала“ био је посвећен утицају стваралаштва Данила Хармса на лењинградску књижевну и уметничку андерграунд сцену, са посебним освртом на опус Михаил Карасика. Она је подробно представила „књиге за гледање“ Михаила Карасика, изнесећи специфику литографског поступка на хартији за кобасице, на којој су у 27 примерака били штампани *Случајеви* Хармса, као и поступке рада на Хармсовој повести *Старица*, која се појавила у 33 примерка. За ауторку је несумњив утицај Хармса на Карасиков даљи уметнички пут ка „књизи уметника“, који започиње *Кофером*. Реч је о књизи инспирисаној Хармсом, у којој јунак односи старицу. Међутим, реч је о својеврсном истраживању, тј. књизи као истраживању, па су у ту сврху и створене корице од дрвета- фурнира, а за саму књигу су коришћени платно, пак-папир, картон, док је уметник ручно слагао књигу различитим слогом у штампарији Балтичке флоте. Истраживање Хармсове *Старице* одредило је, по Марини Орловој, и топографију коју је у књизи користио Карасик: Надеждинска улица, Невски проспект, пивница, комунална кухиња, судопера. Од те књиге је започео самостални уметнички експеримент Михаила Карасика, који задобија велико признање изложбом у Кабинету естампи 1994. у Женеви, поред велике колекције руских футуристичких књига.

Други панел „Визуелни медији и авангарда“ водила је Тамара Гондунова, научни саветник и директор сектора за теорију књижевности и компаративну књижевност Института за књижевност НАНУ у Кијеву. На њему су наступили уметница Вера Митурич-Хлебњикова из Москве, Ирина Шатова, професор са Класичног приватног универзитета у Запорожју и Корнелија Ичин са Београдског универзитета. Рад Vere Митурич-Хлебњикове „Циклус Хлебњиков’ Петра Митурича“ био је посвећен преображају уметника Митурича од сликара портретисте и батаљисте, у чијем опусу је доминирала ратна тематика, у сликара „Звездане азбуке“ и просторне графике, који се догодио под утицајем сусрета с Хлебњиковом. Користећи записе и нацрте из заоставшине Петра Митурича и Vere Хлебњикове, Вера Митурич-Хлебњикова је открила снагу утицаја песника на уметника, који је током пет година познанства с руским будућњанином, све до тренутка смрти, ужурбано трагао за одговарајућим уметничким изразом. Вера Митурич-Хлебњикова је изложила четири главна правца у којима је делао Петар Митурич под утицајем Хлебњикова: 1) цртежи с графичким мотивима – врста апстрактне калиграфије која је сматрана својеврсном демонстрацијом динамике и изласка из тродимензионалног простора; у том кључу је пренето и место на коме је сахрањен Хлебњиков у селу Санталово – црна равна између јеле и бора; 2) „звездана азбука“ – тростране (а не шестостране) коцке, које су улазиле једна у другу и стајале у једну кутију, аналогон Хлебњиковљевој визији новог језика, који треба да споји људе; Митурич је направио 200 коцки осликаних угљеном, експериментишући с равнима, ивицама и изласком из тродимензионалног простора;

3) „Разин“ – poema Хлебњикова написана палиндромом, за коју је Петар Митурич направио илустрације; 4) рељефи, од којих се сачувао само један, јер је због скиталачког начина живота био принуђен да их уништава, претходно их фотографишући, како не би дошли до потомства у накарадном облику. Из наступа Вере Митурич-Хлебњикове сазнали смо да је реконструкцију дванаест рељефа урадио син Петра Митурича, уметник Мај Митурич, посветивши јој седамнаест година. Ирина Шатова, аутор низа истраживања посвећених анаграматици, у свом раду „Визуелна поезија и анаграм у делима футуриста и обериута“ бавила се другачијом врстом језика – криптограмима, који су на махове подсећали на „звездану азбуку“. Шатова је анализирала везу између визуелне поезије и анаграма, параграма, акростиха и других облика „шифровано“ језика, откривши тиме понајвише присуство аутобиографских елемената у поезији авангардних песника. Излагање Корнелије Ичин „Екранизација драме ‘Потец’ Александра Веденског“ био је посвећено анимираном филму Александра Федулова, насталог 1992. године по тексту руског песника. У раду су анализирани поступци којима се служио Федулов (лубок, икона са сликама из живота свеца, мистерија-пантомима, стрип) приликом стварања филма, као и његово „читање“ текста Веденског, што је подразумевало усвајање свеукупног стваралаштва песника како би се у конкретном тексту препознали кључни појмови поетике Веденског: треперење, магновење, нестабилност, укидање времена, разлагање и преслагање космогонијских елемената.

Трећи панел под називом „Авангарда и транс-медијалност“ водила је Наталија Фатејева. На њему су наступили академик Никола Сулима и професор Тамара Гондурова из Института за књижевност НАНУ у Кијеву, као и Валериј Вјугин из Пушкинског Дома у Санкт-Петербургу. Никола Сулима, познати стручњак за стару украјинску књижевност, наступио је с предавањем о украјинском авангардном песнику Михаилу Семенку, у коме је проследио развојни пут песника – од футуриста, који негира Шевченка и његово дело *Кобзар*, до уредника различитих часописа те редактора филма Петра Чардињина „Тарас Шевченко“. Излагање Миколе Сулиме је приближило фигуру Михаила Семенка руским авангардним песницима и уметницима: Владимиру Мајаковском и Казимиру Маљевичу. С Мајаковским је Семенко дошао у контакт као студент Института за психо-неурологију (оснивач Владимир Бехтерев), где је било организовано песничко вече, па већ 1914. године пише песму „Ја идем“ под утицајем песма „Слушајте“ и „Нате“ Мајаковског. С друге стране, уређујући часопис *Нова генерација*, Семенко сарађује с Маљевичем, једним од аутора часописа. Никола Сулима је изложио покушаје стварања радикалне уметности у Украјини преко делатности Михаила Семенка: основао је новине *Катапулт уметности* (изашао је само један број), покренуо часопис *Семафор у будућности*, замишљен као гласило шанфутуриста (такође, само један број је штампан). Посебно се осврнуо на његово „квази-ликовно“ дело *Кобзар* и песничку збирку *Кинодрама*. У свом реферату „Интермедијална поетика и конструисање нове реалности у поезији Михаила Семенка“ Тамара Гондурова (аутор књига о Ивану Франку, Олги Кобиљанској, кичу и култури, транзитној култури), такође је ставила акценат на стваралаштво Михаила Семенка, али се усредредила на теоријске и практичне основе његове поетике. Гондурова је анализирала манифест „Панфутуризам“ из 1922. године, као и коцепцију часописа *Путеви уметности* из 1921. и *Нове генерације* (1927–1930). У њима она открива борбу авангарде против канона и кумира, стремљење ка слободи олујног удара, динамичког узлета, све зарад преображаја старе књижевности у нову. На примеру *Каблеоме* Гундурова је показала како је Михаил Семенко спојио фактуру и идеологију, демонстрирао дифузију речи, што и јесте била његова идеја. На крају семинара наступио је Валериј Вјугин, аутор књиге и великог броја студија посвећених Андреју Платонову, као и литератури совјетског периода. Реферат је гласио „Још једном ни о чему: ‘нула-медијалност’, авангарда и друго“ и био је оријентисан на дефинисање кризних тачака, фундаменталних скандала у уметности. Са овог аспекта Валериј Вјугин види следеће преломне тачке у уметности: 1) стваралаштво Тарнера и његово откривање светлости; 2) Бретон с „Манифестом надреализма“ из 1924. године, у коме пише о песми као „црној шуми“, о речи која је ту зарад белине, празнине, размака, одакле иде култ празнине – ненаписаног, прецртаног, уништеног; Бретоново одрицање наратива и поновно враћање наративу

доводи у везу са одрицањем медијалне активности (празнина, ћутање) и стремљењем медијалној активности (реди-мејд); 3) минимализам, који доводи у везу с Маљевићем, Родченком, Кејџом, Дишаном, Ман Рејем, изводећи га даље до наших савременика Шеда Сајмона и празних књига, односно Пјера Манцонија и његове концепције „Artist’s Shit“: даха уметника у балону, конзерве уметности с неутврђеним садржајем, споменика – јајета са отисцима уметника.

Иако је трајао само један дан, семинар на Универзитету „Софија“ у Токију је био изузетно научно плодотворан. Томе су допринели како реферати, тако и жива дискусија након сваког излагања, у којој је посебно место имао калмички вајар Степан Ботијев, аутор споменика Хлебњикову у калмичкој степи. Семинар је био осмишљен као сусрет уметника и истраживача у дијалогу о руској авангарди за слависте из Јапана. Иако јапанске колеге нису наступале с радом, учествовали су у расправи о различитим питањима књижевности и других уметности. О заинтересованости за семинар говори и чињеница да су на њему присуствовали историчари уметности и организатори изложби, као и колеге из највећих славистичких центара у Јапану: са Државног токијског универзитета, са Универзитета „Васеда“ у Токију, из Института за стране језике у Токију, из Центра за славистичка и евроазијска истраживања у Сапору, са универзитета у Кјоту, Нари, Кобеу, Осаки. Зборник радова, планиран за јесен 2017. године, даће могућност широј научној заједници да се упозна с резултатима рада семинара у Токију. Поред текстова девет излагача из словенских земаља, у зборнику ће се наћи још десетак студија истраживача из Јапана и других светских славистичких центара.

Најзад, не можемо да не истакнемо традиционалну гостољубивост јапанских колега, које су учиниле све да наш боравак протекне у предивној атмосфери. У жељи да упознају стране колеге с јапанском културом, организовали су боравак и посету знаменитостима у старим престоницама: Камакури, Кјоту и Нари. Али, атмосфери су свакако допринели и студенти, који су били ангажовани како у организацији, тако и креативно: током семинара извели су фрагмент по мотивима Марине Цветајеве.

Научни семинар у Токију показао је још једном да стваралачки дијалог зближава људе, учвршћује сарадњу међу институцијама, али гради и сваког од нас појединачно. Богатији за нова знања и нови доживљај света планирамо нови сусрет у Београду 2017. године.

Корнелија Ичин
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
kornelijaicin@gmail.com

РЕГИСТАР КЛЮЧНИХ РЕЧИ

- авангард 49
антирепрезентативность 49
Ася Тургенева 241
- баллада 241
Белый 241
бессознательное 9
- внутрикадровый монтаж 9
- дијалектологија 191
двойная актуализация 231
документа Црногорског сената 177
- екавски рефлекс 177
etimologija 191
- (и)јекавски рефлекс 177
икавски рефлекс 177
інтертекстуальність 135
- китч 49
Королевна и рыцари 241
- легенда 241
лексикографија 191
лексикологија 191
Людмила Петрушевская 121
- мікросинтаксична конструкція 135
Мілета Проданович 135
мысль 9
мышление 9
- неоавангард 121
- образ матери 121
- память 9, 49
прецедент 9
приемы перевода 231
показник асоціації 161
- реальность 9
ретроспекция 49
рыцарский роман 241
- семантика 135
синтаксичний фразеологізм 161
стари вокал jat 177
статистика 161
Стерија 191
странный объект 9
- травма зачатия 9
українська мова 161
феминизм 121
фразеологическая единица 231
- цитата 135
язык глухонемых 9
- anti-establishment art 79
- global artist 79
- dzwon (motyw literacki) 109
- identyczność 145
ilustracja 89
intymny dziennik 145
- kabaret 89
Komar & Melamid 79
- Marina Abramović 79
- nowela 89
- opowiadanie 89
- poezja polska XX wieku 109
praesentia-in-absentia 49
prasa humorystyczna 89
- refleksja maladyczna 145
- skecz 89
Soviet art 79
- zaburzenia psychosomatyczne 145
zasada niedopasowania 89
Zbigniew Herbert 109

wiersze 145
world-in-between 49

Yugoslav art 79

Ключевые слова:

прецедент 9
реальность 9
мышление 9
мысль 9
бессознательное 9
странный объект 9
травма зачатия 9
память 9
язык глухонемых 9
внутрикадровый монтаж 9

Ключевые слова:

авангард 49
память 49
ретроспекция 49
китч 49
praesentia-in-absentia 49
world-in-between 49
антирепрезентативность 49

Key words:

Marina Abramović 79
Komar & Melamid 79
Yugoslav art 79
Soviet art 79
anti-establishment art 79
global artist 79

Słowa kluczowe:

prasa humorystyczna 89
nowela 89
opowiadanie 89
ilustracja 89
kabaret 89
skecz 89
zasada niedopasowania 89

Słowa kluczowe:

Zbigniew Herbert 109
poezja polska XX wieku 109
dzwon (motyw literacki) 109

Ключевые слова:

неоавангард 121

Людмила Петрушевская 121
образ матери 121
феминизм 121

Ключові слова:

Мілета Проданович 135
цитата 135
інтертекстуальність 135
семантика 135

Słowa kluczowe:

refleksja maladyczna 145
identyczność 145
zaburzenia psychosomatyczne 145
wiersze 145
intymny dziennik 145

Ключові слова:

мікросинтаксична конструкція 161
показник асоціації 161
синтаксичний фразеологізм 161
статистика 161
українська мова 161

Кључне ријечи:

стари вокал јат 177
икавски рефлекс 177
екавски рефлекс 177
(и)јекавски рефлекс 177
документа Црногорског сената 177

Кључне речи:

Стерија 191
лексикографија 191
лексикологија 191
етимологија 191
дијалектологија 191

Ключевые слова:

фразеологическая единица 231
двойная актуализация 231
приемы перевода 231

Ключевые слова:

Белый 241
Королева и рыцари 241
Ася Тургенева 241
легенда 241
баллада 241
рыцарский роман 241

Сарадници у 90. свесци Зборника Матице српске за славистику

др Миливој Алановић, ванредни професор
Одсек за српски језик и лингвистику, Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

Милица Андрић, докторанд
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Наталија Билик, доцент
Институт за филологију
Кијевски национални универзитет „Тарас Шевченко“

ма Ненад Благојевић, асистент
Депарتمان за руски језик и књижевност, Филозофски факултет
Универзитет у Нишу

др Роман Бобрик, професор
Институт за пољску филологију и примењену лингвистику
Прородно-хуманистички универзитет у Седлицу

др Зоја Бојић, професор
Аустралијски национални универзитет, Канбера
Универзитет Новог Јужног Велса, Сиднеј

ма Марија Булатовић, докторанд
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Милан Вићић
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Драгана Вукићевић, ванредни професор
Српска књижевност са јужнословенским књижевностима, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Јекатерина Вучковић, виши предавач
Катедра за словенске језике и културе
Факултет страних језика и регионалног истраживања
Московски државни универзитет „М. В. Ломоносов“

ма Тамара Жељски
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Корнелија Ичин, редовни професор
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Миливоје Јовановић, редовни професор
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Данијела Лугарић, доцент
Катедра за руску књижевност, Одсек за источнословенске језике и књижевности
Филозофски факултет, Свеучилиште у Загребу

ма Јелена Ђ. Марићевић
Одсек за српску књижевност и језик, Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

ма Лазар Милентијевић, докторанд
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ма Стефан Д. Милошевић, докторанд
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ма Никола Миљковић, докторанд
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Беата Можинска-Вжосек, професор
Институт за пољску филологију и културологију
Универзитет Казимјежа Великог у Бидгошчу

ма Неда Павовић, докторанд
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Пжемислав Пјетжак, професор
Департман за поезију, теорију књижевности и методологију књижевних истраживања
Институт за пољску књижевност
Варшавски универзитет

др Тања Поповић, редовни професор
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Гана Ситар, професор
Доњецки национални универзитет

др Игор Смирнов, професор
Универзитет у Констанцу

др Вадим Рудњев, професор
Катедра за филозофску антропологију комплексног проучавања човека
Филозофски факултет, Московски државни универзитет „М. В. Ломоносов“

др Сања Шубарић, доцент
Одејек за српскохрватски језик и југословенске књижевности, Филолошки фа-
култет
Универзитет Црне Горе

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Матице српске за славистику* објављује студије и расправе, прилоге и грађу, научну критику, приказе, хронику и библиографију. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити објављени у *Зборнику Матице српске за славистику*. Ако је рад био изложен на научном скупу, податак о томе треба да буде наведен у напомени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правонис српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. Пижурце (Нови Сад: Матица српска, 2010).

Радови обима до 16 страница (32.000 словних места) шаљу се електронски у Word формату и, уколико је неопходно, у PDF-у на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs или korneljjaicin@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 (Bowlt 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година – хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе – Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализњак 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразираан, у текстуалној библиографској намени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ђ) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развитуку: лингвистичка испитивања*. Т. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

- Достоевский Федор. *Записки из подполья. Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.
- Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.
- Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партенон М. А. М., 1994.
- б) књига (више аутора):
Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с екраном*. Таллинн: Александра, 1994.
Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Пиа, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.
- в) зборник радова:
Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- г) рад у часопису:
Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.
- д) рад у зборнику радова:
Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.
- ђ) публикација у новинама:
Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.
- е) речник:
ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.
- ж) фототипско издање:
Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.
- з) рукописна грађа:
Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.
- и) публикација доступна on-line:
Veltman К. Н. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02.02.2002.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Журнал Славистический сборник Матицы сербской публикует научные работы о славянских языках, литературах и культурах. Славистический сборник Матицы сербской печатает статьи и исследования, материалы и сообщения, рецензии, хронику научной жизни и библиографии. Публиковавшиеся ранее работы не могут быть напечатаны в Славистическом сборнике Матицы сербской. Если работа была прочитана на научной конференции, данные о конференции необходимо указать в сноске внизу первой страницы.

Работы публикуются на всех славянских, а также на английском, немецком, французском и итальянском языках.

Работы объемом до 16 страниц (32.000 знаков) принимаются в формате Word и, если это необходимо, в формате PDF по электронному адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Работы рецензируются двумя компетентными рецензентами. Рецензенты и авторы статей в процессе рецензирования анонимны. В течение двух месяцев с момента получения текста авторам будет сообщено, принята ли их работа к публикации.

Порядок элементов статьи:

а) имя и фамилия автора; учреждение, в котором автор работает; электронный адрес (в рецензиях они помещаются под текстом);

б) название работы прописными буквами (при необходимости в сноске внизу страницы указывается название и номер проекта, в рамках которого осуществлено исследование. Данная сноска оформляется звездочкой);

в) аннотация (до 10 строк) на языке работы и на английском языке;

г) ключевые слова (до 5) на языке работы и на английском языке;

д) текст работы;

е) литература (отдельно на кириллице и на латинице; для работы, написанной кириллицей сначала указать литературу на кириллице, упорядоченную по фамилиям авторов, а потом литературу, написанную латинскими буквами, также упорядоченную по фамилиям авторов; для работы, написанной латинскими буквами, соблюдается противоположный принцип; работы одного автора приводятся в хронологическом порядке; работы одного автора, опубликованные в том же году, приводятся в алфавитном порядке; если источник, наряду с фамилией, сообщает лишь инициалы, в литературе могут оставаться инициалы);

ж) резюме: имя и фамилия автора, название работы (под заглавием написать Резюме), текст резюме, ключевые слова; если работа написана на сербском языке,

резюме может быть на английском, русском, немецком, французском или итальянском языках; если работа написана на иностранном языке, резюме должно быть на сербском языке (для иностранных авторов Редакция обеспечивает перевод);

з) приложения (фотографии, картины, таблицы, факсимиле и пр.): необходимо пронумеровать, а в тексте статьи обозначить их место (приложение 1, приложение 2 и т. д.).

При оформлении рукописи необходимо соблюдать следующее:

а) названия публикаций (собрания сочинений, романа, пьесы, сборника или цикла стихотворений и рассказов, монографии, сборника, журнала, газеты, словаря, энциклопедии и т.п.) пишутся курсивом;

б) названия выборочных публикаций (стихотворения, рассказа, статьи, заметки и т.п.), а также отдельных художественных произведений (картин, скульптур, композиций, опер, балета, спектаклей, фильмов) приводятся в кавычках;

в) фамилия автора в скобках приводится на языке источника (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) цитаты даются в кавычках-«елочках» («...»), цитаты в цитатах – в кавычках-“лапках” (“...”).

Правила оформления при цитировании библиографических источников в тексте:

а) ссылка на монографию (Gurianova 2012) или статью (Bowlt 2012);

б) ссылка на определенную страницу или несколько соседних и не соседних страниц (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) ссылка на статьи одного автора того же года (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); ссылка на статьи одного автора разных годов – в хронологическом порядке (Lachmann 1994; 2002);

г) ссылка на статью двух авторов (Гамкрелидзе – Иванов 1984: 320–364); в ссылке на статью более двух авторов приводится фамилия лишь первого автора при использовании сокращения и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); ссылка на статьи двух или нескольких авторов (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парафразируется, в скобках (parenтезах) можно опустить фамилию автора, напр.: «Согласно исследованию Марфи (1974: 207), первый сохранившийся трактат из данной области написал бенедиктинец Алберик из Монте Касино во второй половине XI века»;

е) при цитировании рукописей применяется фoliaция (нпр. 2а–3б), а не пагинация, за исключением тех случаев, когда рукопись пагинирована.

Цитируемая литература приводится в отдельном списке под названием ЛИТЕРАТУРА следующим образом:

а) книга или монография (один автор):

Белић Александар. О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања. Т. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. Записки из подполья. Полное собрание сочинений. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. Понимание Медиа: *Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

- Чајкановић Веселин. Сабрана дела из српске религије и митологије. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партенон М. А. М., 1994.
- б) монографија (несколько авторов):
Лотман Юрий, Цивьян Юрий. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.
Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.
- в) сборник работ:
Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- г) статья в журнале:
Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.
- д) статья в сборнике работ:
Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.
- е) статья в газете:
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 or komeliiaicin@gmail.com. The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text);

b) the title of the paper in block capitals (name and number of the project which the paper is part of should be listed in the footnote at the bottom of the first page and linked with an asterisk);

c) a summary (up to 10 lines) in the language in which the paper is written and in English;

d) key words (up to 5) in the language in which the paper is written and in English;

e) the text of the paper;

f) references (separate references written in Cyrillic and Latin alphabets; for the paper written in the Cyrillic alphabet first list references in Cyrillic alphabetically and then references written in the Latin alphabet alphabetically; for the paper written in the Latin alphabet, the reverse should be done; the works of the same author should be listed chronologically in an alphabetical order of the titles; if the source uses the author's initials, not their full name, then references may include initials);

g) a summary: author's name and surname, title of the paper ('Summary' should be written below the title), the text of the summary, key words; if the paper is written in Serbian, the summary can be in English, Russian, German, French or Italian; if the paper is written in a foreign language, the summary should be written in Serbian (the publisher will provide a translation of the summary for foreign authors);

h) appendices (photographs, images, tables, facsimiles, etc.); they should be numerically indexed and the basic text should contain their position in the appendix (Appendix 1, Appendix 2, etc.).

When the paper is prepared for publication, the following rules should be followed:

a) titles of separate publications (collected works, novels, dramas, collections or cycles of poetry and stories, monographs, proceedings, journals, newspapers, dictionaries, encyclopedias, etc.) should be written in italics;

b) titles of individual publications (poems, stories, articles, inscriptions, etc.) as well as the titles of works of art (paintings, sculptures, compositions, operas, ballets, theater plays, films) should be written within quotation marks;

c) in the papers written in Serbian the names of foreign authors are transcribed following the rules listed in the *Pravopis srpskoga jezika* [*Orthography of the Serbian Language*]; when the foreign name is mentioned for the first time, the original spelling is put in the parentheses unless the name is generally known (e.g. Noam Čomski – Noam Chomsky) or unless the original spelling is the same as the Serbian transcription (e.g. Vladimir Toporov); the original names of authors are listed in the parentheses, e.g. (Belie 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

d) in the papers written in Serbian the quotations are marked with double quotation marks („...“), and quotations within quotations with single quotation marks ('...'); in the papers written in other languages the quotations are marked according to the rules of orthography of that language.

Quoting references in the text:

a) referring to a monograph as a whole (Gurianova 2012) or a study as a whole (Bowl 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years – chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze – Ivanov 1984: 320–364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: “According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11th century”;

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a-3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.

The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES.

They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања*. Т. 1.-2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевскиј Федор. *Записки из подпоља. 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 у поетичком познанију света». Фатеева Натаља (ред.). *Језик као медијатор између знањем и уметношћу*. Москва: Издањски центар «Азбуковник», 2009: 39–55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780-1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Editorial board of *the Review of Matica Srpska for Slavistics*

Рецензенти који су рецензирали радове приспеле за св. 90
Зборника Матице српске за славистику

др Дејан Ајдачић
др Андреј Базилевски
др Роман Бобрик
др Јекатерина Бобринска
др Петар Бојанић
др Сања Бојанић Милутиновић
др Петар Буњак
др Дојчил Војводић
др Алексеј Грјакалов
др Корнелија Ичин
др Леонид Маљцев
др Љубинко Раденковић
акад. Предраг Пипер
др Људмила Поповић
др Тања Поповић
др Игор Смирнов
др Вања Станишић
др Божо Ћорић
др Сергеј Фокин
др Игор Чубаров

Зборник Матице српске за славистику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска

Славистически сборник
Полугодовой выпуск
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies
Published semi-annually
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација
Редакција и администрација
Editorial Board and Office:
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон – Phone
(021) 420-199, 6622-726
e-mail: jdjukic@maticasrpska.org.rs

e-mail: kornelijaicin@gmail.com
<http://www.maticasrpska.org.rs>

Зборник Матице српске за славистику, св. 90
закључен је 17. октобра 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 децембра 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