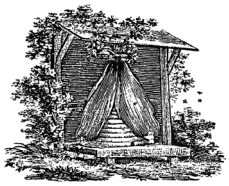


МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

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

У р е д н и ш т в о
Др Марта Бјелетић, др Николај Богомолов (Москва),
др Џон Болт (Лос Анђелес), др Михаил Вајскопф (Јерусалим),
академик Вилем Вестстејн (Амстердам), др Дојчил Војводић,
др Роналд Врун (Лос Анђелес), др Ханс Гинтер (Билефелд), др Зоран Ђерић,
академик Наталија Корнијенко (Москва), др Јаромир Линда,
др Синъити Мурата (Токио), др Људмила Поповић, др Тања Поповић,
др Љубинко Раденковић, др Игор Смирнов (Констанц),
академик Андреј Топорков (Москва),
академик Борис Успенски (Рим – Москва)

Г л а в н и и о д г о в о р н и у р е д н и к
др КОРНЕЛИЈА ИЧИН

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

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

93

НОВИ САД · 2018

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

93

НОВИ САД

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

У СУСРЕТ XVI КОНГРЕСУ СЛАВИСТА

Александар Лома, Стсрп. *себрь*, с.х. заст. *с(р)ебар* у општесловенском и индоевропском контексту 9
Љубинко Раденковић, Персонални састав словенске народне демонологије 47
Дојчил Војводић, Аспектуално-темпоралне карактеристике перформатива (с посебним освртом на прескриптиве у српском и другим словенским језицима) 79
Марија Вучковић, О неким сложеницама с нумеричком компонентом „три“ која има аугментативно / интензификаторско значење . 115
Сяргей Запрудскі, *Сербскі слоўнік* Вука Караджыча 1818 г. і *Слоўнік беларускай мовы* Івана Насовіча 1870 г.: падабенствы і адрозненні 127
Габријела Шуберт, *Српски Рјечник* у светлу Вукове сарадње с Немцима 145

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Вадим Руднев, Мышление и реальность 153
Natalia Azarova, Translating A. Badiou's "Le Siècle" and the problem of migrating key notions 173
Евгений Яблоков, «…Фигурки были живые» (Шахматы в произведениях М. А. Булгакова) 185
Ольга Соколова, Авангардный манифест: между поэтической и политической революцией 217
Kristina Pranjić, Zvočna destabilizacija jezika: glosolalija in zaum . 231
Михаил Мартынов, Авангардное искусство в пространстве современного города 249
Милан Потребић, Два описа самоубиства у приповеци „Како сам се убио“ и мемоарима *Живот човека на Балкану* Станислава Кракова 265
Елена Кусовац, Телесные метаморфозы в творчестве П. Пепперштейна 285

КОНТЕКСТИ Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ

К о н с т а н т и н Б а р ш т, Теорема о «людях двух сортов» (*Преступление и наказание* Ф. М. Достоевского): шесть вероятных источников 301
S e r g u e i F o k i n, La volupte des insectes : d'une correspondance surnaturelle entre *Les Fleurs du Mal* et *Les freres Karamasov* 321
O l g a V o l t c h e k, Une « Fleur » du Mal dans la Siberie occidentale : sur les origines françaises de la faminité dostoievskïenne 337

ПРИКАЗИ

З. Карановић и Ј. Дражић (ур.). *Гора љиљанова (Биљни свет у традиционалној култури Срба)*. Зборник радова. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2016, 418 стр. (*Данијела Петковић*) 353
Н. Я. Букс, Е. Н. Пенская (сост.); Е. Я, Курганов (отв. ред.). *Русская развлекательная культура Серебряного века (1908–1918)*. М.: Изд. дом Высшая школа экономики, 2017, 463 стр. (*Василиса Шљивар*) 357
Stawnicka, Jadwiga. *Studium porównawcze nad kategorią semantyczno-słowotwórczą Aktionsarten w języku rosyjskim i polskim*. Tom I: *Czasowniki z formantami modyfikacyjnymi*, 2009, 288 s.; T. II: *Czasowniki z formantami modyfikacyjnymi w konfrontacji przekładowej* (*na materiale rosyjsko-polskim i polsko-rosyjskim*), 2010, 310 s. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. (*Драгана Валигурска*) 361
Драгана Радовановић, *Говор Ваљевске Подгорине*. Српски дијалектолошки зборник LXI, Београд: Српска академија наука и уметности и Институт за српски језик САНУ, 2014, 7–366. (*Бранкица Марковић*) . . 364

ХРОНИКА

Поезија и перформанс – Источноевропска перспектива (Културни центар Београда, 8 – 29. март 2018) (*Јована Георгиевски*) 367

Регистар кључних речи 371

Списак сарадника 373

Упутство за припрему рукописа за штампу 375

Рецензенти 384

SADRŽAJ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

AHEAD OF THE XVI SLAVIC CONGRESS

Aleksandar Loma, Old Serbian *sebrь*, Serbo-Croatian arch. *s(r)ebar* in the Common Slavic and Indo-European Context 9
Ljubinko Radenković, Personal Composition of Slavic Folk Demonology 47
Dojčil Vojvodić, Aspectual-Temporal Features of Performatives (with Special Reference to the Prescriptives in Serbian and Other Slavic Languages) 79
Marija Vučković, On Some Compounds with the Numerical Component "three" that have Augmentative/Intensificatory Meaning 115
Siarhiej Zaprudski, *The Serbian Dictionary* by Vuk Karadžić from 1818 and *The Dictionary of the Belarus Language* by Ivan Nasovich from 1870: Similarities and Differences 127
Gabrijela Šubert, *The Serbian Dictionary* in the Light of Vuk's Cooperation with the Germans 145

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ – ARTICLES AND TREATISES

Vadim Rudnev, Thought and Reality 153
Natalia Azarova, Translating A. Badiou's "Le Siècle" and the Problem of Migrating Key Notions 173
Jevgenij Jablokov, "… Figures were alive" (Chess in the works of M. A. Bulgakov) 185
Olga Sokolova, Avant-garde Manifest: Between Poetic and Political Revolution 217
Kristina Pranjić, Vocal Destabilization of Language: Glossolalia and Zaum 231
Mihail Martinov, Avant-garde Art in the Space of the Contemporary City 249
Milan Potrebić, Two Descriptions of Suicide in the Story "How I Killed Myself" and Memoirs *The Life of Man in the Balkans* by Stanislav Krakov 265
Jelena Kusovac, Bodily Metamorphoses in the Opus of P. Pepperstein 285

CONTEXTS OF F. M. DOSTOEVSKY

K o n s t a n t i n B a r š t, A Theorem on "People of Two Kinds" (*Crime and Punishment* by F. M. Dostoevsky): Six Probable Sources 301
S e r g e y F o k i n, The volupt of insects: a surnatural correspondence between the *Flowers of Evil* and the *Brothers Karamasov* 321
O l g a V o l t c h e k, A "fleur" du mal in western Siberia: on the French origins of the Dostoievskian femininity 337

ПРИКАЗИ – REVIEWS

З. Карановић и Ј. Дражић (ур.). *Гора љиљанова (Бијели свет у традиционалној култури Срба)*. Зборник радова. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2016, 418 стр. (*Данијела Петковић*) 353
Н. Я. Букс, Е. Н. Пенская (сост.); Е. Я, Курганов (отв. ред.). *Русская развлекательная культура Серебряного века (1908–1918)*. М.: Изд. дом Высшая школа экономики, 2017, 463 стр. (*Василиса Шљивар*) 357
Stawnicka, Jadwiga. *Studium porównawcze nad kategorią semantyczno-słowotwórczą Aktionsarten w języku rosyjskim i polskim*. Tom I: *Czasowniki z formantami modyfikacyjnymi*, 2009, 288 s.; T. II: *Czasowniki z formantami modyfikacyjnymi w konfrontacji przekładowej* (*na materiale rosyjsko-polskim i polsko-rosyjskim*), 2010, 310 s. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. (*Драгана Валигурска*) 361
Драгана Радовановић, *Говор Ваљевске Подгорине*. Српски дијалектолошки зборник LXI, Београд: Српска академија наука и уметности и Институт за српски језик САНУ, 2014, 7–366. (*Бранкица Марковић*) . 364

ХРОНИКА – CHRONICLE

Poetry and performance – Eastern European Perspective (Cultural Centre Belgrade, 8-29 March 2018) (*Jovana Georgievski*) 367
Register of key words 371
List of contributors 373
Instructions for authors 375
Reviewers 384

UDC 811.163.41'373.6

Александар Лома
Филозофски факултет, Београд
loma.aleksandar@gmail.com

СТСРП. *СЕБРЬ*, С.-Х. ЗАСТ. *С(Р)ЕБАР* У ОПШТЕСЛОВЕНСКОМ И ИНДОЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ*

Тражим помиловање
за себра
што ниче и умире као трава
у заборав из заборава
Десанка Максимовић, 1964.

Предмет рада је порекло старосрпског назива за припаднике нижег друштвеног слоја *себри*. Најпре се дају прегледи старосрпских и доцнијих потврда (1), историјских интерпретација (2) и досадашњих етимолошких тумачења овог термина (3). Затим се сумира компаративна евиденција (сродне речи у другим словенским језицима, позајмљенице из словенског у језицима ји. Европе, балтски облици који се различито просуђују, могућа иранска паралела) и изводе се закључци о изворној семантици термина (4). На крају бива критички преиспитан проблем његове крајње етимологије (5). Варијантност облика објашњава се различитим дисимилацијама првобитног предлошка са два **r*, највероватније староиранског порекла.

Кључне речи: друштвена терминологија, етимологија, словенски, балтски, ирански.

The paper deals with the origin of Old Serbian word designating people from the lower social class *sebri*. Firstly an overview of its Old Serbian and later attestations (1), of its historical interpretations (2) and of the previous attempts at etymologising it (3) is presented. In the following the comparative evidence is summarised (comprising the related words in other Slavic languages, the borrowings from Slavic in the languages of Southeast Europe, the Baltic forms, that are variously interpreted, as well as a possible Iranian parallel) and conclusions about the original meaning of the term are drawn (4). Eventually the problem of its ultimate etymology is reconsidered (5). The variety of forms is explained as a result of various dissimilations of a proto-form with two *r*, most probably of Old Iranian origin.

Keywords: social terminology, etymology, Slavic, Baltic, Iranian.

1. Потврде

Реч себрь помиње се са својим изведеницама укупно петнаест пута у трима старосрпским изворима: трипут у српскословенском преводу

* Овај прилог настао је у склопу рада на пројекту 178007 који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Синтагмата Матије Властара (Синт.), насталом убрзо након грчког изворника из 1335, једанаест пута у тек коју годину млађем законику цара Стефана Душана (ДЗ), проглашеном 1349, и једанпут у једном писму из 1412. Доцније, током XVI–XIX века, у млађем лику *себар* са варијантом *сребар*, обилно је, са својим изведеницама, посведочена у Дубровнику, али и на ширем простору Далмације и Хрватске, како код штокавских, тако и код чакавских и кајкавских аутора и лексикографа; Вук ју је унео у друго издање свога речника са потврдом из Дубровника.

1.1. XIV век

1.1.1. Синтагмат Матије Властара

У преводу Властарове правне компилације себри, sg. себрь стоји за гр. εὐτελεῖς ‘прости људи’ у опозицији према ἔντιμοι, sg. ἔντιμος ‘угледни чланови друштва’, што бива предано са почтенныи, почтень (Синт. 506, 509–510, 523). У сва три случаја за „просте“ преступнике предвиђају се строже и у већој мери понижавајуће казне него за „угледне“, који по правилу бивају поштеђени телесног кажњавања.

1.1.2. Законик цара Стефана Душана

У истом духу је већина прописа који се тичу себара у Душанову законику (ДЗ). У његовим казненим одредбама себар бива противстављен властелину (§§ 53, 85, 94), властелину и властеличићу (§ 55), властелину и добром човеку (§§ 98–99), пронијаревићу (§ 106) тако што се за њега редовно прописују другачије санкције него за те категорије. Новчане глобе за себре по правилу су мање него за властелу, али бивају пропраћене телесним казнама, што јасно сведочи о слабијем имовном стању и мањем угледу себара у односу на више друштвене слојеве. Издвајају се два члана ДЗ поникла пре на подлози домаћег обичајног него ли римско-византијског права. Чланом 69 забрањује се „себров збор“ под претњом физичког кажњавања учесника (зборника) и организатора (поводчија). Претходи сегмент ДЗ где се одређују обавезе зависним категоријама људи, отроцима и меропсима (§§ 67, 68), а у следећем, 70. члану помињу се малии людие као подложни работама. У члану 152, за који се Душан позива на закон из времена свога деда краља Милутина (1282–1321) прецизира се, у вези са састављањем пороте, тројна подела друштва на веље властеље, средње људе и *себрдије*.

1.2. XV–XIX век

После Душанова времена реч не долази у законоправним споменицима. Пишући 1412. године Дубровчанима, требињски властелин Љубиша Богданчић употребљава себри у значењу „сељаци, простаци“ да опише учеснике једног инцидента. Управо таква, погрдно интонирана употреба речи *себар* и њених изведеница преовлађује у потврдама наредних столећа са

запада српско-хрватског језичког простора (RJA 14: 768–770; 779). „Себарство“ се супротставља племенштини, с тим што је у већини примера та опрека морално-интелектуална (себар је припрост човек или подлац) а не друштвено-правна. Изузетак је глагољско писмо Криштофора Франкапана из 1527. где је реч о тадашњим дешавањима у Туропољу јужно од Загреба: „Кнез Иван в Лукавци разчина оне убоге племените људи отијући је пода се подбити и себри је учинити“.[1] Дакле, у то позно доба и на том терену назив *себар* је могао означавати феудалног подложника.

1.2.1. Вук у другом издању Српског рјечника из 1852. бележи акценат *сѐбар*. Није извесно да ли је тада реч још постојала у живој употреби. Милас је сврстава међу оне речи из Дубровника у Вукову речнику које се у његово време више нису користиле „Sad narod ne razumije ove riječi“ (Milas 1898: 24). Том податку треба поклонити више поверења него Јиречековој супротној тврдњи „In Ragusa ist es [*sebar*] in dieser Bedeutung [‘ignobile, plebeo’] noch wohlbekannt“ (Jireček 1900: 212). У сваком случају, аутентичност Вуковог акцента – који је играо одређену улогу у етимолошким интерпретацијама речи, в. ниже 3.5.2–4. – сумњива је. Реч су пре њега са нагласком забележила два дубровачка лексикографа раног XVIII века, Матијашевић (рукописни речник из 1715–16) и дела Бела (речник објављен 1728). Обојица наглашавају *sêbar, sêbra*. У дела Белином систему акцентуације, циркумфлекс може стајати за неоакут или за дугоузлазни (прави или „кановачки“) нагласак, што значи да је изворни дубровачки лик био **сѐбар, сѐбра* < **себрà*, са накнадним дужењем кановачког типа, најпре у косим падежима. Одатле даље произлази закључак о првобитно циркумфлексној интонација коренског слога, који се слаже са акцентом источнословенских облика (в. ниже 4.2.1).[2]

2. Историјске интерпретације

2.1. Себри између властеле и отрока

Када је реч о себрима у склопу устројства српске средњовековне државе, јасно је да се они налазе при дну друштвене лествице, а поставља се пре свега питање да ли се тај назив у време када се помиње у законодавним споменицима односио на слободне или на феудално потчињене људе, или је био примењив на обе те категорије. Чињеница је да се термин *себри* никад не помиње у контекстима где се одређују феудалне обавезе категоријама зависних људи какве су меропси, парици, сокалници. Његов ула-

[1] Acta Croatica 231, овде пренесено из глагољице у ћирилицу.

[2] Увиде изнете у овом одељку дугујем колеги Орсату Лигорију, који се у новије време најозбиљније бавио акцентом дубровачког говора и његовим историјатом (Ligorio 2016). Оно што у својој дисертацији пише о *sêbar* на стр. 25 и 26 био је љубазан да за ову прилику употпуни прецизнијом интерпретацијом, коју захвално преносим.

зак у старосрпску правну терминологију може се проследити кроз превод Синтагмата, у чијем се првом делу грчки термин εὐτελής на два места преводи изразима из црквенословенског књижевног језика, нищтїн ‘сиромах’ и рєдникъ ‘обичан човек’, да би онда у завршним поглављима био редовно превођен српском народном речју сєбрь. Не улазећи у питање да ли је превод Синтагме дело једног преводиоца или више њих, ваља истаћи да у овом случају разилажење у преводу исте грчке речи не мора указивати на разне преводилачке руке. Сасвим је могуће да се исти преводилац испрва колебао око предаје грчког термина εὐτελεῖς па на крају препознао његов најближи српски еквиваленат у домаћој речи сєбрь. Пресудно је могло бити место У 1, где је εὐτελεῖς стављено у двоструку опозицију, не само према ἔντιμοι = почтенѭнн, с једне, него и према δοῦλοι, у преводу рабн, с друге стране, и где је изричито речено да категорију између тих двеју чине слободни, али прости људи: εἰ δὲ ἐλεύθεροι μὲν εἶεν, εὐτελεῖς δὲ, преведено са свободнн оубо боудоуть, сєбрн же. На основу тог места Новаковић је закључио да нису сви себри били слободни, т.j. да се изрази *себрь* и *свободьнь* нису поклапали,[3] но у грчком изворнику εὐτελεῖς је употребљено као поткатегорија слободних људи (ἐλεύθεροι) упоредо са ἔντιμοι а у опозицији према δοῦλοι ‘робови’. То указује да је преводилац посегао за речју сєбрь зато што су у њој била удружена оба обележја: простота и слобода.[4] Смемо чак нагађати да је то преводилачко решење озваничило реч сєбрь као друштвено-правни термин који је одмах потом употребљен у Душанову законику. Наиме, верује се да је превођење Синтагме у годинама које су непосредно претходиле проглашењу Законика било предрадња за редиговање тог правног акта и да су исти људи имали удела у једном и у другом послу. Додуше, ако је члан 152 дословно преузет из закона краља Милутина, колектив сєбрьднıє[5] употребљавао се још на прелазу из XIII у XIV век да означи најнижи сталеж у друштвеној трихотомији која је ту изражена поделом на веље властеље, средње људе и себрдије, којој у ранијем законодавству одговара подела на властеље, војнике и убоге.[6] Из поређења би излазило да себри одговарају категорији убогих, тј. сиромаха, а да у вертикалној стратиграфији друштва стоје ближе војницима, тј. ситном племству, него владајућем слоју. Милутинов закон каже нам да су себри, као и две више друштвене категорије, имали право да им суди порота састављена од њима равних, што их додатно дистанцира од робова, *отрока* као дела друштва у највећој мери лишеног слобода и права, будући да ДЗ за отроке не предвиђа могућност да међусобне спорове решава-

---

[3] Aus der zweiten Stelle ergibt sich, dass nicht alle Себры f r ei waren, d.h. dass sich die Ausdrücke с е б р ь und с в о б о д ь н ь nicht deckten (Novaković 1886: 522).

[4] Тако Miklosich 1886: 289: „прост човек, али слободан, а не роб (*plebejus, jedoch frei, nicht* rab)“.

[5] Хапаксни лик у дативу множине сєбрьдıаць зајамчен је за протограф рукописном традицијом; суфикс *-дија* ту као да има пејоративан призвук.

[6] Тако је у Жичкој повељи Стефана Првовенчаног, где се друге две категорије у опозицији према првој означавају и обједињујућом ознаком *нижњи*.

ју путем пороте састављене из сопствених редова, већ судску надлежност над њима – са изузетком најтежих преступа – препушта њиховом господару (§ 103), изузимајући њих једине од права на азил на царском двору (или на апелацију царском суду, § 72).

2.2. Себров збор

У Душанову законику ипак има један члан који јасно ограничава слободу себрима, а то је забрана себрова збора (§ 69). Постоје два основна вида слободе, која се у филозофији од Лајбница и Канта означавају као „слобода од“ и „слобода за“ (нем. Freiheit von : Freiheit zu). Оба су присутна у старосрпским правним споменицима, слобода од феудалних обавеза и давања, нпр. у ДЗ и баштине въсе да соу свободне отъ въсѣхъ работъ и поданькъ § 42, и слобода да се нешто чини, обично са допуном у инфинитиву, о располагању имовином: вольнь (от-, про-)дати (§§ 40, 174); о судском поступку: вольнь прѣти се, говорити §§ 139, 161. Занимљиво је да од два придева којима се изражава својство слободе, стсрп. свободьнь/слободьнь има обе димензије, и негативну и позитивну а вольнь – само ову другу, коју чува и у језику усменог песништва, нпр. *вољан буди царе говорити* Вук 2: 52о, 40. Забрана себрова збора очито је ограничење слободе окупљања и говора у јавности. Стојан Новаковић у свом коментару пише: „тај члан посредно показује да је и од тако званог трећега реда било или прохтева или покушаја да се користи договором и да помишља на повластице саборске. Против те новине законодавство је Душаново устало начином који се види у наведеном члану. На ком су пак месту ти прохтеви себара избијали на видик, да ли у варошима или гдегод по селима нема начина да се дозна“ (ДЗ 189). Израз „новина“ имплицира да су себри испрва били лишени права зборовања па су се у Душаново доба борили да га стекну. Пре ће бити обратно, да *себров збор* у ДЗ означава традиционалну институцију, пониклу у окриљу обичајног права, каква је код Срба одавно постојала а другде се одржала и после Душанова времена. Коментаришући овај члан, Јиречек (Jireček 1900: 212–213) наводи историјске примере сељачких (жупљанских) зборова у јужном приморју (Паштровићи, дубровачко залеђе). Индикативно је и то што рукописна традиција указује да је у изворнику био употребљен народни облик речи *збор* а не књижевни *сьборь*.[7] Специфичан семантички развој је код речи *збор* као поствербала од *сабрати* водио од ‘окупљање, скуп’ до ‘вербално иступање на скупу’, нпр. у етимолошкој фигури усмене поезије: *Збор зборила господа рицшћанска*, при чему се поствербал *(про-)збо-*

[7] У најстаријем, струшком препису у овом члану чита се зъборѣ, док је у § 142, где је реч о државном сабору на којем је законик донет, на сьборѣ. Дистинкција спроведена у савременом српском језику, где се по употреби разликују српскословенски лик *сабор* и народни *збор*, у XIV в. није била стриктна; у повељи коју је 1357. издао Душанов син и наследник цар Урош, сабор на којем је законик проглашен назива се зъборь (MS 155). Сабор се помиње у заглављу ДЗ, али тај почетак у Струшком рукопису није сачуван.

рити сасвим удаљио од изворне семантике; такав развој има паралелу у грчком ἀγορεύειν ‘говорити’ изведеном од именице ἀγορά ‘скупштина’ која је са своје стране поствербал од ἀγείρεσθαι ‘окупљати се’, али и у *беседа*, *беседити*, с обзиром на етимологију по којој је изворно значење псл. речи **besěda* било ‘заседање напољу, под ведрим небом, ради већања’, а затим се секундарно развило у ‘јавно изречен исказ’ и најзад у ‘реч’ уопште. Горенаведени стих *вољан буди царе говорити* у истој песми вариран је као *вољан јеси, царе, на бесједи* (СНП 2: 52°, 67). Конструкција је необична и свакако архаична; ту *бесједа* као да још увек значи ‘веће’ или ‘место где се већа’. И реч и појам су прастари, много старији од средњег века и феудализма у Словена; оба вуку порекло из прасловенске, и још праиндоевропске старине, судећи по блиској паралели коју сложеница **bez-sěda* има у стинд. придеву *bahiḥ-ṣád-* ‘онај који седи напољу’ (Лома 2008: 208–213; ЕРСЈ 3: 177–179). Зборовање под ведрим небом било је у старо доба условљено како практичним, тако и религијским разлозима: недостатком довољно великих зграда за масовније окупљање и жељом да се већање обавља под непосредним надзором богова, које су стари Индоевропљани замишљали као небеска бића (пие. **deiu̯os* ‘бог’ дословно значи ‘небесник’). То је важило и за судске поступке; када ДЗ прописује да ѥсть въсака порота оу црькве (§ 151), ту је реч о христијанизацији старог обичаја. Таква врста зборовања одржала се у Срба до у XIX век. „У Црној гори готово у сваком селу има *зборна главица*, гдје се сељаци *збирају*“ (Вук 296 s.v. *зборни*), а прота Матеја Ненадовић у својим „Мемоарима“ казује како се у свакој од трију кнежина Ваљевске нахије „од непознатих времена“ „брала“ скупштина под ведрим небом на једном одређеном месту; за тамнавску кнежину било је то Рељино поље у Кршној глави, освештано предањем које га везује за легендарног јунака Рељу Крилатицу; на том пољу ће сам прота на почетку Првог српског устанка 1804. сабрати најугледније људе из целе кнежине и прочитати им неколико параграфа из Кормчије, обнављајући тако старо српско законодавство готово шест стотина година након што је Свети Сава превео са грчког Номоканон или Законоправило, доцније названо *книга кормчая* или *крмчија*. Да је *себров збор* Душанова законика била установа префеудалног, родовског друштва, која се у XIV веку нашла на путу узнапредовалој феудализацији немањићке Србије потврђују источнословенске паралеле, о којима ће међутим бити речи доцније. Ову анализу, ограничену на старосрпска факта, можемо закључити Новаковићевом дефиницијом: „*Себар* је значило онога ко није ни властелин ни свештеник. Сви су остали узимани за себре, и међу њима је било и са свим слободних, независних људи“.[8] Историјску перспективу у којој ту друштвену категорију ваља сагледати оцртао је Флорински: себри би били слој „свободных незнатных людей, владевших земельною собственностью“, чији се број са развитком баштинског права брзо смањивао (Флоринский 1888: 19).

[8] Новаковић 1898: 174; слично 238 уз § 152: себри = невластела или сељаци уопште.

3. Етимолошке интерпретације

Историјат етимолошких тумачења стсрп. термина *себрь* може се поделити на два периода, између којих преломну тачку чини прелаз из деветнаестог у двадесети век, када је превладала свест да га треба разматрати заједно са староруским *сябръ*. Прича како се десило да та лако спознатљива чињеница остане прикривена у претходних седамдесетак година развоја славистике у окриљу компаративно-историјске лингвистике донекле је бизарна, а однекле и поучна и могла би се насловити „греси праотаца“. Реч је о Павлу Јозефу Шафарику и Францу Миклошичу, утемељитељима словенске филологије. Уза своје огромне заслуге, њих двојица су знала учинити понеки превид, који би због њиховог ауторитета, трајно оптеретио даљу научну дискусију. Сасвим блиску паралелу за то пружа њихова интерпретација старосрпског термина мѣропьхъ. Шафарик је знао за ту реч из првог издања Душанова законика из 1828, приређеног по рукопису који припада једном познијем огранку рукописне традиције у којем је реч искварена у *неропси*, како се вероватно никад и нигде није изговарала. Шафарик је тај облик повезао са именом једног античког племена Νώροπες, које је погрешно лоцирао у Пеонију уместо у Панонију, а онда даље са нејасним хомерским епитетом μέροπες уз ἄνθρωποι ‘људи’ и са средњовековним називом дела масива Риле Μερόπη, па је из све те збрке у етимолошком речнику Франца Миклошича настао средњовековни грчки назив за зависне земљораднике, а у Скоковом трачко племе у Родопима чије је име у језику словенских досељеника попримило значење општег назива за социјално стање.[9] У међувремену је већ пре краја XIX века проучавањем рукописне традиције Душанова законика и објављивањем нових извора из XIII–XIV в. постало јасно да је изворни лик термина мѣропьхъ, и да се он без тешкоће тумачи као словенска сложеница од **měra* ‘мера жита’ и **pьxati* ‘чистити зрно од љуске туцањем у ступи’; то објашњење, које је дао још 1893. Александар Вираг, остало је незапажено у наредних преко стотину година, током којих су тај назив поводећи се за Миклошичем и Скоком тумачили на основу фантомског грчко-трачког етимона, или, у најбољем случају, просуђивали као „непознатог порекла“.[10]

3.1. *себрь* < Σάβειροι

Шафарик, коме је био познат основни корпус с.-х. потврда (у Синтагмату, Душанову законику, код старих лексикографа)[11] изводи *себ(а)р*

---

[9] Miklosich 1886: 192; Skok 2: 409. При том је Миклошич превидео благовремено упозорење Шафариковог унука Константина Јиречека (који је претходно сам допринео популаризацији етимологије свога деда по мајци) а Скок пренебрегао недвосмислене закључке студије Николе Радојчића, коју чак и цитира.

[10] Детаљно Loma 2010a. Уп. ниже 4.7.2.3.

[11] Наводи и Вука Караџића, премда овај нема *себар* у првом издању свог речника из 1818.

из хунског етнонима који грчки извори бележе као Σάβειροι. Те Сабире, по којима се вероватно прозвао *Сибир*, препознаје у Северима византијских извора (Σεβερεις), племену које је у VII–X веку живело на десној обали доњег Дунава у данашњој си. Бугарској, и узима да је његово име пошто су га Протобугари покорили постало код Бугара и суседних Срба називом за потчињене, поробљене људе (он *себрь* тумачи као 'prostý, poddaný človek'). Засновану на тек површном сазвучју и крхкој историјској конструкцији – данас преовлађује мишљење да су Севери (Северци) били словенско племе, а у бугарском језику реч **себър* није посведочена – Шафарикову етимологију ипак је преузео Миклошич, најпре у студији о страним речима у словенским језицима (Miklosich 1867: 52), а затим и у свом етимолошком речнику (1886: 289). То јој, за разлику од случаја са *меропѣхом*, није обезбедило даљи живот.

3.1.1. „Старословенско *себръ*"

Далекосежније последице имала је забуна коју је произвео Миклошичев речник старословенског језика, чији назив не одговара у потпуности његовој садржини, јер је за њега Миклошич осим из старословенских споменика IX–XI века црпао и из млађих редакција, неретко реконструишући старословенске фонетске ликове у насловима својих одредница. Реч *себрь*, са потврдама из Синтагмата, он у првом издању бележи са танким јером како је она и посведочена у српској редакцији, али у другом реконструише *себръ*. За компаративне лингвисте то друго издање постало је и дуго времена остало основни извор словенских поредбених факата; са предзнаком „старословенски" („старобугарски"), гласовни лик *себръ* био је у погледу коренског вокализма једнозначан; његово *е* могло се сводити само на прасл. кратко *е*, док стварна припадност речи старосрпском корпусу оставља могућност свођења и на прасл. предњи назал **ę*, на коју упућује и струс. *сябръ*, али ту реч Миклошич није унео у свој речник јер није користио староруске изворе где се она јавља (в. доле 4.2.1).

3.2. „Прасловенско **sebrъ*" ~ гот. *sibja* итд.

Тако је Миклошич нехотице „старословенско" *себръ* (и заједно с њим лит. *sẽ bras* 'друг, ортак', в. ниже), подметнуо као кукавичје јаје у етимолошко гнездо око германске речи за 'породицу' (гот. *sibja*, нем. *Sippe*), која се традиционално изводи од проширене основе пие. повратне заменице **s(u)e-bho-*. Ту се стављају још стинд. *sabhā́-* 'скуп', етноними герм. *Suēbi* 'Швабе', лат. *Sabīnī*, а од словенских речи *svobodь* 'слободан'. Ово поређење први пут јавља се, колико сам га могао проследити, у другом издању Фиковог „Поредбеног речника индоевропских језика" (Fick 1870: 195). У његовом класичном виду, са балтословенским **sẽ̆br-*, прихватају га водећи индоевропеисти онога доба: Беценбергер (Bezzenberger 1874: 26), Остхоф (Osthoff 1884: 48–49), Јохансон (Johansson 1893: 5–8), Уленбек (Uhlenbeck 1894: 332–333), Лиден (Lidén 1897: 55), Бругман (Brugmann 1897:

127, 520), Meje (Meillet 1908: 342), Хирт (Hirt 1913: 301),[12] као и аутор једног од првих руских етимолошких речника Горјајев (Горяев 1896: 358).

3.3. Стсрп. *себрь* = струс. *сябръ* < псл. **sębrъ*

У монографију о страним речима коју је објавио убрзо после другог издања свога старословенског речника Миклошич је поред стсрп. *себрь* (3.1) укључио, као етимолошки различиту, струс. реч *сябръ*, стављајући је заједно са рум. *съmbръ* (тј. *sîmbră*, в. ниже 4.4.1), magy. *szimbora*, *czimbora*, *zimbora* ‘друг’ и поредећи гр. σύμβολον ‘уговор’ (Miklosich 1867: 53). И у етимолошком речнику он старосрпски и староруски термин разматра одвојено, остајући за први при Шафариковој етимологији, док за *сябръ*, лит. *sebras* (тако!) узима као вероватно порекло из (угро)финског, наводећи уз естонско *söbber* и мађ. *czimbora* (1886: 289), иако је у међувремену, у студији о словенским елементима у мађарском (1871: 53), изводио мађ. реч скупа са рум. *sîmbră* из слов. *sębrъ*, а лит. *sẽbras* ‘socius’ из руског, фин. *sebre* ‘consortium’ из литавског. Још пре појаве Миклошичева етимолошког речника Потебња је заступао извођење лит. *sẽbras*, лет. *sẽbrs* из руског и критиковао Миклошича што је у књизи из 1867. одвојио српску и руску реч једну од друге; он ипак не реконструише прасловенски лик са назалом, сматрајући да су на руском тлу подједнако стари облици *сябръ* и *себръ* (Потебня 1883: 28–29). Пет година доцније сâм Миклошич указао је на нгр. σέμβρος из Патраса као на „нову потврду стсрп. израза *себрь*“, да би онда Густав Мајер додавши нове потврде речи у новогрчком такође устао против раздвајања српско-хрватске и руске речи, али ни он није предложио њихов заједнички праоблик (Meyer 1894: 56–57). Учинио је то, колико знам, први Константин Јиречек у горепоменутој студији о Душанову законику, где реконструише **сѧбьръ* (Jireček 1900: 212). За лингвистичку дискусију био је ипак пресудан годину дана касније објављени Золмзенов чланак, где аутор узима руске ликове са *я* за првобитне а оне са *е* за секундарне и истиче да Миклошич одваја с.-х. реч од руске без правог разлога, јер с.-х. *е* и рус. *я* указују на прасл. **ę*, наводећи у прилог томе и нгр. σέμβρος.[13] Две године доцније Тумб је оспорио вредност новогрчке речи за реконструкцију словенског назала,[14] али надаље прасл. реконструкт **sębrь* остаје општепризнато достигнуће компаративне лингвистике, чиме бива превазиђена заблуда коју је произвео Миклошич.

---

[12] Последња тројица чине то већ у време када је „псл.“ облик **sebrй*, са којим оперишу, био стављен ad acta. За даљу судбину ове етимологије в. ниже.

[13] Solmsen 1901: 592–597, уп. особито 596–597. Како он иначе остаје при старој етимолошкој вези са стинд. *sabhā*, гот. *sibja* итд. (горе 3.2) покушавајући да ту, уз претпоставку метатезе, укључи и рус. *нáсерб*, пољ. *pasierb* ‘посинак’, као и етноним *Срби* (в. ниже 5.3), а прасл. назал у корену само му отежава то извођење, вероватно је да сазнање о њему дугује Лескину, са којим се у вези са овим речима, како то напомиње, дописивао око Нове 1900. године.

[14] Thumb 1903: 347–349, где оперише са ликом σέμπρος [s′ebros]; μπ је нгр. супституција за слов. [b]. В. ипак доле 4.4.2.

3.3.1. **se-m-bʰr-o-*?

Тиме ипак није био задат коначан ударац већ дубоко укорењеној етимологији која слов. реч ставља заједно са гот. *sibja* итд. (3.2); сâм Золмзен остао је при њој, објашњавајући псл. *ę* назалним инфиксом у пие. **sebʰ-*. Слично и Ильински (Ильинский 1913: 20–21), док Преображенски, који у наслов одреднице свога етимолошког речника ставља лик *себе́ръ, -бра́*, ипак напомиње да се с обзиром на рус. и укр. *сябръ* мора претпоставити и форма **сѧ-б-ръ* (Преображенский 2/1914: 266–267). Он уз то наводи писмено саопштење Буге по којем би словенском облику са назалом одговарало балтско *Sembi*, име пруског племена које помиње Адам Бременски у области Самланд.[15] Петерсон назализацију објашњава полазећи од првобитног хетероклитума **sebh-er*, gen. **sebh-n-es* > **sembhnés* (Petersson 1921: 71). Валде је у свој поредбени речник индоевропских језика преузео Золмзенову етимологију са све претпоставком назализације за коју напомиње да је тек треба разјаснити (Walde 1927: 456), а Покорни је у своју прераду тог речника без промене преузео ту одредницу (Pokorny 1959: 883 s.v. *se-*, *s(e)u̯e-*, 3. *s(u̯)e-bh(o)-*, *su̯o-bho-* ‘von eigener Art’). Тај речник у своје две верзије био је све до најновијег времена основни приручник сваког индоевропеисте, те није чудо што се и у новом етимолошком речнику прагерманског Кронен, остајући при извођењу прагерм. **sebjō-* ‘kinship’ од заменичке основе одражене у стсл. *себе*, лат. *sibi*, осетио обавезним да помене српсл. *себрь* и рус. *сябр* реферишући на Покорнија, али уз суд да је „almost certainly unrelated“.[16] Задивљује инерција захваљујући којој се готово век и по понавља једна етимологија која вероватно никада не би ни била предложена да није било фантомске стсл. форме **себръ*, тј. да се од почетка спознало да је то старосрпски облик где у поређењу староруским треба претпоставити назал у корену.[17] Но данас се може рећи да је она мање-више стављена *ad acta*,[18] за разлику од следећег тумачења.

3.4. **sębrъ* од **sěmьja*?

Прасловенска реконструкција **sębrъ* усмерила је етимолошку интерпретацију речи у другом правцу, мада не и ка другачијој семантици од првобитно претпостављене. Почетком треће деценије XIX века Собољевски је иступио са новом етимологијом која је до нашег времена актуелна и, у својим разним модификацијама, најшире прихваћена. Анализом струс. употреба речи *семца* и *сябръ* дошао је до закључка да су обе изведене из

---

[15] Id. 267b; исто поређење понавља Brückner 1927a: 487. Тумачећи у том етниому *-b* као суфикс попут оног у *svoboda*, стпрус. *subs* ‘selbst’, и он је вероватно имао на уму основу пие. повратне заменице.

[16] На исти начин просуђује и такође традиционално поређено стинд. *sabhā́-* (горе 3.2), слично већ Mayrhofer 2: 701.

[17] Доцније је изашло на видело да је реч позајмљена са назалом и у неке друге језике поред новогрчког; о томе в. доле 4.4.1–2.

[18] Изузетак чине неки бранитељи исконског **s-* у балтском, в. ниже 4.5. са нап. 36.

корена који је у струс. *сѣмия* ‘послуга, укућани, породица, жена, муж’, рус. *семья* ‘породица; супруга’, лит. *šeimà* ‘породица, домаћинство’, гот. *haims* ‘село’, стисл. *heimr*, ствнем. *heim*, нем. *Heim* ‘дом, (родна) кућа’, *Heimat* ‘завичај’. Посреди би била изведеница на *-ro-* од **ḱoim-*, са уметнутим *b* у групу *mr* и развитком тако настале таутосилабичне групе *-oim- > -ĕm-* у назал *ę*.[19] Ту етимологију су, у деценијама које су следиле, прихватили без озбиљнијих резерви Љапунов (в. ниже 3.5.1), Вајан (Vaillant 1932; 1950: 96; 1974: 638), Славски (Sławski 1948), Пизани (Pisani 1949), Трубачов (Трубачев 1959: 166), Голомб (Gołąb 1982: 166–167), Поповска-Таборска (Popowska-Taborska 1992). Аутори етимолошких речника наводе је уз друга тумачења не опредељујући се (Vasmer 3 [1958]: 61–62;[20] Skok 3 [1973][21]: 210; Bezlaj 3 [1995]: 305; ЕСУМ 5 [2006]: 495; ЭСБМ 13 [2010]: 134–135).

3.4.1. **ḱim-b-ros*?

Љапунов, који се први изјаснио у корист етимологије Собољевског, предложио је њену модификацију, претпостављајући у првом слогу нулску базу корена, тј. **ĭm* које је у затвореном слогу пре могло дати **ę* него **oim*, јер се узима да су у прасловенском назали настали пре монофтонгизације *oi > ě* (Ляпунов 1928: 262). Такође, он, за разлику од Собољевског који је ту претпоставио **ḱ* > псл. **x-* са даљим развојем **xě- > *sě-*, у овој породици исправно полази од псл. **s-* из пие. **ḱ* (259–261), а како у литавском **ḱ-* регуларно даје *š-* (као у *šeimà*) то му, уз изостанак назала у балтским облицима, даје основе да лит. *sẽbras*, лет. *sę̃brs* тумачи као позајмљенице из западноруских говора (262), теза коју је први изнео Потебња (Потебня 1883: 29, в. горе 3.3), а која је у потоњем времену како прихватана тако и проблематизована, о чему в. ниже 4.5.

3.4.2. Кимбри, Кимерци

У истом зборнику, уприличеном поводом седамдесетог рођендана самога Собољевског, о истој речи је Јан Розвадовски, на само једној страници, изнео претпоставку која полази од истог пие. предлошка **ḱim-ro-* али развој са уметањем *-b-* приписује не словенском, него германском, препознајући га у старогерманском племенском имену Κίμβροι, *Cimbri*. По Розвадовском, то се име, у познијем гласовном лику са *k- > h-* (Lautverschiebung), који је посведочен у називу полуострва у Данској *Himbersysæl*, данас *Himmerland*, одразило у словенским устима, путем друге палатализације, као

[19] Била би то у крајњој линији изведеница на од пие. корена **ḱei-* ‘лежати’ > стинд. *śéte*, гр. κεῖται; за поствербал **ḱoimo-* (одатле деноминал гр. κοιμάω ‘стављам да легне, успављујем’) претпоставља се основно значење ‘логор, (привремено) коначиште’, те би **sębrъ* био изворно назив за припадника проширене породице (extended family) номадских сточара (Gołąb 1982: 167).

[20] Уп. и 2 [1955]: 599 s.v. *себёр*; у руском преводу (Фасмер 3: 587) Трубачов на крају те одреднице упућује на своју интерпретацију у књизи о словенским терминима сродства (Трубачев 1959: 165–166).

[21] Скок је своју одредницу написао пре 1956. (умро је 3. фебруара те године).

**sębri*. При допуштењу развоја *mr* > *mbr* у словенском (в. ниже 5.1.1), веза старогерманског етнонима са словенским апелативом може се пренети на раван прасродства, тј. њиховог заједничког порекла из пие. **kim-ro-*, како то, надовезујући се на рад Розвадовског, претпоставља Виторе Пизани (Pisani 1949: 140–141). Милан Будимир ту придодаје и севернопонтски етноним Κιμμέριοι (тако већ у Одисеји) 'Кимерци', узимајући за његов изворни лик *Κίμβεροι према придеву κιμβερικός, хапаксно посведоченом код Аристофана (Будимир 1954: 67–68). Оба поређења псл. **sębrъ*, са именом Кимбара од стране Розвадовског и Будимирово са именом Кимераца, прихватио је Голомб (Gołąb 1982: 166–167), остајући, међутим, при етимологији Собољевског (у Трубачовљевој формулацији), за разлику од Будимира, који се упустио у замршене комбинације, које полазе од првобитног **s-* и тешко се могу ускладити са гледиштима савремене компаративне лингвистике (Будимир 1954; Budimir 1956a: 195–211; 1956b: 162–190).

3.5. Друга тумачења

По страни је остало неколико покушаја да се **sę-b(ъ)rъ* објасни као префиксална сложеница:

3.5.1. Пољски дијалектизам *sibrat*, реч којом се узајамно ословљавају Мазовци, Ћишевски изводи **sǫ-bratъ* 'са-брат', истовремено је везујући са **sębrъ* (Ciszewski 1925: 35–38). Славски у *sibrat* види пре контаминат од пољ. *siabr* и *brat* (Sławski 1948).[22]

3.5.2. Оштир на основу с.-х. акцента *сёбар* закључује о дугом вокализму првог слога и реконструише „староевропско" **sēm-bhi/ur-ó-* 'од истих родитеља' или **sēm-bur-* 'који припада истом дому'.[23]

3.5.3. Разматрајући албански славизам *sëmbër* (в. ниже 4.4.2), Јокл такође претпоставља у првом слогу *ē*, као и полуглас испред *r*: **sębъrъ*, што би био словенски рефлекс (непосведочене) источногерманске сложенице **sēm-bur-* 'наполичар, *colonus partiarius*', са истим првим чланом као у ствнем. *sâmiquëk* 'полужив', лат. *semi-vivus*, а другим као у гот. *ga-baúr* 'убирање' (Jokl 1933: 130–134).

3.5.4. У резимеу свога саопштења за (неодржан) Трећи славистички конгрес у Београду, Милош Младеновић одбацује Јоклову етимологију, са образложењем да словенски не зна за ие. **sēm-* 'половина', али и ону

---

[22] Уп., међутим, ниже 4.3. и 5.5.4. Да ли се пие. **sem-* може сматрати превојем од **som-* (> псл. **sъ(n)-*, **sǫ-*) спорно је, в. ниже 5.2.

[23] Oštir 1930: 22, који у продужетку 23 и даље алтернативно претпоставља **sēnb(h)ir* 'alter, alius' сачувано у етрурском. Трословну структуру са полугласом у другом слогу претпоставио је већ Јиречек (в. горе 3.3).

Собољевског (у Вајановој верзији, 3.4), због акцента;[24] сâм пристаје уз Оштира (3.5.2), реконструишући **sēm-bh$_o$r-*, са **sēm-* ‘један, исти’ и глаголским кореном ‘носити, рађати’ (Mladenović 1939).

4. Пресек чињеничног̄ ст̄ања

Из претходног прегледа досада предложених тумачења стсрп. речи *себрь* видели смо да је и након што су отклоњене заблуде које су испрва отежавале њену интерпретацију она остала тврд орах за етимологе и компаративне лингвисте током готово једног и по столећа. Пре него што се, у петом и последњем одељку овог рада, вратимо проблему њене етимологије, ваља нам начинити пресек из којег бисмо сагледали укупну компаративну евиденцију у коју се она смешта а која се, како смо то успут могли приметити, временом проширила на знатан број речи у другим језицима, словенским и несловенским.

4.1. Словеначко *sreber*?

Историјски ареал речи се на основу горе (1.1–2) наведених података оцртава као српско-хрватски, у том смислу што поред старосрпског он обухвата и старохрватски, чакавски простор. На северозападу, она се јавља и у лику *сребар*, *сребер* (RJA 14: 779), у којем је најпре посведочена код двојице чакаваца из Задра (Петар Зоранић, 1569; Јурај Бараковић 1614) а затим у речницима двојице кајкаваца, Јурја Хабделића (1670: *zreber* ‘муж, grobianus’ поред *seber* ‘rusticus, crassus’) и Ивана Белостенца († 1675), *szrebar* као превод за лат. *rusticus*. Белостенец је назначио да је реч далматинска, те није извесно да је она икада живела на кајкавско-словеначком терену, мада су је Миклошич и Плетершник узели из Хабделића као словеначку, па је и Франце Безлај уврстио у свој етимолошки речник засебну одредницу *sreber, -bra*, иако за њу није имао додатних потврда са словеначког језичког подручја, осим прегрштити топонима и презимена којима ће у основи бити пре **sьrebro*, *sьrebrьnъ*, а једина допуна коју Метка Фурлан даје уз ту одредницу је указивање на Оштиров рад (уп. горе 3.5.2). Чини се, дакле, да је слн. *sreber* поред „старословенског“ *себръ* један од лексикографских фантома који од почетка уносе дезоријентацију у наше разматрање.

4.2. Струс. *сябръ*, *шабръ*

У староруском реч се среће први пут у посланици кијевског митрополита Климента Смољатича презвитеру Томи писаној 1145–1154, где Климент осуђује оне који „жељни славе придодају једну кућу другој, једном селу друга, изгоје и сјабре, пчелињаке и ливаде, ледине и од старине

[24] За акцентолошки налаз уп. горе 1.2.1. и доле нап. 56.

оране земље“.[25] Ту су поред земљишних поседа као предмет славољубља наведене и две категорије људи, од којих су прва *изгои*, што је назив за људе који су се на овај или онај начин одвојили од свога сталежа (пропали племићи или трговци, поповски синови који не изуче књигу, робови који се откупе и сл.), а други сјабри. Н. В. Понирко преводи *изгои* са ‘холопы’, *сябры* са ‘крестьяне’,[26] док се Васиљев задовољава констатацијом да су сјабри насељавали цела села и представљали упоредо са „изгојима“ друштвену категорију, посебну скупину становништва (Васильев 2010: 116). Ова се реч не помиње у „Руској правди“, правној кодификацији кијевских кнезова насталој у XI веку, и није искључено да ју је Климент употребио као идиом из свога родног говора, ако је одиста био родом од Смоленска, како се то претпоставља.[27] То би се слагало са чињеницом да су доцнији староруски помени речи из XV–XVI века највећим делом са северозапада, из Псковске и из Новгородске земље и са територије Великог Литавског кнежевства, које је поред Литве обухватало данашње Белорусију и Украјину, као и области Смоленску, Брјанску и Курску на југозападу Русије. У правосудним споменицима Пскова и Великог Новгорода насталим током XV века *сябри* (у Новгороду *шабри*)[28] су сељаци који живе на општинској земљи; они у земљишним споровима иступају равноправно са приватним земљопоседницима. Исти је случај са Литавским статутом с почетка XVI века, где се истиче да сјабри владају земљишним поседима *подъле давного обычая*.[29] Из XVII в. располажемо потврдама са подручја Московске Русије, из којих произлази да је реч тада била распрострањена на целом великоруском дијалекатском простору, од западне скупине средњеруских говора (Новгород, Псков) преко северних говора (Вологда) до источне скупине јужноруских говора (Ворођеж). У двема исправама из XVI в. среће се израз *въ сябрехъ* ‘в общем пользовании, на паях с кем-л.’, док се у једној из 1623. повлачи опрека између коришћења поседа *отделено* и *вопче с себрами* (СРЯ XI–XVII вв. 29 s.v. *сябръ*).

4.2.1. На словенском истоку реч живи до данас са својим изведеницама: рус. дијал. *сябёр*, *сябёр́*, *ся́бор*, *сябо́р*, *сябр*, *шабёр*, *себе́р*, *себёр́*, *себр*, *себро́*, блр. књиж. *ся́бар*, дијал. и *сябр*, *себр*, *ся́бер*, *сябёр*, укр. дијал. *ся́бер*,

---

[25] Да скажю ти сущих славы хотящих, иже прилагают домъ к дому, и села к селомъ, изгои же и сябры, и бърти, и пожни, ляда же, и старины (СРЯ XI–XVII вв. 6 s.v. *изгой*).

[26] https://predanie.ru/kliment-smolyatich/book/216697-poslanie-fome-presviteru/#toc2

[27] Додуше, тумачење његовог презимена *Смолятич* као етника проблематично је; са творбене тачке гледишта то би пре био патронимик од *Смолята*.

[28] Пре него ли утицајем пољског језика, у којем је самом *siabr* позајмица из староруског, тај облик објашњава се посебним гласовним развојем као у *шаг*, в. ниже 4.2.2.

[29] Васильев 2010: 114–116. Псковская судная грамота из 1467, § 106 прописује: а кто с кнмъ ростѧжѹтсѧ ѡ ꙁемли или о борти, да положатъ грамоты старые ..., и его грамоты ꙁандѹтъ многы(х) бо сѧбровъ ꙁемли и борти, и сѧбры вси станѹ(т) на сѹ(д), во одномъ мѣсте ѿвечаючи (Срезн. 3: 908); у једној псковској повељи (Ободная вастечских сябров) сјабри су субјекат који врши разграничење поседа: се роꙁапсаша сѧбри вастечкии ободъ вастечькои ꙁемли съ старыхъ грамотъ (Срезн. 3: 158). Литовский статут из 1519, § 24 помиње *именье недельное сябреное* ‘неподељен посед сеоске општине’ (Васильев 2010: 115).

ся́бро, *сі́бри* pl. (Трубачев 1959: 165–166; ЕСУМ 5: 495; ЭСБМ 13: 134–135; СРНГ 37: 94–95; 43: 190–191). Књижевни статус има само блр. *сябар* у значењу ‘пријатељ’, док је спектар дијалекатских значења у источнословенским језицима широк, а то важи и за ареал речи, који покрива целокупан староруски простор. У основном значењу, сјабри су сувласници и заједнички корисници земље која припада сеоској општини, а онда и судеоници у другим пословима, ортаци, [30] стране у купопродаји, сабраћа, колеге, суседи, другови уопште; према рус. дијал. *сяброва́ть* ‘бити члан општине, задруге’ укр. дијал. *сябрува́м(и)*, блр. *сябрава́ць* значи ‘дружити се’, рус. дијал. *присябри́ться* ‘придружити се’.[31]

4.2.2. Поред ликова са *я* (укључујући онај на *ша-*, где се развој пореди са *шаг* према *сягнуть* < **sęg-*), распрострањени су и они са *е*. Посведочени од XVII века, они су испрва због „старословенског“ а заправо старосрпског *себръ* узимани заједно са балтским паралелама без назала за изворне, док их данас просуђују као секундарне, било да се рачуна са развојем ненаглашеног *я* у *е* у истсл. говорима или са повратним позајмицама из балтског или финског. Ситуација ту ипак није до краја јасна, в. ниже 5.4.

4.3. Пољско *siabr*, *sibrat*, кашупско *sibréc są*

Како за пољ. *siabr* нема сумње да је из источнословенског (Sławski 1948), о томе да је реч испрва била позната и на западнословенском терену посредно би сведочио само кашупски глагол *sibréc są* ‘умиљавати се’ < *‘трудити се око добрих односа, око пријатељства са неким’, где се развој *ę* > *i* сматра регуларним (Popowska-Taborska 1974; Popowska-Taborska/Boryś 1996: 209–210; SEK 4 [2002]: 270–271). У вези с тим поставља се питање не треба ли за мазовско *sibrat*, просуђивано као плод укрштања русизма са домаћом речју *brat* (в. горе 3.5.1) допустити да је ипак реликт, с обзиром на кашупско-мазовске дијалекатске везе, док кашупски глагол ваља посматрати у контексту кашупско-јужнословенских изолекси.

4.4. Ране позајмљенице у несловенским језицима (румунски, мађарски, грчки, албански)

4.4.1. Рум. *sîmbră*, мађ. *cimbora*

Горе (3.3) наведена Миклошичева колебања у просуђивању односа рум. *sîmbră* ‘заједница’, мађ. *szimbora*, *czimbora*, *zimbora* ‘друг’ према словенским облицима одразила су се у потоњој литератури. За мађ. реч Szinnyei 1893: 211–212 остаје при горе (3.3) поменутом извођењу од гр. σύμβολον

[30] У латинским изворима XVI в. термину *сябр* одговарају *consors*, *participus*, *participator* (Bardach 1975: 153a).

[31] СРНГ 32: 8 за ту форму даје само Даљеву потврду из псковског говора, док је у истом, а такође у новгородском и у тверском говору знатно боље посведочен лик *присе́бри́ться* у истом значењу (СРНГ 31: 379). За фонетску варијантност в. ниже.

(што, мада уз резерву, прихватају Gombocz – Melich 1: 693–695), док Денсусиану одмах након спознаје о изворности лика **sębrъ* изводи румунску одатле (Densusianu 1901: 270–271; уп. Tiktin 3: 438 s.v. „wahrsch[einlich] slav[ischen] Ursprungs“). Аутори великог етимолошког речника мађарског језика (EWU 170 s.v. *címbora*) мисле да је реч – која се јавља од почетка XVI века, најпре у значењу ‘сиромашан сељак који учествује у заједничком раду’ (1502), затим ‘договор, закључак’ (1527), у данашњем од 1616. – позајмљена у мађарски из румунског, где је пак словенског порекла, упућујући на с-.х. *сȕūруг̄*, russ. *супря́га* (!?). С обзиром на *a*-основу, вероватно са колективним значењем као у **gospoda* (уп. Jokl 1933: 123–126), реч ће у румунском бити из источнословенског **sębra* > рус. *сябра*.[32] Такав пут позајмљивања: источнословенски → румунски → мађарски чини се вероватнијим од претпоставке да су реч Мађари рано преузели од Словена које су затекли на тлу Панониje.

4.4.2. Нгр. σέμπρος, алб. *sëmbër*, арум. *simbru*

Нгр. σέμπρος ‘‘колон, сељак који обрађује туђу земљу за део летине; наполичар’ очито се изводи из јужнословенског, и то из лика с очуваним назалом **sębrъ*, јер се, упркос Тумбовој резерви (в. горе 3.3. са нап. 14), реч у новогрчком изговара и са [mb]: σέμβρος (Зайковский 2007: 192). Ареално и семантички грчком славизму најближе стоји јужноалбанско (тоскијско) *sëmbër*, *sembër* ‘спрежник, сељак који се удружи са другим да ору истим плугом дајући сваки по вола у запрегу, или који са другим заједно напаса своје стадо’ (за потврде и распрострањеност в. најскорије Ylli 1997: 234). Јокл у је у том алб. облику видео једнозначан доказ за јужнословенски назал, објашњавајући изостанак прелаза **s-* > **sh-* претпоставком да реч спада у млађи слој албанских славизама позајмљених из дијалеката југозападне Македоније (Охрид, Костур, Преспа) где се назали чувају.[33] Слично Сване узима да је реч некад постојала и у источнојужнословенском, и да у њој *em/ëm* вероватно одражава првобитни словенски назал (Svane 1992: 192). Исту фонетику и семантику показује и арум. *simbru*.[34] Како је од јужнословенских језика реч позната само у српско-хрватском (в. горе 4.1), она би се могла приписати Србима и Хрватима као носиоцима другог таласа словенског досељавања на Балкан, али грчки, албански и арумунски славизам доводе такав суд у питање.[35]

---

[32] Из јужнословенског је, напротив, арум. *simbru* ‘спрежник’, в. 4.4.2.

[33] Jokl 1933: 134–135; уп. id. 1935: 302, где одговара на Вајанову критику (Vaillant 1934: 89).

[34] По писменом саопштењу колеге Виталија Зајковског. Papahagi 2: 947 за *símbru* даје само значење ‘мушкарац чија се жена преудала’.

[35] Има, додуше, индиција да је тај талас једним својим делом домашио и до Македоније и Тесалије (Порфирогенитова Сервија код Солуна, древне јужнословенско-западнословенске изониме, уп. Лома 1993: 114–118). Назив области у си. Босни *Семберија* и *Сембери* за њене становнике Јокл тумачи као траг досељавања арбанашких пастира (Jokl 1933: 135), позивајући се на Скаријев рад где топоним *Лойаре* у том делу Босне изводи од алб. *lopár* ‘кравар’ (Скариђ 1918: 229). Облик *сембер* у значењу ‘сељак’ зна и писац XVIII в.

4.5. Балтске паралеле

Балтска лексичка породица коју чине лит. *sẽbras* ‘друг’, застарело ‘ортак, наполичар’, *sė́brà* ‘друштво, заједништво’, *sẽbrinas*, *sẽbriškas* ‘који дели напола, другарски’, лет. *sę̄brs* ‘сусед, сувласник унутар исте сеоске општине’ испрва је стављана на исту поредбену раван са словенском, као варијанта са дугим *e* према кратком у „старословенском“ *себръ* (в. горе 3.2). Онда је спознаја да је прасловенски лик гласио заправо **sębrъ* повукла за собом реинтерпретацију балтских облика као позајмљених из источнословенског (Потебня 1883: 29; Solmsen 1901: 597; Pedersen 1911: 377–379; Walde 1927: 456; Brückner 1927b: 213; Ляпунов 1928; Mühlenbach/Endzelin3: 823; Skardžius 1931: 194; Трубачев 1959: 166). Но убрзо се увидело да стање ствари није тако једноставно, јер се у балтском поред облика са дугим *ē*, за које се углавном узима да су из белоруског, срећу и они са вокализмом *ĕ*: лит. дијал. *sẽbras*, можда већ стлит. *sebras* (графија није једнозначна), лет. *sębrs*, за које се допушта да су домаћи и да се своде на прабалтско **sebras*, одакле се изводи финско *seura* ‘друштво, пратња’, а та позајмљеница у прибалтичком финском мора бити стара, јер показује првобитно „ступњевање“ (Stufenwechsel) **sepra*, gen. sg. **seβran*, што би искључивало словенско порекло и сврставало реч у најранији слој финских балтизама, чији настанак пада много пре почетка руско-балтских веза (Буга у: Преображенский 2: 267; Thomsen 1931: 372; Kalima 1940; Vasmer 2: 599; Fraenkel 768–769; Blesse 1957: 96–99). Калима и за њим Блесе притом се враћају извођењу не само балтске, него и словенске речи из основе пие. повратне заменице (уп. горе 3.2), а овај последњи и облике са дугим *ē* просуђује као исконске балтске (Blesse 1957: 98). Угрофинска етимологија може се искључити (Kalima 1940: 345), док могућност повратних позајмљеница у балтском (и словенском) из финског није искључена.[36]

4.6. Осетско *særvæt*

У трећем тому свога етимолошког речника осетског језика, Владимир Иванович Абајев изнео је на видело могућу иранску паралелу словенској речи (Абаев 3 [1979]: 88–89). Осетско *særvæt* ‘заједнички сеоски пашњак’ он изводи колективним суфиксом **-ϑwa* (одакле је осетски формант множине **-tæ*) од непосведоченог **sabra-*, које би било пандан руском *сябр*,

---

Матија Антун Рељковић из суседне Славоније. То неће бити стари наноси: ни за хороним *Семберија* ни за топоним *Лоїаре* нема ранијих потврда.

[36] Подсетимо да је Миклошич и источнословенску и балтску реч изводио из финског, указујући на естонско *söbr-* (горе 3.3); Ендзелин одатле изводи летонски облик *sębrs* (Mühlenbach/Endzelin l.c.), а неки и рус. *себрá* изводе из финског балтизма (Фасмер 3: 587 s.v.). ЭСБМ 13: 135 остаје неопредељен у погледу порекла балтских облика, ЕСУМ 5: 495 их и не помиње, док се у ALEW [2]: 895 просуђују као позајмљени из источнословенског али уз ограду да има и оних који мисле да су прасродни словенскима; Derksen 2015 нема. О импликацијама исконског карактера речи у балтском за њену етимологију (пие. **s-* или **ḱ*) в. ниже, одељак 5.

себр, лит. *sẽ bras*, фин. *seura*, не улазећи у проблем коренског вокализма (иранско *a* може рефлектовати како ие. **e*, тако и **m̥*, **n̥*). Прелаз *br* > *rv* регуларан је у сарматско-аланском из којег је осетски потекао, а семантика одговара источнословенској; прво Абајев илуструје развојем речи *ærvad* од стиран. *brātā* (nom.) ‘брат’, а друго руским изразом *сябреные земли* ‘земљиште које се заједнички користи’ и закључује да имамо посла са важном скитско-словенско-балтско-финском друштвено-привредном изоглосом.

4.7. Запажања о изворној семантици

Поред тога што пружа полазиште за дубљу фонетско-морфолошку анализу речи, збир овде представљених факата треба да нас приближи њеној изворној семантици, како бисмо се и са те стране могли критички осврнути на досадашње и сузити простор за даље етимолошке спекулације.

4.7.1. Апелативно значење

Српско-хрватска значења забележена у временском распону од XIV до XIX века, стсрп. ‘прост човек, невластелин’, доцније углавном погрдно ‘сељак, простак’ не налазе паралеле у другим језицима и очито су секундарна. Једини изузетак представља реч *себрњак, -ака* ‘друг у орању’, забележена у чакавском говору околине Огулина, са примером: *Себрњаки су она два човика, ки скупа цило лито ору. Они су се зато договорили још о Месопусту* (RJA 14: 799). Са творбене тачке гледишта то је поименичење на *-jakъ* придева на *-ьnъ*,[37] које означава оно што се у Србији Вукова времена звало *спрежници*.[38] Старину тог значења на словенском југу потврђују ране позајмљенице алб. *sëmbër* и арум. *simbru* ‘спрежник’, које одражавају истовремено и старији гласовни лик од стсрп. *себрь* (в. горе 4.4.2). Да се иста реалија и на источнословенском простору изражавала истом речју сведочи укр. дијал. глагол *сябрувáти* ‘спрезати се ради заједничког обрађивања земље’.[39] За могућу старину тог значења већу од прасловенске в. доле 5.5.4. Укупни семантички распон словенских потврда, укључујући и значења позајмљеница из словенског (или потенцијално прасродних речи) у другим језицима јасно указује да се **sębrъ* у прасловенском употребљавало као синоним имениці **drugъ* ‘ἕταιρος, socius’, којој је у основи семантика судеоништва (орташтва, партнерства): *друг у послу* (нпр. *орању*, в. горе), *у прговини*, саучесништва: *друг у злочинству*, узајамности: *друг*

[37] Уп. струс. *сябреный*, ст.-блр. *сéбреный*, рус. дијал. *сябренный* ‘општински, задружни’.

[38] Вук [1818]: 784–785 s.v. *спрега*: *У Србији људи, који немају читавог плуга волова, спрегну по два и по три ... заједно, па тако ору .. Који спрежник има више волова у спрези, ономе више и раде..* Стсрп. назив за исти појам *стиштник* забележен је у Бистричкој повеља краља Владислава (1234–1243): ако ли ѥ ѥдиначь, да имоу иѕгоуѣнь дала стиштника кога разоуѣѣ (ЗСПП 167). Реч је изведена од глагола *стискати се*, уп. у Бањској повељи краља Милутина (1316): и кон неѣлаю с(ы)на или брата или работ'ника ѥдиначи, д'вал да се стиште ако и разноу работоу и ѕемлю ѣлаата, нь на ине работе, а ораније и виноград раз'но (ЗСПП 464).

[39] «спрягатися для спільной обробки землі», са варијантом *цабровáть* (ЕСУМ 5: 495).

друг̄у ‘један другоме’, једнакости, упарености (нпр. у изразу *нема му друг̄а* Вук ‘нема му равна/пара’),[40] припадности заједници међусобно равних: *друг̄* као члан *друш̄т̄ва*, *дружине*.[41] Паралелизам значења протеже се и на деноминалне глаголе: рус. дијал. *присябриться*, *присербиться*, с.-х. *п̄ридружит̄и се*. Две особе су **sębra*[42] ако уз међусобну сагласност ступају у привремену или трајну друштвену везу на равноправним основима: у обради земље, узгоју стоке, пчела,[43] купопродаји (укр. *ся́бер*, блр. дијал. *сябёр* ‘онај ко нешто од другог купи или му прода’); више особа су **sębri* ако користе заједничко пољопривредно земљиште итд. Одатле се спонтано развија значење ‘пријатељ’ (рус. *друг*, блр. *ся́бар* као семантичка иновација, уп. Boryś 2007: 207),[44] које даље може прећи у термин сродства, најпре бескрвног (укр. *ся́бер*, блр. дијал. *ся́бар* ‘женин брат, шурак’, уп. *брачни друг̄*, с.-х. *п̄ријат̄ељ* ‘својак’). Тек из те секундарне развила се, као терцијарна, слабо посведочена употреба којом се обухвата и крвно сродство (блр. дијал. *сябр*, *себр* ‘рођак, брат’). То треба нагласити због етимологија које за примарно значење речи узимају ‘крвни сродник’ (в. ниже 5.1).

4.7.2. Терминолошко значење

Деветнаестовековна интерпретација себара као друштвеног слоја у немањићкој држави, заснована на збиру старосрпских факата, изнедрила је дилему, да ли су они у Душаново доба били феудални „трећи сталеж“ у успону, како их је тумачио Новаковић, или стари слој слободних људи у наглом опадању, како је претпоставио Флорински (в. горе 2.2). Убрзо је опште мишљење превагнуло у корист овог другог тумачења; било је то на самом почетку XX века, откако се проблем почео сагледавати на широј поредбеној основи (в. горе 3.3). Већ је Јиречек пишући о себру у Душанову законику узео за изворно значење ‘полузакупник, деоничар, задругар, ортак’, засновано не на српско-хрватским, него на источнословенским, балканским и балтским фактима (Jireček 1900: 211–213; уп. 1912: 69 и Михаљчић у ЛССВ 659–660). Та се основа даље ширила чинећи полазиште за тума-

---

[40] Већ стсрп., уп. ако има свадꙋ дꙋбровчанинь ꙁ дрꙋгомь своѥмь MS 101, ако ли себьрь ... свою дроугоу оуꙁмѣ по силѣ ДЗ § 53.

[41] У придевској употреби, основно је значење ‘ἕτερος, alter’, а тек секундарно **drugъ(jь)* може значити ‘ἄλλος, alius, псл. **inъ*’ и ‘δεύτερος, secundus, псл. **vъtorъ*’.

[42] Можда је управо облик двојине, а не колектива на *-а* породио *а*-основу **sębra* ‘дружина, задруга’ (уп. горе 4.4.1).

[43] Уп. блр. дијал. *ся́бер* ‘супольнік у кожнай справе’, са примером који се односи на будуће б р а ч н е д р у г о в е: *на вяселлі маладым даруюць паўкаровы ... паўкалоды пчол або што другое, каб быць сябрамі* (ЕСБМ 13: 134). Значајна је идеја поделе *на п̄ола*, из које се онда изводи терминолошко значење ‘наполичар; онај који обрађује туђу земљу за половину летине’.

[44] Уп. лит. *draũgas*, лет. *dràugs* ‘пријатељ, друг’, *draugáuti* ‘пријатељевати’, *sudrugti* ‘спријатељити се, здружити се’, поред лит. *draũg*, *draugė* ‘заједно’, стпрус. *draugi-waldūnen* ‘Miterben, сунаследник’ где се чува старија семантика заједништва која се даље развила у смеру емотивне привржености (Fraenkel 102). Исти корен, пие. **dʰreugʰ-* имао је специфичан развој у германском **dreugan-* ‘вршити дужност (пре свега војну службу)’, гот. *ga-drauhts* ‘војник’ (Kroonen 103–104), очито сужењем на припаднике ратничких дружина.

чења дате друштвене категорије током прошлог и почетком овог века (Wlaïnatz 1903: 144 и даље; 147, 149; Ciszewski 1925; Bardach 1975). Најскорије Васиљев закључује да има основа да се у сјабрима/себрима претпостави посебан друштвени слој чланова (сеоске, доцније евентуално и градске) заједнице, *о҃бщ҃тине*, и код источних и код јужних Словена (Васильев 2011: 119). Из поредбеног контекста излази да је на српско-хрватском тлу дошло до ране деградације друштвене категорије означене називом **sębri* и у њеном исходу до готово потпуне пејоративизације самог тог назива. При томе је, можда, одређену улогу играо и међујезички контакт који је, у старосрпском законодавству, усмерио ѥѣрь према εὐτελῆς, а у књижевности приморских крајева према ит. *rustico*, *villano*, са већ извршеним помаком од изворног лат. значења 'сеоски' према 'прост, неотесан, груб'. Но битно је било пражњење некадашње категорије слободних људи изван властеоског сталежа и клера. Та је категорија по свом пореклу била прасловенска, префеудална и изворно обухватала све међу собом равноправне чланове сеоске општине који су као сувласници користили општинску земљу, обрађујући је удруженим снагама или по годишњем редоследу утврђеном жребом.[45] До деградације значења код *себри* дошло је са феудализацијом друштва, као и у случају речи **l'udьje*, која је балто-словенско-германска (лит. *liáudis*, лет. *ļàudis*; стисл. *lýðir*, ствнем. *liuti*, стенгл. *lēode*), сродна са придевом 'слободан' у грчком и италским језицима (гр. ἐλεύθερος, лат. *līber*) а изводи се из горе поменутог корена пие. **h₁leu̯dʰ*- 'расти', што значи да су њоме испрва били обухваћени сви одрасли, слободни и пуноправни људи. Но у средњем веку код Срба *людиѥ* се сужава на просте људе у опозицији према властели и често примењује на зависне сељаке; иста појава запажа се у другим језицима: старочешком, старопољском, староруском (ЭССЯ 15: 194–200 s.v. **l'udъ*); у исходу, себри су постали *о҃прости҃ људи*, уп. рус. *простолюдин*. Уосталом, и етничко самоназвање сръблн у законодавном контексту старосрпских повеља поприма терминолошко значење 'зависни земљорадници' у опозицији према влась 'пастири' (РКС 3: 150). Сличан процес може се проследити и на источнословенском тлу, али је тамо мање одмакао. У руским дијалектима добро је посведочено значење *сябры* 'зависни (*тягловые*) сељаци који имају право гласа на збору (*сходка*)'.[46] Није потребна боља потврда да је *себров збор* код Срба у првој половини XIV века био остатак првобитне слободе и независности себара, који Душановим закоником бива укинут, очито у складу са тежњом ка превођењу целокупног сталежа слободних сељака у зависне земљораднике (в. горе 2.2). Исти процес подвођења руских сјабара под крепосно

---

[45] Традиционалној интерпретацији псл. **zakopъ* као поствербала од **začęti* може се као алтернатива поставити извођење из предлошке синтагме **za kopъ*, с обзиром на рус. дијал. *кон*: 'редослед, жреб, заједничко сеоско земљиште које се раздељује међу сељанима пред сетву или косидбу; тако добивена парцела; међа', *законаться* 'бацити жреб, одредити редослед' (Лома 2004: 30–31).

[46] Даль, СРНГ 43: 190–191, такође *себры* исто, *себровщина* 'збор чланова једне сеоске општине', СРНГ 37: 95.

право довео је до семантичког помака из ‘слободан сељак’ у ‘зависан сељак’, али уз нијансу значења која чува спомен на првобитни статус, у којем су сјабри као независни људи имали право збора и договора. Све у свему, на истоку се деградација одвијала спорије и није довела до такве пејоративизације термина као у случају с.-х. *себар*.[47]

4.7.2.1. Себри и отроци

Члан 69 Душанова законика одваја себре од пуноправних људи и приближава их о т р о ц и м а, којима су они изворно морали бити јасно супротстављени. Наиме, зборови су поникли као установа родовског друштва, заснованог на начелу равноправности унутар старосних категорија; другим речима, једина раслојеност унутар њега била је она по узрасту, у том смислу што су о неким питањима већали сви одрасли људи а о другима само „већа стараца“, док су недорасли били изузети из колективног одлучивања док не положе „испит зрелости“. Тиме се објашњава примена прасловенског термина **otrokъ* ‘дете’ на најнижу, у највећој мери обесправљену скупину унутар српског средњовековног друштва. Обично се та реч, на основу творбено-семантичке паралеле коју пружа лат. *īn-fāns*, тумачи као ‘лишен говора’, у том смислу да би изворно означавала сасвим мало дете које још није проговорило или особу лишену права говора (ЭССЯ 38: 126–131, са литературом). Биће да оном првом тумачењу речи треба претпоставити ово друго, правно, јер код свих словенских народа она може означавати децу разних узраста, али и одрасле који нису пуноправни чланови заједнице, већ им је друштвени положај сасвим близак или истоветан ропском. Додатну потврду оваква интерпретација налази у изворној семантици придева *луд*, која, бар у српском, није она савремена ‘умно поремећен’, него управо ‘незрео’, о биљкама (*лудо зеље*) или о људима (*лудо чедо* у народним песмама, формулаична ознака за недораслу особу, од новорођенчета у колевци до петнаестогодишњег дечака).[48] Та епска формула има могућу паралелу у хомерској νήπια τέκνα ‘малолетна деца’, укључујући обрт „некад ниси био луд (νήπιος) ... али сада говориш лудо попут дечака (πάις ὣς νήπια βάζεις)“, коме одговарају наши *мудар јеси, ал’ бесједиш лудо* (Вук 471a s.v. *лудо*), *мудри јесте, ал’ зборите лудо* (СНП 37º, 16).[49] Гр. придев νήπιος најубедљивије се тумачи као негирана сложеница *νε-ᾱπϝιος од ἠπύειν, ἀπύειν ‘звати’, и то у (епиграфски посведоченом) правном значењу ‘позивати на одговорност’, тако да би νήπιον τέκνον било *‘дете које не одговара за своје поступке’. У повељи из 1302. којом је краљ

---

[47] У руским и белоруским дијалектима срећемо значење ‘здрав, јак човек’ које се местимице пејоративизира у ‘дебео, незграпан, невешт, лењ човек’.

[48] Прасл. **ludъ* се може изводити од истог корена као и *људи* (уп. горе 4.7.2), али са другачијим семантичким развојем; док су са **h₁leudʰ*- означени одрасли (људи), **h₁loudʰo*-би, као и стинд. *ro(d)ha*- значило ‘растући, онај још који расте’ одатле ‘недорастао’, уп. лат. *adolescens* ‘адолесцент’, пореклом партицип од *adolesco* ‘одрастати’. Подробније Loma 2012: 93–95.

[49] Треба имати у виду „институционални“ карактер глагола *зборити* и *бесједити* о којем је било речи више (2.2).

Милутин потврдио повластице Дубровчанима има једна ставка где налазимо једину старосрпску потврду придева *луд* и то у спој *луд отрок*. Ту се предвиђа могућност, која се односи на Дубровчане у српској држави, да нечији „луд отрок“ некоме „испакости“; у том случају, краљ се обавезује да неће позивати на одговорност господара, већ ће гонити самог кривца; једино уколико је „дјетић“ пролио крв, господар је дужан предати га српским властима. То је очито повластица којом се ублажава важеће правило да господари одговарају за своје отроке, јер су ови правно неодговорна лица, баш као и деца, и у том смислу овде треба схватити придев *луд* уз *отрок*.

4.7.2.2. Себри и баштиници

Старосрпске друштвене категорије дефинише пре свега однос према наследном земљопоседу, или, како се најчешће означава у старосрпским правним текстовима, б а ш т и н и.[50] Док су отроци били интегрални део туђе, властеоске баштине (ДЗ § 44) а меропси, бар изворно, најамни радници на њој (в. ниже 4.7.2.3), за себре се поставља питање да ли је међу њима могло бити баштиника. Под баштиником се најчешће подразумевао племић који на коњу иде у рат, али је међу баштиницима било и попова, а вероватно и слободних сељака, премда је та последња категорија у XIV веку морала бити непостојана, у том смислу да су се њени економски јачи припадници уздизали у ситну властелу а они сиромашнији потпадали под феудалну зависност. Један члан Душанова законика помиње „љ у д е з е м љ а н е који имају своју баштину“ (§ 174). Како је ѕеⷦлѣнѣ, ѕеⷦльскꙑ людиѥ иначе збирни назив за невластеоски живаљ на одређеном подручју, приближно синониман са *жупљане* или са грецизмом *хора* (в. А. Бубало, ЛССВ 236), ту је, чини се, реч о преосталим слободним сељацима. Да се (и) на њих односио назив *себри* можемо ипак само нагађати.[51] Влајинац је мислио да је себарска баштина била зависна од њима надређене, повлашћене класе (Wlaïnatz 1903: 149).

---

[50] Тај термин такође заслужује кратак осврт, пошто је и он тек недавно исправно протумачен (ЕРСЈ 3: 283–284). Дотад се сматрало да је посреди изведеница на *-ина* од црквенословенске или бугарске речи *баща* ‘отац’ од прасл. **bat'a*. Тај прасловенски етимон стоји, али реч по својој историјској распрострањености није ни црквенословенска ни бугарска већ народна српско-хрватска, а њени дијалекатски ликови шћак. *ба̄шћина*, кајк. *ба̄шчина* недвосмислено указују на сложени суфикс **-ьšt̑ina*, тј. на основни лик **bat'ьskaja zeml'a* поимеичен у **bat'ьšt̑ina*, што је изведеница истога типа као синоним *ӣлеменшӣина / ӣлеменшћина*, само је меко *t'* испало испред групе *шч*; у средњовековним исправама и надгробним натписима из западних српских крајева (Босна, Херцеговина) уобичајен је израз *ӣлеменӣа ба̄шӣина*).

[51] Већ је Новаковић поредио употребу речи *земљанин* у опозицији према *Дубровчанин* у једној Душановој исправи са *себар* према *властелин* у Законику (1898: 219). Донекле упоредив са *себар* је термин *кмет̄*, стсрп. кѣмєть, који такође показује одређену амбиваленцију. Та општесловенска позајмица из лат. *comes, comitis* примењивала се, у разним крајевима и у разна времена, на различите друштвене категорије, како на зависне сељаке тако и на слободне људе, а њоме су се означавала и поједина звања. Но за разлику од *себар*, она може имати позитивну конотацију; кметови се каткад изједначавају са „добрим људима“, док су *себрдије* рангирани испод „средњих људи“.

4.7.2.3. Себри и меропси

Могуће да је појам себара или себрдија обухватао м е р о п х е. Мъропьси су били главна категорија зависних земљорадника у немањићкој држави XIII–XIV века. За њено исправно схватање важна је етимологија самог назива. Како је горе (3) већ речено, у питању је сложеница од **měra* и **рьхati* ‘требити жито’; ако стоји веза са укр. *мірошник*, термин би био већ познопрасловенски и означавао у дофеудалном друштву оне чланове сеоских заједница који су, немајући сами довољно обрадиве земље, вршили код већих земљопоседника сезонски посао требљења пожњевеног жита и добивали у накнаду одређену количину зрна.[52] Из њих се могла спонтано у феудалном друштву развити полузависна категорија људи који обрађују туђу земљу за део (обично половину) летине, наполичара. Управо то значи нгр. σέμπρος као еквивалент лат. *colonus* (4.4.2). У истом смеру као оваква етимолошка интерпретација указује и поистовећење меропаха са п а р и ц и м а. У старој српској држави назив *парици* од византијског грчког πάροικοι употребљавао се као синоним за *меропси* у њеним јужним деловима преотетим од Византијског царства (јужна Метохија, Македонија). У Византији πάροικος се назива и μισθωτής ‘најамник’, јер је реч о земљораднику унајмљеном да ради на туђој земљи.[53] Тако је у процесу феудализације из редова сиромашних беземљаша и сезонских радника настајао слој зависних земљорадника, на који се могао протегнути назив *себри* ‘прости људи’.

5. Проблем дубље етимологије

5.1. *‘члан породице, крвни сродник’?

Две најпопуларније етимологије псл. речи, од којих се она друга може и данас сматрати актуелном, полазе од њеног прасродства са речима за породицу, било германском (гот. *sibja*, нем. *Sippe*, 3.2), било балтословенском (псл. **sěmьja*, лит. *šeimà* 3.4). Обе се суочавају са тешко премостивим проблемима, како формалне, тако и семантичке природе.

5.1.1. Претпостављено образовање од ие. повратне заменице **s(u̯)e *se-(m)–b^{h}-ro-* (3.3.1) је потпуно вештачка конструкција која има своје

---

[52] Та се радња у повељама назива житотрѣблениѥ и наводи међу дужностима меропха. Тај је посао био од прворазредне важности у доба пре распрострањења млинова на воду и меке пшенице без љуске (Triticum aestivum), док се зрно житарица претежно обрађивало туцањем у ступама и ситњењем у ручним жрвњевима ради добивања прекрупе. Доцније су по истом принципу воденичари наплаћивали свој рад узимајући као „ујам“ одређену количину жита. Укр. *мірочник* (и рус. дијал. *мирочник*) ‘млинар’ изводи се од *мірка* ‘мера жита’, но распрострањенија варијанта *мірошник* оставља простор претпоставци о преосмишљењу првобитног **měrorьхъ*, **měrorьšь* и прасловенској старини термина (Loma 2010a: 89–91).

[53] У Синтагми παροικία преведено са мѣропьшина. Уп. село *Мероши̲на* између Ниша и Прокупља.

оправдање само у жељи да се словенске и балтске форме обједине на равни индоевропског прасродства. Напротив, извођење **sębrъ* из **ḱ(o)im-b-ro-* (3.4) имплицира да су балтски облици или сви позајмљени из словенског или им треба тражити другу етимологију, а са́мо по себи је са творбене, а особито са фонетске стране веома натегнуто. Када Вајан прихватајући етимологију Собољевског пише „Nous avons ainsi un bon exemple du traitement du grupe *mr* > *mbr*, et du traitement du groupe *oi* + nasale à l'interieur du mot; et surtout un exemple intéressant de l'emploi du suffixe *-r-*." (Vaillant 1932: 39) он мисли да истиче предности те етимологије а заправо указује на њене три рањиве тачке. Осамнаест година доцније, пишући први том своје „Поредбене граматике словенских језика" посвећен фонетици (Vaillant 1950: § 40), не наводи ниједан други пример, ни словенски ни балтски, за претпостављени развој *mr* > *mbr*, који, уосталом, није ни вероватан у светлу очувања групе *ml* о којем је реч непосредно пре тога (нпр. **jęlъ* од *jęti, *jьmǫ*).[54] За стапање дифтоншког јата са таутосилабичним *m* у предњи назал такође нема паралела, а такав исход је мало вероватан већ с обзиром на хронологију гласовних промена, како је то указао Љапунов (3.4.1); његова претпоставка нулске базе корена спасава етимологију у тој тачки, али је у погледу деривације чини проблематичнијом, раскидајући непосредну везу са **sěmьja*. Оперишући суфиксом **-ro-*, заступници обеју етимологија указују на нека паралелна образовања у балтском: лит. *beñdras* 'Teilhaber, Genosse, Gefährte' (Kalima 1940: 348), лит. *šeimerỹs* 'друг' (Трубачев 1959: 166), гр. ἐλεύθερος, лат. *liber* (Gołąb 1982: 167, уп. горе 4.7.2), али међу псл. изведеницама на **-ro- *sěm-ro- > *sębrъ* не следи ниједан јасан творбени образац (уп. Vaillant 1974: 638 и в. доле 5.5.1. са нап. 64). Од пие. **ḱim- ro-* могло је настати герм. **himbra-* које би, у доба вршење друге палатализације, закономерно дало **sębrъ*, што је хипотеза Розвадовског, в. горе 3.4.2, али њој недостаје апелативна карика у германским језицима; уз то и та етимологија има проблем са балтским облицима, имплицирајући да је балт. **sebr-*, рано позајмљено у фински (горе 4.5), етимолошки различито од псл. **sębrъ*.

5.1.2. Оно што је, упркос њиховим формалним слабостима, обезбедило дуг живот овим двема етимологијама јесте њихова семантичка примамљивост у склопу теорије о родовском друштву; ако је сеоска општина произашла из рода или из велике породице, „задруге", онда су њени чланови првобитно били међу собом сродници, тј. заједништво је произашло из крвног сродства.[55] Својој горенаведеној дефиницији *себара/сјабара* (4.7.2), Васиљев придодаје да је најраније значење речи било ознака крвног

---

[54] Очекивао би се паралелизам у развојима *mr* > *mbr* и *ml* > *mbl* као у грчком, нпр. перфекат μέμβλωκα поред аориста ἔμολον 'дођох', еолски аорист ἤμβροτον поред атичког ἥμαρτον 'промаших, погреших'.

[55] Уп. Bardach 1975, где се наводи ранија литература у којој су мишљења подељена између представника теорије о родовском друштву и оних других који, чини се, са више основа, виде у овој категорији људе придружене са стране.

сродства, премда за то не налази утемељење у њеним посведоченим употребама, већ само упућује на место у Трубачовљевој књизи где овај преузима и разрађује етимологију Собољевског (Трубачев 1959: 166). Узајамни утицај теорија о друштвеном развоју на етимологију и етимолошких спекулација на историјску интерпретацију ове речи тако се затвара у својеврстан *circulus vitiosus*. У самој ствари, и да нису у формалном погледу сасвим проблематичне, етимологије које **sębrъ* изводе од пие. речи за ‘породицу’, **seb^{h}-* или **ḱoim-* морали бисмо проблематизовати са семантичке стране, суочени са збиром података који показује да себар/сјабр није неко ‘родни, свој’, него пре ‘други’ који је постао ‘друг’ (4.7.1).

5.2. *Себров збор* као figura etymologica?

Као алтернатива овим тумачењима речи којима је заједничко да је узимају за суфиксалну изведеницу на *-ro-* предлагане су различите анализе које повлаче испред *b* морфолошку границу и тумаче реч као сложеницу где би први члан **sę-* био неки префикс а *-brъ* (*-bьr*, *-bъrъ*) глаголска основа (3.5.1–4). Оштирова и Младеновићева анализа (3.5.2; 3.5.4) такође полази од семантике сродства (‘од истих родитеља’), а Јоклова германска етимологија (3.5.3) од привредних односа (‘који приноси половину)’, али у оба случаја претпоставља се исти пие. корен **b^{h}er-* ‘носити’ са спектром значења од ‘плаћати данак (гот. *ga-baur* од *bairan*) до ‘носити у утроби, доносити на свет, рађати’. Како пак тај корен у прасловенском долази у псл. са превербалним **sъ(n)-* < пие. **sm̥-*, **s^{o}m-* у **sъ-bьrati sę, sъ-berǫ sę* ‘*сабрати се*, окупити се’, одакле је још прасловенски поствербал **sъborъ* > *збор*, могло би се помишљати на **sem-bros* (*-b^{o}ros*) > **sęb(ь)rъ* као изведеницу у значењу ‘онај који зборује, има право гласа на збору’, што је, видели смо, једно свакако старо, префеудално обележје руског *сябра* (4.7.2). У том смислу, старосрпски *себров збор* могао би се схватити као figura etymologica. Међутим, претпоставка *e*-превоја **sem-*[56] високо је хипотетична, јер он није посведочен у словенском нити игде другде осим у старопруском, где се просуђује као секундаран (Dunkel 2014: 720; Derksen 2015: 388).[57] Уосталом, ни ова етимологија не решава проблем балтских форми.

5.3. Себри и Срби

Досад је овде само успут (3.3, нап. 13) поменут Золмзенов покушај да од **sębrъ*, тачније од његове хипотетичне варијанте са редукованим вокализмом корена без назалног инфикса **sьbrъ*, изведе прасловенски етноним **Sьrbi* ‘Срби’ путем метатезе, за коју се позива на „малоруско“

[56] Реконструкција са **sēm-*, заснована на Вуковом акценту *сёбар* који би указао на акутску интонацију коренског слога са предњим назалом, на којој су Оштир, Јокл и Младеновић градили своје етимологије (3.5.2–4) не стоји (в. горе 1.2.1).

[57] Могло би се поћи и од нулске базе **sm̥-* > **sę-* у првом делу.

(украјинско) *присéрбитися* ‘придружити се’ према великоруском *присéбриться* ‘исто’. Ту етимологију етнонима прихватио је као највероватнију Преображенски (Преображенский 1914: 227) а преузели су је још Валде (Walde 1927: 456 s.v. **sṷe-bh(o)-*), Калима (Kalima 1940: 349–350) и Будимир (1959; 1960).[58] На Золмзенов чланак први је критички реаговао Микола (Миккола 1902: 273), заснивајући своју критику на убеђењу да је рус. *себеръ* несловенска реч.[59] Пресуднији је, међутим, био аргумент који износи Петар Скок, да је метатеза *br* > *rb* гола претпоставка; вероватно је то исто мислио Јулиус Покорни када је у одредници коју је у свој речник преузео из Валдеовог (Pokorny 1959: 883, горе 3.3.1) тамо где је реч о сврставању под њу руског *нáсерб* и имена (балканских и лужичких) Срба прилог ‘свакако’ (wohl) заменио са ‘сасвим неизвесно’ (ganz unsicher). Чињеница да је Золмзен, поникао из младограматичарске школе, допустио себи да претпостави једну етимолошку везу која се коси са гласовним законима, јер у словенским језицима *br* не даје регуларно *rb*, а да су други горенаведени озбиљни лингвисти то прихватили, не значи да они нису знали законитости историјске фонетике већ да су упркос њима осећали да те речи могу или чак морају бити у некој међусобној вези.

5.3.1. Птолемејеви Σέρβοι

Сто година после Золмзеновог чланка покушао сам да поређење **sębrъ* са **Sьrbi* обновим смештајући га у оквире фонетске регуларности. Могућност за то пружила ми је горепоменута Абајевљева етимологија осетског *særvæt* (4.6), која претпоставља стиран. **sabra-* као пандан прасловенскоме **sębrъ* (или **sebrъ*) са даљим развојима *a* > *æ* [ə] *br* > *rb* > *rv* закономерним за сарматско-алански. Моја претпоставка гласила је да је прелазни сарматски лик основне речи **sərba-* посведочен око 150. н.е. посредством етнонима Σέρβοι негде око доњег тока Волге, на простору који су тада настањивали европски Иранци, Сармати и Алани, а да су се након тога ти предсловенски, сарматски Срби померили на северозапад, настанили међу Прасловене и постепено у њих претопили, остављајући делу њих своје племенско име које је у словенским устима регуларно дало **sьrb-* (Loma 1999: 340, нап. 16; 2000: 93).

5.3.2. Изоглоса или путујућа реч?

Не знам да се у међувремену неко осврнуо на моју етимологију; Абајевљеву Чианг наводи са знаком питања (Cheung 2002: 223–224). Ако

---

[58] Више куриозитета ради помињем овде Конселов покушај да израз „српски начин“ код Хекторовића и Крижанића објасни укрштањем са *себарски* (Cancel 1921).

[59] Вероватно то чини под утицајем Миклошичевог етимолошког речника (уп. горе 3.3). У првом тому своје „Прасловенске граматике“ он каже да етноним *sьrbъ* ... hängt etymologisch zusammen mit ... r. *páserb*, p. *pasierb* ‘Stiefsohn’ und klr. *pryserbyty śa* ‘sich an jemanden heften’. Vielleicht können wir hier von der Bedeutung ‘Angehöriger einer Hauskommunion’ ausgehen (Mikkola 1913: 8), тј. као да прихвата (макар семантичку) везу са **sębrъ* ‘члан задруге’ (?).

се одиста ради о једној од Абајевљевих „скитско-европских изоглоса“ (термином „Скити“ он обухвата и сарматско-аланска племена) насталој на равни позноиндоевропских ареалних веза, из поређења **sębrъ* и **sabra-* произлазио би заједнички праоблик **ḱm̥bʰro-*. Он би опет искључивао изворност балтских облика (лит. *s* а не *š* < пие. **ḱ-*, в. горе 3.4.1), али и припадност етнонима *Кимбри*, будући да се **m̥* у германским језицима рефлектује као **um*, но могао би укључивати име Кимераца који су претходили Скитима у северном прибрежју Црног Мора, ако се узме да је оно првобитно гласило **kimbro-*.[60] Но веза осетског *særvæt* са словенским и балтским речима могла би се ставити и на плићу хронолошку раван међујезичких контаката. Наизглед вероватнији смер позајмице био би из балтословенског у сарматски него обратно, јер је, како смо видели, термин из балтског и словенског раширио у већи број других суседних језика. За **sabra-* би у том случају ваљало поћи од варијанте без назала **sebra-*, која је својствена балтском али је по свој прилици посведочена и у словенском (в. ниже 5.4), а крајњи етимон могао би се претпоставити са пие. **s-*. Но ова перспектива изокреће се увидом да осетско *særvæt* изгледа није усамљено на иранском плану, о чему ће бити речи на крају овог рада (5.5.4).

5.4. Балтословенско **serbra-*?

У једном скорашњем раду (Лома 2016) вратио сам се питању порекла етнонима *Срби* и у вези с тим поново размотрио проблем фонетске варијантности речи *себар* (стр. 12–13). Дошао сам на претпоставку да се сви словенски и балтски ликови могу објаснити из првобитног **serbra-* одраженог у с.-х. дијал. *сребер*[61] путем регресивне дисимилације *r – r* > *n – r* (**sębrъ*) или *ø – r* (балт. заст., дијал. *sebras*, рус. дијал. *себёр, присебриться* итд., од XVII в.: *себра* ‘общая работа миром’ СРЯ XI–XVII вв. 24: 8), евентуално са дужењем вокала након отварања слога (балт. **sēbras*), док би псл. **sьrb-* у **Sьrb(j)i*, **pa-sьrbъ*, **pri-sьrbiti sę* било повратна позајмљеница из сарматског. Остављајући проблем крајње етимологије **se(r)bra-* по страни, ипак сам у једној напомени указао на осетске речи ирон. *særībar*, дигор. *særebar* ‘слободан’, *særbaræ* ‘слобода’; примамљива је била могућност поћи, како за *себар* тако и за *Србин*, од значења ‘слободни људи’. У осетском су то сложенице од *sær* ‘глава’, авест. *sarah-* < пие. *ḱr̥h₂os* и *bar* ‘право, воља, власт’ које би по Абајеву било од стиран. **u̯āra-* (авест. *vāra-* ‘воља’) од пие. корена **u̯elh₁-*,[62] тако да би евентуална веза са бсл. **serbra-* била могућа само под условом да је у питању иранизам. Но извођењу **serbra-* од хипотетичног сарматског предлошка смета дужина вокала у

[60] Можда иза грчке графије κι- стоји палатално **ḱ*.

[61] Тамо сам тај облик означио као „словеначки“, што се накнадном провером показало као погрешно, в. горе 4.1.

[62] Абаев 1: 235–236; према Чиангу (Cheung 2002: 170): „Etymology uncertain“, будући да *b-* није регуларан третман **u̯* пред вокалом у осетском (очекивало би се *w-*).

последњем слогу *-bar*, где је *a* < *ā*. Уосталом, сложеница *særī/e-bar* не оставља утисак велике старине и тешко да потиче из сарматско-аланског, него ће пре бити да је настала тек у кавкаском периоду историје осетског језика.[63]

5.5. Завршна разматрања

У белешци на крају свога рада из 2016. обећао сам да ћу се изучавањем термина *себар* још позабавити, што у овој прилици и чиним.

5.5.1. Антиципација ликвиде или дисимилација?

Најпре се ваља осврнути на облик *сребар* који би, по мојој тада изнетој претпоставци, најнепосредније одражавао изворни лик са два *r*. Горе (4.1) речено је, да је он забележен најпре у 1569. и 1614. веку код двојице чакавских писаца, да га доцније, у другој половини XVII столећа, бележе и двојица кајкавских аутора, од којих га Белостенец означава као „далматински“, а да је из потврде код другог, Хабделића, изведен, по свему судећи, погрешан, закључак да реч *sreber* постоји и у словеначком. У светлу укупне горе презентиране грађе намеће се у први мах закључак да је тај усамљени облик секундаран, настао антиципацијом *r* у први из другог слога. Примера за то има, а најближи који ми пада на памет је словеначко (и кајкавско) *breber, -bra* ‘дабар’ од псл. **bebrъ*. Са друге стране, таква антиципација је својеврсно одступање од гласовних закона, док је дисимилација у одређеним гласовним склоповима закономеран, премда и необавезан исход. Стога је у случајевима напоредног постојања варијаната попут с.-х. *гра̄б*, дијал. *га̄бар*, стчеш. *hrabr*, доцније *habr* итд. методолошки препоручљиво поћи од оне са два *r* и реконструисати псл. **grabrъ*; слично у случајевима с.-х. *га̄вран*, дијал. *га̄рван*, *га̄ловран*, али чак. од XVI в. *гра̄вра̂н* < **gar(o)vornъ* са распрострањенијом, али секундарном варијантом **gavornъ* (Лома 2003а: 128–130), или срп. дијал. *бри̏штар*, укр. дијал. *бри́стрий*, слч. дијал. *bristri*, длуж. заст. *blytšny* који намећу реконструкцију праоблика **brystrъ* поред очито млађег, премда много раније и боље посведоченог **bystrъ* (Loma 2010b). При реконструкцији на дубљој, праиндоевропској равни таква напредност се установљава на ширем поредбеном плану, нпр. псл. **odrъ*, лит. *ardaĩ*, гр. ἄθραι, ἄρθρον < пие. **h₂er-dʰrom* (Лома 2017: 184–188), или псл. **bedro*, гр. φέρτρον < пие. **bʰer-dʰrom* (ibid. 189–194).[64] Наравно, све то под условом да се преко таквог, недисимилованог облика

[63] Овим сада допуњавам своју већ 2016. изречену резерву. На релативну „младост“ сложенице указује то што се она употребљав и у „растављеном“ виду: *sæ sær sæ bar næ wydis*, досл. „њихова глава није била у њиховој власти“, тј. „они нису били слободни“), и што има могуће кавкаске предлошке типа груз. *tavisupali* ‘слободан’ од *tavi* ‘глава’, *tavisi* ‘свој’ и *upali* ‘господар’ (Абаев 3: 84 s.v.).

[64] Ове две, и неке друге анализе изведене у том чланку (псл. **vě-trъ*, а не **vět-rь*) осетно смањују ионако мали и мало јасан репертоар именских изведеница на **-rъ* код Вајана, уп. горе 5.1.1.

долази до етимологије убедљиве или бар плаузибилније него ако се пође од оних само са једним *r* (*l*, *n*). У горе наведеним примерима мислим да је то случај (као што са *breber* очито није). Ваља нам, дакле, видети како ствари стоје са *сребер*, тј., да ли је то ипак иновативна форма типа *breber* или можда архаизам, на основу којег ваља претпоставити изворни (прасловенски и балтословенски) лик са два *r*?

5.5.2. Рус. дијал. *сребряна*, заст. *серебщизна*

Оно што ће одмах, и разумљиво, засметати свакоме кад заступамо ову другу тезу јесте усамљеност облика са два *р* (само хрватски чакавски и уз то застарео) у маси потврда расутих по широком простору, од Балтика до Егеја, насупрот, рецимо, случају са **brystrъ* које је врло добро посведочено у српским говорима а осим тога у словачким, реликтно у украјинском а посредно и у доњелужичком, тј. код сва три словенска језичка огранка. Да бисмо даље разматрање поставили на чвршћу основу, потребна нам је макар још једна потврда недисимилованог облика са два *r*, или облика само са првим *r*, из неког другог дела словенског света. Досад смо држали по страни два таква облика, оба из другог главног ареала у којем се реч чува, источнословенског. Године 1896. на крајњем северозападу руског језичког простора, у Карелији, на западној обали Оњешког језера (Петрозаводск), забележена је реч *сребря́на*, мн. ‘пайщики, совладельцы’ са примером: Трое построили один овин – сребряна (СРНГ 40 [2006]: 307). Није ми јасно да ли је граматички у питању облик множине, како је у речнику назначено, или двојине, али у творбеном погледу очито имамо посла са варијантом речи *сябряне* мн. ‘члены артели, общины’ забележене у Олоњецкој области 1885–1898. (СРНГ 43: 191). Други облик, где би се прво *r* чувало захваљујући контактном испадању другог, разматрао је већ Потебња (Потебня 1883: 29). Реч је о називу за врсту земљишног пореза у Великом кнежевству литавском који се прописује уредбом о размеравању земљишта на парцеле (Устав на волоки) из 1557: *серебщизна*. Пишући о томе називу Потебња најпре одбацује покушаје да се он протумачи из *серебро* (тобож да се дати порез плаћао у сребру) или из *серп̄* ‘срп’ (уз позивање на пољску графију *sierpszczyzna*), па убедљиво поистовећује тај историјски термин са северноукрајинским (Черњигов) дијалектизмом *сєберщина / сіберщина* ‘заједничка земља у власништву суседа (*сябри*)’ и на основу одредбе по којој су руске волости (најмања територијална јединица од неколико села) имале плаћати тај порез „по старом“ и тамо где није било размеравања закључује да су га раније плаћали сви сјабри једне волости заједно (Потебня 1883: 29). За *серебщизна* може се претпоставити изворни облик **серебрщизна*, поименичење придева на *-ьska(ja)* (уз *земља*) суфиксом *-izna* (изофункционалним са *-ina*), где је друго *r* по испадању слабог полугласа елиминисано ради упрошћења сугласничке групе, што је омогућило да се прво сачува. Полногласије у овом случају указује на **serbrъ*, док би се *сребря́на* сводило на **sьrebrъ*, а за *сребар* могућа су оба праоблика (онај први, дакако, само ако се припише екавској чакавштини).

5.5.3. С(р)ебри и сребро

Варијантност **serbr- / *sьrebr-* одговара оној коју срећемо код именице псл. **sьrebro*, јер се поред тог лика, посведоченог у старословенском (сьрєбро), који би био изворан у светлу балтских и германских паралела (в. ниже), за прасловенски може реконструисати и **serbro* > стсл. срѣбро, стчеш. *s(t)řiebro*, рус., укр. *серебро́*, блр. *серабро́*; уп. и стсрп. срѣбро 1441. (MS 406), писање топонима сребрьникь, сребрьница (РКС 1: 145–146).[65] Без обзира на исправност Потебњиног суда да *серебщизна* није названа по сребру већ по сувласницима – сјабрима, поставља се питање има ли икакве везе између прасловенских назива за друштвену категорију себара и за сребро, било у смислу заједничког порекла (колико год да значења двеју речи стоје далеко једно од другог), било у смислу доцнијег укрштања. Семантички јаз ипак није толики колики се на први поглед чини, будући да *сребро* значи и новац уопште, а себри/сјабри свакако су улазили међу собом и са другима у разноврсне новчане односе. Горепоменута (4.2. са нап. 29) Псковская судная грамота из 1467. садржи и одредбу која се тиче *сѧбренаго серебра*, тј. заједничког новца тамошњих сјабара (Срезневский 908). У петнаестом веку на североистоку тадашње Русије посведочена је институција *серебреникъ*, такође *издѣльный серебреникъ*, *издѣльникъ* ‘крестьянин, получивший от землевладельца при поселении на его земле денежную ссуду („сребро“) под кабальное обязательство, ставящее условием, кроме выплаты долга, выполнение определенных работ’; тако позајмљен новац звао се *издѣльное серебро* (СРЯ XI–XVII вв. 24: 81, уп. 6: 149). Мотивација назива за тај вид феудалне зависности речју *серебро* ‘новац’ није спорна, али није искључено да се ради о преосмишљењу префеудалног термина у облику блиском горе наведеноме *сребряна* ‘сябры’. Занимљива могу бити и значења попут рум. *simbriát* ‘најамник’, такође ‘најамни војник, плаћеник’, али тешко да у речи **sьrebro* ‘новац’ треба видети етимон за **sębrъ*, осим што нам она у трагању за њим пружа одређен путоказ.

5.5.3.1. Назив за сребро Словени деле са Балтима (лит. *sidabras*, лет. *sidrabs*, *sudrabs*, стпрус. *sirablan* acc. sg.) и Германима (гот. *silubr*, ствнем. *silabar*, нем. *Silber*); и овде је најупутније поћи од првобитног лика са два *r*, **sirabra-* (тако Hamp 1973), који се недисимилован чува у слов. **sьrebro* а другде је претрпео различите дисимилације: *r – r* > *d – r* (лит., лет.), > *r – l* (стпрус.), > *l – r* (герм.). Реч се не тумачи из средстава ниједног од језика који је деле и сматра се заједничком позајмљеницом из засад неидентификованог извора. Преглед ранијих тумачења дају Марко Сној у Bezlaj 3 [1995]: 305–306, Boutkan/Kossmann 2000 и Бохумил Википјел у ESJS [16/2012]: 935–936. По мом мишљењу, највероватније је у основи староирански сложен

---

[65] Ако као трећу варијанту од **serbrъ*, **sьrebrъ* допустимо **sьrbrъ* (уп. Золмзенову претпоставку варијанте **sьbrъ*, горе 5.3) у *пасерб*, *присербитися* и у етнониму *Срби*, даљи паралелизам могао би се повући са стсл. хапаксним сръкро, стсрп. срькро 1438, 1441, срькрьникь 1333, срькрьница 1442, срькрьнь 1433, 1441, 1442 (MS 107, 372, 390, 407–408, 410, 415, али то могу бити само погрешне графије.

назив који се у балтословенско-германски ареал раширио из језика прицрноморских Иранаца.[66] Са сазвучном, али етимолошки различитом речју у основи стсрп. *себрь* и сродних облика у словенским и балтским језицима мислим да је исти случај: по својој структури, она је у свом првобитном овде реконструисаном лику са два *r* највероватније сложеница настала на староиранском тлу а у словенски и балтски позајмљена из сарматско-аланског.

5.5.4. Паштунско *sar'əy*

Осетски језик и његов предак сарматско-алански историјски се позиционирају на крајњем северозападу иранског језичког простора али се на дубљој староиранској равни они изводе из североисточних дијалеката чије је родно место у дубинама Средње Азије а међу које се сврстава и језик Авесте. У том смислу, осетски је сроднији паштунском језику који се говори у далеком Авганистану него персијскоме у своме суседству. У паштунском постоји реч *sar'əy* f. 'размена услуга, сарадња', за коју се као пример употребе наводе два сељака која удружују сваки по вола у пар за орање.[67] То су, дакле, 'спрежници', што је најстарије значење установљено за реч *себар* (4.7.1). У свом етимолошком речнику Моргенстјерне за ову реч упућује, са знаком питања, на прилог *sar'a* 'скупа', који се тумачи као окамењен падеж староиранске атематске именице посведочене у Авести *sar-* f. 'сједињење, здружење' (Morgenstierne 2003: 75) као поствербалом од глагола *sar-* 'сједињавати' < пие. **ḱerh$_2$-*, сродно са гр. κεράννυμι 'мешам' (M. Kümmel у LIV 328). Паштунско *-əy* је рефлекс веома продуктивног иранског суфикса *-(a)ka*, те би се иза *sar'əy* могло претпоставити **saraka-*, али то није једина могућа фонетска реконструкција, будући да у овој речи *r* може стајати и за старије *br*, како то излази из примера *sur'ay* f. 'рупа' за коју се на основу паралела из других источноиранских језика, јидга *surv*, вахи *sērv*, реконструише предложак **subra-ka-* (Morgenstierne 2003: 76). Ако се иза *sar'əy* претпостави **sabra-ka-* то би била фонетски тачна а значењем веома блиска паралела речи **sabra-* претпостављеној у основи осет. *særvæt* (4.6). У том случају, не бисмо имали посла са „скитско-европском изоглосом", већ са источноиранском речју коју су Сармати донели из средњеазијских степа и предали суседним народима, у њеном првобитном лику **sarbra-*, који се доста једноставно тумачи из горепоменутог **sar-*[68] у прилошком значењу 'скупа, заједно' и глаголског корена **bar- / br-* од пие. **b^{h}er-* 'носити', као сложеница: 'заједнички допринос'. Балтословенско *e* од стиран. *a* објашњава се слабљењем *a* > *æ* посведоченим већ у сарматском (где се дати глас предаје грчким ε, лат. *e*); појава је својствена и најранијем слоју иранизама у угрофинском (уп. Гамкрелидзе/Иванов

---

[66] Такву претпоставку изнео сам пре петнаест година (Лома 2003б: 136–138); при њој остајем, мада ми скитски етимон који сам тада предложио више не изгледа вероватан. Надам се да ћу се ускоро поново позабавити тим проблемом у једном посебном раду.

[67] 'exchange of services, cooperation' (e.g. two peasants lending each other their own single ox to make a pair for ploughing') (Morgenstierne 2003: 76)

[68] Од праиран. **tsar-* < пие. **ḱerh$_2$-*.

1984: 921–929). Другачија супституција у **pa-sьrbъ*, **Sьrb(j)i* одражавала би доцнију рецепцију сарматског редукованог *а* као [ə] у доба када је познопрасловенски већ поседовао полугласе. За пољ. дијал. *sibrat* (горе 3.5.1; 4.3) могло би се помишљати да је плод сингуларизације иранског колектива одраженог у осетском *særvæt*.

5.5.5. Закључак

Овим разматрањем свакако није стављена тачка на дискусију која траје већ сто осамдесет година, но надам се да сам у њему указао на њене досадашње странпутице и зацртао неке смерове у којима би она требало даље да се одвија. Чини се да се у овом тренутку тежиште даљих истраживања помера на поље иранске историјске дијалектологије; поред осетског *særvæt* и паштунског *sar'əy* пожељни би били додатни докази за реалност претпостављеног староиранског предлошка **(t)sar-bra-* који, по мом мишљењу, засад најбоље објашњава збир расположивих факата.

ЛИТЕРАТУРА

Абаев, Василий Иванович. *Историко-этимологический словарь осетинского языка* I–V, Москва – Ленинград, Наука, 1958–1990.

Будимир, Милан. Quaestio de Neuris Cimmeriisque. *Глас Српске академије наука* 207, н.с. 2 (1954): 29–69.

Будимир, Милан. О старијим поменима српског имена. *Глас САН* 236, Одељење литературе и језика 4 (1959): 35–55.

Будимир, Милан. De nominis Serbici vestigiis classicis. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* 3 (1960): 7–34.

Васильев, Сергей Викторович. «Сябры» у восточных и южных славян. *Rossica Antiqua* 2011/1: 114–121.

Вук: *Српски рјечник*, истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. У Бечу, у штампарији Јерменског манастира 1852.[69]

Гамкрелидзе, Томас – Иванов, Вячеслав Всеволодович. *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*. Тбилиси, Издательство Тбилисского университета 1984.

Горяев, Николай Васильевич. *Сравнительный этимологическій словарь русскаго языка*. Тифлисъ, Типографія канц. Главнонач. гр. ч. на Кавказѣ, 1896.

ДЗ: *Законик Стефана Душана, цара српског 1349. и 1354*, на ново издао и објаснио Стојан Новаковић, Београд, Државна штампарија 1898.[70]

ЕСУМ: *Етимологичний словник української мови* 1–6. Київ, Наукова думка, 1982–2012.

ЕРСЈ: *Етимолошки речник српског језика*. Београд, САНУ. 2003–.

Зайковский, Виталий. Этимология, этнолингвистика и языковые контакты славянских с греческим, другими балканскими и тюркскими языками. *Словенска етимологија данас*. Београд, САНУ 2007: 171–208.

ЗСПП: Владимир Мошин, Сима Ћирковић, Душан Синдик (прир.), *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама Србије, Босне и Дубровника*, књига I 1186–1321, Београд 2011.

[69] Где цитирам прво издање Вукова рјечника, наводим годину [1818].

[70] Сравњивано је и најновије издање: *Законик цара Стефана Душана*, Београд, САНУ (I Струшки и Атонски рукопис 1975, II Студенички, Хиландарски, Ходошки и Бистрички рукопис 1981, III Барањски, Призренски, Шишатовачки, Раковачки, Раванички и Софијски рукопис 1997).

Ильинский, Григорий Андреевич. Славянскія этимологіи. *Русский филологический вестник* 69 (1913): 12–23.
Лома, Александар. Неки славистички аспекти српске етногенезе, *Зборник Матице српске за славистику* 43 (1993): 105–126.
Лома, Александар. *Два врана гаврана* – Corvus corax у словенској епици. Компаративни поглед. *Кодови словенских култура* 8 (2003) „Птице“: 109–132.[71]
Лома, Александар. Евроазијски степски појас као чинилац језичке и културне прошлости Словена. *Зборник Матице српске за славистику* 63 (2003): 133–148.
Лома, Александар. Прасловенска лексика и култура у индоевропском контексту. *Предавања из историје језика* (Лингвистичке свеске 4), Нови Сад, Филозофски факултет, 2004: 15–42.
Лома, Александар. **Rěčь*, **slovo*, **besěda* – етимологија и семантичка праисторија. *Јужнословенски филолог* 64 (2008): 199–216.
Лома, Александар. О имену *Срби*. *Срби и српско*. Зборник радова, ур. Дејан Ајдачић. Београд, Алма, 2016: 7–18.
Лома, Александар. К вопросу о и.-е. **-tro-*, **-dʰro-* в праславянском. *Jezikoslovni zapiski* 23/2 (2017): 75–101.
ЛССВ: *Лексикон српског средњег века*, приредили Сима Ћирковић и Раде Михаљчић. Београд, Knowledge, 1999.
Ляпунов, Борис Михайлович. Семья, сябр, шабёр. Этимологическое исследование, *Статьи по славянской филологии и русской словесности. Сборник статей в честь А. И. Соболевского* (Сборник Отделения русского языка и словесности т. 101, № 3), Ленинград 1928: 257–263
Миккола, Іосиф Юлиус. Объясненія нѣкоторыхъ славянскихъ словъ. I. Объ имени славянъ, *Русскій филологическій вѣстникъ* 48 (1902): 271–273.
Новаковић 1898 в. ДЗ.
Потебня, Александр Афанасьевич. *К истории звуков русскаго языка* IV. *Этимологическія и другія замѣтки*. Отдѣльный оттиск из „Русскаго Филологическаго Вѣстника“, Варшава, 1883.
Преображенский 1914: Александр Григорьевич Преображенский, *Этимологический словарь русского языка* 1–2, Москва, Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1910–1914.
РКС: *Рјечник из књижевних старина српских*, написао Ђуро Даничић, I–III, у Биограду, у Државној штампарији 1863–1864.
Синт.: *Матије Властара Синтагмат*, издао Стојан Новаковић, Београд, Државна штампарија Краљевине Србије 1907.
Скарић, Владислав. Поријекло православнога народа у сјеверозападној Босни. *Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини* 30 (1918): 219–265.
СНП 2: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије. У Бечу, у штампарији Јерменскога манастира, 1845.
Соболевский, Александр Иванович. Семца, сябр, шабер, *Ученые записки высшей школы города Одессы*, Отделение гуманитарно-общественных наук, том 2 (1922): 61–62.
СРНГ: *Словарь русских народных говоров*. Москва/Санкт-Петербург 1965–.
СРЯ XI–XVII вв.: *Словарь русского языка XI–XVII вв.*, Москва, Наука, 1975–.
Трубачев, Олег Николаевич. *История славянских терминов родства*, Москва, Академия наук СССР, 1959.
Фасмер, Макс. *Этимологический словарь русского языка* I–IV, перевод и дополнения О. Н. Трубачева. Москва, Прогресс, 1986–87.
ЭСБМ: *Этымалагічны слоўнік беларускай мовы*. Мінск, Беларуская навука, 1978–.

[71] Енглеска верзија истог рада под насловом Two Black Ravens. Corvus Corax in Slavic Epics – a Comparative Outlook објављена је 2015. у зборнику *Epic Formula – A Balkan Perspective*, ed. by Mirjana Detelić and Lidija Delić, Belgrade, 83–109.

*

ALEW: Wolfgang Hoch et al., *Altlitauisches etymologisches Wörterbuch* I–III, Baar, Hamburg 2015.
Bardach, Juliusz. *Siabr*, SSS 5 (1975): 152–154.
Bezlaj, France. *Etimološki slovar slovenskega jezika* 1–4. Ljubljana, SAZU, 1997–2005.
Bezzenberger, Adalbert. *Ueber die A-Reihe der gotischen Sprache. Eine grammatische Studie*. Göttingen, Robert Peppmüller, 1874.
Blesse, Ernst. Lettische Etymologien. *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen*, 75/1–2 (1957): 91–121.
Boryś, Wiesław. *Etymologie słowiańske i polskie*, Warszawa, Slawistyczny ośrodek wydawniczy, 2007.
Boutkan, Dirk – Kossmann, Maarten. On the etymology of 'silver'. *North-Western European Language Evolution* 50 (2000): 3–15.
Brückner, Aleksander. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927, ²1957.
Brückner, Alexander. (Besprechung von): Reinhold Trautmann, *Baltisch-Slavisches Wörterbuch*. *Zeitschrift für slavische Philologie* 4 (1927): 212–218.
Brugmann, Karl. *Vergleichende Laut-, Stammbildung- und Flexionslehre der indogermanischen Sprachen*, Zweite Bearbeitung. Erster Band: *Einleitung und Lautlehre*, Strassburg, Karl J. Trübner, 1897.
Budimir, Milan. Dva društvena termina dubrovačka. *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, 4–5 (1956): 181–211.
Budimir, Milan. Pelasto-Slavica. *Rad JAZU* 309 (1956): 81–194.
Cancel, P. À propos de l'origine des «bugarštice». *Revue des études slaves* 1 (1921): 237–239.
Cheung, Johnny. *Studies in the Historical Development of the Ossetic Vocalism*. Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert, 2002.
Cioranescu, Alexandre. *Diccionario etimológico rumano*, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1966.
Ciszewski, Stanisław. *Prace etnologiczne*, tom I, Warszawa, Instytut popierania nauki, 1925.
Densusianu, Ovide. *Histoire de la langue roumaine*. Tome premier: *Les origines*, Paris, Ernest Leroux, 1901.
Derksen, Rick. *Etymological Dictionary of Baltic Inherited Lexicon*. Leiden – Boston, Brill, 2015.
Doroszewski, Witold Jan. Monografje słowotwórcze III. Formacje z elementem *-r-* w czesci sufiksalnej, *Prace Filologiczne* 15/2 (1931): 275–300.
Dunkel, George E., *Lexikon der indogermanischen Partikeln und Pronominalstämme*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 2014.
ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského*, Československá Akademie Věd, Praha 1989–.
EWU: *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997.
Fick, August. *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen. Ein sprachgeschichtlicher Versuch*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1870.
Fraenkel, Ernst. *Litauisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1962 [I]. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1965 [II].
Gołąb, Zbigniew. About the Connection between Kinship Terms and Some Ethnica in Slavic (The Case of **Sĭrbi* and *Slověne*). *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 35–36 (1982): 165–171.
Gombocz Zoltán – Melich János: *Magyar etymológiai szótár,* I–II. Budapest, Magyar Tudomanyos Akademia, 1914–1944.
Hamp, Erich. Lith. *sidãbras*, OCS *srĕbro*. *Baltistica* 9 (1973): 57–58.
Hirt, Hermann. Fragen des Vokalismus und der Stammbildung im Indogermanischen. *Indogermanische Forschungen* 32 (1913): 290–318.
Jireček, Constantin. Das Gesetzbuch des serbischen Caren Stephan Dušan. *Archiv für slavische Philologie* 22 (1900): 114–214.

Jireček, Konstantin. *Staat und Gesellschaft im mittelalterlichen Serbien: Studien zur Kulturgeschichte des 13.–15. Jahrhunderts* (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse 56), Wien 1912.
Johansson, Karl Ferdinand. Sanskritische Etymologien. *Indogermanische Forschungen* 2 (1893): 1–64.
Jokl, Norbert. Südslavische Wortstratigraphie und albanische Lehnwortkunde. *Сборникъ в честь на проф. Л. Милетичъ*, София, Македонския научен институтъ, 1933: 118–146.
Jokl, Norbert. Slaven und Albaner (приказ књиге А. М. Селищев, *Славянское население в Албании*, София 1931). *Slavia* 13 (1934–1935): 281–325.
Kalima, Jalo. Slav. **sębrъ* 'Nachbar, Kamerad' und balt. **sebras*. *Zeitschrift für slavische Philologie* 17 (1940): 342–350.
Kroonen, Guus. *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden – Boston, Brill 2013.
Lidén, Evald. *Studien zur altindischen und vergleichenden Sprachgeschichte*. Upsala, Almqvist & Wiksell, 1897.
Ligorio, Orsat. *Serbo-Croatian Accent Retraction. Its Course and Character in the Dialect of Dubrovnik*. Докторска дисертација одбрањена на Лајденском универзитету 2016.
LIV: Helmut Rix (Hrg.). *Lexikon der indogermanischen Verben*. Wiesbaden, Dr Ludwig Reichert, 2001.
Loma, Aleksandar. Skythische Lehnwörter im Slavischen. Versuch einer Problemstellung. *Studia etymologica Brunensia* 1 (1999): 333–356.
Loma, Aleksandar: Serbisches und kroatisches Sprachgut bei Konstantin Porphyrogennetos, *Зборник радова Византолошког института* 38 (1999–2000): 87–161.
Loma, Aleksandar: Altserbisch *měrorьhь*. *Slavia* 79/1 (2010): 81–92.
Loma, Aleksandar. Proto-Slavic **bystrъ* or **brystrъ*? *W Stulecie Rocznika Slawistycznego* (Krakowskie Studia Slawistyczne I), Kraków, Polska Akademia Umiejętności, 2010: 197–206.
Loma, Aleksandar: Vom Indogermanischen zum Slavischen und zurück. Probleme und Perspektiven einer vertiefenden Wortforschung im Bereich der slavischen Sprachen. *Methods of Etymological Practice*, ed. by Bohumil Vykypěl and Vít Boček (Studia etymologica Brunensia 14), Praha, Lidové noviny, 2012: 83–96.
LP: *Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum* emendatum auctum, edidit Fr. Miklosich. Vindobonae 1862–1865.
Mayrhofer, Manfred. *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen* I–III. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1986–2001.
Meyer, Gustav. *Etymologisches Wörterbuch der albanesischen Sprache*. Straßburg, Trübner, 1891.
Meyer, Gustav. *Neugriechische Studien*, II. *Die slavischen, albanesischen und rumänischen Lehnworte im Neugriechischen* (Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 130), Wien 1894.
Mikkola, Jooseppi Julius. *Urslavische Grammatik*, I Teil: *Lautlehre, Vokalismus, Betonung*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1913.
Miklosich, Franz. *Lexicon linguae Slovenicae veteris dialecti*. Vindobonae, Braumüller, 1850.
Miklosich, Franz. *Die Fremdwörter in den slavischen Sprachen*. Wien, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatdrückerei, 1867.
Miklosich, Franz. *Die slavischen Elemente im Magyarischen* (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Classe 21), Wien 1871.
Miklosich, Franz. *Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen*. Wien, Braumüller 1886.
Miklosich, Franz. Ein neuer Beleg für den altserbischen Ausdruck *себрь*. *Archiv für slavische Philologie* 11 (1888): 633.
Milas, Mijo. Ispravci dubrovačkijeh riječi u Vukovu rječniku. *Rad JAZU*, Razredi filologičko-historički i filosofičko-juridički, knj. 50 (1898): 223–248.
Meillet, Antoine. Les alternances vocaliques en vieux slave (suite). *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris* 14 (1906–1908): 332–390.
Mladenović, Miloš Mladenović. Slov. *sębьrъ* und seine Bedeutungsentwicklung. *III међународни конгрес слависта*, Београд 1939, 3: 73, репринт Београд 2008, стр. 523.

Morgenstierne, Georg. *A New Etymological Dictionary of Pashto*, compiled and edited by J. Elfenbein, D. N. MacKenzie and Nicholas Sims-Williams, Wiesbaden, Ludwig Reichert, 2003.
Mühlenbach, Karl. *Lettisch-deutsches Wörterbuch*, redigiert, ergänzt und fortsetzt von J. Endzelin, I–IV Riga, Izglitibas Ministrija, 1923–1932.
Novaković, Stojan. Die Ausdrücke *себрь*, *поч'тень* und *мѣрои'шина* in der altserbischen Uebersetzung des Syntagma von M. Blastares. *Archiv für slavische Philologie* 9 (1886): 521–523.
Osthoff, Hermann. *Geschichte des Perfects im Indogermanischen mit besonderer Rücksicht auf Griechisch und Lateinisch*. Strassburg – London, Trübner 1884.
Oštir, Karel. Predslovansko *sębьrъ „zadrugar". Donesek k praslov. socijalnemu sestavu, *Etnolog* 4 (1930): 1–29.
Otrębski, Jan. Beiträge zum slavischen etymologischen Wörterbuch. *Die Welt der Slaven* 16/2 (1971): 186–192.
Papahagi, T. *Diçtionarul dialectului aromîn, general şi etimologic* I–II, Bucureşti, Editura Academiei, 1963.
Pedersen, H. Anmänan. Sproglige og historiske Afhandlinger viede Sophus Bugges Minde. Kristiania 1908. *Arkiv för nordisk filologi* 25–26: 377–379.[72]
Petersson, Herbert. *Studien über die indogermanische Heteroklisie*. Lund, Berlingska boktryckeriet, 1921.
Pisani, Vittore. Zur Chronologie der germanischen Lautverschiebung. *Die Sprache* 1 (1949): 136–142.
Pokorny, Julius. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Bern/München, Francke, 1959.
Popowska-Taborska, Hanna. O niektórych paralelach leksykalnych kaszubsko-wschodniosłowiańskich, *Slavia Occidentalis* 31 (1974): 85–91.
Popowska-Taborska, Hanna. Ps. *sębrъ* 'pobratymiec, krewniak, druh, towarzysz, wspólnik. *Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego*, *Slawistyka* 6 (1992): 219–226.
Popowska-Taborska, Hanna – Boryś, Wiesław. *Leksyka kaszubska na tle słowiańskim*. Warszawa, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1996.
RJA: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* I–XXIII, Zagreb, JAZU, 1880–1976.
Rozwadowski Jan. Cimbri – sibri. *Статьи по славянской филологии и русской словесности. Сборник статей в честь А. И. Соболевского* (Сборник Отделения русского языка и словесности т. 101, № 3), Ленинград 1928: 361.
SEK: Wiesław Boryś – Hanna Popowska-Taborska. *Słownik etymologiczny kaszubszczyzny* I–VI. Warszawa, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1994–2010.
Skardžius, Pranas. *Die slavischen Lehnwörter im Altlitauischen*. Kaunas, Spindulio, 1931.
Skok, Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* I–III. Zagreb, JAZU, 1971–1973.
Sławski, Franciszek. Szaber-siabr. *Język polski* 28 (1948): 50–51.
Solmsen, Felix. Slavische Etymologien. *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung im Gebiet der indogermanischen Sprachen* 37/4, n.F. 17 (1901): 575–601.
SSS: *Słownik starożytności słowiańskich* 1–8, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, Ossolineum, 1961–1996.
Svane, Gunnar. *Slavische Lehnwörter im* Albanischen (Acta Jutlandica LXVIII, Humanistische Reihe 67). Aahrus University Press, 1992.
Szinnyei, József. A magyar nyelvbe átvett oláh szavak. *Magyar Nyelvör* 22 (1893): 207–217.
Šafařik, Pavel Josef. *Slovanské starožitnosti*. Praha, Jan Spurný, 1837.
Thumb, Albert. Alt- und neugriechische Miszellen. *Indogermanische Forschungen* 14 (1903): 343–362.
Thomsen, Vilhelm. *Samlede Afhandlinger* IV. København, Gyldendal, 1931.
Tiktin, Hariton. *Rumänisch-deutsches Wörterbuch* I–III, 2. überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron. Wiesbaden, Harassowitz, 1986–1989.
Uhlenbeck Cristianus Cornelius. Etymologisches. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 19 (1894): 327–333.
Vaillant, André. Notules. III Slave commun **sębrŭ*. *Slavia* 11 (1932): 38–40.
Vaillant, André. Chronique. *Revue des études slaves* 14 (1934): 87–91.

[72] Наведено по библиографском прегледу у *Rocznik Slawistyczny* 4 (1911): 265.

Vaillant, André. *Grammaire comparée des langues slaves*. Tome I. *Phonétique*. Lyon, IAC, 1950.
Vaillant, André. *Grammaire comparée des langues slaves*. Tome IV. *Formation des noms*, Paris, Klincksieck, 1974.
Vasmer, Max. *Russisches etymologisches Wörterbuch* I–III. Heidelberg, Winter, 1950–1958.
Ylli, Xhlelal. *Das slavische Lehngut im Albanischen*. 1. Teil *Lehnwörter* (Slavistische Beiträge 350). München, Otto Sagner, 1997.
Walde, Alois. *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*. Bd. II, herausgegeben und bearbeitet von Julius Pokorny. Berlin – Leipzig, Walter de Gruyter, 1927.
Wlaïnatz, Milan. *Die agrarrechtlichen* Verhältnisse *des mittelalterlichen Serbiens* (Sammlung nationalökonomischer und statistischer Abhandlungen des Staatswissenschaftlichen Seminars zu Halle a.d.S. 40). Halle an der Saale, 1903.

Aleksandar Loma

ALTSERBISCH *SEBRЬ*, SERBOKROATISCH VERÄLTET *S(R)EBAR* IM GEMEINSLAVISCHEN UND INDOEUROPÄISCHEN KONTEXT

Zusammenfassung

Als Rechtsterminus kommt aserb. *sebrъ* gegen die Mitte des 14. Jh.s in der serbisch-kirchenslavischen Übersetzung des „Syntagma kata stoicheion", wo er gr. εὐτελής wiedergibt, und im Gesetzbuch des Zaren Dušan vor, wo dadurch die Schicht von Gemeinfreien bezeichnet wird, die damals schon dem Prozess der feudalen Unterordnung ausgesetzt worden sein dürften. In der nachfolgenden Zeit (15.–18. Jh.) wurde *sebar* in Dubrovnik und Dalmatien gebraucht, um gemeine Leute im Gegensatz zum Adel zu bezeichnen. Vuk Karadžić hat es in der zweiten Auflage seines Wörterbuchs aus Dubrovnik in der Bedeutung 'Landmann'. Zu jener Zeit (1852) scheint das Wort schon außer Gebrauch gekommen zu sein, und Vuks Akzent *sȅbar* ist wohl zu **sèbar* zu berichtigen. Der erste, der eine Deutung des Wortes erwogen hat, war Šafarik, der es auf den Namen der Sabiren, eines hunnischen Stammes, zurückführen wollte. Weder sprachlich noch historisch begründet, wurde trotzdem diese Herleitung von Miklosich angenommen und bald danach mit vollem Recht vergessen. Weiter reichend war Miklosichs Entscheidung, in die zweite Auflage seines altkirchenslavischen Wörterbuchs aus 1867 nur aufgrund der aserb. Belege das Stichwort *sebrъ* zu rekonstruieren, wovon die Sprachvergleicher nur auf ein urslavisches **e* in der Wurzelsilbe schließen konnten. Daraus ergab sich bald die Etymologie, die „ursl." **sebrъ* zusammen mit aind. *sabhā́-*, got. *sibja* 'Sippe' und auch balt. **sēbras* in lit. *sẽbras* 'Genosse', lett. *sẽbrs* 'Nachbar' als zu idg. **s(u)ĕ-bh(o)-* 'eigen, Familienangehöriger' zurückgehend interpretierte (Fick, Bezzenberger, Osthoff, Johansson, Uhlenbeck, Lidén, Brugmann, Meillet, Hirt, Walde). Um die Jahrhundertwende kam man aber zur Erkenntnis, dass, trotz Miklosich, der die beiden Wörter etymologisch voneinander trennte, aserb. *sebrъ* mit aruss. *sjabrъ*, russ. dial. *sjabër* usw. 'Teilhaber an einer Dorfgenossenschaft, Kompagnon, Genosse, Freund' gleichzusetzen ist, woraus sich nur auf ein urslavisches **sębrъ* schließen lässt, dessen Nasal durch die frühen Entlehnungen aus dem Slavischen in den Sprachen Südosteuropas (alb. tosk. *sëmbër*, arom. *símbru*, rum. *sîmbră*, ung. *cimbora*) bestätigt wird. Die so erschlossene Grundfrom gab Anlaß zu neuen Deutungsversuchen, von denen jener Sobolevskis den größten Anklang fand, der **sębrъ* als **-ro-* Ableitung zur Wortsippe von aruss. *sĕmija*, russ. *semjá*, lit. *šeimà* 'Familie, Haushalt', dt. *Heim* usw. stellte. Diese Etymologie wurde weit angenommen, u.a. von Ljapunov, Vaillant, Sławski, Pisani, Trubačev, Gołąb, Popowska-Taborska, obwohl sie mit der sonst unbelegten Lautentwicklung *mr* > *mbr* operiert. Diese Schwierigkeit versuchte Rozwadowski zu überwinden, indem er dem slavischen Wort das vermutlich hierhergehörige germ. **himbra-* als jüngere Lautform des Kimbrernamens (Κίμβροι, *Cimbri* < **kim-ro-*) zugrunde legte. Nun erscheint für **sębrъ* der Ansatz einer Grundbedeutung 'Sippenmitglied, Blutverwandter' kaum wahrscheinlich; aus der Gesamtheit der Belege ergibt sich eher 'Genosse, Gefährte, Mitinhaber'. Abaevs Deutung von ossetisch *særvæt* 'Gemeinweide eines Auls' als Kollektivbildung auf **-ϑwa* von einem unbelegten Gegenstück zu russ. *sjabr* veranlasste den Verfasser, den alten, auf Solmsen zurückgehendenden und von manchen (Walde, Kalima, Budimir)

angenommenen Versuch wiederzubeleben, den Serbennamen mit **sębrъ* etymologisch zu verknüpfen. Während für das Slavische die Metathese *br* > *rb* in **Sьrb(j)i* 'Serben, Sorben', ukr. *páserb*, poln. *pasierb* 'Stiefsohn', ukr. *prysérbytysja* 'sich zugesellen' gegenüber russ. *prisebrit'sja* dass. bloß eine ad hoc Annahme ist, war eine solche Umstellung im Sarmatisch--Alanischen als Vorstufe des Ossetischen regulär, was es ermöglicht, die von Ptolemäus um die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts an den Unterlauf der Volga gesetzten Σέρβοι als einen sarmatischen Stamm aufzufassen, die sich nachträglich nach dem Slavenland verpflanzt haben dürften um bald slavisiert zu werden, aus deren Namen, der **sərb-* zu lesen wäre, sich in slavischem Mund **sьrb-* ergab.

In der vorliegenden Arbeit wird diese Hypothese modifiziert. Sie ging nämlich von der Annahme einer Urverwandtschaft zwischen ursl. **sębrъ* und altiran. **sabra-*, etwa '(Stamm)-genosse', aus, die sich auf der ursprachlichen Ebene unter einem Ansatz **ḱm̥bʰro-* vereinigen ließen. Dabei blieben die baltischen Fakta unerklärt, denn neben der langvokaligen Formen lit. *sẽ̃bras*, lett. *sę̄brs*, die gewöhnlich als Entlehnungen aus östsl. *sjabr-* gedeutet werden, kommen auch die kurzvokaligen vor, die auf ein urbaltisches **sebra-* schließen lassen, das ins Finnische zu einem frühen Zeitpunkt entlehnt wurde, der dem ostslavischen Einfluß auf das Baltische lange zurückliegt. Außerdem ist im ostslavischen Bereich die Form *sebr-* gut belegt, die nicht notwendig als eine sekundäre Entwicklung aus *sjabr-* zu beurteilen ist. Das Nebeneinander, im Baltoslavischen, von **sembra-* und **sebra-* weist deutlich auf eine ursprünglichere Lautform **serbra-* hin, die nachfolgend auf zweierlei Weise dissimiliert wurde. In der Tat liegen einzelne Belege der Form mit zwei *r* vor, kroatisch-čakavisch *srebar* (seit dem XVI Jh.), russ. dial. *srebrjána* pl. 'Teilhaber, Miteigentümer', wruss. alt (XVI Jh.) *serebščizna* 'eine Art Grundsteuer', wohl < **serebrščizna* zu ukr. *sjeberščyna* 'Gemeindeland'. Andererseits scheint ossetisch *særvæt* im iranischen Bereich nicht ganz vereinsamt zu sein. Es gibt im Paschtunischen das Wort *sar'əy* 'Gegendienst, Zusammenarbeit', gebraucht von zwei Bauern, die jeder je ein Rind haben und sich miteinander vereinigen, um ein Gespann zu bilden. Nun ist als einer der ältesten Gebräuche des slavischen Wortes eben 'Halbspänner' anzunehmen, vgl. in dieser Bedeutung kroat. čak. *sebrnjak*, alb. *sëmbër*, arom. *símbru*. Morgenstierne stellt, wohl mit Recht, *sar'əy* zu *sar'a* 'zusammen', avest. *sar-* 'Vereinigung, Verbindung, Genossenschaft'; angesichts von osset. *særv-* kann man eine Rekonstruktion *sar'əy* < **sabraka-* erwägen und als zugrundeliegend ein Kompositum aus *sar-* und der schwundstufigen Wurzel *bar-*, *br-* 'tragen' annehmen, altiranisch **sar-bra-*, etwa 'Zusammenbringen, gemeinsames Beitragen', die ins Baltoslavische früh entlehnt wurde als **serbra-* > **sembra-* / **sebra-*, wobei sich *e* der ersten Silbe durch die Schwächung von *a* zu *ä* in der iranischen Vorlage erklärt, wie sie sich auch an den frühesten Iranismen in den finnisch-ugrischen Sprachen beobachten lässt.

UDC 811.16:39
UDC 255.2
UDC 811.16'373

Љубинко Раденковић
Балканолошки институт САНУ, Београд
rljubink@eunet.rs

ПЕРСОНАЛНИ САСТАВ СЛОВЕНСКЕ НАРОДНЕ ДЕМОНОЛОГИЈЕ*

Код словенских народа, од друге половине XVIII века до данас, у усменом предању, евидентирано је више стотина назива за митолошка бића. Неки од тих назива су шире познати, а неки су само регионални. Чак и у оквиру једног региона постоји низ синонима за неко од митолошких бића. Задатак овог рада је да на основу прегледа назива и неких особина митолошких бића, појединачно за сваки словенски народ, укаже на персонални састав и главне токове у формирању словенске народне демонологије.

Кључне речи: митологија, демонологија, лексикологија, етнолингвистика, митолошка бића, Словени.

The creation of folk demonology of the Slavic peoples was influenced by the cultural and historic circumstances that they lived in, their predominant economic activity, and natural environment. The visible differences in the names of the individual mythological beings, as well as the ideas of them, are comparable to the differences that exist between the Slavic languages, as well as their dialects. There are also differences within the smaller and broader regions. Since the second half of the 18th century several hundred names of mythological beings have been registered in the oral traditions of the Slavic peoples. Some of them are widely known and some are only regional. This paper gives an overview of the names and some of the characteristics of the mythological beings, individually for each of the Slavic peoples, and points out the main developments in the creation of Slavic folk demonology.

Keywords: mythology, demonology, lexicography, ethnolinguistics, mythological beings, Slavs.

На формирање народне демонологије словенских народа утицале су културно-историјске околности у којима су они живели, њихова претежна привредна делатност и природно окружење. Видљиве разлике, како у називима за поједина митолошка бића, тако и о представама о њима, могу се упоређивати с разликама које постоје међу словенским језицима, као и њиховим дијалектима. Разлике постоје и унутар ужих или ширих регионалних целина, што је показано и картографирањем (за распоред неколико

* Рад је део резултата на пројекту «Народна култура Срба између Истока и Запада“ (№ 177022) који у целини финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

важних демона код Јужних Словена – Плотникова 2004, за Полесје – Левкиевская, за Родопе у Бугарској – Троева-Григорова 2003, итд.). Због обимности грађе о овом питању, овде се може указати тек на основни списак назива демона код словенских народа и на доминантне представе о њима. Више пажње је посвећено народној демонологији балканских Словена, зато што она до сада није у довољној мери системски приказана, а сачувала је архаичне представе о митолошким бићима. Словенски народи који овде живе – Бугари, Македонци и Срби имају сличан демонолошки систем и главна митолошка бића су им заједничка.

Јужни Словени

Буӷарска

Захваљујући низу регионалних записа веровања и предања о митолошким бићима у Бугарској, почев од друге половине XIX века па до наших дана, као и истраживачким радовима на ту тему, може се доста јасно сагледати митолошка традиција на овом простору. Од старијих извора треба поменути записе објављене у серијској публикацији *Сборник за народни умотворения*..., као и преглед митолошких бића код Бугара Д. Маринова (1994: 248-319). Од регионалних описа народне културе, где је у посебним одељцима посвећена пажња и народној демонологији, издваја се серија монографија о појединим бугарским крајевима у издању Етнографског института с музејем БАН у Софији, уп.: Георгиева 1980: 457-477; Тодоров 1985: 259-278; Стаменова 1986: 293-309; Цанева 1989: 119-125; Генчев 1993: 196-233; Василева 1993: 163-234; Попов 1996: 216-236; Попов 1999: 268-292; Попов, Мицева 2002: 231-254. У свом делу „Бугарска народна митологија“, И. Георгиева (1993) на великом броју извора и на разложан начин описује и тумачи изглед и функције низа митолошких бића посведочених у веровању и фолклору Бугарске. Значајан допринос изучавању бугарских демона с етимолошког аспекта дала је У. Дукова (2015). Треба поменути и збирку демонолошких предања с коментарима Е. Мицеве (1994), монографију о змајоликим бићима М. Беновске-Събкове (1995), као и монографију о демонима Родопа Троеве-Григорове (2003).

Два су главна митолошка бића у бугарским народним веровањима и фолклору – *самодива* и *змај*. Сходно пореклу, њихова функција је различита. Самодиве настају од превремено умрлих девојака, и оне су опасни и осветољубиви демони. Ипак, ако их човек, кога су казниле болешћу, јер је „нагазио“ на место где су играле или вечерале, замоли да му опросте, донесе на то место цвеће, погачу с медом, чашу с водом, оне га ослободе болести (најчешће се неки облици парализе лица, руку или ногу схватају као казна самодива).

Код Бугара постоји низ локалних назива за самодиве, као што су: *вила*, *самовила* (западна Бугарска, периферни делови Родопа) мн. *јуди*, *видефки*,

нидефки (пловдивски крај), *judjafki*, *едефки*, *светенките*, *пери* (Родопи), *бесните*, *побратимите*, *јурешниците*, *ђаволи* (Странџа), *злините* (пиринский крај), *кадъни* (Капанци) и други. Ови различити локални називи могу указивати и на неке њихове локалне специфичности. Тако у Родопима самодиве описују као женска бића с великим грудима које пребацују преко рамена (Троева-Григорова 2013: 120). У неким бугарским крајевима (највише у североисточној Бугарској) познати су и женски календарски демони, нека врста самодива, активни само у Русалној недељи (седмица после Тројица), који се називају *русалии*, *русали*, *русалийки*, *русале*, *русалци*, *русалки, русанки, русальки* (разградски крај, ловешки крај, пловдивски крај северно од Марице, Сакар, Капанци). У Бугарској се верује да Бог на први дан Русалне недеље (празник Свети Дух), прикупља и затвара све покојнике који су били на земљи распуштени почев од Великог четвртка. „Нечисти покојници“ (самоубице, страдалници у сукобима, некрштенци, девојке страдале током обредног похода *краљице* и други), нису примљени на оном свету, и они своју срџбу искаљују на људима које затекну током Русалне недеље да леже или спавају у пољу, набацајући им болести. Управо од ових покојника води порекло ова врста самодива. Најчешће се замишљају као девојке (младе жене), са дугом распуштеном косом, обучене у бело. Код Капанаца *русалии* су група људи, који иду по пољу, али могу да уђу и у село и да ономе кога сретну набаце тешку болест (Тодоров 1985: 274). Страх од русалки је већи него од самодива, па су у Русалној недељи, као заштиту од њих носили са собом пелин, орахову гранчицу или биљку лепушу (Попов 1999: 286, 315; Беновска-Събкова 1991: 3-14). Називом *самовила* у софијском крају означавана је и жена која врача, и за коју се веровало да је у дослуху с нечистом силом (Ватйовъ 1893: 126). Овај назив, у истом значењу, познат је и на Косову и јужној Србији.

Према распрострањеном веровању Бугара, змај (*змей*) се најчешће рађа из везе жене и змаја, који се ноћу, када долети код ње у кућу, претвара у привлачног момка. Може се створити и од змије или неких других животиња. Чим се роди, он одлети из куће. Особине змаја може имати и човек, који је рођен с крилцима испод мишке (околина Софије). Он живи као и остали људи у селу, али када се надвију градоносни облаци које предводи хала, он заспи, из њега изађе моћ („мощъта“) и иде да се бије са халом (Ватйовъ 1893: 126). Змај је један од покровитеља атара села (*стопан*), и штити га од предводника градоносних облака. Борбом исцрпљен или рањен змај може да падне у поље, и онда су му људи односили млеко да га нахране, како би се опоравио (Стаменова 1986: 305; Попов 1999: 287). Према једном предању из свиленградског краја, рањени змај тражи од бабе, која је наишла на њега у њиви, да му донесе млеко. Она му је четрдесет дана доносила по кофу овчијег млека и он је сваки пут, кад попије млеко у празну кофу остављао новац (по једну лиру), од чега је бабина кућа постала богата (Мицева 1994: 55-56). Према казивању, борбом исцрпљену халу, која је пала у пољу, појили су млеком Срби у Банату (Филиповић 1958: 281). Змај може постати штеточина ако освоји неку девојку

и ноћу долеће код ње. Она постаје некомуникативна, запуштена и не жели да се уда. Говорило се да је постала *змеичава* (Стаменова 1986: 305). У Странџи и сливенском крају је констатовано и веровање да постоји и *змејкиња*, и да је, као и змај, могла у људском облику силазити из планине у село и хватати се у коло с момцима и девојкама.

Противник змаја – *хала*, слабо је позната у бугарским веровањима и фолклору. Д. Маринов је изједначује с *ламјом* (1994: 302-304), а у сливенском крају нису је разликовали од змаја: „змеят и халата са едно също нещо“ (Цанева 1989: 120). У софијском крају се веровало ако се појави црн облак на пруге у њему је хала, која спушта реп и савија га. Када спусти реп настаје провала облака. У двориштима нису остављали парчиће од поломљених црепуља, да хала њима не туче змаја (Ватйовъ 1893: 126). Ламја се у бугарском фолклору (песмама и приповеткама) описује као змијолико, прождрљиво чудовиште, које најчешће борави у дубоким водама. Код Бугара су позната и веровања да свака кућа има свог чувара у виду змије. Опште је веровање да се ова змија, ако се појави, не убија, јер она чува срећу куће (Георгиева 1980: 457-477). У ловешком крају назива се *сайбика*, *ступанин*, *къщница*, *цар на къщата*. Њена појава је тумачена као знак да ће умрети домаћин или неки други укућанин (Попов 1999: 285). И нека друга места могу имати свог чувара – домаћина („стопана“) у виду змије, као што је воденица, виноград, њива, башта, извор. У овом крају стопана њива, у виду дебеле змије која има на глави два рога, називају *смок синурлия* (Попов 1996: 229). Ако се стопан јави у сну неком члану породице или лупа на тавану, то је схватано као знак да се приближава нека несрећа за породицу. У таквим случајевима, или периодично сваке године („понеделник од големија месец“), или на неколико година, у кући се припремао обред „гошћења стопана“, који се у Бугарској назива *стопанова гозба* (Хасковски округ, Благоевградски округ), *наместник* (Рупчос, јужни делови Средњих Родопа), *трапеза-курбан* (Драмски крај, припада Грчкој), *вечер'а* (исламизирани Бугари у крајевима: Гоцеделчевском, Пештерском и Асеновградском). Ако се не припреми обредно гошћење, како се веровало, невидљиви покровитељ се могао расрдити и послати болест и смрт на укућане и њихову стоку, или изазвати олују с градом да уништи њихове усеве. У обреду *стопанова гозба*, који се састојао од жртвовања црне кокошке, лепиња, гибанице и вина учествовале су искључиво старије жене (које више не рађају) и тај обред се може сматрати специфичношћу бугарске митолошке традиције.

Опште је веровање у Бугарској да се митолошка бића – самодива, јуда, змај, па и вампир, могу појавити у пољу у виду снажног ветра који дува у круг – *вихора* (буг. *вихрушка*, *ветрушка*, *верулька*). Такав ветар у Родопима назива се и *самовила*, *юда*, *перия*, *диви*, или еуфемизмом *лелята* (Бонева 1994: 19). Капа или марама, коју скине вихор не ставља се на главу, у противном, како се веровало, човек ће се разболети, онемети или оглувети (Маринов1994: 298; Стаменова 1986: 298; Бонева 1994: 19; Попов 1999: 273; Троева-Григорова 2013: 130).

У Бугарској су општепознати календарски демони *караконџоли*. Њихова појава се најчешће везује за „некрштене дане“ (од Божића до Богојављења), који се у разним бугарским крајевима могу називати *поганото*, *поганите деня*, *поганите нощи*, *поганото време*, *караконджурови дни*, *бугани дни*, *мръсниците*, *некръстени нощи*. Демони, везани за ово време, називају се у софијском крају – *караконджоли*, у ловешком – *каракони*, *гундураки*, у Странџи – *канканджори*, *калуканджури*, *кръконджери*, у Сакару – *караконджели*, *деригъзници*, итд. То је нека врста опасних покојника који ноћу пресрећу људе, забију им гребене у главу и јашу их. Понегде се верује да се окупљају на месту где је заклано божићно прасе и лижу крв. Могу се појављивати у виду косматих, рогатих и репатих мушкараца, али и у виду животиња – медведа, паса, мачака, коња (Маринов 1994: 304-305; Стаменова 1986: 302; Василева 1993: 244; Бонева 1994: 39; Гребенарова 1996: 315-316; Попов 1996: 231; Попов 1999: 284; Попов, Мицева 2002: 239. У пиринском крају, током „некрштених дана“ појављују се митолошка бића која се називају *енджелиите*, *инджерлии*, *джинискари*. Тамо где она играју појављује се црна трава (Георгиева 1980: 471). У ловешком крају је познат календарски демон *Св. Тодор*/*Тудър*, који излази из гробља током Тодорове недеље (прва недеља ускршњег поста), у виду црног човека с коњским телом, или у виду белобрадог старца на белом коњу (Попов 1999: 284, 292).

Као и у другим јужнословенским земљама и у Бугарској су широко позната веровања да судбину детета, након рођења, одређују женска митолошка бића, која се овде најчешће називају *ориснице*. Обично их је три, и мада су невидљиве, за њих кажу да су у различитом узрасном добу – млађа, средња и старија. У кућу улазе кроз димњак, треће вечери по рођењу детета, и судбину коју одреде нико не може променити, па ни светац, а ни Бог. По правилу, оне детету одређују дужину живота, док се његов статус да ли ће бити богато или сиромашно одређује на други начин. Тако се у ловешком крају каже, када се роди дете на небу се појави звезда. Она је сјајна или слабо видљива у зависности да ли ће дете бити богато или сиромашно (Воденичарова 1999: 361). У Бугарској постоји низ локалних разлика, како у називима, тако и у одређењу пола и изгледа демона судбине. У Странџи се називају *наречници*, *уресници*, *хорисници*, *юришници*, *уришници*. По правилу овде су то три ружне старице обучене у одећу тога краја, црне боје, и могу се изједначавати са самовилама (Попов 1996: 233-234). У пловдивском крају судбину детету одређују *урисници*, *наръчници* или *наречници* и то су, како се верује, три сестре различитог узраста. Овде судбину може одређивати само једна наречница, а могу то чинити и демони мушког рода (Стаменова 1986: 303). У Родопима судбину детету, прве или треће ноћи по рођењу, код хришћанског становништва одређују: *реченици*, *речници*, *наречни*, *наречници*, *нарешници*, *наръчници*, *богови речници*, *орисници* (Бонева 1994: 33). И код Бугара су позната предања о досуђеној смрти мушком детету на дан свадбе, као и приповетке о досуђеној судбини новорођеном женском детету да се уда за трговца који се нашао

у кући где се жена породила или да новорођено мушко дете наследи његово имање.

У бугарској традицији може се издвојити круг демона који јасно води порекло од душа покојника. То су *вампир* и његова варијанта – *върколак*, као и *таласъм*, *нави* и *устрел*. За покојнике-повратнике Д. Маринов наводи да се у разним местима Бугарске називају: *вампир*, *вампирин*, *вапир*, *въпер*, *лепир*, *плътеник* (Маринов 1994: 309). У Родопима, срећу се и називи *дракус*, *лапир*, *джин*, *опачина*, *вещер* (Бонева 1994: 40), у ловешком крају – *випир*, *влепир*, *липир*, *липирин*, *врепир* (Попов 1999: 282), код Капанаца – *умпир*, *опир*, *липир* (Тодоров 1985: 270). Опште је веровање да се повампирени покојник најчешће враћа у своју кућу и да тамо прави пакости: ноћу лупа по тавану, разбија судове, просипа брашно, а негде се каже и да притиска људе и пије им крв. У софијском крају се веровало, ако вампир не буде уништен 40 дана од смрти он постаје *върколак*, и од других људи се разликује једино по томе што нема хрскавицу у носу (Генчев 1993: 223). У Странџи, пак, *върколак*, или како се још назива *вракулак*, *уркулак* је сваки покојник који је умро неприродном смрћу (удављеник, обешењак, човек убијен на путу) и он има дуг реп, гвоздене зубе и може се преобраћати у вука. По другој информацији из истог краја *върколак* је огроман вампир с једним брком и једном ноздрвом (Попов 1996: 228). *Таласъм* је ноћна приказа која настаје на два начина: ако се узида сенка или траг човека (а негде и животиње) у грађевину (мост, зграду), он се разболи и умре, а његова душа сваке ноћи излази из темеља те грађевине и плаче, или се претвара у разне животиње и страши људе; или ако се нечија душа, на магијски начин веже за закопано благо, па га чува (Маринов 1994: 314-316, 318-319; Стаменова 1986: 303; Попов 1996: 230). *Нави*, *навјаци* су душе умрле (уморене) некрштене деце, које лете ноћу у облику голих птица и нападају породиље (Маринов 1994: 313-314). У западној Бугарској зли духови опасни за породиље и њихову децу су *лахуси*, *лафути*, у ловешком крају – *лауси*, *лафуси*, *лавуси*, *лафутници* (Воденичарова 1999: 355; Попов 1999: 283), у Странџи – *ерменци*, *ерменки*, *ермени* (Попов 1996: 232). *Устрел* је нека врста вампира који сише крв стоци. Ако умре некрштено дете у суботу, које је и зачето у суботу, после девет дана постаје устрел, и пробивши рупу излази из гроба и сише крв стоци (Маринов 1994: 316-317). У Странџи устрелом се назива сваки покојник-повратник.

Подаци о *вештици* код Бугара које је Д. Маринов прикупио крајем XIX и почетком XX века (Маринов 1994: 307-308), у новијим записима су битно редуковани. Сам назив *вещица*, најчешће је замењен изразима: *магьосница*, *магеница*, *мамница*, *примамница*, који указују на њену основну делатност – употребу магијских средстава за постизање неког циља (обирање млека туђе стоке, или рода жита с туђих њива). Такође веровање да жени-вештици, када увече заспи, душа излеће из ње у виду жуто-црног лептира и кога сретне – испије га, а посебно одојчад и људе који спавају ван куће, у каснијим записима није потврђено. Према веровањима из јужних крајева Бугарске (Странџа, Сакар, Родопи, Карнобатско) вештицама (маћо-

сницама) у преузимању туђег млека или рода жита, помаже „услужни дух“, пиле које оне изведу држећи под пазухом четрдесет дана кокошије јаје. Тај дух се назива *мамник*, *мамяк*, *мамняк* (Маринов 1994: 317-318; Вакарелски 1935: 437; Попов 1996; 226-227). Извођење овог духа је особеност бугарске регионалне традиције. Веровања и предања о томе, са другим називима овог духа, позната су и у западним српским крајевима, Хрватској, Словенији и другим словенским земљама, али се не везују само за вештице као код Бугара. У неким крајевима Бугарске (околина Трнова, Орјахова, Кутлова, Софије), као и у Македонији, констатована су веровања да жене вештице, магијским путем могу да скину месец с неба, који се онда појави испред њих у облику краве и да га помузу. Према једном опису то могу да учине заједно једино мајка и кћер које у исто време доје децу (Маринов 1994: 269-270).

У Бугарској, као и код других Јужних Словена, неке од опасних болести су персонификоване. У пловдивском крају *чума* (куга), позната и по еуфемизмима *леля*, *лелица*, замишља се као стара, ружна и чупава жена у црној поцепаној одећи, која води дете са собом и носи тефтер с именима оних које треба уморити. Богиње се називају *баба Шарка* и еуфемизмима *сладка*, *медена*, *госка*, па се и она представља као стара жена, рошава у лицу (Стаменова 1986: 304-305).

Македонија

Јозеф Обрембски, који је истраживао народну културу Македонаца између два светска рата (углавном у предеоној целини Поречје), констатује да прво место у њиховом демонском свету припада *самовилама*. Оне бораве по планинама и ливадама, где воде живот сличан људском. За човека су опасне једино ако он нагази на њихове софре или обори љуљке где спавају њихова деца. Тада га кажњавају болестима, али ако им принесе жртве и замоли их за милост, оне га ослободе болести (што је иначе пракса позната у Бугарској и јужној Србији). Он је забележио и веровање да постоје и мушке самовиле, које ноћу посећују неке сеоске жене изазивајући им еротске снове, што доводи до њихове неплодности. Обрембски је такође приметио да змај (*змеј*) код Македонаца нема ништа заједничког с чудовиштем–змајем. Њега замишљају као великог и снажног мушкарца, обученог у сеоској ношњи. Он је својеврсни намесник Бога на земљи. Тамо где је покровитељ, он се стара да буде добар род њива и винограда и да се стока добро плоди. Живећи у близини села може да ступа у везу са сеоским девојкама, након чега оне рађају децу с крилцима, која брзо напуштају село и постају змајеви (Обрембски 2001/II: 12-13). И у новијим записима демонолошких предања постоје сижеи о рођењу детета с крилцима, које постаје змај и штити атар свог села од ламје (Вражиновски 1995: 42). И човек-змај, који живи обичним животом као и други сељаци, када се појаве градоносни облаци, пада у сан а његова душа излази из тела и одлеће да се бори с алом, ламјом или аждајом, који предводе облаке.

Према описима С. Тановића из околине Ђевђелије (1927: 309-310), самовиле (овде се називају *сумувиле*) су младе, лепе и веселе девојке, које имају крила и које воле да играју. Ако неко наиђе на њих оне га опсене, па га воде куд хоће. За разлику од њих *јуде* су љуте и махните женске особе, кога оне ухвате – уморе га, а ноћу даве децу. Он констатује и веровање да у вртлозима река бораве женска митолошка бића – *муравини*, која су посебно опасна за људе који улазе у реку од 1. до 15. августа. Слична бића су стије (*стӣии*), грозне жене с дугим косама, за које се каже да бораве у Вардару и неким другим рекама, и онај ко уђе у реку оплету га косама и он се удави (Филиповић 1939: 518-519).

И код Македонаца су познати календарски демони *каракоӈиоли* и демони судбине *наречници*. Записане су и на десетине прича о повампиреним покојницима (*вапир*, *вампиро*, *вопер*, *в`пир*). Углавном вампир долази ноћу у своју кућу где чини пакости људима и изазива страх. Највеће штете прави тиме што сише крв стоци, и то доводи до помора стоке. У тим случајевима, људи су позивали *вампӣрӈицу*, човека који је могао да види и убије вампира, или су га на превару „одводили“ у друго село (Спировска, Вражиновски 1988: 5-98). Представе о митолошким бићима у Македонији могу се сагледати у низу предања које је са својим сарадницима записао Танас Вражиновски (1995), а нужне информације дате су и у Речнику народне митологије Македонаца (Вражиновски ред. 2000).

Србија

Значајан допринос у изучавању народне демонологије код Срба дали су Тихомир Р. Ђорђевић (1953; 1965) и Веселин Чајкановић (1994), док је Слободан Зечевић доста учинио на њеној популаризацији (1981).

У Србији се могу уочити бар три културне зоне, у којима се могу запазити неке особености у народној демонологији. То су: централно-балканска зона – Косово, Поморавље, источна и јужна Србија, Банат (она се даље простире на Македонију и већи део Бугарске); западна Србија (даље се простире на Босну и Херцеговину, а на југозападу обухвата Црну Гору); северни делови Војводине – Бачка, Барања, северни Банат.

Код Срба на *Косову и Ме̄тохији* забележена су многа веровања и предања о митолошким бићима, што заједно са њиховим називима, представља важан извор за изучавање српске, али и шире – словенске митологије. У записима И. С. Јастребова, Д. Дебељковића, Г. Елезовића, М. Филиповића, Д. Чемерикића, Т. Вукановића, Б. Божовића и других истраживача језика и културе косовских Срба, може се пронаћи педесетак назива митолошких бића, као и подаци о народним представама о њима.

У најстарији културни слој могу се уврстити митолошка предања о *воденом бику*, за кога се каже да је живео у појединим дубоким водама, одакле је повремено излазио и на околним ливадама пробадао домаће бикове и другу стоку (Филиповић 1967: 72). Шире је познато и предање о (црном) *воденом овну* који је ујесен излазио из језера у планини Мокрој

и мркао овце, које су пасле у близини језера (Бован 1980/5: 122-123). Према неким елементима воденом бику је слична *(х)ала*, односно *аждаја*. У усменом предању Косова и Метохије сачуване су и древне представе о *змају*, односно змајевитом човеку. Веровање, познато многим народима, да свака кућа има змију која се крије у њеном темељу или зидовима познато је и на Косову. Такође су позната и веровања да треће вечери после рођења детета у кућу долазе *суђенице* да му одреде судбину. Зато се те ноћи окупљају жене и чувају новорођенче целе ноћи, певајући песме (Нушић 1986: 123-124). У југоисточном делу Косова виле се најчешће називају *самовиле* (као и у већем делу Македоније и у западној Бугарској). На Косову је забележено да *виле* постају од девојака које младе умру, а које је мајка дојила три године (Плакаоница – Вукановић 2001: 62). Иста веровања односе се на горе поменуте самодиве у Бугарској. Код источних Словена порекло *русалки* се често везује или за умрлу некрштену децу или за умрле девојке (Виноградова 2000: 145-148). Опште је познато и веровање да је у периоду од Божића до Богојављења, тзв. „некрштени дани", веома активна нечиста сила, нарочито у ноћним сатима, а то су на Косову *каракоњуле* (Филиповић 1967: 64; Елезовић 1932/I : 281-282), али и умрла *некрштена деца*. Ноћу се појављује и *дрекавац* и то у облику пилета (Лешак, Лепосавић – Вукановић 2001: 107). Према расположивој грађи, на Косову и Метохији дрекавац је познат само у његовом северозападном делу и код досељеника са динарског подручја.

Покојник, чија душа из разних разлога није отишла на онај свет, па се као дух ноћу враћа у свој дом, страши укућане, прави им штету и друге пакости у југоисточном Косову (Средска, Призрен, Урошевац, Гњилане) се најчешће назива *гробник*, а у западнијим деловима *вампир*, *вампијер*, *лампир*, *лампијер* (Пећ, Дечани) (Вукановић 2001: 158, 213, 222, 276, 304-305, 495-496; Vukanović 1986/II: 328-334; Николић 1961: 122). Назив *гробник* познат је у говорима западне Македоније, где је и врло распрострањено веровање да се он може на превару одвести у друго село (Спировска, Вражиновски 1988). Позната су и веровања, да вампир може спавати са својом женом, и да она од њега може остати трудна. Дете које се роди из такве везе назива се *вампировић*, у Призрену – *вампир*. Кад порасте, могло је да види скривеног вампира и да га убије из пушке (Вукановић 2001: 222).

Осим назива *вештица* и *вештер*, на Косову се јављају и позајмице романског порекла *штрига*, *штринга* (према веровању из Ђаковице то су старе жене чије душе, док им тело мирује, иду да поједу срце деци (Vukanović 1986/II: 443). Осим од вештица и *урока* породиљи и њеном детету, како се веровало на Косову, претила је опасност и од опасних демона – *бабица* (Дебељковић 1907: 176).

Пошто су Косово и Метохија богати рудом и рударство била важна привредна грана у средњовековној српској држави, у селима око Ибра, а ниже Косовске Митровице, остала су веровања о *Јентешима*, патуљастим рударима, који су вадили и топили руду (Филиповић 1967: 81; Вукановић 2001: 172). Као и у другим словенским крајевима и на Косову се запажа

већи број назива за *ђавола*. Посебну групу митолошких ликова чине страшила за децу. На Косову су посведочени њихови стари словенски називи, чије паралеле налазимо на северу Русије или у другим словенским крајевима, као што су – *бука, бавка, баја, бучица*, *бучка* (Елезовић 1932/I: 69), као и *бабучка*, *бау-бау*, *бабароґа*.

Мада су Срби на овом простору били изложени културним утицајима, како са запада (романско приморје), тако и са истока (Византија, Турска) и да у њиховом суседству живе и несловенске етничке заједнице (пре свега Албанци), они су скоро у потпуности сачували словенски карактер својих веровања и назива митолошких бића. Неки називи, као што су *ґробник* и *самовила*, указују на блиску везу културе и језика косовских Срба са западном Македонијом. Називи *вампијер, лампијер* и *дрекавац* указују на присуство „динарских“ Срба, пре свега у Метохији. Називи *водени бик, ала, суђеница, караконџула, бабица*, представљају старији митолошки слој.

Шумадија је регион Србије који је у XIX веку претрпео велике промене у погледу насељавања и састава становништва. Овде су позната веровања о *кућној змији*, *али*, *вили*, *змају*, *дрекавцу*, *вештици*, *вампиру*, *ђаволу* и *приказама*.

Веровања о *кућној змији* су слабо посведочена. Половином XX века, М. С. Филиповић (1972: 217) је забележио веровање у Такову, да свака кућа има своју змију и да је то добро. У исто време, он је констатовао и веровање да појава змије у кући представља лош знак. И код Бугара (Софијски крај, Ловешки крај), појава змије у дворишту или у кући сматра се за лош знак, и не убија се (Воденичарова 1999: 412). Код Источних Словена, својом појавом, кућни дух може најавити несрећу која ће задесити дом.

Веровања о *али* су више позната у југоисточним деловима Шумадије, а у западним тек у изразима, типа „Бори се као ала с берићетом“. Сматра се да је у облику велике змијурине са крилима, која живи у дубоким водама, одакле повремено излеће и предводи градоносне облаке (Мијатовић 1909: 449; Павловић 1921: 137; Петровић 1948: 337; Филиповић 1972: 211; Марковић 2004: 193). У Левчу је познато и предање о Светом Ђорђу који је убио алу, а из ње су се створили црви и бубе које нападају стоку у време орања (Марковић 2004: 78). У Левчу су констатована и веровања да се дете може родити као *аловито* (с крилцима), али и коњ може бити *аловит*, и да се повремено умртви када његова душа одлети да би се борио с алом (Марковић 2004: 127-128. 133). По свој прилици да су веровања о *али* у Шумадији везана за ретке староседеоце, као и за досељенике с југа или истока, о чему сведочи и губљење иницијалног гласа *х* у овом називу. У Левчу и Темнићу познато је и прождрљиво митолошко биће, слично али – *аждаја*. За њега се каже да живи у дубоким водама и да отуда вреба да поједе човека, вола или коња. Може да живи онолико стотина година, колико човек има зуба у вилицама (Мијатовић 1909: 449).

Миленко Филиповић, који је истраживао Таково пре шездесетак година, констатовао је, да су већ тада, у овом крају, била слабо очувана веровања о *змајевима*. Пронађени листићи црног лискуна поред извора

називају се *змајоӣресине*, или *змајска оӣресина*, а што је везано за веровање да је змај покривен крљуштима. То је била мотивација именовања многобројних извора, понегде и потока и врхова у Шумадији – *Змајевац*. У Гружи је посведочено веровање да сваки змај има село које он штити од градоносних облака које предводе *але*. Опет, ако у току лета наступи суша, сматрало се да је узрочник змај, који се ту дуго задржао, јер ноћу долази код неке жене. Борбу с алама, како се овде веровало, може да води и змајевит човек. У време грмљавине он одлети у облаке и бије се с алом. И во може бити змајевит (Петровић 1948; 342). Оваква веровања позната су у источној и јужној Србији, Македонији и Бугарској. Према предањима из Левча, змаја може да роди и жена, који кад порасте одлети из куће у планину (Мијатовић 1909: 449; Марковић 2004: 133).

Веровања у постојање *вила* позната су и данас. Оне бораве по планинама (па се зато у Левчу називају и *ӣорске*), окупљају се око језера и извора. На раскрсницама играју коло а на буњиштима вечерају (Мијатовић 1909: 444-445). Сусрет с вилама се сматра опасним, као и то, ако човек, не знајући, нагази на *виље коло*, или на њихову „вечеру“. Онда га виле могу устрелити, и он после тога дуго болује (Бушетић 1911: 531; Филиповић 1972: 210). Зато их у Левчу називају и *сӣрелаӣице*. У опису виле у Јасеници се среће архаизам, а то су велике груди које она пребацује преко рамена (Павловић 1921: 129); исто обележје има и *чума* у Левчу (Мијатовић 1909: 447-448). У Качеру, човек, за кога се сматрало да је у дослуху с вилама, називан је *виловњак*.

Једно од митолошких бића у Шумадији, од кога и у новије време влада страх код људи, јесте *дрекавац*. Оно је познато и у народним веровањима у западној Србији, Косову и Босни. Назива се још и *дрек* и *дрекало*. Оглашава се продорним гласом „Ува!“ Тамо где се огласи, веровало се да најављује смрт (Павловић 1921: 137). У Гружи, као и селу Вранић код Барајева верује се да дрекавац настаје од умрлог некрштеног детета. У Босни (Маглај) се сматрало да су *дрекови* душе погинулих војника које немају мира на оном свету због почињених грехова и оне у облику *враӣила* ноћу лутају од гробља до гробља, страшећи људе дреком.

У Такову је половином XX века констатован назив демона *ӣрикојаса*, иначе шире познат у западној Србији (Златибор) и у Црној Гори (Ускоци), где означава приказу. У Такову, пак, прикојаса може бити синоним за ђавола, вампира или каквог другог демона, па и за жене врачаре или чинилице.

Календарско митолошко биће – *караконџула*, познато на Косову, јужној и источној Србији, Македонији и Бугарској, у Шумадији је констатовано спорадично, и у нешто измењеном виду, и то у народном веровању у Левчу и Гружи.

У космајским селима записано је казивање о *људима без ӣлава*, који се ноћу могу видети увијени у покрове (Дробњаковић 1957: 155). По свој прилици ради се о покојницима–повратницима, који су неким случајем настрадали. Оваква веровања дошла су из католичких средина са запада или југозапада. Позната су код Хрвата, Словенаца и Западних Словена.

Представе о *ђаволу* у Шумадији не излазе из оквира шире познатих представа о овом бићу. У Левчу га називају *нечастиви*, *проклети*, *брадаило* и *онај куси* и сматрају да он најчешће борави по воденицама и испод мостова. Сматра се да је опаснији старији од младог ђавола. Па када се направи нека штета каже се да је то учинио *онај стари* (Мијатовић 1909: 449-450). У Гружи његови називи су: *куси*, *нечастиви*, *анатема*, *сотона*, „*натема га било*“ (Петровић 1948: 341-342).

Једна од културних особености највећег дела Шумадије јесте одсуство женских митолошких бића – *суђеница*, која одређују судбину детета после његовог рођења. Према казивању људи у „високој“ Шумадији судбину одређује *Бог*, *анђели*, *два бела човека* и *усуд* (Филиповић 1972: 207-208, 231; Ђурић 2015: 161-172). Ипак, у Левчу постоје трагови веровања да судбину новорођеном детету (а то је, према предањима прерана смрт) одређују женска митолошка бића – суђенице (Мијатовић 1909: 400). У новије време, у Левчу је записано неколико варијаната предања о досуђеној судбини, где се појављују суђенице (Марковић 2004: 110–112).

Веровања у *вештице* и *вампира* и данас су жива у Шумадији. У овом региону се јасно уочава представа о вампиру као покојнику чија душа није отишла на онај свет па се враћа у своје место живљења, где страши људе. Позната су веровања, која имају широк ареал распрострањења, како умрла мајка долази ноћу да подоји дете, као и о мужу вампиру који се претвара у пса и откине жени комад платна од сукње, а када узме људски облик и насмеје се, она види тај комад платна на његовим зубима (Стојановић 1996а: 78). Овде постоји веровање да ђаво суделује у вампирењу покојника, што је познато у западној Србији, док је у источној и јужној Србији непознато.

У Левчу *вештица* постаје од детета које се родило у „кошуљици“, које се родило у суботу, или које има зелене (плаве) очи. Према веровању, овде се њена душа претвара у лептира, и она људима поједе џигерицу (Мијатовић 1909: 445). У Такову вештицама се могу означавати и жене које бају и врачају, и за које се верује да имају урокљиве очи. Оне се овде називају и *чинилице*, а у Левчу и Јарменовцима *чињарице*. За њих се најчешће везује веровање да оне могу, магијским путем, туђој стоци одузети млеко (Бушетић 1911: 577; Кнежевић, Јовановић 1958: 113), што је једно од широко познатих веровања у словенском свету.

Од демона болести најпознатија је *чума*, која се у Левчу назива и еуфемизмом *кума*. Замишља се као жена с расплетеном косом, обучена у црно. Има велике груди које при раду пребацује преко рамена. У Такову људи су се бојали *колере*, за коју су веровали да иде на колима која вуку два црна вола (Филиповић 1972: 211). У Левчу су познати породиљски демони *бабице*. Сматра се да они породиљи и новорођенчету стегну (укоче) вилице, па од тога могу умрети. Ови демони, и магијска пракса заштите од њих, познати су у јужној и источној Србији, Македонији и западној Бугарској.

Може се констатовати да су области Левач и Темнић, као и насеља „ниске“ Шумадије, више отворена према утицајима с југа и истока

(косовско-метохијска и источносрпска струја), па су овде констатована и нека митолошка бића карактеристична за источну Србију, Македонију и Бугарску, као што је календарски демон *караконџула*, затим *ала*, *аловић* и *змајевић човек*, *бабице*, као и демони судбине – *суђенице*. „Висока" Шумадија је у блиској вези са западном Србијом, па се ту појављују нека заједничка бића, као што су *дрекавац* и *прикојаса*, а судбину одређује *Бог*, *анђели*, *Усуд*.

У *Банату* је половином XX века М. Филиповић (1958: 281) забележио веровање да сваки сеоски атар има своју *халу*, која га брани од туђе хале. Она би узлетала при појави градоносних облака и тукла се с туђом халом, која их предводи. Тамо где се сручи град, био је знак да је хала тога атара слаба. Видовит човек, како се овде веровало, могао је да види обе хале у облаку. Према казивању, у Врачев Гају, пре Првог светског рата пала је хала на земљу, јер је била исцрпљена борбом, па су јој давали млека. После тога је ојачала и одлетела. Овде је констатовано и веровање да се с халом може борити и *халовић* или *змајевић* човек, који је рођен с репићем (код Паштровића у Црној Гори то је *репач*). Ако родитељима умиру деца, у Банату се веровало да их једе хала. И овде се сматрало да виле, које се овде називају *милостиве*, могу човеку набацити болест, али га и излечити. Судбину детету у Банату одређују *судије*, три женска бића, треће вечери по рођењу. Тада су ослобађали детету једну руку из повоја „да би се њоме бранило од судија", а на столу су остављали поклоне за демоне судбине – три свеће са црвеном пантљиком и три колачића (Филиповић 1958: 280). Регионална особеност Баната јесу веровања у *Тодорове* или *Тодоровске коње*, демоне у виду коња или јахача на коњима, који се појављују у ноћним сатима у току Тодорове недеље (прва недеља Ускршњег поста). У Врачев Гају су говорили да се међу коњима може видети момак с коњским зубима (Исто: 282). Такође у Банату је позната *планинска мајка*, коју су представљали као страшну жену с разбарушеном косом (Исто: 279). Исто биће се у североисточној Србији назива *шумска* или *горска мајка*, код Влаха – *mita paduri* (Зечевић 1969: 338). У овом крају се констатује и веровање да ђаво може украсти мајци дете, и уместо њега ставити своје, „халовито", које се назива *подмече* (Филиповић 1958: 281). Оваква веровања су позната у западној, средњој и источној Европи, али не код Срба ниже Саве и Дунава. У Банату је познато и бар десетак назива за *ђавола* (*сотона*, *нешто*, *нечисти*, *тихи*, *онај*, *андрак*, *анџмикуљ*, *Здравко*, „*бог из воде*", „*онај што има реп*").

Своја сазнања о митолошким бићима из *западне Србије* Вук Караџић је унео у више одредница у свој *Српски рјечник*. У првом издању овог Рјечника (1818) наведени су називи: *аждаа*, *ала*, *андрак*, *баук*, *бијес*, *вјетрењак*, *вјетрогоња*, *видовито дијете*, *вила*, *вјештац*, *вјештица*, *вукодлак*, *враг*, *грабанцијаш*, *дрекавац*, *змај*, *мора*, *ордуља*, *отровница*, *приказаније*, *сотона, утвора*, *хроми дабо*, *џин*. Највећи део поменутих назива, део су Вуковог сећања на веровања и предања из родног краја, а шире гледано они

одсликавају традицију западних Срба. Назив *ґрабанцијаш* дат је у оквиру одреднице *врзино коло*, и по свој прилици да он потиче из Војводине. Тако се назива путујући одрпанац за кога се верује да може изазвати град, и да може летети испред градоносних облака. Назив је распострањен у северним деловима Хрватске, али највише код Хрвата и Срба у Мађарској. У другом издању Рјечника (Караџић 1986), Вук доноси неке називе митолошких бића из Херцеговине, Црне Горе и неких области које данас припадају Хрватској, као што су: *баба коризма*, *баба руґа*, *виленик*, *виловњак*, *див*, *једоґоња* (*вједоґоња*), *мађионик*, *мацаруо*, *ноћница*, *ождаха*, *отровник*, *стухаћ*, *здухач*, *репач*, *тенац* (*тењац*), *усуд*, *утвор*, *утвора*, *утворица*, *чаратан*. Списак демона је увећан и неким еуфемизмима за ђавола (*Амат*, *ґријех*, *худоба*) и вештицу (*каменица*, *рогуља*, *цопрница*), као и за неке ликове из предања, који имају демонска обележја – *Дукљан*, *црна краљица*. Такође је, уз одредницу *кокот*, навео веровање из Грбља, ако кокот (петао) доживи девет година, он ће снести јаје „из којега би се излегло некако чудо“. Он не наводи назив тог „чуда“, а реч је о тзв. „услужном демону“ који се у Херцеговини назива *цикавац*, у Далмацији и на јадранским острвима *мацић*, *мацаклић*, *маљак* итд. Из Срема Вук је унео називе: *ґвоздéнзуба*, *коњобарка* (еуфемизам за вештицу), *ћорава Анђелија* (назив ветра). Вук је чуо и за *сребрноґ цара*, али у Рјечнику стоји само констатација: „За сребрнога цара у Србији приповиједају људи који су копали руде“.

Босна и Херцеґовина

У Херцеговини је посведочено веровање о вилама, које није познато из других извора, да оне могу човеку „одузети сјен“, па онда да лута по свету „као мува без главе“ (Грђић Бјелокосић б.г. 198). Овде се „сјен“ може схватити као душа или део душе, или некакав невидљиви омотач који обезбеђује целовитост човека. Можда се „одузимањем сјени“ чини иста штета човеку као и његовим урицањем. Исти аутор записао је и веровање о људима који се називају *стухе* или *стухаћи*. Они чувају своје племе од предводника градоносних облака, који су такође стухаћи, али из другог племена. Када наиђу облаци дух стухаћа излети и иде у борбу, а тело му спава као да је мртав. Ови људи после смрти, ако се не исповеде, постају *вукодлаци* (Исто: 201-202). Иначе, Срби у Херцеговини, као и западније у Босанској Крајини, за вукодлаке су приповедали да су то покојници који излазе из гробова, па иду по кућама и траже да ли је нешто остало иза кућне чељади од хране, па то једу (Грђић Бјелокосић б. г. 202; Беговић 1986: 241). За вукодлака се не каже да је крвожедан, али се то каже за *вештицу* и *мору*. Свака вештица на њиховом скупу добије задатак да извади срце неком човеку и да га донесе, како би га заједно појеле. За мору се сматра да је то девојка, која може да се претвори у кокош или другу животињу, да она ноћу притиска људе и сиса им крв, а највише то чини деци (Грђић Бјелокосић б. г. 199-201).

Црна Гора

У Црној Гори, од митолошких бића најпознатија је *вила*, док су о змајевима веровања врло оскудна. Представе о вили у великој мери се поклапају с представама о овом бићу у Србији, Македонији и Бугарској – то су вечно младе и лепе жене које бораве по шумама и пећинама. Према предању из Паштровића, оне краду људима децу, задоје их својим млеком и од њих постају веома снажни људи – *вилењаци* (Вукмановић 1960: 365). За змајеве се каже да су то огњена бића и док лете од њих севају варнице. Они слећу у језера, јер кад би слетели на суво од њих би се цео свет запалио. Улога заштитника њива и винограда од предводника градоносних облака, коју змајеви имају у бугарско-македонско-српској традицији, у Црној Гори је пренета на *здухаче* и *вједогоње/једогоње*. То су људи који су се родили у „белој кошуљици“ (племе Кучи), или с репом (па се у Паштровићима називају и *репачи*) и који падају у сан а њихова душа излеће из тела и бори се са исто таквим противницима из другог краја, који долећу да би однели летину с њива. У току те борбе настају силни ветрови који чупају дрвеће. У Рисну се сматрало да вједогоње/једогоње у планини изваљују дрвета па се њима бију између себе, па ко надвлада, носи летину с поља у свој крај (Караџић 1986/1: 361). У Боки которској се страховало од вједогоње, јер ако се он намери на неко село може га уништити градом и олујом (Вулетић-Вукасовић 1934: 168). Код Куча је забележено да је међу здухачима било много познатих личности. Међутим, по тамошњем веровању, здухачи могу бити и коњ који у сну рже, брав који у сну блеји, па и пас који лаје у сну (Дучић 1931: 277). У Србији, у околини Лесковца, чували су петла са две кресте, кога су сматрали да је „змајевит“. Према казивању из с. Бабичко, када грми петао се „умртви“, јер се тада бори с алом. Змајевитим се сматрао и ован и коза (Ђорђевић 1958: 565).

Према увреженим схватањима, вештице у Црној Гори су много опасније него мађеснице у бугарско-македонској традицији. Сматра се да оне пију људску крв и једу људска срца, а посебно, као своје жртве, бирају лепу мушку децу. Таква схватања широко су заступљена код Срба у Босни и Херцеговини и Хрватској, као и Хрвата и Словенаца. Код Куча их називају „зле душе“, а познате су и под називима *морне*, *бркаче* и *штриге* (Исто: 293). Код Црногораца је општепознато и веровање да се поједини покојници могу повампирити и правити пакости људима. Код Паштровића се такав покојник назива *тенац*, а код Куча – *ламијер*.

Хрватска

У Хрватској се могу издвојити бар две области у којима има видљивих разлика у саставу и представама о демонима. То су приморски појас, укључујући и Далмацију и Истру, и средишња и северна Хрватска.

У приморском делу (Конавле, околина Дубровника) сматрало се да *змај* настаје од змије кравошице ако се не види девет година. Он риче као

теле и сиса крв људима. Према причи он је тако брзо посисао сву крв чобанице која је стајала испод дрвета, да се у тренутку њено тело само сасуло (Вулетић-Вукасовић 1934: 165). Исти аутор је забележио и веровање да *виле* имају куће и да тамо љуљају своју децу у златним колевкама (Исто: 155-157). Особено је и веровање да постоји *пустоловица*, женско митолошко биће, које на ногама има папке као у козе (Брсечине). Ако се човек одазове на њен позив, она му одузме глас. Ако овца заблеји када она зове, одмах цркне (Исто: 183-184). У Конавлима се приповедало о опасном бићу – *пречици*, које је у виду птичурине, чији је кљун два пута дужи од њеног тела, и које тамани све живо (Исто: 184). Вид Вулетић-Вукасовић записао је и веровање о живом и мртвом *вукодлаку*. Живи је вештац или вештица, онакав какав га познају Источни Словени, он се привремено претвара у вука, прави нека недела, па опет добија свој ранији људски облик. Када вукодлак умре, он постаје опасни покојник-повратник. Гроб таквог покојника су раскопавали и пробадали га трновим коцем. На овом простору забележена су и веровања о ноћној прикази, која се назива *лорко*. Обично се ноћу појављује на путу у виду магарца, па ако га човек узјаше он почне да расте и трчи, и човек остане закачен на неком звонику (Исто: 172-174). Ова приказа, под називим *орко*/*лорко* (из итал. *orco*), *њорко*, *орбо*, *орхо марин*, *мањињорко*, *манинорсо*) позната је уз јадранску обалу, као и италијанским покрајинама Фурланији, Венето и Тирол (Lozica 1995: 11-63). Овде је познат и некрштенац под називом *тинтилин*. Он је у виду дечачића са црвеном капицом, и ко му украде капицу он му доноси новац да откупи капицу (Вулетић-Вукасовић 1934: 174). Овај демон је широко познат дуж јадранске обале под називом *мацић*, *малик*, *мацмолић*, *мацарол*. У неким местима се верује да је он „услужни дух“ који се изводи из петловог јајета. Његов домаћин га храни уштипцима, а он му, за узврат, доноси благо из мора (Bošković-Stulli 1975: 99-103). У околини Дубровника познат је „услужни дух“ који се изводи из јајета црне кокоши – *цицкавац*. Он је у облику птице са дугим кљуном, која има кесу, па у њу доноси свом домаћину млека, меда и друге хране, које покупи из других домаћинстава (Исто: 176). Сличан је већ поменутом бугарском демону мамнику.

На острву Брачу забележено је веровање да постоје беле и црне виле. Црне су опасније од белих. Без обзира што имају коњске ноге (са папцима) има предања да су виле живеле с чобанима, па и рађале децу с њима. Људи су некад осећали мирис хлеба који су виле пекле у пећинама. И овде је позната прича како је вила задојила човека па је постао јачи од других (Bošković-Stulli 1975: 93-97). Дуж целе јадранске обале, укључујући и Истру, постоје веровања и предања о борби два вешца у облацима за превласт над летином. Они се различито називају – на острву Брачу туку се два *вишћуна*, или *штрингган* са *штрингама* (Исто: 106-107); у Истри – *кршњак* са *штригоном*, или *крсник* са *штригама* (Bošković-Stulli 1959: 147-149). Борба два противника води се у ноћним сатима и ван облака. Онда се они претварају у бикове или вепрове (у Истри, крсник се претвара у белог бика а штригун у црног). У овом простору позната су и веровања

у вукодлаке. Повампирени покојник на Брачу се назива *козлак* (Bošković-Stulli 1975: 110), у Истри – *кудлак* (Bošković-Stulli 1959: 147-149). У Истри се кудлаком назива и живи човек. У Истри је сасвим друга представа о вилама него у бугарско-српској традицији. Овде су их називали *божје жене*: „One ne bi udelile zla. Mogu čoviku sriću dat“ (Исто: 120). У неким случајевима у Словенији виле и одређују судбину детету, или саветују сељаке кад треба орати и сејати жито.

Пишући о митолошким предањима Било-горе (северозападна Хрватска) З. Ловренчевић запажа да су овде нека митолошка бића позната само у оквиру неколико села (Lovrenčević 1969-70: 71-100). Тако за ноћно биће *сена*, које вреба људе на међама њива, знају само села са штокавским изговором, док о *ведима*, огромним бићима, сличним дивовима, знају само нека кајкавска села. О *малом*, или *врагу са црвеном капицом* („услужни дух“) причају само у селима која гравитирају Бјеловару. Свима су познате вештице које се овде називају и *цопрнице*, као и *море*. Од ноћних приказа овде се помињу – *мрак* (ко нагази на мрак добије грозницу, па су га лечили бајањем), *свећарец* (приказа у виду човека који носи свећу), покојни геометри који су за живота криво мерили њиве – *инћулери*, *инћуњери*, *кривомјери*, *мјерачи*, дух из мрачних делова куће којим плаше децу – *глоћан*. Овде се јављају и нека слична или иста веровања о митолошким бићима као код Словенаца. То су *мали ловци*, који се овде још називају и *ноћни ловци*, *ноћни јагари*, *мали лугари* (неки уклети ловци чији се узвици чују ноћу, као и лавеж њихових паса), такође и патуљасти духови рудника (*земаљски дух*, *бергмандл*).

Словенија

Збирка предања и приповедака о митолошким бићима код Словенаца, коју је припремио из разних извора Јакоб Келемина 1930. и данас је главни извор за изучавање словеначке народне демонологије (овде је коришћено новије издање: Kelemina 1997). Међу 260 примера ових прозних облика, колико ова књига садржи, има и непоузданих и књижевно обрађених текстова, што наводи на опрез приликом њеног коришћења. У новије време Моника Кропеј је сачинила користан преглед словеначких митолошких бића (Kropej 2008). Више словеначких фолклориста дали су значајан допринос у изучавању словеначке народне демонологије, као што су: Иван Графенауер, Милко Матичетов, Мирјам Менцеј, Змаго Шмитек и други.

Од женских митолошких бића у Словенији су познате *виле*, које се могу називати и *bele žene*, *žalke*, *krivopetje*, *vesne*, које се некад по функцијама преклапају са дивљим женама; демони судбине – *rojenice*, *sojenice*, календарски демон – *Perhta baba*, и вештице, које се називају *čarovnice* и *coprnice*. Од мушких демонских бића познат је *змај*, водени дух – *povodni mož*, шумски дух – *škrat*, те демони настали од повампирених покојника – *vampirji* и умрле некрштене деце – *movje*.

Међу називима митолошких бића код Словенаца видљиви су утицаји суседних народа. Од Немаца преузети су називи: *Ajdje*, *Pehtra*, *škopnik*, *škrat*, *žalik-žene*, *jebek žene* (од *ewig* „вечан“), *coprnice*; од романског становништва потичу: *balabanti* /*benandanti*/ *malabanti*, *kosobrin*, *linčeza*, *lorgo*/ *largo*, *orkljič*, *štriga*, *štrigon*; из мађарског је *taltoš*.

Пажњу привлачи један од главних митолошких бића код Словенаца – *крсник*. Он се представља као човек изузетних способности који чува свој крај и бори се против предводника градоносних облака и олуја, а може да иступа и против других опасних противника. Веровања и предања о крснику распрострањена су у неким крајевима Словеније и делом у Хрватској (Истра, северни део Хрватског приморја). У Словенији се назива *kresnik, krsnik*, у хрватским приморским крајевима – *karsnik, krsnik, kresnik, krisnik, kršnjak, grišnjak, skrsnik* итд. Помиње се и код Италијана у Истри, где се назива *grisenicco* (Бује), *ghersniacco* (Пореч). По правилу, заједно са крсником увек се појављује његов противник (у приморском делу то су људи с натприродним способностима – *шт̄ригун, кудлак, вешт̄ица*, код Словенаца противник обично има змијско обележје. Према предањима из Словеније крсник је кнез, владар одређеног простора, који живи у свом дворцу, “златном граду” (који се назива *Качјак, Вурберк*). Имао је способност да лети и да се претвара у различите животиње. Словеначки крсник разликује се од приморског по томе што он живи издвојено од обичних људи, што може имати и неке божанске атрибуте, као и по низу радњи које обавља. Нека предања с простора Словеније, поред осталог, показују и везу крсника с календарским променама, као и с родношћу и плодношћу (после његове победе с неба пада пшеница). Сукоб словеначког крсника с противником у неким елементима се подудара са сукобом змаја или змајевитог човека с халом у српско-бугарско-македонској традицији. Приморски крсници имају велике сличности с црногорским здухачем и (в)једогоњом, као и с херцеговачком стухом.

У закључку може се констатовати да су свим Јужним Словенима познате виле (*самовила*, *самодива*, *јуда*, *дивја декла*), кућна змија, демони судбине (*суђенице*, *наречнице*, *ориснице*, *сојенице*, *рођенице*, итд.), *змај*, „облачари“, као и *вешт̄ица*, *вамп̄ир* (*вукодлак*), *некрш̄тенци*, као и разне приказе. Код Бугара, Срба и Македонаца, виле су опасни демони, с којима је сваки сусрет ризичан. По правилу оне су увек у групи. За људе се интересују једино ако им ови повреде њихов простор и ремете њихову игру. Тада их кажњавају болестима, најчешће парализом делова тела. Код западних Срба, Хрвата и Словенаца вила може бити представљена и као дивља жена, која у свом простору меси хлеб, одгаја децу, музе дивокозе, или као хтонско биће у подземном простору. На јадранском приобаљу и у Истри за виле се везује грађење арене у Пули и неких цркава. Код Словенаца виле обавештавају људе кад треба сејати боб или неке житарице. Између истока и запада Балкана битна је разлика у представама о змају. На истоку он је покровитељ атара села, чију летину чува од предводника градоносних облака. На западу преовлађује његова негативна, змијска природа.

Постоји и разлика у схватању вештица и вампира. На истоку вештице су више врачаре, које магијским путем краду млеко туђих крава, род са њива, праве раздоре у породицама. У западним крајевима Балкана оне су крвожедне, душа им ноћу излази из тела и прави недела – једе људска срца и џигерице, мори децу. Вампир је на истоку превасходно несрећан покојник чија душа није нашла пут у онај свет, па чини пакости људима и сише крв њиховој стоци. На западу је често присутно веровање да је вампир вештац (вукодлак) а у вампирењу учествује ђаво, који надува кожу покојника. Постоји и разлика у виђењу некрштенаца. Код Бугара, Македонаца, делом Срба и Словенаца некрштенци су опасни демони, који се појављују у виду птица. Они нападају породиље и њихову децу и могу да их уморе. У Хрватској, превасходно на јадранском приобаљу и Далмацији, некрштенци су у облику деце с црвеним капицама, који за храну, или да им се врати украдена капица, могу свом домаћину доносити благо. Преклапају се са „услужним" духовима, изведеним из кокошијег или петловог јајета. У централно-балканској зони за превласт над летином боре се зооморфна бића (хала, аждаја, ламја, змај), а њихови противници могу бити „свој" змај и „своја" хала, али и змајевит или халовит човек. У западној Србији, Херцеговини, Црној Гори и Хрватској, облачари су људи, који имају урођену способност да се њихова душа одваја од тела и претворени у разне животиње (бикове, вепрове, псе) боре се између себе, ко ће преузети летину неког краја. Онај који је побеђен, ако је и ударен штапом трећег лица – умире. Посебно место код Словенаца заузима крсник.

Исто̄чни Словени

Белорусија

Код Белоруса, од митолошких бића, најчешће се спомињу духови везани за кућни простор и окућницу, као и за спољни простор – шуму, воду, мочвару. Н. Никифоровски их назива *нечистики*. Он их дели на групу којој припадају разни ђаволи (*Люцыпыр*, *пекельники*, *шешки*, *касны*, *шатаны*, *цмоки*, *паралики*, *поветрики*, *прахи*, *кадуки*) и групу бића у људском облику, као што су: *домовики*, *хлевники*, *гуменники*, *банники* (*лазники*), *полуночники*, *еретики*, *мары*, *кикиморы* (*вещицы*), *полевики*, *лесовики*, *водяники*, *русалки*. Ван ових група остају људи с демонским особинама – *ведьмаки*, *ведьмы*, *колдуны* и *оборотни* (1907: 3-104). У Гомељској области духови места називају се еуфемизмом *дабрахожы*, а могу се називати и *нявідзімы*, *віхрі*, *багатыры*, *усадніки*. Ту се убрајају *лесавік*, *дамавік*, *хлеўнік*, *гуменнік*, *палявік* (Лапацін 1996: 162-166). Е. Р. Романов у „нечисту силу" убраја: *дьявола*, *черта*, *Сатану*, *беса*, *нечистого духа*, *антипку безпятого*, *кадука*, *паралюша* (Романов 1912: 285-290). Он каже да су Сатана и дьявол старији од осталих, мада се сви ови називи, уз нека разликовна обележја, односе на једно исто биће – *чорта* (ђавола).

„Надлежност“ кућних духова подељена је по зградама које чине једну окућницу, и њихове функције се често преклапају. Тако, према запису Романова (1912: 288), *дамавік* (у руској варијанти *домовик*, *домовой*), је у људском облику, али је покривен густом црном длаком. Борави у дому на пећи, испод пећи, испод пода, у шупи или у штали. Он је активан ноћу у штали, где или тимари коње или их мучи. Да би га спречили да не мучи коње, на Божић су убијали свраку, па би је онда обесили у штали. Слична функција приписује се и духу штале, који се назива *хлевник* (*хлявник*, *хлеўник*), од бел. рус. *хлев* „штала“. Дух дворишта је *дваравы*, дух гумна (које код Белоруса представља затворени простор – зграду од дрвеног материјала где се суши и врше пожњевено жито) – *гуменнік*, који је сличан духу шупе – *падавінніку* (од *авин* „шупа“). За гуменика се каже да је то добродушни дедица, ниског раста, опасан сламеним појасом, који чува гумно и који помаже домаћину при сушењу и вршидби жита (Романов 1912: 289). *Баннік* или *лазнік* (бел. *лазня* исто што и *баня*, „сауна“) се сматра за опаког духа, који сурово кажњава људе који се не придржавају правила купања у сауни, или ремете ноћни мир сауне.

И спољни простор, зависно од својих природних обележја, има своје посебне духове – господар шуме је лесавик (*лесавік*, *лешы*, *лясун*), поља – пољевик (*палявік*, *полевой*), воде – водењак (*вадзянік*, *вадзяны*, *водяник*), мочваре – *балатнік* (*болотник*), *багнік*. Лесавика су замишљали као огромног човека, високог као дрво, у плетеним опанцима од лике, с дугим бичем у рукама, којим гони своје „стадо“ – звери у шуми. Према случајним посетиоцима шуме, који су залутали, умео је да буде добродушан, да им покаже пут, чак и хлеб да им удели. Изглед водењака се различито представља. Обично је он стар, брадати мушкарац, покривен густом длаком, с издуженом „клинастом“ главом, с репом, а међу прстима на ногама има кожице као жаба. Његов главни задатак је да дави људе. Према предању, он се женио утопљеницама (Романов 1912: 289; Никифоровски 1907:76). *Болотника* (бел. рус. *болото* „мочвара“) су замишљали као тромог, слепог и дебелог човека, покривеног по телу слојем блата (Никифорофски 1907: 82).

Најпознатија митолошка бића код Белоруса, о којима су и у данашње време забележена веровања и предања, јесу русалка (*русаўка*) и *чорт*. Порекло русалке најчешће се везује за девојке утопљенице, умрлу некрштену децу, или за све покојнике који су настрадали током Русалне недеље (прве недеље после Тројица). Те недеље су русалке и најопасније. Њихов лик је веома хетероген. Могу их представљати као младе и лепе девојке с дугим косама; као младе жене с копитама као код кобила; као голе, ружне и прљаве жене, обрасле длаком; као сасвим ситне, црне девојчице, не веће од мачке са животињском њушком, итд (Авілін и др. 2016: 254; ТМК 2009/4-2: 488). Стари словенски демон *бес*, у новијим записима, углавном је замењен називом *чорт*. Он се може поимати као месни демон, али и као лутајући покојник. Општепозната су и полудемонска бића, тј. људи с демонским особинама – вештица и вештац (*ведзьма*, *ведзьмак*, *чараўніца*,

чараўнік), као и опасни врач *калдун* (*колдун*), који, према веровању, може сватове претворити у вукодлаке (*ваўкалак*, *ваўкалака*).

Другу слику белоруске демонологије пружају детаљнија регионална истраживања фолклора. Захваљујући дугогодишњем истраживању Полесја, које је предузео Н. И. Толстој са својим сарадницима (а пре њега делимично и пољски етнограф К. Мошињски), може се свеобухватније сагледати и народна демонологија ове архаичне области на тромеђи Белорусије, Украјине и Русије. Архивска грађа „Полеског архива", који се чува у Институту славистике РАН у Москви, садржи и значајне податке о демонологији (око 8000 примера). Од 2010. године, тај део грађе, с коментарима објављује се у обимном четворотомном издању, које су приредиле Л. Н. Виноградова и Е. Е. Левкиевска (Виноградова, Левкиевская 2010/1, 2012/2, 2016/3). К. Мошињски констатује, а ауторке на обимној грађи то и потврђују, да је полеска демонологија, што се тиче броја митолошких бића, веома сужена. Полесјани највише знају и причају о људима с натприродним особинама (*колдуны*, *ведьмы*, *чернокнижники*). При томе, *ведьмы* (вештице), по делатности која им се приписује, сличне су јужносрпско-бугарско-македонским мађосницама: оне се сумњиче да могу набацити чини на своје земљаке и да могу на магијски начин „обрати" млечност туђе стоке или род житарица на њивама. Широко су позната и веровања о русалкама, али само у рејонима западног Полесја. Од мушких митолошких бића најпознатија су *черти* (ђаволи), покојници-повратници и кућни духови. Најразуђенији је лик ђавола (чорт), који има своје препознатљиве особине, али може бити и замена за целокупну нечисту силу, посебно за покојника-повратника, водењака, лесника, домовика. Митолошка бића, за која се везују станишта – шума, вода, поље, немају индивидуалне називе, већ се називају: *чорт водяный*, *лозовый чорт*, *болотный чэртятка*, *лисавой бес* итд. Често се у архивској грађи налазе одговори да је у испитиваним селима Полесја непознат шумски, водени и пољски дух. С друге стране, добро је познат кућни дух – *домовик* (*домовой*, *гаспадарь*, *домовой хазяин*). Он је представљен на различите начине: 1) као антропоморфни дух који постојано борави у кућном простору и штити домаћинство; 2) као зооморфно биће (змија, ласица) које штити стоку и целокупну имовину једног домаћинства; 3) као „услужни дух" (у виду кокошке, змаја, човечуљка), који доноси домаћину туђи новац, жито и сл.; 4) као штетан покојник-повратник, од кога се домаћини желе отарасити. Скоро да одсуствују веровања о духовима других зграда, типа *банник*, *гуменник*, *овиник*, *хлевник*. Такође су непозната и веровања о вампиру (Виноградова, Левкиевская 2010/I: 21).

Русија

Од свих словенских земаља у Русији постоји најдужа традиција прикупљања и записивања грађе о народној демонологији, као и њено изучавање. Почев од *Абевеге рускихъ суевѣрій* М. Чулкова, из 1786. године, где су описана и веровања о најпознатијим руским митолошким бићима,

па до данас, објављено је низ значајних дела из области народне демонологије. Та дела се могу поделити на: 1) речнике, 2) збирке веровања, приповедака и предања; 3) истраживачке студије. Од речника треба поменути *Русский демонологический словарь* Т. Новичкове (1995), *Русские суеверия* М. Власове (1998) и *Славянские древности. Этнолингвистический словарь* под редакцией Н. И. Толстого 1–5 (1995-2012). Овде се може уврстити и књига О. А. Черепанове о митолошкој лексици Руског севера (1983). Приказивању митолошких бића према њиховим називима и у облику речника претходила је ранија систематизација веровања о тим бићима В. О. Дања (Даль 1880), С. В. Максимова (Максимов 1903) и других. Од низа збирки грађе о народној демонологији Руса најзначајније су: митолошке приче из Источног Сибира В. П. Зиновјева (Зиновьев 1987), с Руског севера О. А. Черепанове (1996), такође с Руског севера Н. А. Криничне (Криничная 2011), Нижегородског Поволожја К. Е. Корепове, Н. Б. Храмове, Ј. М. Шеваренкове (Корепова и др. 2007) и веома обиман зборник са ширег подручја Русије М. Н. Власове (2013). Низ демонолошких предања објављен је у руским фолклористичким часописима и зборницима. Почев од темељних студија Д. К. Зеленјина између два светска рата о русалкама и другим питањима народне демонологије (ново издање 1995), број књига и студија из ове области у Русији је знатно увећан. Прилоге на ове теме објавили су: Е. В. Померанцева, Н. И. Толстој, С. М. Толстој, А. А. Плотникова, Е. Левкиевска, А. В. Гура, А. Л. Топорков, Т. Агапкина, М. Валенцова, Н. А. Криничнаја, и други. Треба посебно истаћи да је велики допринос у изучавању руске и словенске народне демонологије у свом вишедеценијском раду дала Људмила Виноградова (2000; 2016).

За руску културу карактеристични су многобројни духови кућног простора и помоћних зграда (*домовой*, *дворовой*, *запечник*, *подпольник*, *хлевник*, *рижник*, *банник*); духови везани за предење (*мокоша*, *мокруха*, *кикимора, мара, огибошна, пряха, доможириха*, *хозяюшка-домовая, середа*); духови спољног простора (*русалка*, *леший*, *водяной*, *полудница*); покојници-повратници (*еретик*, *огненый змей*); људи-вешци (*колдун*, *волколак*) итд. Ту је и *черт*, замена за некадашњег беса, који може замењивати све поменуте демоне (Максимов 1903; Даль 1996; Померанцева 1975; Новичкова 1995; Власова 1998, итд.). Распрострањење појединих назива за демоне, као и представе о њима је различито од краја до краја Русије. Према запажању О. А. Черепанове у западном делу Руског севера више су познати демони везани за кућу и помоћне зграде, типа *амбарный*, *гуменный*, *овинный*, *банный*. Источни део је више шумовит и тамо влада други облик привређивања, па се и списак демона мења. Овде главно место заузима *водяной*, а појављују се и нови демони, као што су: *албаста*, *ичетики*, *уводна*, *ерж*, итд. (Черепанова 1983: 51). У Архангелској губернији познати су сезонски демони *шуликуны*/*чуликоны*, који излазе из воде у време „некрштених дана“. Такви демони у јужним крајевима Русије нису познати. На северу Русије (обала Белог мора) најпознатија митолошка бића јављају се у паровима: *домовой–домовиха*, *водяной–водяница*, *леший–лешевица*,

док су у Нижегородском Поволожју, таква веровања непозната. Распоред руских митолошких бића, према значајнијим изворима, приказани су у књизи Дињина (Дынин 2004). Руска најпознатија митолошка бића – *чорт* и *русалка*, у писаним изворима позната су тек од XVII века. По правилу, руски демони су у антропоморфном виду, али се могу приказати и у облику неких животиња (змије, ласице, миша, жабе, свраке, итд.). Тако, у Олоњецкој губернији, кућни дух *домовой*, замишљао се у облику човека који је по целом телу обрастао длаком, али да се он никада не показује у свом облику, већ као пацов, жаба или змија. Према предању, човек је, не знајући да је то домовој, убио пацова и одмах су му цркле краве.

Украјина

У погледу народне демонологије, Украјина се може сматрати транзитним подручјем. У западној, карпатској области, састав и представе о митолошким бићима слични су онима из источне Словачке и југоисточне Пољске. У северној, полеској области, видне су сличности с белоруским Полесјем, док је источна Украјина, умногоме блиска средњоруским веровањима. То се може илустровати неким паралелама. Тако је у закарпатској Верховини, која припада етничкој групи Бојки (у северним деловима ове области људи себе називају Верховинци, а на југу – Русини), сачувана представа о митолошком домаћину куће, који се назива *домовик*. Према веровању, он се може појавити у виду животиње (мачке, змије, пса), али и као патуљак, дечачић у црвеним панталонама (Торуњ). Ова друга хипостаса кућног духа представља западни – пољски утицај. Функције које се везују за њега су: лупа по кући (нарочито у поноћ и у подне), обилази стоку (може да је пусти из штале, али и да је доведе кући), притиска човека ноћу док спава. Таква веровања су позната и код Руса и Белоруса. Међутим, постоји и веровање да се домовик, под одређеним условима, може извести из кокошијег јајета и онда постаје „услужни дух“, који домаћину доноси новац или жито. По свој прилици оваква веровања, која се срећу и код Чеха и Пољака, преузета су од Немаца или Мађара. У предањима која је објавио В. Гнатјук (Гнатюк) из западних крајева Украјине (Галиција), домовик се, како по називима, тако и по радњама која се за њега везују, изједначује са „услужним духом“. Најчешће га изводе из кокошијег јајета, или постаје од убијеног и тајно сахрањеног некрштеног детета. Он доноси свом домаћину новац или жито, али после његове смрти узима му душу. Предања о истом духу В. Гнатјук, у својој збирци из Галиције, групише у два одељка под различитим називима – „хованці“ и „інклюзники“ (Гнатюк 1904: 96-106, 254-264), а у другој, са ширег подручја Украјине, под називом „домовик“ (*хованець*, *вихованок*, *годованець*, *щасливець*) (Гнатюк 1912: XV-XVIII, 155-172). Да су ови називи синоними В. Гнатјук потврђује и у свом раду о остацима предхришћанског погледа на свет код Украјинаца (Гнатюк 1991: 389). Опет, у свом другом осврту, Гнатјук наводи како домовик може најавити смрт неког укућанина, како не трпи неслогу укућана,

или не трпи да жене иду без марама на главама или да спавају без кошуља, што иначе нису обележја „услужног духа“, већ духа, покровитеља дома (Гнатюк 2000: 106). У обележја „услужног духа“ не припадају и веровање да кућни дух може бити добар или зао – добар храни и тимари домаћинове коње, помаже напредак куће, па чак наводи просце домаћиновој кћери, а зао – лупа по тавану, узнемирава децу у колевкама, плаши укућане, притиска их ноћу (Маркевич 1991: 112-113). У демонологији Хуцула (западна Украјина), назив *домовій* односи се на кућну змију, док је *домовий служка* ознака за „услужног духа“. Друге представе о кућном духу овде су непознате (Хобзей 2002: 103). У југозападној Украјини (Виница) се веровало да богати људи имају домовика, кога добијају тако што носе кокошије јаје-износак под мишком девет дана и из њега се изведе *домовој-чортик* (Чубинский 1872/I: 192). И у средњој Украјини нису позната скоро никаква веровања о кућном духу – *домовику*, осим да се може показати на Велики четвртак. У Харковској губернији се веровало да се он може видети уочи Божића, Нове године и пред Ускрс, и то у виду длакавог човека, или старца, али и у виду овна, пса, јарца (Милорадович 1991: 424). Овде је више реч о покојнику-претку, него о јасно диференцираном митолошком бићу. Тамо где су констатована веровања о овом духу он се различито представља.

Назив *русалка* је познат у већини украјинских говора у облику *русавка*, мада се она у западној Украјини назива *мавка*, или, пошто се замишља као мало дете – *недолитка* (*недолітка*) (Гнатюк 1912: 191). Код Хуцула се сматра да русалка није део њихове традиције (Хобзей 2002: 163). У савременим веровањима закарпатске Верховине (торуњска села) нема русалки, већ се тамо појављује женско митолошко биће *литавиця* (*літавиця*) или *повитруля* (*повітруля*), прелепа девојка с распуштеном косом, која се премешта у облику вихора (Плотникова 2011: 144). Код Хуцула, литавицама одговарају *лисне* или *лисовке* (*лісна*, *лісоўка*, *злісна*), прелепе девојке које живе у шуми. Оне воде порекло од уморене некрштене деце. Ако девојка роди дете, умори га и тајно закопа у шуми, оно седам година лети и тражи од случајних пролазника да га крсте. Ако га нико не крсти, оно постаје лисна. Ово митолошко биће у украјинским говорима шире је познато под називом *мавка*, *њавка* (*нявка*), а у полеским говорима као *русалка* (*русаўка*). Њима је слична *лисова пана* (*лїсова панна*), која борави у шуми. Појављује се у виду лепе жене, али јој се позади вуку црева. Она заводи усамљене мушкарце у шуми (Франко 1898: 213).

У овој области познато је и змијолико многоглаво чудовиште, које се назива *шаркањ* (*шаркань*). Оно живи у дубоким водама, а може да лети и једе људе. Назив бића је позајмица из мађарског. У ноћи, нарочито око вода, човека може завести ван пута нечиста сила – *пӯтник*, која се још назива *ночник*, *блудник* или *Олекса у црвеним па̄нта̄лонама* (*Олекса у червоных гачах*). Овај последњи назив указује на мешање представа о ноћним приказама са представом о ђаволу.

Особеност ове области је и веровање да поједини људи могу имати две душе (*дводу̲шник*), па када умру, једна душа нестаје, а једна остаје на

земљи и прави штету људима. Таквог покојника раскопају и прободу коцем. Такође се верује да поједини људи могу да изазову или да зауставе град. Такав човек се у Торуњу назива *буривник*, а у Колочави – *звиздар*. Познато је и веровање да се неки људи могу привремено преобратити у вука, тзв. *вовкун* (*воўкун*) или *вовколак*. И овде се среће широко позната прича о мужу који се претворио у вука и поцепао својој жени сукњу, док је скупљала сено. Да је вук био њен муж она сазнаје када види на његовим зубима конце своје сукње, коју је одгризао (Плотникова 2013: 319).

Вештица (чинилица) овде се назива *босоркања*, *борсокања*, а вештац – *босоркун*, *борсокун*. Они одузимају туђој стоци млеко и доносе болести. Изједначавају их са људима дводушницима. И они после смрти постају лутајући покојници који људима праве штету.

Зайадни Словени

Чешка и Словачка

Прегледом речника, етнографско-фолклористичке и историјске грађе Н. И Зајцева је код Чеха и Словака евидентирала више од 600 назива за митолошка бића (Зайцева 1975). У те називе уврстила је и имена неких богова који не припадају култури ових народа, док неки називи немају одговарајуће одређење. Без обзира на те и друге недостатке, овај рад пружа солидан синхронијски и дијахронијски преглед митолошке лексике Чеха и Словака. Свакако да је број митолошких бића далеко мањи од броја евидентираних назива, јер једно исто биће може имати низ различитих регионалних назива. Тако је за ђавола овде наведено преко 200 назива, затим следи вештица – 150 назива (где су уврштени и називи за жене које се баве бајањима и врачањима).

Нека митолошка бића код Словака и Чеха имају општесловенске називе. Таква су: *diva žena*, *mora/mara*, *nočnica*, *poludnica*, *veštica*, *vlkolak/vlkodlak*. Поједина бића срећу се у ширем карпатском ареалу па су, осим словачког дела овог простора, позната и у јужној Пољској, Моравској и код Карпато-Украјинаца. Међу њима су *šarkan* (змај), *bosorka*/*striga*, *dvojdušnica* (вештица), те изазивачи или предводници градоносних облака – *čiernoknažnik*, *chmurnik*, *planetnik*, као и назив земаљског или рударског духа – *permonik* (Валенцова 2013: 186-206). Код Словака и Чеха, као и код Пољака среће се назив демона, „кнеза злих духова“ **rarogъ* (словачко *raroh*, *rarašek*/*rarašok*, чешко *rarach*, пољско *raróg*). Код ових народа позната су веровања и приче о воденом духу, који има, како словенске називе – *vodnik*, *vodni muž*, *vodny*, *lodnii mužik*, *podvodec*, *topelec*, тако и називе, који представљају позајмице из немачког – *basrman*, *bestrman*, *hastrman*, *tatrman*, *vaserman* итд. По свој прилици да је и назив „услужног духа“ – *škriatok*, који се према веровању може извести из јајета кокоши, такође германизам.

Вероватно да се код Чеха дух покојника који је сахрањен на међи између два поседа (*mezi czerti*) – *čert*, у старијим изворима *čьrt, czrt*, почео идентификовати с ђаволом већ у XIII-XIV веку, раније него код других Западних Словена. Са таквим значењем позајмљен је код Пољака, затим Украјинаца, а тек од XVII века јавља се у руским писаним изворима (ближе о томе: Раденкович 2014: 152-162).

Пољска

Особеност пољске народне демонологије јесу духови-патуљци, познати под општим именом *krasnoludki*, који могу бити како заштитници куће, тако и штеточине, као и „услужни“ духови. Изглед и функције, некад и њихови називи указују да они имају германско порекло: *chobold*, *kobolt* (нем. *Kobold*), *cwerg* (нем. *Zwerg*), *trach* (нем. *Drache*) (уп. Pełka 1987; Dźwigoł 2004; Podgórscy 2005). Неке особине женског митолошког бића, познатог као *boginka*, *mamuna* (у лику ружне мршаве жене са дугим грудима пребаченим преко рамена), представљају опште особине, карактеристичне за низ митолошких бића и у другим културама. Шумски и водени демони код Пољака најчешће воде порекло од „нечистих“ покојника, а често су и изједначени са ђаволом. Шумски дух познат је под називима *borowy*, *borowik*, *gajowy*, *lasowy*, а спорадично је позната и његова женска хипостаза – *leśna*, која може да заведе момке у дубоку шуму, како би се удавили у мочвари. Водени дух, по пољским представама, најчешће постаје од утопљеника, па се и назива *topielec*, *topich*, *potopielnik*, *utopek*, *utopiec*. Према веровању из јужне Пољске водењак настаје од утопљеника кога је ђаво оживео, зато је он зао и чини штету људима (рибарима цепа мреже и покушава да их удави). У Горњој Шлезији познат је рударски дух *skarbnik*, чији назив потиче из ст. пољ. *skarbić* „бринути се, старати се“. Он је владалац рудног богатства. Његова појава у руднику тумачена је као лош знак, упозорење да ће се јама обрушити. Пољацима је познат и повампирени покојник – *upiór*. Веровало се да он прво посећују своје рођаке, а затим људе из околине, с намером да им пије крв. Покојнику за кога су били убеђени да се повампирио, раскопавали су гроб, пробадали га јасиковим коцем, а главу би му одсекли и ставили између ногу. Познати су и демони настали од умрле некрштене деце (*niechrzczeniec*, *latawiec*). Сматра се да лете у вихору и криком траже да буду крштени. *Мамона* или *дивожена* може породиљи узети дете и подметнути јој своје – демонско, које се назива *odmieniec*. Градоносне облаке предводи *obłocznik*, *planetnik*, ili *chmurnik*.

Лужички Срби

Захваљујући записима И. И. Срезњевског (Срезневский 1890: 57-62) и А. Чернија (Černý 1898: 26-33) с краја XIX века, позната су нам веровања у митолошка бића овог, малобројног западнословенског народа. Према њиховом веровању, у сваком дому борави дух у виду беличастог детета,

с дугом косом и у чистој краткој кошуљици, који се назива *боже седлешко* (*bože sedloško*, *boža ’łosć*). Он се ретко може видети, али се понекад чује његово стењање и ридање, што је био знак да ће дом погодити неко зло. Ако се чује његов глас, треба га питати: „Божије седлешко, шта ће са мном бити?“, а оно ће казати да ће овај или онај умрети, да ће некога узети у војску, или ће само рећи: „Неће теби бити, него другоме“. Према казивању, стењањем је предсказало велики пожар у граду Мужикову 1766. године и пожар у Кулови. Сматра се да живи у пећи или испод огњишта, и да никоме не чини зло (Срезневский 1890: 57-58). Да кућни дух уздасима, стењањем, плачем или својом појавом, упозорава укућане да ће их снаћи нека невоља, познато је и код неких других словенских народа.

Лужички Срби су сматрали да вода, као и шума и поље имају своје духове. У води борави водењак (*wodny muź*) и водењачица (*wodna źona*), и они имају своју децу (*wodne dzeći*). Водењачица има јарко зелену косу, а хаљина јој је од крљушти као код риба. Она излази на обалу, па као и друге жене, преде и тка или бели платно на сунцу. Када започне песму, ако је весела, код сваког изазива смех, а ако је тужна – плач. Када њих двоје дођу на вашар тешко их је разликовати од других људи. Та разлика се примети једино у говору, јер причају разумљиво, али друкчије од других. Они тргују житом и маслацем – ако продају, те године ће бити храна јевтина, а ако купују – скупа. Водењаци су одводили сеоске девојке и женили се њима, и оне су им рађале децу. Ако треба да деле децу са женом, они би их раскидали на две половине (Исто: 60-61). У шуми живе лесници – *graby*, који имају коњске ноге и једу коњско месо, и шумске жене – *worawy* (Černý 1898: 28). Срезњевски преноси и ловачку причу, да су у шуми видели у подне или у поноћ даму (*dźewica*) с пушком и гомилом ловачких паса. Где год она крене прави јој се пут – дрвеће се повија у страну, мочваре се пред њом исушују, и њој је све равно да ли ће гађати неку звер или човека (1890: 60). У пољу, према предању, у време жетве појављивао се подневни дух – подневица (*připołdnica*, *přepołdnica*, *pšipołnica*, *přepołnia*), висока лепа девојка, потпуно увијена у нешто бело. Она прво седне у хладу дрвета, чешља косу и отпева неку тужну песму, а затим иде код жетелица и с њима разговара. Ако се неки газда успротиви што жетелице причају с њом а не жању, она му прође, задави га и откине му главу (Срезневский 1890: 59). У подне пролази и женско биће *mara*, које брине да све добро расте, посебно трава. Зато су му чобани приносили жртву: палили су ватре и земљу поливали млеком скуваним с травама (Исто: 60). Митолошко биће *ходојта* (*khodojta*, *khodojca*), код А. Черног – *khodota*, *chodota* је нека врста вештице. Она се код Доњолужичана назива *мурова*. Она нема свој дом, већ иде од куће до куће и гледа како ће направити неко зло људима. Претвара се у ситног човечуљка у црвеној хаљини, који продаје прекоморску робу, некад у свраку или клубе. Посебно је опасна за децу јер им пије крв и ломи им кости. Ако се намери на неку породицу остаје у њиховој кући, док их све не уништи. Она има помоћнике, мале зле ђаволчиће, који кваре све у том дому (Срезневский 1890: 58). У кући могу постојати и „услужни

духови“ – *колтки* (*kołtki*), који бораве по угловима куће, иза пећи, у подруму. Они помажу породицу, али траже да једу и пију све оно што и људи у том дому (Исто: 58). Код Лужичких Срба, као и код других Словена, постоји веровање у приказу, која се ноћу појављује у виду лутајуће ватре и која може навести човека да залута. Овде се назива блудниште (*bludnišco*). Заједничка за већину словенских земаља је и представа о смрти, у виду жене обучене у бело – смртке (*smjertnica*). Ако људи примете да је таква жена пришла некој кући, то је знак да ће ту неко умрети.

ЛИТЕРАТУРА

Авілін Цімафей, Антропоу Мікалай, Боганева Алена. „Русалкі: знешні выгляд“. Таццяна Валодзіна (ред.). *Беларускі фальклор: Матэрыялы і даследованні. Зборнік науковых прац*. вып 3. Мінск: Беларуская навука, 2016:232–273.

Беговић Никола. *Живот Срба граничара*. Београд: Просвета, Библиотека „Баштина“ 19, 1986.

Беновска-Събкова Милена. „За русалките в българския фолклор“. *Български фолклор* XVII/1 (1991): 3–14.

Беновска-Събкова Милена. *Змеят в българския фолклор.* София:АИ „Проф. Марин Дринов”, 1995.

Бован Владимир. *Народна књижевност Срба на Косову.* књ. 5. Приштина: Јединство, 1980.

Бонева Таня. „Народен светоглед”. Рачко Попов (ред.). *Родопи. Традиционна народна духовна и социалнонормативна култура*. София: Етнографски институт с музей при БАН,1994: 7–50.

Бушетић Тодор. „Народна медицина Срба сељака у Левчу“. СЕЗб XVII, Београд 1911, 531-595.

Вакарелски Христо. Бит и език на тракийските и малоазийските българи. ч. I.*Тракийски сборник*. кн. V. София, 1935.

Валенцова Марина. „Словацкая мифологическая лексика на общеславянском фоне”, *Славянское языкознание. XV Международный съезд славистов.* вып 2. Москва: Индрик, 2013: 186–206.

Василева Маргарита. „Календарни празници и обичаи”. Стоян Генчев (ред.). *Софийски край. Етнографски и езикови проучвания*. София, 1993: 234-260.

Ватйовъ С. „Тълкувания на народни явления, разни народни вервания и прокобявания. Отъ Софийско.“ *СбНУ*IX. София, 1893: 126-127.

Виноградова Людмила. *Народнаядемонология и мифо-ритуальная традиция славян*. Москва: Институт славяноведения РАН, Индрик, 2000.

Виноградова Людмила. *Мифологический аспект славянской фольклорной традиции*. Москва: Индрик, 2016.

Виноградова Людмила, Левкиевская Елена (ред.). *Народная демонология Полесья. Публикации текстов и записях 80-90-х гг. XX века. Т. I: Люди со сверхъестественными свойствами*. Т. II: *Демонологизация умерших людей*. Т.III: *Мифологизация природных явлений и человеческих состояний*. Москва: Издательский дом ЯСК, 2016.

Власова Марина. *Русские суеверия. Энциклопедический словарь*. Санкт-Петербург: Издательство „Азбука“, 1998.

Власова Марина. *Мифологические рассказы русских крестьян XIX-XX вв.* Санкт-Петербург: Издательство Пушкинский дом, 2013.

Воденичарова Анастасия. „Обреди свързани с раждането”.Ганка Михайлова (ред.). *Ловешки край. Материална и духовна култура*. София: АИ „Проф. Марин Дринов”, 1999: 349–369.

Вражиновски Танас, Караџоски Владимир, Ристески Љупчо, Симоска Лола. *Народна демонологија на Македонците*. Скопје-Прилеп: Институт за старословенска култура-Матица Македонска, 1995.

Вражиновски Танас (ред.). *Речник на народната митологија на Македонците*. Прилеп-Скопје: Институт за старословенска култура-Матица Македонска, 2000.
Вукановић Татомир. *Енциклопедија народног живота, обичаја и веровања у Срба на Косову и Метохији*. Београд: Војноиздавачки завод, 2001.
Вукмановић Јован. *Паштровићи. Антропо-географско-етнолошка истраживања*. Цетиње: Обод, 1960.
Вулетић-Вукасовић Вид. „Призријевање". *Српски етнографски зборник* L (1934): 155– 195.
Генчев Стоян. „Семейни обичаи и обреди". „Трудове обичаи и обреди". Стоян Генчев (ред.). *Софийски край. Етнографски и езикови проучвания*. София: Изд. на БАН, 1993: 196–233, 261-267.
Георгиева Иваничка. „Народен мироглед". *Пиринский край. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания*. БАН, София 1980, 457-477.
Георгиева Иваничка. *Българска народна митология*. Второ преработано и допълнено издание. „Наука и изкуство", София, 1993.
Гнатюк Володимир. „Знадоби до галицько-руської демонольогії". *Етнографічний збірник*, т. XV. Львов, 1904.
Гнатюк Володимир. „Знадоби до української демонольогії". т. II, вип. 1. *Етнографічний збірник*, т. XXXIII, Львов 1912.
Гнатюк Володимир. „Останки предхристиянського релігійного світогляду наших предків". *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. Київ 1991: 383-406.
Гнатюк Володимир. *Нарис української міфології*. Львів: Інститут народознавства Національної академії наук України, 2000.
Грђић Бјелокосић Лука. *Из народа и о народу*.Београд: Просвета, Библиотека „Баштина" 17, б. г.
Гребенарова Славка. „Календарни обичаи и обреди". Мария Черкезова (ред.).*Странджа. Материална и духовна култура*. София: ИА Марин Дринов, 1996: 305–350.
Даль Владимир. *О поверіях, суевериях и предрасудках русского народа*. Санкт-Петербург-Москва 1880 (ново издање „Литера", СПб. 1996).
Дебељковић Дена. „Обичаји српског народа на Косову пољу". *СЕЗб* VII. Београд, 1907.
Дробњаковић Боривоје. „Белешке из космајских села". *Гласник Етнографског музеја* XX, Београд 1957, 143–157.
Дукова Уте. *Наименования демонов в болгарском языке*. Москва: Индрик, 2015.
Дучић Стеван. „Живот и обичаји племена Куча". *СЕЗб* XLVIII.Београд, 1931.
Дынин Владимир. *Народные верования русских Европейской части России XIX–XX веков: сравнительно–географическое исследование*. Воронеж, 2004.
Ђорђевић Драгутин М. „Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави". *СЕЗб* LXX. Београд, 1958.
Ђорђевић Тихомир Р. „Вештица и вила у нашем народном веровању и предању; Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању". *СЕЗб* LXVI. Београд, 1953.
Ђорђевић Тихомир Р. *Неколике болести и народни појмови о њима*. САНУ. Грађа. књ. XVI. Одељење медицинских наука. књ. 2. Београд, 1965.
Ђурић Драгана. „Народна веровања и предања о одређивању судбине у Шумадији". *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* X, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2015, 161-172.
Елезовић Глиша.*Речник косовско-метохијског дијалекта*, књ. 1.*СДЗб* IV. Београд, 1932. књ. 2. *СДЗб* VI. Београд, 1935.
Зайцева Наталья. *Мифологическая лексика в чешском и словацком языках*. Диссертация. Минск: Белорусский университет, 1975.
Зеленин Дмитрий. *Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки*. Москва, 1995: 141–296.
Зечевић Слободан. „Митска бића народних веровања североисточне Србије". *Гласник Етнографског музеја*. књ. 31–32. Београд, 1969: 327–362.
Зечевић Слободан. *Митска бића српских предања*. Београд: Вук Караџић, Етнографски музеј у Београду, 1981.
Зиновьев Валерий. *Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири*. Новосибирск: Издательство „Наука" Сибирское отделение, 1987.

Караџић Вук С. *Срйски рјечник* (*1852*). Сабрана дела Вука Караџића, књ. XI/1-2, Београд: Просвета,1986.
Кнежевић Сребрица, Јовановић Милка. „Јарменовци“. СЕЗб LXXIII, Београд 1958.
Корепова Клара, Храмова Наталья, Шеваренкова Юлия. *Мифологические рассказы и поверья нижегородского Поволжья*. Санкт-Петербург, 2007.
Криничная Неонила. *Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья Русского Севера*. Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2011.
Лапацін Г. „Міфалагічныя ўяўленні аб „дабрахожым“ на Гомельшчыне“. *Гомельшчына: старонкі мінулага: нарысы*. вып. II. Гомель, 1996: 162–166.
Максимов Сергей. *Нечистая, неведомая и крестная сила*. Санкт-Петербург, 1903.
Маринов Димитър. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. Второ фототипно издание. Съставител и редактор Маргарита Василева. БАН, София, 1994.
Маркевич Николай. „Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян”. *Українці: народні вірування, повіря, демонологія*. Київ, 1991: 52–169.
Марковић Снежана. *Прйоветкe и прeдања из Левча*, Београд–Крагујевац, 2004.
Мијатовић Станоје. „Народна медицина Срба сељака у Левчу и Темнићу“. СЕЗб XIII, Београд 1909.
Милорадович Василь. „Заметки о малорусской демонологии“. *Українці: народні вірування, повіря, демонологія*. Київ, 1991: 407–429.
Мицева Евгения. *Невидими нощни гости*. София: Наука и изкуство, 1994.
Никифоровски Николай. „Нечистики. Сводъ простонародныхъ въ Витебской Белоруссіи сказаній о нечистой силе”. *Виленскій временникъ*, кн. II. Вильна, 1907: 3–104.
Николић Видосава. „Природа у веровањима и обичајима у Сретечкој Жупи”. *ГЕИ* IX-X (1960-1961) Београд, 1961: 113–137.
Новичкова Татьяна. *Русский демонологический словарь*. Санкт-Петербург: “Петербургский писатель“, 1995.
Нушић Бранислав. *Косово (Опис земље и народа*), друго издање. Београд: Просвета, Библиотека баштина, 1986 (прво издање: 1902/I, 1903/II).
Обрембски Јозеф. *Македонски етносоциолошки студии*, кн. II, Скопје-Прилеп, 2001.
Павловић Јеремија.“ Живот и обичаји народни у Крагујевачкој Јасеници“. СЕЗб XXII, Београд 1921.
Петровић Петар. „Живот и обичаји народни у Гружи“. СЕЗб LVIII, Београд 1948.
Плотникова Анна. *Этнолингвистическая география Южной Славии*. Москва: Институт славяноведения РАН, Индрик, 2004.
Плотникова Анна. „Народная мифология в закарпатской Верховине”.*Славянский и балканский фольклор. Виноградье*. Москва, 2011: 141–148.
Померанцева Эрна. *Мифологические персонажи в русском фольклоре.* Москва: АН СССР, Институт этнографии, „Наука“, 1975.
Попов Рачко. „Народен светоглед”. *Странджа. Материална и духовна култура*. София: АИ „Проф. Марин Дринов”. София, 1996: 216–236.
Попов Рачко. „Народен светоглед”.*Ловешки край. Материална и духовна култура*. София: АИ „Проф. Марин Дринов”, 1999: 268–320.
Попов Рачко. Мицева Евгения. „Народен светоглед”. *Сакар. Етнографско, фолклорно о езиково изследване*. София: АИ„Проф. Марин Дринов”, 2002: 231–254.
Раденкович Любинко. „Черт и/или межевой:о наименовании беса „черт“ у славян”. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. Neue Folge 2. Wiesbaden:Institut für Slawistik der Universität Wien, 2014: 152–162.
Романов Е. Р. *Белорусский сборник*, вып. 8: *Быт белоруса*. Вильна, 1912.
Спировска Лепосава, Вражиновски Танас. *Вампирите во македонските верувања и преданија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 1988.
Срезневский Измаил. „Серболужицкія народныя поверья“. *Живая старина* II, СПб. 1890: 57–62.
Стаменова Живка. „Народен мироглед“. *Пловдивски край. Етнографски и езикови проучвания*. София: Изд. на БАН, 1986: 293–309.
Стојановић Тања. а) „Казивања о демонима из околине Тополе“. *Расковник* XXII, бр. 83-84, Београд, 1996, 77–88.

Стојановић Тања. б) „Казивања о вилама – из околине Тополе“. *Расковник* XXII, бр. 85-86, Београд, 1996, 49–57.
Тановић Стеван. „Српски народни обичаји у Ђевђелијској кази“, *СЕЗб* XL, Београд, 1927.
ТМКБ 2009: *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. т. 4. Брэсцкае Палессе. кн. 2. Мінск, 2009.
Тодоров Делчо. „Народен мироглед”. *Капанци. Бит и култура на старото българско население в североизточна България. Етнографски и езикови проучвания*. София, 1985: 259–278.
Троева-Григорова Евгения. *Демоните на Родопите*. София: IMIR, 2003.
Филиповић Миленко С. „Обичаји и веровања у Скопској котлини“. СЕЗб LIV. Београд, 1939.
Филиповић Миленко С. „Вера и Црква у животу банатских Хера”. *Банатске Хере*, Нови Сад: Војвођански музеј, 1958: 264–291.
Филиповић Миленко С. „Различита етнолошка грађа с Косова и Метохије“. *СЕЗб* LXXX. Београд, 1967.
Филиповић Миленко С. „Таковци“. СЕЗб LXXXIV, Београд, 1972.
Франко Іван. „Людові віруваня на Підгірю”. *Етнографічний збірник* V. Львов 1898: 160–218.
Хобзей Наталя. *Гуцульська міфологія: етнолінгвстичний словник*. НАН України, Львів, 2002.
Цанева Данила. „Демонични вервания в сливенския Балкан”. *Фолклорна традиция на Сливенския край*. Регионални проучвания на българския фолклор. т. 2. София, 1989: 19–125.
Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књ. I–V. Београд, 1994: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон.
Черепанова Ольга.*Мифологические рассказы и легенды Русского Севера*. Санкт-Петербург: Издательство С.-Петербургского университета, 1996.
Черепанова Ольга. Мифологическая лексика русского Севера. Издательство Ленинградского университета, Ленинград 1983.
Чубинский Павел П. *Труды этнографическо-статистической экспедиціи в западно-русскій край*, т. I. Санкт-Петербургъ, 1872.
Bošković-Stulli Maja. *Istarske narodne priče*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost, 1959.
Bošković-Stull Maja. „Usmene pripovijetke i predaje s otoka Brača“. *Narodna umjetnost* 11–12. Zagreb, 1975: 5–150.
Černý Adolf. „Mythické bytosti lužickych Srbu“. *Národopisný sborník československý*. t. III. Praga: 1898: 26–33.
Dżwigoł Renata. *Polskie ludowe słownictwo mitologiczne*. Kraków, 2004.
Kelemina Jakob.*Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*. Bilje, 1997.
Kropej Monika. *Od Ajda do zlatoroga. Slovenska bajeslovna bitja*. Celovec, 2008.
Lovrenčević Zvonko. „Mitske predaje Bilo-gore“. *Narodnaumjetnost* 7, Zagreb 1969-70: 71–100.
Lozica Ivan. „Dva demona: *orko* i *macić*“, Narodna umjetnost 32/2, Zagreb, 1995, 11-63.
Pełka Leonard J.*Polska demonologia ludowa*. Warszawa, 1987.
Podgórscy Barbara i Adam. *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*. Katowice, 2005.
Vukanović Tatomir. *Srbi na Kosovu* II. Vranje:„Nova Jugoslavija“,1986.

Ljubinko Radenković

PERSONAL COMPOSITION OF SLAVIC FOLK DEMONOLOGY

Summary

The creation of folk demonology of the Slavic peoples was influenced by the cultural and historic circumstances that they lived in, their predominant economic activity, and natural environment. The visible differences in the names of the individual mythological beings, as

well as the ideas of them, are comparable to the differences that exist between the Slavic languages, as well as their dialects. There are also differences within the smaller and broader regions.

Since the second half of the 18th century several hundred names of mythological beings have been registered in the oral traditions of the Slavic peoples. Some of them are widely known and some are only regional. This paper gives an overview of the names and some of the characteristics of the mythological beings, individually for each of the Slavic peoples, and points out the main developments in the creation of Slavic folk demonology.

Keywords: mythology, demonology, lexicography, ethnolinguistics, mythological beings, Slavs.

UDC 811.163.41’367.625

Дојчил П. Војводић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за славистику
vojvodicd@ff.uns.ac.rs

АСПЕКТУАЛНО-ТЕМПОРАЛНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ПЕРФОРМАТИВА (с посебним освртом на прескриптиве у српском и другим словенским језицима)*

Циљ рада је да се размотре глаголски облици пропозиције-клаузе перформативних исказа, као и да се анализирају валенцијске везе перформатива и могућности њихове употребе на различитим временским плановима на примјерима савременог српског језика у поређењу са аналогним формама у другим словенским језицима. Аутор даје анализу видско-временских форми датих глагола узимајући при том у обзир специфичност темпоралног карактера пропозиције перформативних исказа. Посебна пажња поклања се анализи темпоралне (претеритале, презенталне и футуралне) перспективе каузиране радње (мобилни / немобилни предикат у пропозицији) и начинима њеног изражавања у перформативним исказима. Аутор издваја главне синтаксичке структуре прескриптивних/директивних (*наређујем* [ти], *молим* [те] итд.) и аутопрескриптивних/комисивних (*обећавам* [ти], *обавезујем* [ти] *се* итд.) говорних чинова и типове предиката у пропозицији датих исказа. У истраживању се указује на зависност темпоралне перспективе пропозиције прескриптива и аутопрескриптива од илокутивног циља исказа.

Кључне речи: перформативни искази, темпорални план/перспектива, видско-временски облици, пропозиција, перформативна валентност, каузирана радња, мобилни/немобилни предикат, прескриптиви (директиви) и аутопрескриптиви (комисиви), српски и други словенски језици.

The present paper aims at considering verbal forms in the proposition-clause of performative utterances. The article also considers the analyses of performative valence bonds and their language capacity to be used in different temporal planes based on the

* Прилог је настао у оквиру научних пројеката № 178021 („Опис и стандардизација савременог српског језика”) и № 178002 („Језици и културе у времену и простору”), које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Рад представља обрађени извадак из ширег истраживања о словенским перформативним исказима. Пошто је значајан круг питања из дате области већ био предмет наше анализе (в., поред осталог: Войводич 1999; 2003; 2005а), ми поједине аспекте, иако су непосредно везани за назначену тему, нећемо разматрати детаљно, већ само у оној мјери у којој је то неопходно за додатну потврду садашњим испитивањем добијених података и релевантних закључака о функционисању анализираних исказа. Такође и егземплификација, као и литература о датој теми, наводи се у чланку селективно.

examples of modern Serbian language in comparison with the analogous forms in other Slavic languages. The author analyzes the (aspectual-temporal) forms of the given verbs, taking into consideration the specific temporal character of a proposition in performative utterances. Special attention is dedicated to an analysis of temporal (preterital, presential and futural) perspective of the causative activity (mobile / immobile predicate in the proposition) and the ways to express it in performative utterances. The author explores the main syntactical structures of prescriptives/directives (*I order* [you], *I beg* [you], etc.) and autoprescriptives/commissives (*I promise* [you], *I undertake* [you], etc.) speech acts and the types of a predicate in propositions of given utterances. The dependence of temporal perspective of the proposition of prescriptives and autoprescriptives on the illocutive purpose of the utterance is demonstrated in the study.

Key words: preformative utterances, temporal plane/perspective, aspectual-temporal forms, proposition, performative valence, causative activity, mobile/immobile predicate, prescriptives (directives) and autoprescriptives (commissives), Serbian and other Slavic languages.

1. Уводне напомене

Једна од актуелних тема у савременој лингвистици јесте свакако глаголска спојивост, која, без обзира на то што је релативно добро истражена, ипак у појединим аспектима захтијева подробнији и систематскији лингвистички опис.

Предмет нашег истраживања биће валентност повезана с темпоралном перспективом *verba dicendi* (посебно перформатива) у српском и другим словенским језицима, што укључује, прије свега, одређивање степена семантичке отворености датих глагола, као и анализу језичких средстава којима се изражава њихова предикатска допуна у зависном дијелу реченице-исказа.

Циљ рада је да се – на ширем плану – укаже на основне значајке перформатива с обзиром на њихове валенцијске могућности те да се – на ужем плану – подробније расвијетли група перформативних исказа, чију модусно-илокутивну компоненту чини ограничен број глаголâ говорења у 1. л. јд. имперфективног презента индикатива са прескриптивном и аутопрескриптивном семантиком (*наређујем, молим* и др., односно *обећавам*, *обавезујем се* и др.), који се одликују проспективном темпоралном немобилношћу (обавезне) предикатске допуне у диктуму-пропозицији, гдје је избор вида и времена (временских и начинских форми), по правилу, условљен интердепенденцијом аспектуалних и темпоралних карактеристика на нивоу реченице-исказа. У ту сврху узимаће се у обзир и евентуални различити степен интензитета њихове илокутивности, који зависи од избора времена и вида, што је условљено прагматичким „принципом илокутивне градације“, с претпоставком да се у словенским језицима реализација датог принципа може подударати, али и разликовати од језика до језика.

Са функционално-синтаксичког аспекта све ријечи могу се разликовати с обзиром на степен семантичке отворености/затворености, која

подразумијева, прије свега, способност спојивости са другим ријечима. Посебно мјесто у савременим лингвистичким истраживањима заузимају „ријечи отворене семантике“, које траже своју допуну одређеним, више или мање граматички ограниченим облицима (Золотова 1973: 45–50). Семантичка отвореност нарочито је изражена код појединих група глагола, као, на примјер, код *verba dicendi*, који се на нивоу реченице самостално (без обавезне конкретне лексичке допуне), по правилу, не могу употребљавати. У оквиру њих као специфична подгрупа издвајају се *перформативни глаголи*, чије синтаксичко-семантичке карактеристике – нарочито у погледу валентности – захтијевају подробнију граматичку и лексикографску дескрипцију (на што, уосталом, на посредан начин, указују и постојећи рјечници у којима о датом аспекту нема чак никаквих назнака). Ријеч је о глаголима говорења у 1. л. јд. имперфективног презента индикатива, чијим изговарањем адресант, обраћајући се адресату, врши њима еквивалентне радње-чинове (у смислу *dictum est factum*). То уједно значи да свој став (намјеру, мисао) који се језички обликује као номинативна јединица адресант може да реализује тек у исказу, односно у комуникативном акту (уп. Русев 2011: 200–2011).

Треба истаћи да је за перформативне глаголе, као ријечи отворене семантичке структуре са специфичним граматичким (падежним и предикатским) односима, карактеристично да функцију глаголског аргумента, као елемента који реализује како субјектну (помоћу личне замјенице *ја* у 1. л. јд.) и објектну (кроз различите падежне потенције спојивости са адресатом израженим обликом личне замјенице *ти*/*ви* у 2. л. јд. / мн.) тако и предикатску и повезану с њом адвербијалну валентност, могу да имају јединице различитих врста ријечи: именице, замјенице, придјеви, прилози те глаголи у инфинитиву (при реализацији комплетивних синтаксичких структура), императиву (у првом реду, као дијелу синтаксичке структуре управног говора), или пак у личној форми прошлог, садашњег и будућег времена и погодбеног начина (као дијелу зависне реченице).[1]

Овдје се валентност (укључујући и њене темпорално одређене предикатско-пропозиционалне реализације) разматра првенствено као врста обавезне синтаксичке спојивости, која подразумијева способност ријечи (у датом случају перформативног глагола) да има обавезне зависне синтаксичкие форме као неопходна проширења (додатке, допуне), која, ипак, могу да буду испуштена, нарочито субјектна (адресант – 1. л. јд.) и објектна (адресат – 2. л. јд./мн.), што зависи не само од правила грађења реченица-исказа већ и од екстралингвистичког контекста, који допушта могућност њиховог поновног успостављања (о синтаксичкој спојивости, као и о њеним обавезним и факултативним типовима те о њиховој диференци-

[1] Додајмо да перформативни глаголи имају, по правилу, тровалентну (ријетко двовалентну) структуру, која се састоји од три актанта (аргумента) – субјекта, директног и/или индиректног објекта; уп. рус: (*Я*) *желаю тебе всего хорошего*!; уп.. такође: (*Я*) *приветствую тебя*!

јацији више в., нпр.: Дорофеева 1986: 23–48; Гак 1984: 70–73). Другим ријечима, формално изражавање валентности, посебно падежне (субјектне и објектне), с обзиром на то да је она обавезна, није увијек нужно, али се присуство адресата-објекта подразумијева (уп. Апресян 1995: 204).

2. Предикатска (пропозиционална) валентност перформатива

Наведени типови валентности (субјектна, објектна, предикатска, адвербијална) карактеристични су како за перформативне тако и за друге управне глаголе говорења, као и за све остале глаголе који се одликују обиљежјем транзитивности (било директне, било индиректне) и који корелирају (или су повезани специфичним односима) са адресатом (в., поред осталог: Апресян 1979; 1995: 114–134; Гак 1984: 65–67; Дорофеева 1986; Ивић 1970; уп. такође: Бондарко 1992: 100–141; Војводић 1999).[2]

Ради прегледности навешћемо само типичне глаголе (у српском језику) са обиљежјем транзитивности чија пропозиција, по правилу, садржи проспективни предикат. То су, прије свега, „ментални" глаголи, као што су: *чекати* (чекао сам, чекам, чекаћу ... да он дође), *настојати* (настојао је, настоји, настојаће ... да дође, да долази), *надати се* (надао се, нада се, надаће се ... да ће он доћи / долазити – да је он дошао / долазио – да он долази), *планирати* (планирао је, планира, планираће ... да дође) и сл.

Ипак, највећу такву групу чине глаголи говорења, међу којима се посебно издвајају квазиперформативи и перформативи. За квазиперформативе (типа *говорити* / *рећи, мислити, сматрати, понављати* / *поновити, додавати* / *додати, претпостављати* / *претпоставити* и сл.) карактеристична је „тропланска" (ретроспективно-бесперспективно-проспективна, односно претеритално-презентско-футурална) темпорална перспектива. Уп.:

(1) *Кажем* (*ти, вам*) – *рекао је*, *говори*, *рећи ће ... да је* (*он*) *дошао* / *да долази* / *да ће доћи.*

Искази лексички представљени перформативним глаголима као стабилном и релативно затвореном групом ријечи могу да се сврстају (у складу са наведеним специфичним односом адресанта према адресату и садржају/пропозиционалној основи) у три основне групе – *информативе*, *прескриптиве* и *аутопрескриптиве* – са истом (стабилном) синтаксичком структуром и темпорално различитим (специфичним) предикатско-пропозиционалним односима валентности (Војводић 2003). Другим ријечима, перформативи, за разлику од квазиперформатива, могу да имају или „тропланску", или „једнопланску" темпоралну перспективу.

---

[2] Дата корелација са адресатом такође указује, на посредан начин, и на семантичка обиљежја „наткатегоријалне локализације" (односно на просторне односе), која одражавају положај непосредних учесника комуникативне ситуације, тј. локализацију перформатива, који су увијек одређени прагматичко-деиктичким компонентама *ја – ти – сада – овдје – ово* (в., поред осталог, Piper 1997: 59–85).

Прва група перформатива (*информативи*) по својим синтаксичким и семантичким карактеристикама је најразноврснија. Она садржи већи број глагола са *мобилном* (слободном) „тропланском“ (претерито-презентско-футуралном) и мањи број глагола са *немобилном* (неслободном) „једнопланском“ (претеритално, односно футуралном) темпоралном перспективом (укључујући и њихову неперформативну употребу). Ријеч је о многобројним глаголима у српском језику типа *саопштавати* / *саопштити*, *изјављивати* / *изјавити*, *закључивати* / *закључити*, *истицати* / *истаћи*, *констатовати*, *напомињати* / *напоменути*, *обавјештавати* / *обавијестити*, *објављивати* / *објавити*, *потврђивати* / *потврдити*, *откривљавати* / *открити*, *опрашташти* / *опростити*, *предсказивати* / *предсказати*, *опуномоћавати* / *опуномоћити*, *пристајати* / *пристати* и сл., као и њиховим еквивалентима у другим словенским језицима. Уп.:

(а) *мобилна* темпорална перспектива, која подразумијева слободну употребу облика (предиката) с било којом темпоралном перспективом (претериталном, презентском, футуралном) и која се реализује по сљедећем моделу:

(2) *Саопштавам* (*ти*, *вам*) – *саопштио је* / *саопштава* / *саопштиће* .. *да је* (*он*) *долазио* / *да није долазио*, *да долази* / *да не долази*, *да ће доћи* / *да неће доћи*.

Уп. такође примјере у срп., рус. и пољ.:
а1) изражавање претериталности:

(3) *Саопштавам вам да се нисмо успјели договорити с властима* [*Сообщаю вам*, *что нам не удалось договориться с властями*; *Oświadczam wam*, *że nie udało się nam porozumieć się z władzami*];

а2) изражавање презентности:

(4) *Саопштавам вам да се не успијевамо договорити с властима* [*Сообщаю вам*, *что нам не удается договориться с властями*; *Oświadczam wam*, *że nie udaje się nam porozumieć się z władzami*];

а3) изражавање футуралности:

(5) *Саопштавам вам да се нећемо успјети договорити с властима* [*Сообщаю вам*, *что нам не удастся договориться с властями*; *Oświadczam wam*, *że nie uda się nam porozumieć się z władzami*].

(б) *немобилна ретроспективно-претеритална* темпорална перспектива, коју имају глаголи са уопштеним значењем упознавања (адресата) са субјективном оцјеном позитивног или негативног понашања (адресанта или адресата) или чињеница и догађаја у прошлости. Ријеч је о глаголима (исказима) који припадају информативној групи перформатива – (срп.) *признавати*, *откривљавати*, *порицати*; (рус.) *признавать*(*ся*) / *сознаваться*,

обвинять, *отрицать* и сл.; пољ. *przyznawać się*, *obwiniać*, *negować*, чија се перспектива реализује по сљедећем моделу:

(6) *Окривљујем* (*те*, *га*, *вас*, *их*) – *окривио* (*ме*, *те*, *га*, *нас*, *вас*, *их*) *је* / *окривљује* / *окривиће ... што си* (*је*) *изгубио* / *сте* (*смо*, *су*) *изгубили меч*.

Уп. такође примјере у рус., срп. и пољ.:

(7) *– Маргарита Николаевна*! *– кричала Наташа*, *скача рядом с Маргаритой*, *– сознаюсь*, *взяла крем* (МБр 197) [*Маргариту Николајевна*! *– викала је Наташа јашући усиоредо с Маргаритом – признајем*, *намазала сам се кремом* (МБс 262); *Małgorzato Nikołajewna*! *– wołała Natasza galopując obok Małgorzaty – przyznaję się*, *wzięłam krem*! (МБп 295)];

(8) *Обвиняю тебя* (*в том*), *что мы проиграли матч* [*Окривљујем те* (*за то*) *што смо изгубили меч*; *Obwiniam cię* (*o tem*), *że przegrałyśmy mecz*].

(в) *немобилна проспективно-футурална* темпорална перспектива, коју могу да имају само поједини информативи и која се гради према моделу:

(9) *Предсказујем* (*ти*, *му*, *вам*, *им*) – *предсказивао је* / *предсказао је*, *предсказује*, *предсказиваће* / *предсказаће ... да ће сви* (*твоји*, *његови*, *ваши*, *њихови*) *проблеми ускоро нестати*.

Уп. такође примјере у срп., рус. и пољ.:

(10) *Предсказујем ти да те у скорој будућности очекује срећан живот* [*Предсказываю тебе*, *что тебя в скором будущем ждет счастливая жизнь*; *Przepowiadam ci*, *że w bliskiej przyszłości czeka cię szczęśliwe życie*]

За *прескриптиве* (чији су лексички носиоци глаголи типа *молити*, *наређивати* и сл.) и *аутопрескриптиве* (чији су лексички носиоци глаголи типа *обавезивати се*, *обећавати* и сл.) карактеристична је *немобилна* проспективно-футурална перспектива (како у њиховој перформативној тако и неперформативној употреби). Уп.:

(а) прексриптиви (*молити / замолити*, *захт*(*ij*)*евати*, *наређивати / наредити*, *предлагати / предложити*, *позивати / позвати*, *сав*(*ј*)*етовати* / (*посавјетовати*), *упозоравати / упозорити*, *забрањивати / забранити*, *дозвољавати / дозволити*):

(11) *Молим* (*те*) – *молио је / замолио је*, *моли*, *молиће / замолиће ... да дођеш / да не дођеш*; *дођите / немојте доћи – долазите / не долазите*);

(б) аутопрескриптиви (*обавезивати се / обавезати се*, *обећавати / обећати*, *јамчити / зајамчити*, *гарантовати*, *клети се / заклети се*, *зарицати се / заћи се*):

(12) *Обећавам* (*ти*, *вам*) *да ћу доћи – Обећавао је / обећао је*, *обећава*, *обећаваће / обећаће ... да ће доћи / да неће доћи*).

На основу наведеног краћег прегледа глагола (и исказа) можемо констатовати да у зависности од валенцијских могућности већина перформативних глагола (у илокуцији) може да се веже само с каузираном радњом, тј. са зависним комплетивним (допунским) предикатом у пропозицији који има *немобилну* (сужену) темпоралну перспективу, за коју је карактеристична или само проспективна, или само ретроспективна семантика, док предикат (у зависном, комплетивном дијелу реченице-исказа) код неких перформатива има *мобилну* (проширену) темпоралну перспективу са „потпуном", тропланском временском семантиком (в.: Ивић 1970; Ивич 1971; Апресян 1995: 380–381; Војводич 1999; 2005а).

Перформативне исказе посматраћемо овдје као структуре са специфичним лексичко-граматичким (семантичко-синтаксичким) корелацијама које одражавају валенцијски (именско-падежни /субјектни и објектни/ и глаголско-предикатски) потенцијал сваког од перформативних глагола. Међу датим корелацијама издваја се *предикатска* (*пропозиционална*) валентност повезана с карактером темпоралне перспективе управног (овдје перформативног) глагола и самим тиме са обиљежјима мобилности / немобилности предиката (допуне) у пропозицији, који заузима објектну аргументску позицију (тзв. „десну интенцију"), која се често формално подудара (координира) с каузираном субјектном позицијом (тј. са објектном позицијом личне замјенице *ти* / *ви*, односно адресата, без којег, у принципу, реализација овога типа валентности није могућа; о формално-објектној /падежној/ позицији-валентности адресата више в. у Војводич 1999).[3]

Додајмо да се на формално-синтаксичком нивоу дата веза остварује било директном повезаношћу (асиндетски начин грађења зависних реченица), било индиректно – помоћу везника *да* (синдетски начин грађења зависних реченица) у српском језику и његових еквивалената у другим језицима (нпр., у рус. – помоћу везника *что* и *чтобы*, у пољ. – помоћу везника *że* и *żeby*<*ś*> / *aby*<*ś*>, у фр. – помоћу везника *que*); (в., поред осталога: Дорофеева 1986: 79–83; уп. Ивић 1970; Ленгрен 2005).

Овај однос илокуције и пропозиције (однос који, заправо, представља однос адресанта према пропозиционалној основи исказа), тј. однос

---

[3] Дубље истраживање предиката (у првом реду, облика садашњег времена и његове замјене императивом и потенцијалом) у комплетивним („допунским" зависним) реченицама с обзиром на обиљежје темпоралне мобилности прва је провела (на материјалу српскохорватског језика) акад. М. Ивић; у истраживању су били обухваћени различити типови управне ријечи (у главној реченици): (а) глаголи – фазни, говорења (укључујући и перформативне), дезидеративни, модални, мишљења, осјећања, претпостављања, кретања и др., (б) именице и (в) придјеви (в.: Ивић 1970; Ивич 1971; уп.: Апресян 1995: 380–381).

Додајмо да је проблем *предикатске* (*пропозиционалне*) валентности, односно *темпоралне перспективе перформативних исказа* (у првом реду на материјалу енглеског језика) у међувремену (релативно недавно) шире проучио и успјешно синтетизовао млади московски лингвиста Константин И. Хомутски, одбранивши при том и кандидатску дисертацију, чије се полазне теоријске и емпиријске основе заснивају великим дијелом управо на идејним рјешењима која су претходно била разрађена у појединим нашим радовима (прије свега у: Војводич 1999; 2005а); в., поред осталог: Хомутский 2009: 135–137; 2010: 3, 5.

управног глагола и ријечи (најчешће глаголске) којом он управља у лингвистици се посматра и као један од начина изражавања експлицитне (субјективне) модалности, која се реализује помоћу обавезне повезаности модуса и диктума, гдје модус представља дио реченице-исказа којим се интерпретира, а диктум дио који се интерпретира, при чему се ти дијелови – модус као оцјена адресанта и диктум као појам о предмету о којем се говори – увијек изражавају засебним лексемама, које се међусобно допуњују (в. Bally 1965: 36–39, 48–50; уп.: Алисова 1971; Меликсетян 1986: 44–46; уп. такође: Арутюнова 1976: 56–70, 128 и д.; Бондарко 1990: 67–71; Ličen 1987; Savić 1993: 77–92; Vasić 1995: 61–86; Зеленщиков 1997: 7–45; Золотова и др. 1998: 229–302; Всеволодова 2000: 288–318; Поповић 2000; Падучева 2010: 19–47).[4]

У анализи перформативних исказа ми ћемо посебну пажњу обратити на оне аспектуално-темпоралне и модалне односе и начине њиховог изражавања које је могуће разматрати као дио функционално-семантичког поља (ФСП) *футуралности*, које, заправо, представља једно од субполја (микрополја) ФСП *темпоралности*. Структуру датог субполја, као и сваког ФСП, чине његова централна и периферна сфера, гдје централну сферу (центар) представља регуларни граматикализовани систем облика будућега времена, а перфирерну сферу (периферију) – разни неграматикализовани облици, лексичка средства и синтаксичке конструкције, чија је улога одређена контекстом (ситуацијом).[5]

---

[4] Без обзира на то што је дати аспекат модалности, као и многи други аспекти функционисања језика (који се односе, у првом реду, на реализацију разних семантичких, синтаксичких и прагматичких корелација, као што су, на примјер, пресупозиција, референција, номинација, предикација, конгруенција и сл.), уско повезан с питањем предикатске валентности перформатива, ми његово разматрање ипак остављамо по страни јер истраживање у том правцу захтијева подробнију и ширу анализу, која се у датом тренутку не уклапа у наш основни, горенаведени задатак.

[5] С обзиром на то да се перформативи увијек реализују у говорном тренутку, они се могу сврстати у ФСП *актуелне садашњости*. Међутим, њихова усмјереност од плана садашњег времена ка плану будућег времена, односно својство глагола (у 1. л. јд. презента индикатива) да траже допуну другим временским планом (врло често будућим временом), обично упућује на темпоралну ситуацију са обиљежјима футуралности. У том смислу овдје се може говорити о ФСП футуралности.

Иако перформативне исказе лексички представља мала и релативно затворена група ријечи (глагола), иако је њихова синтаксичка структура стабилна, они се могу посматрати као посебно функционално-семантичко поље (ФСП), односно субполе, у којем се разликују центар и периферија. Центар ФСП перформативности чини (експлицитно) изражавање илокуције глаголима говорења у 1. л. јд. индикативног презента, а периферију – сва остала експлицитна средства изражавања илокуције (перфективни презент или футур, кондиционал, различите модалне конструкције), затим имлицитна средства, као што су, на примјер, различите врсте ријечи (именице, партикуле, узвици и др.), као и посебна суперсегментна средства при употреби директива и питања у њиховим перформативним функцијама. Функционално-семантички аспекат, односно модел ФСП – као лингвистички модел „отвореног типа“ – упућује на могућност његовог узајамног допуњавања с другим моделима и приступима у лингвистичким испитивањима. Захваљујући управо тој комплементарности он – као лингвистички модел у ужем смислу ријечи – може да укључи и, условно говорећи, да „апсорбира“ остале аспекте проучавања перформатива, који представљају језичке (лексичко-семантичке и граматичке аспекте)

Напоменимо да се у пропозицији „*немобилних*“ перформатива предикат у огромној већини случајева изражава облицима са обиљежјем футуралности (чему је првенствено и посвећен управо основни дио нашега рада), док је његово изражавање облицима са обиљежјем претериталности врло ријетко.

Да бисмо добили што потпунију слику функционисања датих „проспективно“ детерминисаних перформативних глаголских група (говорних чинова) на плану спојивости, покушаћемо овдје провести (првенствено на материјалу српског, руског и пољског језика) њихову крађу анализу како са лексичко-семантичког тако и са синтаксичко-семантичког и прагматичко-стилистичког (комуникативног) аспекта и при том у кратким цртама описати структуру ФСМ која они формирају.

2.1. Пропозиционално-предикатска темпоралност прескриптива (директива)

Иако је за ову групу перформативних исказа (говорних чинова) као микропоље карактеристично опште семантичко (модално) обиљежје – обиљежје „подстицања адресата на (из)вршење одређене радње“, ипак сваки од њих има и сопствена диференцијална својства (уп. Вежбицка 1985; Гловинская 1993; Апресян 1995б: 199–241; Маслова 1998; 2008; 2009; Војводић 1999а; Войводич 2000а).

Прије саме функционално-семантичке анализе структуре датог ФСМ било би, чини нам се, сврсисходно кратко и у општим цртама дати преглед основних специфичних својства наведених говорних чинова подстицања на радњу**.**

Прво, ови се чинови-искази реализују (као и сви остали перформативни искази) како експлицитно (помоћу лексичког показатеља илокутивне снаге) тако и имплицитно (без лексички израженог показатеља илокутивне снаге).[6] Међу експлицитним илокутивним чиновима (перформативима) могу се разликовати директни (изражени перформативним глаголом у облику 1. л. јд. садашњег времена, нпр.: срп. *молим*, рус. *прошу*, пољ. *proszę*, чеш./словач. *prosím*, словенач. *prosim*) и индиректни (сви остали, чији је илокутивни дио изражен облицима будућег времена или погодбеног начина, или пак разним модалним конструкцијама). Имплицитни чинови, који се формално изводе помоћу директива или питања (као најчешћих стандардних израза управо наведених чинова подстицања) и пропратних супер-сегментних средстава (тона, интонације), могу да буду само индиректни.

Друго, глаголи говорења који представљају лексичке носиоце говорних чинова подстицања, имају различите падежне потенције спојивости

и говорне (прагматичко-стилистички или комуникативни аспекат) моделе (о перформативним моделима више в. у Войводич 2000б).

[6] Оформљавање интенције, тј. изражавање показатеља илокутивне снаге зависи од карактера прагматички условљене социјалне интеракције између говорника и саговорника (в. Войводич 2003; уп. Формановская 1982).

с адресатом у облику личне замјенице *ти* (*Ви*) / *ви* (по правилу, с објектним значењем у генитиву, акузативу и дативу; уп. срп.: *молим те*, *захт(ијев)ам од тебе*, *наређујем ти*, *забрањујем ти*, *дозвољавам ти*, *упозоравам те*, *сав(ј)етујем ти*, *предлажем ти*, *позивам те*), док се њихова спојивост с каузираном радњом у пропозицији одликује само једном (проспективном) семантиком, односно суженом (немобилном) темпоралном перспективом, која се овдје веже за план будућег времена (в. Ивић 1970; Ивич 1971; Војводић 1997; Войводич 1997; 1999; 2005а). Уп.:

(13) *Тогда*, *прошу тебя*, *отпусти меня*, *дай мне наконец свободу жить* (МБр 180) [*Онда те молим*, *пусти ме*, *дај ми коначно слободу да живим* (МБс 241); *Jeśli tak*, *to proszę – zwolnij mnie*, *pozwól mi wreszcie żyć* (МБп 271)].

Полазећи од основних семантичких компоненти глагола говорења који се у перформативним исказима подстицања на радњу употребљавају као илокуција могуће је издвојити неколико група говорних чинова који представљају различите супкатегоријалне варијанте прескриптивне интенционалности (комуникативне усмјерености) и, на тај начин, образују (помоћу перформативних граматикализованих видско-временских облика) центар, односно (помоћу одговарајућих неграматикализованих средстава) ближу и даљу периферију ФСМ прескриптивности.[7]

2.1.1. *Центар ФСМ прескриптивности* чине сљедеће групе директних експлицитних („канонских“) перформативних исказа који су лексички везани за ограничен број перформативно оформљених глагола говорења (у 1. л. јд. индикативног презента): (1) захтијеви и наредбе, (2) молбе, (3) предлози, позиви и савјети, (4) упозорења и (5) забране / дозволе. За ове перформативне групе, у чијој основи лежи модална функционално-семантичка категорија подстицања на радњу, карактеристична је „директивна императивна категоријална ситуација“, у којој адресант, по правилу, иницира говорни чини, тј. задаје адресату прагматички условљену прескрипцију (в.: Бирюлин 1990; Храковский 1990; Маслова 1997–98; 1998; 2008; 2009).

Успостављање односа садржаја исказа (његове пропозиционалне основе) према стварности од стране адресанта овдје се оформљава: а) помоћу лексичко-граматичке спојивости илокутивниог глагола и објекта-адресата (личне замјенице *ти* (*Ви*) / *ви* као каузираног субјекта радње) у одговарајућем падежу[8], нпр. у генитиву – *захтијевам од тебе* и акуза-

[7] С озиром на то да су перформативни говорни чинови везани за одређену глаголску лексику, они се могу посматрати као посебно лексичко-граматичко поље, чији су лексички састав и граматичка структура стабилни и релативно затворени. Неки појмови и терминологија који се користе у датој анализи позајмљени су из теорије функционалне граматике А. В. Бондарка (в., поред осталог, Бирюлин 1990). Наш модел семантичке интерпретације перформативних глагола (тј. говорних чинова) у неким елементима близак је интерпретацијама које су предложене у Вежбицка 1985 и Гловинская 1993.

[8] О падежној валентности перформатива в. више у раду Войводич 1999.

тиву – *молим т̄е* (са имплицитним обиљежјем „аблативности“)[9], или пак у дативу – *наређујем т̄и* (са имплицитним обиљежјем „адлативности“)[10]; б) помоћу спојивости глагола у илокуцији и радње (предиката у пропозицији исказа), коју каузира адресант и којој је својствена (у свим доле наведеним прескриптивним говорним чиновима) само проспективна темпорална семантика изражена претежно формама свршеног вида (СВ).

Захт̄ијеви и наредбе (који представљају директивну категоријалну ситуацију и за које је карактеристичан наглашени категорички тип прескриптивног значења) реализују се помоћу глагола (у илокуцији) *захт̄(ој)евам* (*требую*; *żądam*), *инсист̄ирам* (*настаиваю*; *obstaję*), *запов(ој)едам* (*повелеваю*; *rozkazuję*), *налажем* (*поручаю*, *наказываю*; *zlecam*, *nakazuję*), *наређујем* (*приказываю*; *przykazuję*, *rozkazuję*), *п̄ропис̄ујем* (*предписываю*; *przepisuję*, *rozporządzam*) и сл. Уп.:

(14) *Захт̄ијевам од т̄ебе да свој п̄осао доведеш̲ до краја* [*Требую от тебя*, *что бы ты до конца довел свою работу; Żądam od ciebie*, *żebyś doprowadził do końca swoją pracę*];
(15) *Наређујем т̄и да одмах напуст̄иш̲ собу* [*Приказываю тебе немедленно покинуть комнату; Rozkazuję ci*, *abyś natychmiast opuścił pokój*].

У основи и захтјева и наредбе, поред семантичке компоненте „(ја) хоћу“ (тј. „желим“), лежи семантичка компонента „(ти) мораш“. Ови говорни чинови разликују се један од другога по томе што при вршењу захтјева адресант-прескриптор сматра да он има право да врши притисак на адресата-извршиоца (да му задаје прескрипцију), инсистирајући на томе да он мора да изврши будућу радњу, док при вршењу наредбе адресант располаже априорним (по правилу, конвенционалним) правом на изражавање воље (изговарање прескрипције), коју адресат мора да изврши без поговора (поред осталог и зато што због неизвршења може да услиједи казна). Другим ријечима, диференцијација ових говорних чинова могућа је захваљујући различитој природи њихових статуса субординације, на основу које адресант задаје прескрипцију. Оба чина иницирају се и врше у корист адресанта-прескриптора.

---

[9] Овдје се перформативна ситуација (као однос садржаја исказа према стварности са становишта адресанта) може посматрати и као статички одраз просторних (и временских) односа с динамичким семантичким обиљежјима „наткатегоријалне локализације“, као што су „аблативност“ (метафорички израз удаљавања адресанта од адресата), „адлативност“ (метафорички израз приближавања адресанта адресату) и „локативност“ (неутралност с обзиром на метафорички израз динамике учесника комуникативне ситуације); в.: Piper 1997: 59–85; уп. Пипер 1977–78: 13 и д.; 1988: 16 и д.; уп. такође: Тополињска 1996: 2–4; Џоунс 1997.

[10] Глагол *инсист̄ирати* (као и његови еквиваленти у другим словенским језицима), за разлику од већине глагола наведенога типа, нема формално изражену валентност адресата, иако се његово присуство (које имлицитно одражава предлошко-падежну конструкцију са инструменталом <*п̄ред т̄обом*> као обиљежје „локативности“ заједничко свим перформативима) подразумијева (уп.: Арутюнова 1981; Апресян 1995: 204; Војводич 1999)

Молбе (као врста директивне категоријалне ситуације с наглашеним ублаженим прескриптивним значењем) реализују се помоћу перформативно употребљених глагола *молим* (*прошу*; *proszę*), *преклињем* (*умоляю*; *błagam*), *зовем / позивам* <у помоћ> (*взываю* <о помощи>; *wzywam* <na pomoc>) и сл. Уп.:

(16) *Молим те да ми помогнеш спремити испит* [*Прошу тебя помочь мне подготовиться к экзамену*; *Proszę cię, abyś mi pomógł przygotować się do egzaminu*];

(17) *Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует*! (МБр 40) [*Али вас молим на растанку, повјерујте ми макар то да постоји ђаво*! (МБс 49); *Ale na pożegnanie błagam pana, niech pan uwierzy chociaż w to, że istnieje diabeł* (МБп 55)]; уп. такође примјер (13).

У основи датог илокутивног чина, поред семантичке компоненте „желим“, лежи и компонента „може“ („не може“), која се односи на добровољни избор адресата-извршиоца да (из)врши или не (из)врши одређену будућу радњу, при чему се, као и код захтјева, предност даје (из)вршењу радње (у корист адресанта-прекриптора).[11]

Позиви, предлози и савјети (који се могу посматрати као типизиране варијанте једне те исте врсте директивне категоријалне ситуације, за коју је карактеристично релативно неутрално значење подстицања на радњу) реализују се помоћу глагола говорења (у илокуцији) *позивам*, *зовем* <на ручак> (*приглашаю*, *зову* <на обед>; *zapraszam*, *wołam* <na obiad>), *обраћам се* (*обращаюсь*; *zwracam się*), *изазивам* <на двобој> (*вызываю* <на дуэль>; *wyzywam* <na pojedynek>), *предлажем*, *нудим* (*предлагаю*; *proponuję*), *препоручујем* (*рекомендую*; *rekomenduję*), *савјетујем* (*советую*; *radzę*). Уп.:

(18) *Позивам те да дођеш код мене* [*Приглашаю тебя к себе*; *Zapraszam cię* (*żebyś przyszedł*) *do mnie*];

(19) *Предлажем ти да после ручка попијемо по чашу вина* [*Предлагаю тебе выпить после обеда по стакану вина*; *Proponuję*, *abyśmy po obiedzie wypili kieliszek wina*];

(20) *Савјетујем ти да се добро испаваш* [*Советую тебе хорошо выспаться*; *Radzę ci*, *żebyś się dobrze wyspał*].

У основи датих чинова лежи семантичка компонента (истоветна компоненти у чину молбе) „може“ („не може“), која се односи на добровољни избор адресата да (из)врши или не (из)врши одређену (њему предложену) будућу радњу (која је у директној вези са жељом адресанта), при чему се предност даје (из)вршењу радње, али сада, за разлику од молбе, у првом реду, у његову (адресатову) корист.

Упозорења (као врста директивне категоријалне ситуације која се може окарактерисати као директивно-превентивна) се врше помоћу пер-

[11] О семантичкој разлици између захтјева и молбе више в., нпр., у Апресян 1969: 22; уп. такође Безяева 1998.

формативних глагола *опомињем*, *упозоравам* (*остерегаю*, *предостерегаю*, *предупреждаю*; *ostrzegam*, *uprzedzam*). Уп.:

(21) *Предупреждаю вас, что и с вами случится что-нибудь в этом роде, если только не хуже, ежели вы не сдадите валюту*! (МБр 137) [*Упозоравам вас да ће се и вама десити нешто слично, ако не и горе, ако не будете предали валуту*! (МБс 181); *Ostrzegam, że jeżeli nie zdacie waluty, to i was spotka coś w tym rodzaju albo i coś gorszego*! (МБп 204)].

За овај говорни чин карактеристична је семантичка компонента „можда"/„могуће" („вјероватно"), с тим што се адресату даје на знање да га у будућности – због његовог понашања, које није у складу са ситуацијом, на коју се упућује у самоме чину – могу очекивати негативне посљедице, као и да за њихову превенцију мора да (из)врши каузирану (предложену од стране адресанта) радњу.

Забране vs. *дозволе* (представљају двије супротне врсте директивне категоријалне ситуације, од којих се прва /забране/ може окарактерисати као директивно-превентивна која се одликује наглашеним категоричким прекриптивно-прохибитивним значењем, а друга /дозволе/ – као директивно-пермисивна са неутралним прескриптивним значењем) врше се помоћу илокутивно употребљених глагола *забрањујем* (*запрещаю*, *воспрещаю*; *zabraniam*), *стављам вето* (*накладываю вето*; *stawiam weto*) vs. *дозвољавам*, *допуштам*, *одобравам* (*позволяю*, *разрешаю*, *санкционирую*; *pozwalam*, *zezwalam*, *dopuszczam*, *aprobuję*).[12] Уп.:

(22) *Забрањујем ти да изађеш из куће* [*Запрещаю тебе выйти из дому*; *Zabraniam ci wyjść z domu*];
(23) *Дозвољавам ти да изађеш из куће* [*Разрешаю тебе выйти из дому*; *Pozwalam ci wyjść z domu*].

У основи забрана је семантичка компонента „не смије се" (превентивно-категоричко), односно циљ – спречити непожељну за адресанта радњу коју планира адресат, док је за дозволе, које се дијелом граде и на рачун укидања („поништавања") забрана, карактеристична супротна компонента „смије се" (пермисивно), односно циљ – не спречити (допустити) могућност извршења радње коју планира адресат. Ваља додати да забрана и дозвола настају као својеврсни одговори-реплике адресанта на испољену иницијативу адресата (на његове захтјеве и молбе упућене будућем адресанту да допусти одређену радњу).

---

[12] Треба истаћи да се глагол *забрањивати*, за разлику од осталих перформативних глагола, не може везати за потврдни императивни облик у пропозицији, већ само за одрични, што је, заправо, универзална језичка појава (уп. Ивић 1970: 48); уп., нпр., рус.: *Запрещаю тебе идти в кино = Запрещаю тебе: не ходи в кино* ≠ Запрещаю тебе: иди в кино. Сличну (иако супротну позицију) заузима и глагол дозвољавати (рус. разрешать) и његови еквиваленти; уп.: *Разрешаю тебе идти в кино = Разрешаю тебе: иди в кино ≠ Разрешаю тебе: не ходи в кино*. Сви остали перформативни глаголи могу да се вежу како за потврдни тако и за одрични императивни облик.

2.1.2. *Периферија ФСМ прескриптивности* може да буде представљена разним неграматикализованим средствима – било индиректним експлицитним перформативним средствима и конструкцијама (ближа периферија) било имплицитним (обавезно индиректним) перформативним изразима (даља периферија) (више о томе в. Војводич 2003).

2.1.2.1. *Ближа периферија* представљена је индиректним експлицитним перформативима, који могу бити изражени различитим средствима (уп. Апресян 1995б: 203; Војводић 1997: 133–135). Тако, на примјер, за постизање већег степена категоричког односа према адресату адресант између експлицитних (индиректних) перформативних средстава која су му на располагању за илокуцију врло често одабире глаголске облике СВ, као што су *перфективни презент* (у словеначком и свим сјевернословенским језицима) и *футур I* (у јужнословенским језицима), а који представљају првенствено граматикализоване футурске облике СВ (уп., поред осталог: Škrabec 1906–12; Koschmieder 1934: 107–110; Musić 1935; Žagar 1989: 128–176; Бондарко 1990: 32–39; Гловинская 1993: 216–217; Војводић 1998; Войводич 2010; 2015б; Derganc1998; Dickey 2000: 177–188; Israeli 2013; Вимер 2014; Славкова 2014), уз напомену да се форме СВ и у овом случају могу очекивати и у предикату пропозиције.

Уп., на примјер, реализацију чина молбе (с категоричком врстом императивног значења, тј. подстицања на радњу), која се готово не разликује од захтјева:

(24) *Попрошу* [СВ] *вас* (‘прошу тебя’)[13] *минутку помолчать* [СВ] (МБр 184) [*Замолићу* [СВ] *вас* (‘молим те’) *да умукнете* [СВ] *на тренутак* (наш превод. – Д. В.); *Poproszę* [СВ] (‘proszę cię’), *aby pani na chwilę przestała* [СВ] *mówić* (МБп 277)].

Као ширу илустрацију наведимо примјере употребе перфективног презента, односно футура СВ у датом значењу у другим словенским језицима (у којима је предикат пропозиције, као и у претходним примјерима, СВ, што, наравно, није обавезна појава):

(25) Для гэтага, я *папрашу* [СВ] (‘прашу’) цябе *збіць* [СВ] блокі, на якіх я знаходжуся такім чынам, каб я даляцеў да гэтай пазнакі (Бјелоруски);
(26) Я Вас усіх *попрошу* [СВ] (‘прошу’) *відкласти* [СВ] свої святкування, які заплановані, попрошу підтримати Його рідних і близьких в таку важку мить (Украјински);
(27) Áno, odpoveď je správna, *poprosím* [СВ] (‘prosím’) vás *poslať* [СВ] na môj e-mail vaše celé meno a priezvisko (Словачки);
(28) Dobrý den, *poprosím* [СВ] (‘prosím’) Vás, *abyste* tento problém *zaslal* [СВ] na podpora@banan.cz (Чешки);

[13] Ријечи (синтагме) у наводницима послије примјера означавају основно („право“ перформативно) значење (илокуцију) исказа.

(29) *Přeprošu* [СВ] (‘přeprošam’ // ‘přeprošuju’) was so nam *přidružić* [СВ]*:* Waš dar budźe pomhać Wikipediju za cyły swět swobodnu dźerzeć (<Горњо>лужичкосрпски);
(30) *Povabim* [СВ] (‘vabim’) vas, *da pridete* [СВ] k nam na večerjo (Словеначки);
(31) *Ще* Ви *помоля* [СВ] (‘моля’) *да* ми *дадете* [СВ] съвет или информация за литература по въпроса (бугарски; СС: 240);
(32) – Јас ќе Ве очекувам. *Ќе* ве *замолам* [СВ] (‘мола’) *да дојдете* [СВ] (македонски; Цекова – Захов 2012).

За ситуацију у којој адресант тежи да сачува или успостави учтиве односе са адресатом он може у илокуцији да користи различита експлицитна перформативна средства (чији ћемо кратак преглед такође навести), уз напомену да су предикати у пропозицији (као и у илокуцији) најчешће СВ:

Потенцијал (облици за погодбени начин, који се у датој ситуацији употребљавају у свим словенским језицима). Као илустрацију наведимо реализацију чина савјета:

(33) *Я советовал* [СВ] *бы тебе* (‘советую тебе’), *игемон*, *оставить* [СВ] *на время дворец и погулять* [СВ] *пешком где-нибудь в окрестностях* (МБр 24–25) [*Савјетовао* [НСВ] *бих ти* (‘савјетујем ти’), *хегемоне*, *да напустиш* [СВ] *на неко вријеме дворац и прошећеш* [СВ] *негдје у околици* (МБс 28); *Radziłbym* [НСВ] *ci* (‘radzę ci’), *hegemonie*, *abyś na czas jakiś opuścił* [СВ] *pałac i odbył* [СВ] *małą przechadzkę po okolicy* (МБп 31)].

Сложене *инфинитивне конструкције* с перформативним глаголима (у свим словенским језицима). Уп., нпр., реализацију чина савјета:

(34) *И вообще я позволю* [НСВ] *себе смелость посоветовать* [СВ] *вам* (‘советую тебе’), *Маргарита Николаевна*, *никогда и ничего не бояться* [НСВ] (МБр 204) [*И уопће*, *допуштам* [НСВ] *себи слободу да вам*, *Маргариту Николајевна*, *савјетујем* [двовидски глагол (у овом контексту СВ – ‘посавјетујем’)] (‘савјетујем ти’) *да се никада и ничега не бојите* [НСВ] (МБс 272); *W ogóle niech mi będzie* [СВ/НСВ] *wolno poradzić* [СВ] *pani* (‘radzę ci’), *Małgorzato*, *niech się pani nigdy niczego nie boi* [НСВ] (МБп 307)].

Конструкције с перформативним глаголом у инфинитиву и модалним (лексички крњим) глаголом *хт(ј)ети* (у свим словенским језицима). Уп. изражавање чина молбе (презент/потенцијал/перфект + инфинитив):

(35) *Я хочу вас попросить* [СВ] (‘прошу тебја’), *чтоб это осталось* [СВ] *между нами*, *– заискивающе сказал Степа* (МБр 67) [*Хтио бих вас замолити* [СВ] (‘молим те’) *да то остане* [СВ] *међу нама – понизно је рекао Стјопа* (МБс 86)];

(36) *Chciałam pana o coś prosić* [НСВ] (‘proszę cię’) (... *Na razie to tylko o tę kulę*, *ale za to całą*.) *Niech mi ją pan daruje* [СВ] (СЖп 121) [*Хтела сам вас нешто замолити* [СВ] (‘молим те’) (... *У овај мах само за оно тане*, *али зато за читаво*.) *Поклоните* [СВ] *ми га* (СЖс 177); *Я хотела у вас кое-что попросить* [СВ] (‘прошу тебя’) (... *Пока я прошу только пулю*, *но зато целую*.) *Подарите* [СВ] *мне ее* (СЖр 141)].

Упитне конструкције с перформативним глаголом у инфинитиву и модалним глаголом *моћи* (у свим словенским језицима), помоћу којих се често реализују молбе:

(37) *Могу ли да вас замолим* [СВ] (‘молим те’) *да сачекате* [СВ] *мало*? ;
(38) *Не могла бы я попросить* [СВ] *вас* (‘прошу тебя’) *подежурить* [СВ] *за меня в субботу*? (ДМ 13);
(39) *Czy mogę panią prosić* [НСВ] („proszę cię“), *aby pani weszła* [СВ] *do salonu*?

Фразеологизоване конструкције с перифрастичним предикатом (у свим словенским језицима). Уп. изражавање чина молбе:

(40) *Я поеду. Но* (*у меня – Д. В.*) *к вам просьба* (‘прошу тебя’) (...) *Словом*, *пожалейте* [СВ] *сироту*! (КСр 401) [*Поћи ћу. Али имам молбу на вас* (‘молим те’) (...) *Укратко*, *удијелите* [СВ] *сиромаху*! (КСс 515); *Pojadę. Ale mam do was prośbę* („proszę cię“) (...) *Słowem*, *miejcie litość* [НСВ = СВ] *nad sierotą* (КСп 495)].

Истакнимо овдје да се за означавање перформативне глаголске радње користе, по правилу, само они облици и конструкције којима је својствена проспективна валентност. Према томе, употреба облика прошлог времена, за које је карактеристична ретроспективност, у илокутивном дијелу перформативног исказа није могућа.[14]

---

[14] Понекад се у разговорном српском језику може срести перформативна употреба (по нашем мишљењу територијално ограничена) партиципа прошлог времена СВ. На такву могућност посебно је указала акад. Милка Ивић у дискусији поводом нашег реферата (посвећеног перформативима) прочитаног 1996. год. на XXVI међународном научном састанку слависта у Вукове дане у Београду. Напоменимо успут да смо дати тип перформативног исказа запазили свега два пута – у Београду и Врбасу, гдје су и забиљежена сљедећа два примјера: *Умољени сте да припремите реферат за штампу* (‘умољавам вас’; ‘молим вас’); *Замољен си да дођеш до нас* (‘молим те’). Може се претпоставити да је један од разлога могућности употребе датих форми у перформативној улози вјероватно у томе што оне (за разлику од „неперфектних“ – претериталних и футуралних – пасивних форми, односно исказа типа *Били сте*/*бићете умољени да дођете до нас*) „покривају“ (повезују) два временска плана – прошло и садашње вријеме, односно у њиховој „темпоралној инклузивности“, која – као обиљежје категорије перфектности – актуелизује исказ у говорном тренутку, захваљујући чему долази и до „перформативног ефекта“.

Додајмо да се претералне форме (укључујући и пасивне партиципе прошлог времена СВ) у прескриптивној употреби у словенским језицима (које се могу срести у разговорном језику, нарочито на Интернету – у оквиру различитих форума и друштвених мрежа, гдје се као комуникативна форма обично користе мишљења-коментари), не могу сматрати „пуноправним“ перформативима јер немају перформативно-резултативно значење пошто представљају само метафорички (транспоновани, аксиолошко-експресивни) израз подстицања адресата на радњу вршећи притом функцију својеврсног ри-

2.1.2.2. *Даља периферија ФСП прескриптивности* може да буде представљена перформативним исказима без експлицитно изражене илокуције, на примјер, у директивима (као императивним или псеудоимепративним облицима) или питањима (уп.: Jarosz 1986; Ličen 1987; Крекич 1988; Мирич 1993; уп. такође: Храковский 1990: 202–207; Безяева 1998). Такви (имлицитни) перформативи (са експлицираним предикатом-пропозицијом (по правилу) СВ) могу бити само индиректни.

Уп. сљедеће исказе помоћу којих се реализују илокутивни чинови молбе и предлога:

(41) *Сыграйте* [СВ] (‘прошу вас сыграть’) *и со мной в такую колоду*, *– весело попросил какой-то толстяк в середине партера* (МБр 102) [*Заиграјте* [СВ] (‘молим те да заиграш’) *и са мном такву игру – замолио је весело неки дебељко у средини партера* (МБсз 134); *Zagraj pan* [СВ] (‘proszę cię zagrać’) *i ze mną takimi kartami*! *– zaproponował wesoło jakiś tłuścioch w środku parteru* (МБп 150)];

(42) *Да не хотите ли закусить* [СВ] (‘предлагаю тебе закусить’), *Никанор Иванович*? (МБр 80); [*Бисте ли хтјели нешто пригристи* [СВ] (‘предлажем ти да пригризеш’), *Никаноре Ивановичу*? (МБс 104); *Ale może by pan coś przekąsił* [СВ] (‘proponuję ci przekąsić’), *prezesie*? (МБп 117)][15].

Такође, помоћу облика прошлог и садашњег времена, као и погодбеног начина модалног глагола *хтјети* (уп. рус. *я хотел*, *чтобы...*; *я хочу*, *чтобы...*; *хочется*, *чтобы...*; *я хотел бы*, *чтобы...*; *хотелось бы*, *чтобы...*) граде се (у свим словенским језицима) индиректни имплицитни перформативни искази. Уп. превод примјера (35) на пољски језик:

туализованог говорног чина (без формално означеног адресанта) са појачаним ефектом дјеловања на адресата; уп. нпр. (срп.): *Позвани сте* на рођендан! ‘Я Вас позивам [да дођете] на рођендан’); в. Войводич 2000a: 120. Уп. сличну употребу безличних (такође без формално означеног адресанта) непрескриптивних ритуализованих форми: (рус.) *Тебя прощают* [‘прощаю тебе’ (уп. ‘тебе прощается’); срп. ‘опрашта ти се’]. *Не будут больше подавать платок* (МБр 1982: 180); (пољ.) *Wybaczono ci* [‘wybaczam ci’]. *Nie będą ci już więcej przynosić chustki* (МБп 1996: 271); *Опроштено ти је* [‘опраштам ти’]. *Maramicu ti više neće davati* (МБс 1980: 241); подробније о исказима датога типа (на материјалу српског и других словенских језика), у којима се информација о радњи са формалним обиљежјем перфектности даје са ослонцем на њено посматрање из спољашње, „неактивне“ (формалне деагентивне, безличне) перспективе, в. Попович 2018.

[15] Уп. слична значења у „универзалним“ питањима („синтаксичким фразеологизмима“), карактеристичним за све словенске језике. У лингвистичким испитивањима посвећеним овој проблематици посебно мјесто припада употреби презента СВ у негативним питањима (више о томе, в., поред осталог, у: Musić 1913; Стевановић 1969: 568–569; Бондарко 1971: 110–111; Белић 1973: 131–132; Коростышевская 1974; Rassudova 1984: 123–124; Vojvodić 1987–88: 50–52; 2015a; Танасић 1996: 169–170; Ивић 1997: 121–126). Као модел такве употребе СВ најчешће је навођен сљедећи тип упитног („синкретичког“) исказа: *Зашто не дођеш*? (‘зашто не долазиш? <уопште>’ + ‘зашто нећеш / не желиш да дођеш?’ + ‘дођи!’ <ја те позивам>). Уп. еквиваленте у другим словенским језицима: (рус.) *Почему ты не придешь*? (‘по какой причине ты не приходишь?’ <вообще; так долго> + ‘по какой причине ты не хочешь приходить / прийти?’ + ‘приходи!’ <я тебя приглашаю>; ср. *‘приди’) (≠ ‘по какой причине ты не придешь?’); (пољ.) *Dlaczego nie przyjdziesz*?; (чеш.) *Proč ne přijdeš*?; (буг.) *Защо не дойдеш*?; (словенач.) *Zakaj ne prideš*?

(35а) *Chiałbym*, *żeby to zostało* [СВ] *między nami – przymilnie poprosił Stiopa* (МБп 97) (= ‘proszę cię’).

Имплицитни перформативи реализују се и помоћу лексичких компоненти, као што су именице (као слободне лексичке допуне једночланих реченица-исказа), предикативи, прилози, рјечце, узвици, спојеви предлога и замјеница и сл. (који, заправо, представљају реализацију предиката-пропозиције). Уп., нпр., извођење илокутивних чинова захтјева (*Хлеба*! [*Хлеба*!; *Chleba*!]; овдје је адресант већи број лица) и предлога (*хајдемо у шуму*! [*айда в лес*!; *hej*, *do lasu*!]). Уп. такође изражавање наредби-позива на активно кретање, на борбу и сл.:

(43) *И тогда над горами прокатился* (...) *страшный голос Воланда*: *– Пора*!! (‘нам пора ехать’ ; ‘поедем’; ‘поехали’) (МБр 304) [*Вријеме је*!! (МБс 403); *Czas już*! (МБп 455)];

(44) *Ребята*! *вперед*, *на вылазку*, *за мною*! (АПр 57) [*Момци*, *напред*, *на кашњу*, *за мном*! (АПс 75); *Chłopcy*! *Naprzód za tną*, *na wypad*! (АПп 88)].

С промјеном граматичких средстава, као што показују наведени примјери, не мијења се основна семантика перформативних исказа; разлика се запажа само на прагматичком нивоу, гдје такве (синонимијске) варијације представљају стилске диференцијације перформатива, које зависе од степена учтивог или категоричког обраћања говорника саговорнику, очувања официјелних / неофицијелних односа и сл. У вези с тим треба нагласити да значајну улогу у извођењу/вршењу перформативних исказа имају видско-временски облици, чији је избор (посебно у илокутивном дијелу исказа) условљен прагматичким „принципом градуелне квантификације илокутивне моћи“ (в., поред осталог, Војводић 2002), односно циљем постизања одговарајућег степена интензитета илокутивности датих исказа, а тиме и интензитета и карактера утицаја адресанта на адресата и, у вези с тим, стварања нове ситуације (тј. перлокутивног ефекта).

Додајмо овдје да једну те исту пропозицију могу да имају готово сви говорни чинови подстицања на радњу (без обзира на њихов различит степен илокутивне снаге); уп. (рус.): *Требую* <от тебя> / *приказываю* <тебе> / *прошу* <тебя> / *предлагаю* <тебе> / *советую* <тебе> / *разрешаю* <тебе> / *запрещаю* <тебе> *довести дело до конца*. Према томе, адресант има, по правилу, могућност избора илокуције, којом он, у одређеном смислу, заузима сопствену (субјективну) позицију у односу на адресата (в. Войводич 1997; уп. Radovanović 1979: 59). Исто тако адресант може степен илокутивности да појача или умањи избором одговарајућих видско-временских облика (предиката) у пропозицији, помоћу којих организује темпоралну перспективу перформативног исказа.[16]

---

[16] У вези с тим треба истаћи да се успостављање односа садржаја исказа (његове пропозиционалне основе) према стварности од стране адресанта у наведеним прескриптивним говорним чиновима оформљава помоћу спојивости глагола у илокуцији и радње (предиката) у пропозицији исказа коју каузира адресант и којој је својствена само *проспективна* темпорална семантика.

Додајмо такође да се предикат у пропозицији датих говорних чинова изражава императивом и његовим трансформима – обликом будућег времена (у свим словенским језицима), инфинитивом и потенцијалом (у сјевернословенским језицима) и конструкцијом „*да* + презент“ (у јужнословенским језицима). То, другим ријечима, значи да модалну нијансу императивности (подстицања на радњу) имају само они говорни чинови у чијој се пропозицији може употребити императивни облик (уп.: Ивић 1970: 47–48; Војводич 2000а: 121), што одговара проспективној валентности датих глагола говорења, као и императивној ситуацији, која се одликује категоријалним значењем директивности.

2.2. Пропозиционално-предикатска темпоралност аутопрескриптива (комисива)

Перформативна ситуација у којој интенционални однос (комуникативна намјера) адресанта према адресату и садржају исказа означава преузимање обавезе може се посматрати као једно од три функционално-семантичка микропоља (ФСМ) у оквиру ширег поља перформативности (перформативне садашњости). Другим ријечима, говорни чинови „преузимања обавезе“ (од стране адресанта) поред општих перформативних карактеристика (као што су, на примјер, (интер)субјективност као интенционални однос адресанта према адресату у непосредном дијалошком општењу, што се експлицитно реализиује кроз специфичне падежне односе 1. л. – *ја* према 2. л. – *ти*, затим употреба у илокуцији одређених глагола *verba dicendi* у 1. л. јд. имперфективног презента индикатива и, у вези с тим, изражавање темпоралне мобилности / немобилности предиката пропозиције, што је условљено валентношћу наведених глагола и др.) имају и још неке специфичности, које их издвајају од осталих говорних чинова.[17]

2.2.1. *Центар ФСМ аутопрескриптивности.* У реализацији ових говорних чинова учествује релативно мали број перформативних глагола, који се са ширег семантичког становишта могу посматрати као глаголи са социјално-етичким обиљежјима (Золотова 1988: 363; уп. Benvenist 1975: 205). То су сљедећи глаголи говорења, чија илокутивна форма представља морфолошко *језгро* (*центар*) *ФСМ преузимања обавезе*: срп. *обавезујем се*, *обећавам*, *јамчим*, *гарантујем*, *кунем се*, *заклињем се*, *заричем се*, *завјетујем се*; рус. *обязуюсь*, *обещаю*, *ручаюсь*, *гарантирую*, *клянусь*, *присягаю*, *зарекаюсь*, *закаиваюсь*; пољ. *zobowiązuję się*, *obiecuję* / *przyrzekam*, *ręczę* / *zaręczam* / *poręczam*, *gwarantuję*, *zaklinam się*, *przysięgam*, *zarzekam się*, *ślubuję*.

---

[17] О структури и основним значајкама једног од илокутивних чинова преузимања обавезе (обећања), као и о условима за његово извођење в. Serl 1991: 110–132; уп.: Ostin 1994: 177–179; Benvenist 1975: 205; Вежбицка 1985: 265–266; Žagar 1989; Гловинская 1993: 176–178.

Прије детаљније обраде овога питања, требало би говорне чинове преузимања обавезе разграничити од других, на први поглед истих или сличних чинова, а прије свега од говорног чина увјеравања, у чијој илокуцији се могу употребљавати и неки од наведених глагола (по правилу, када предикат у пропозицији није футурално детерминисан). Уп.:

(45) *Увјеравам те* (‘кунем ти се’) *да твоју тајну нисам никоме одао* [*Уверяю тебя* (‘клянусь тебе’), *что твою тайну я никому не выдал*; *Zapewniam cię* (‘przysięgam ci’, ‘zaklinam się’), *że nie wyjawiłem nikomu twojej tajemnicy*];

(46) *Нету у меня*! *Нету*, *богом клянусь*, *никогда в руках не держал*! (МБр 85) [*Немам их*! *Немам*, *богом се кунем*, *никада их нисам држао у рукама*! (МБс 291); *Nie mam nic więcej*! *Nie mam*, *przysięgam na Boga*! *Nigdy niczego podobnego nawet w ręku nie miałem* ! (МБп 124)];

(47) *Но его нет в городе*, *за это вам ручаюсь* (МБр 260) [*Али њега нема у граду*, *то вам јамчим* (МБс 346); *Ręczę za to*, *że w mieście go nie ma* (МБп 389)].

У реализацији овог илокутивног чина (увјеравања) адресант, упознавајући адресата са актуелним чињеницама, врши притисак (на њега) да прихвати одређену информацију као исправну (уп. Гловинская 1993: 168–169). Другим ријечима, у основи датог чина је, поред семантичке компоненте ‘хоћу’ (у значењу ‘желим’), компонента ‘заиста’.

Међутим, понекад и није тако једноставно разграничити наведене говорне чинове. Тако, ако радња (предикат) у пропозицији није формално везана за адресанта, онда не можемо са потпуном сигурношћу тврдити да се перформативном употребом ових глагола (по правилу, глагола *клети се*, *јамчити*, *гарантовати*) реализују говорни чинови преузимања обавезе, без обзира на то што је радња футурално детерминисана. Уп.:

(48) *И я ручаюсь тебе*, *ручаюсь*, *что все будет ослепительно хорошо* (МБр 295) [*И ја ти јамчим*, *јамчим да ће све бити дивно* (МБс 391); *Zaręczam ci*, *zaręczam*, *że wszystko będzie dobrze*, *cudownie*! (МБп 442)];

(49) *Клянусь тебе твоею жизнью*, *клянусь угаданным тобою сыном звездочета*, *все будет хорошо* (МБр 295) [*Кунем ти се твојим животом*, *кунем се звјездознанчевим сином којега си описао*, *све ће бити добро*! (МБс 392); *Przysięgam na twoje życie*, *przysięgam na przywołanego przez ciebie syna astronoma*, *że wszystko będzie dobrze*! (МБп 443)].

Ми сматрамо да се и овдје ради о говорном чину увјеравања (наравно, као и у претходном случају, са испољеним високим степеном илокутивности, која је готово изједначена са илокутивном снагом говорних чинова преузимања обавезе), што потврђује и шири контекст наведених примјера.[18]

---

[18] Из ширег контекста се види да не зависи непосредно од адресанта (ријеч је о Маргарити у роману „Мајстор и Маргарита“ М. Булгакова, која је дубоко увјерена да јој у свему може помоћи наднаравна сила у лику Воланда и која ту своју увјереност жели

Иако у свом формалном изразу могу бити слични говорном чину увјеравања, говорни чинови преузимања обавезе се од њега разликују (у првом реду по својим семантичким обиљежјима). Уп.:

(50) *Обавезујем се да ћу сносити све трошкове око њиховог издржавања* [*Обязуюсь взять их на свое полное обеспечение*; *Zobowiązuję się do ponoszenia wszelkich kosztów związanych z ich utrzymaniem*];
(51) *Клянусь, я никому не скажу* (МБр 14) [*Кунем се, никоме нећу рећи*! (МБс 14); *Przysięgam, że nikomu nie powiem*! (МБп 15)].

У основи наведених илокутивних чинова су семантичке компоненте ‘хоћу’ (у значењу ‘намјеравам’) и ‘мора(м)’, што, заправо, значи да адресант мора испунити (или мора барем настојати да испуни) преузете обавезе, без обзира на могуће потешкоће или препреке (в. Гловинская 1993: 176–177). Те семантичке компоненте су у овом случају везане искључиво за адресанта, који истовремено има и улогу прескриптора и улогу извршиоца одређене будуће радње, због чега говорне чинове ове врсте називамо *аутопрескриптивним* чиновима (Војводич 1997: 176; Војводић 1999б). Када је ријеч о испољавању илокутивне снаге, онда треба рећи да говорни чинови са глаголима *обавезивати се*, *заклињати се*, *клети се*, *завјетовати се*, *зарицати се*, *јамчити* и *гарантовати* показују већу илокутивну снагу преузимања обавезе, него што то показује говорни чин са глаголом *обећавати*. Додајмо такође да овакви говорни чинови нису иницијални или спонтани, већ су често мотивисани претходним понашањем (потенцијалног) адресата као његовом својеврсном прескрипцијом, којом тражи од (будућег) адресанта да изврши одређену перформативну радњу у његову корист, што адресант и чини (уп. Вежбицка 1985: 266).

Говорни чинови преузимања обавезе, који се увијек реализују као перформативни искази, могу се посматрати и као структуре са специфичним граматичким (падежним и предикатским) односима. Ти односи одређени су семантиком (валентношћу) наведених перформативних глагола, помоћу којих адресант укључује адресата приликом извођења одабраног говорног чина.

Перформативни исказ упућује се, по правилу, адресату као непосредном саговорнику адресанта, што имплицира просторну (и временску) локализацију укупне комуникативне ситуације (која је увијек одређена прагматичким, односно деиктичким компонентама *ја – ти – овдје – сада – ово*). У том смислу поново нагласимо да се овдје може говорити о статичком аспекту перформативних просторних односа са семантичким обиљежјима централности и периферности. Другим ријечима, та обиљежја су у најужој вези са динамичким аспектом комуникативног процеса, односно са семантичким обиљежјима локативности, аблативности и адлативности, која се у свјетлу теорије семантичких локализација могу

и настоји да пренесе на адресата – Мајстора), већ од неког (нечег) другог (овдје Воланда), да ли ће све бити добро.

посматрати као посебне (језичке) реализације, односно као варијетети или метафорички изрази „наткатегоријалне локализације“ (в. напомене 2 и 9).

Аутопрескриптивни перформативни глаголи, по правилу, захтијевају употребу 2. л. јд. / мн. (објекта-адресата) у дативу. Уп.:

(52) *Обећавам* (*ти*) *да ћу ти купити ту књигу* [*Обещаю* (*тебе*), *что куплю тебе эту книгу*; *Obiecuję* (*ci*), *że kupię ci książkę*].

Овакви говорни чинови могу се окарактерисати као перформативи са имплицитним обиљежјем *адлативности*[19], што се у најширем смислу може дефинисати као приближавање адресанта адресату, односно као одређена, вербално изражена, врста давања, од којег ће адресат имати користи, на што указује и садржај пропозиције која слиједи. Додајмо овоме да формално изражавање падежне валентности, нарочито ако је она обавезна, није увијек нужно, али се присуство адресата подразумијева (уп. Апресян 1995б: 204).

Овим чиновима обично претходе (у виду ширег контекста), као што смо већ рекли, прескриптивни говорни чинови (са имплицитним обиљежјем аблативности), као што су захтјеви, молбе и сл. (в.: Войводич 1997: 176; Војводић 1997: 131–133). Уп.:

(53) *– Не пишите больше*! *– попросил пришедший умоляюще.*
– Обещаю и клянусь! *– торжественно произнес Иван. Клятву скрепили рукопожатием...* (МБр 110)
[*– Немојте више писати*! *– замолио је придошлица.*
– Обећајем и кунем се! *– свечано је рекао Иван. Заклетву су потврдили стиском руке...*(МБс 145);
– Proszę ich więcej nie pisać! *– błagalnie poprosił przybysz.*
– Przyrzekam to i przysięgam – uroczyście oświadczył Iwan. Przypieczętowali tę przysięgę uściskiem dłoni ... (МБп 163)].

У овом случају улоге двојице учесника комуникативне ситуације су се замијениле; адресант из првог говорног чина (молбе) постао је асдресат у другом говорном чину (обећању/заклетви) и обрнуто.

---

[19] Уп. као могућност спојивост датих глагола са објектом-адресатом у инструменталу (обиљежје локативности). Овај секундарни падежни однос представља само стилску (синонимску) варијанту претходне дативне (основне) валентности, а за глаголе као што су *обавезивати се* и *заклињати се* уобичајену валентност: *Обавезујем се* / *заклињем се* ***пред тобом*** [*Обязуюсь* / *присягаю* ***перед тобой***; *Zobowiązuję się* / *przysięgam* ***przed tobą***]. У вези с наведеним лако се може уочити да се говорни чинови с глаголима *обећавати*, *јамчити* и *гарантовати*, по правилу, упућују на најдиректнији начин конкретном адресату (што се формално може изразити употребом датива), док се говорни чинови са глаголима *обавезивати се*, *заклињати се* (‘полагати заклетву’), *зарицати се*, *завјетовати се* обично упућују групном адресату (аудиторији) – као свједоку (посреднику) извођења говорног чина (што се формално може изразити инструменталном предлошко-падежним конструкцијом); говорни чин са глаголом *клети се* упућује се, у зависности од ситуације, како непосредном конкретном адресату (па је у том случају семантички близак глаголу *обећавати*), тако и широј аудиторији (по чему је близак глаголу *обавезивати се*); уп.: Гловинская 1993: 177–178; Апресян 1995: 379.

Поред претходне (падежне) валентности аутопрескриптивни чинови, односно глаголи са значењем преузимања обавезе имају, као и већина перформативних глагола, и предикатску (пропозицијалну) валентност. Ова валентност, посебно када је ријеч о глаголима (у илокуцији) *обавезивати се*, *обећавати*, *заклињати се* (‘давати заклетву’), *зарицати се* и *завјетовати се* [*обязываться*, *обещать*, *присягать*, *зарекаться* / *закаиваться*; *zobowiązywać się*, *obiecywać* / *przyrzekać*, *przysięgać*, *zarzekać się*, *ślubować*], за разлику од валентности глагола у говорним чиновима као што је увјеравање и сл., реализује се само као *немобилна* (сужена) глаголска валентност (в. Ивић 1970; 1971; уп. Апресян 1995б: 380–381), и то искључиво са *проспективном* теморалном семантиком пропозиције, гдје је предикат увијек футурално детерминисан: *обавезујем се* ***да ћу /нећу***..., *обећавам* ***да ћу /нећу***..., *заклињем се* ***да ћу /нећу***..., *заричем се*[20] ***да ћу /нећу***..., *завјетујем се* ***да ћу /нећу***... (уп.: Војводић 1997: 135; Войводич 1997: 174–175; 2005а); уп. примјере (45), (46) и (47). Предикат у пропозицији перформативних исказа са глаголима у илокуцији *клети се*, *јамчити* и *гарантовати* [*клясться*, *ручаться*, *гарантировать*; *zaklinać się*, *ręczyć* / *zaręczać* / *poręczać*, *gwarantować*] може да има, као што смо већ могли видјети у раније наведеним примјерима, било коју темпоралну перспективу (претериталну, презентску или футуралну), али само једна од њих – футурална – омогућује реализацију говорног чина преузимања обавезе, док остале двије – претеритална и презентска – учествују у формирању говорног чина увјеравања. Уп. сљедеће примјере:

(54) *Клянусь, я делал героические попытки спасти все, что было можно...* (МБр 291) [*Кунем вам се, јуначки сам покушао спасити све што се могло...* (МБс 387); *Przysięgam, podejmowałem rozpaczliwe wysiłki, by ratować, co się da...* (МБп 436)];

(55) *Да нет же! Клянусь тебе! – крикнула она. – Ничего такого нет между нами* (ЕЗр 398) [*Није, ја ти се кунем! – повика она. – Нема тога међу нама* (ЕЗс 42); *Ależ nie, przysięgam ci! – krzyknęła. – Między nami nic nie ma!* (ЕЗп 41)];

(56) *Но, клянусь вам, в следующий же раз, и уж никак не позже понедельника, отдадим все чистоганом* (МБр 281) [*Али, кунем вам се, други пут, а никако касније од понедјељка, платит ћемо све у готовом* (МБс 373–374); *Ale przysięgam, że następnym razem, no, najdalej w poniedziałek, uregulujemy wszystko co do grosza!* (МБп 422)].

Истакнимо још једном да аутопрескрипција није изведива ни са претериталним (уп. примјер 54) ни са презентским (уп. примјер 55), већ само са футуралним предикатом у пропозицији (уп. примјер 56). Исто

[20] Предикатска валентност глагола *зарицати се* има, по правилу, негативан предзнак (одричност), па чак и онда када се формално исказује супротна (потврдна) валентност, као у руском језику, чиме се додатно појачава немобилност предиката; уп.: *Зарекаюсь курить* (‘даю зарок не курить’).

тако она, по правилу, није могућа ако адресант ту футурално детерминисану радњу (предикат у пропозицији) не веже за себе (уп. примјере 50 и 51).

2.2.2. *Периферија ФСМ аутопрескриптивности.* Осим наведених експлицитних („канонских“) перформатива (са глаголима говорења у 1. л. јд. имперфективног презента), који чине језгро ФСМ преузимања обавезе, у реализацији датих говорних чинова учествују (у својству илокуције) и разне перифрастичне, у извјесној мјери фразеологизоване конструкције, састављене најчешће од глагола (са семантичким обиљежјима адлативности или аблативности) *давати* [*давать*; *dawać*] или *узимати* [*брать* / *принимать*; *podejmować*][21] у 1. л. јд. имперфективног презента и глаголских именица (као директног објекта у акузативу јд.), које означавају појединачне аутопрескриптивне говорне чинове, што се на синтаксичком плану може посматрати као декомпоновање предиката. Нпр.: *дајем обећање* [*даю обещание*; *daję obietnicę* / *przyrzeczenie*], *дајем* / *полажем заклетву* [*даю клятву*, *принимаю* / *даю присягу*; *daję przysięgę*], *узимам на себе обавезу* [*беру* / *принимаю на себя обязательство*; *podejmuję zobowiązanie*] итд. Премда је код ових перформативних израза заступљена експлицитност у показивању илокутивне снаге, ми, ипак, нисмо склони да их означимо као централне компоненте, већ као *ближу периферију* наведеног ФСМ, односно као индиректне експлицитне перформативе.

Исказе са обиљежјима аутопрескриптивне перформативности, који не садрже глаголе са заначењем преузимања обавезе и који не упућују директно, као претходни изрази, на перформативност говорних чинова, посматрамо овдје као индиректне имплицитне перформативе, односно као *даљу периферију* ФСМ преузимања обавезе. Наведимо неколико таквих исказа, у којима се адресант, да би повећао илокутивну снагу говорног чина, позива на вишу силу (*Бога*) или на нешто што за њега има посебну етичку вриједност (*вјера*, *крсна слава*, *светац*, *част*, *мајка*, *породица*, *сопствено име и презиме* и сл.), уз обавезну употребу предиката (најчешће СВ) у пропозицији са проспективном темпоралном (футуралном) перспективом:

(57) *Тако ми Бога <богами* / *Бога ми мога>* (‘кунем се Богом’), *осветићу им се за нанесену увреду*! [*Ей-богу* (‘клянусь Богом’), *я отомщу им за нанесенное оскорбление*!; *Jak mi Bóg miły <jak Boga kocham>* (‘zaklinam się na Boga’), *zemszczę się na nich za zniewagę*!]*;*

(58) *Бог ми је свједок* (‘кунем се Богом’) *да ћу то учинити* [*Я это сделаю. Бог свидетель*! (‘клянусь Богом’); *Bóg mi świadkiem* (‘zaklinam się na Boga’), *że to zrobię*];

---

[21] Оваква употреба наведених глагола повезана је са општом семантичком (глаголском) компонентом, која се може означити као ‘вршити’, ‘чинити’ (‘вршење’, ‘чињење’). На то упућује и уобичајена употреба глагола *czynić* у пољском језику у неким перформативним изразима, као нпр.: *Czynię ślub*, *że nie będę palić*, што се на српски језик може такође превести употребом истог глагола (*чинити*), што и није тако уобичајено, или употребом глагола *дати*, што је прихватљивије (*Чиним* / *дајем завјет да нећу <више> пушити*), а на руски помоћу глагола *давать* (*Даю обет* / *зарок не курить*).

(59) *Не звао се ја Пе̄тар Пе̄тровић* (‘кунем се именом својим’), *ако му се не осве̄тим* [*Не будь я Иван Иванов* (‘клянусь именем’), *если не отомщу ему*; *Nie nazywałbym się Jan Kowalski* (‘zaklinam się na imię’), *gdybym nie zemścił się na nim*].

Понекад, нарочито ако се исказује само пропозиција, тек на основу контекста можемо утврдити о којем се говорном чину ради. Тако, исти исказ може да буде, у зависности од контекста (ситуације), изјава, обећање, потврда, увјеравање и сл. (уп. исказ-пропозицију *Кӯпӣћу тӣ књӣгу*). У таквом случају поред контекста у одређивању врсте говорног чина има удјела и интонација коју адресант користи у његовој реализацији.

За говорне чинове преузимања обавезе није карактеристична употреба глаголских облика са проспективном семантиком (перфективног презента[22] у сјевернословенским, футура у јужнословенским и потенцијала у свим словенским језицима), а исто тако ни конструкција састављених од перформативних глагола у инфинитиву и разних модалних глагола у илокуцији (*моћи*, *хтје̄ти*, *жељє̄ти*, *мора̄ти* и сл.), као што је то случај код чинова подстицања адресата на вршење радње или пак код неких бехабитива, гдје наведени облици и конструкције представљају индиректне (експлицитне) перформативе (уп.: Войводич 1997: 173; Војводић 1997: 134; 1999б).

Употреба различитих средстава за исказивање наведених говорних чинова зависи (као и код осталих чинова) од друштвено условљене ситуације у којој се они изводе. Другим ријечима, у социјалној интеракцији учесника комуникације, поред горенаведених интралингвистичких компоненти, врло важну улогу у реализацији говорних чинова имају и екстралингвистички фактори, као што су: контактна или дистантна позиција адресанта и адресата у простору и времену, затим њихове природне или стечене, односно сталне или привремене улоге (као, нпр., односи између родитеља и дјеце, старијих и млађих генерација, учитеља и ученика, између пријатеља, колега итд.). У том смислу можемо говорити о употреби говорних чинова у (а) свакодневним и (б) посебним ситуацијама, односно о њиховој употреби у (в) официјелним и (г) неофицијелним ситуацијама, као и у (д) свечаним и (ђ) официјелно-свечаним приликама и сл. Тако, на примјер, у официјелним ситуацијама се употребљавају, по правилу,

---

[22] Словеначки перфективни презент је у перформативној употреби, за разлику од сјевернословенског (источно- и западнословенског), по правилу, увијек конкурентан имперфективном презенту (в. нпр.: Škrabec 1906–12; Žagar 1989; Derganc1998). Другим ријечима, у словеначком језику готово сви перформативни глаголи у датом случају могу имати перформативну употребу тог облика, док у сјевернословенским језицима (као и у јужнословенским, гдје се на овом мјесту, као еквивалент сјевернословенском и дјелимично словеначком перфективном презенту, употребљава футур глагола СВ) ту могућност имају само неки од перформативних глагола. Тако, у словеначком имамо и перформативну употребу овог облика од глагола као што је, на примјер, глагол *obljubiti*: ***Obljubim***, *da bom prišel jutri spet* (ОП 320) [‘*obljubljam*’ – (срп.) ‘обећавам’ – (рус.) ‘обещаю’ – (пољ.) ‘obiecuję’); уп. дословне преводе: *[‘обећаћу’ – ‘пообещаю’ – ‘obiecam’] (в.: Војводић 1998; Войводич 2010).

експлицитни канонски перформативи (в. примјере 13, 15, 17, 19, 50), а у неофицијелним сви остали.

За разлику од осталих говорних чинова, аутопрескриптивни чинови се реализују уз обавезну употребу говора (локуције)[23], што, наравно, не искључује коришћење попратних паралингвистичких средстава, којима се допуњује њихова илокутивност (гестови, мимика и сл.). Одраз тога дјелимично налазимо и у изразима као што су *дајем ријеч* (који се на сличан начин – најчешће са футуралним предикатом СВ у пропозицији – употребљавају у свим језицима), чиме се наглашава управо наведена особина датих чинова. Нпр.:

(60) *Сам приду*! *Слово даю*! (КСр 376) [*Дођи ћу. Дајем ти реч*! (КСс 408); *Przyjdę*, *daję słowo* (КСп 463)].

На основу проведене анализе можемо констатовати да међу поређеним словенским језицима на овом плану нема битних разлика. Разлике се могу очекивати само у оквиру употребе индиректних (експлицитних и имплицитних) перформатива, гдје се за исте говорне чинове и њихове варијанте (у зависности од језика) бирају различити лексичко-граматички спојеви, нарочито када је ријеч о фразеологизованим структурама.

3. Завршни коментар

Истакнимо још да према нашим истраживањима (в., поред осталог, Војводич 1999) контрастивна анализа српских, руских и пољских (као и несловенских, нпр. француских) перформативних глагола са значењем подстицања на радњу допушта да се уствари да се у функцији (позицији) комплетивног (зависног) предиката у српском језику најчешће користи перфективни презент са везником *да* (чиме се одликују и бугарски и македонски језик), у руском – инфинитив (чиме се одликују сви сјевернословенски (а од јужнословенских – словеначки), као и многи несловенски језици укључујући и западноевропске, нпр. француски), а у пољском – потенцијал. Као илустрацију наводимо сљедећи примјер (руски оригинал преведен на српски и пољски, као и француски језик):

(61) *Прошу опять* ***вернуть*** *нас в подвал в переулке на Арбате* (МБр 233) [*Молим* ***да*** *нас опет* ***вратите*** *у подрум у улицу на Арбату* (МБс 311);

---

[23] Ово обиљежје нарочито долази до изражаја приликом полагања заклетви, као, нпр., у војсци, или приликом ступања на државничке, друштвено-политичке и друге јавне дужности, гдје адресант (појединчно или у групи) говорни чин реализије отприлике сљедећим исказима: *Свечано се обавезујем да ћу бранити уставни поредак земље...* (адресанти су официри и војници); *Обавезујем се да ћу у свом раду поступати у складу са уставом и законом...* (адресанти су судије, јавни тужиоци и адвокати). Писмене форме изражавања говорних чинова преузимања обавезе не представљају одступање од наведеног правила јер и сваки текст, као и говор, представља конкретну реализацију језика као апстрактног система знакова (уп. примјер 50, који се најчешће може срести управо у писменој форми у разним изјавама или уговорима).

Proszę, ***żebyśmy*** *znów* ***się znaleźli*** *w suterenie przy zaułku Arbackim* (МБп 350); *Je vous prie de nous* ***ramener*** *dans le sous-sol de la petite rue*, *près de l'Arbat* (МБф 476)].

У вези с тим нагласимо још једном да сви облици који изражавају дати проспективни (футурални) немобилни зависни (пропозиционални) предикат увијек представљају трансформе императива (уп. примјере 13 и 17).

Дакле, пропозиција (тј. предикат комплетивне зависне реченице) перформативног исказа образује се помоћу разних глаголских облика и конструкција. Поредећи на овом плану српски, руски и пољски језик, можемо кратко и у општим цртама рећи да се ретроспективност (претериталност) дате пропозиције у наведеним језицима изражава облицима прошлог времена, бесперспективност (презентност) – обликом садашњег времена, док је проспективност (футуралност) могуће изразити како помоћу облика будућег времена (у свим словенским језицима) тако и помоћу облика перфективног и имперфективног презента (углавном у јужнословенским језицима укључујући и српски – конструкцијом „*да* + презент") и потенцијала (само у сјевернословенским језицима), као и помоћу пропозиционалне употребе инфинитива (у сјевернословенским језицима, уз напомену да је дата употреба својствена и словеначком као једном од јужнословенских језика те да се она може понекад срести и у српском, али претежно на западним рубовима новоштокавштине), императива и разних модалних конструкција (у свим словенским језицима).

На крају, наведимо још једно кратко образложење у вези са овдје изложеним футуралним аспектом перформативних исказа. Наиме, поред свега споменутог, ваља истаћи да присуство лексичких показатеља са својеврсном улогом раздвајања презентско-футуралног карактера модалне (илокутивне) и акционалне (пропозиционалне) компоненте садржаја перформативних исказа указује на специфичну – проспективну – темпоралну перспективу датих исказа. Другим ријечима, перформативни се искази (прије свега искази с модалним обиљежјима прескриптивности и аутопрескриптивности) – управо због свих њихових горе наведених карактеристика – могу посматрати као „синтаксические конструкции с модальным значением, имплицирующим отнесенность ситуации к будущему" (Бондарко 1990: 55–53). У том смислу дате исказе сматрамо не само средствима за изражавање актуелне (перформативне) садашњости већ и средствима за изражавање семантике будућег времена (или шире – категорије футуралности).

Умјесто закључка додајмо да управо изложени материјал пружа могућност да се у рјечничку одредницу било ког рјечника унесу одређени подаци о валентности који се односе на перформативне глаголе, чија се семантика и употреба у српском и другим словенским језицима, уз мале изнимке, подудара. Другим ријечима, у лексикографском опису било којег глагола говорења датога типа у његовој рјечничкој одредници треба да,

поред општих обиљежја перформативности, буду заступљени и остали аспекти, у првом реду, формално-структурни елементи перформативно оформљених исказа, као што су, поред објектних (падежних) типова валентности, различити типови предикатске валентности. При томе, податке о перформативности, укључујући и оне о темпоралној перспективи (било мобилној, било немобилној; како глаголској тако и неглаголској), треба уносити у лексикографске приручнике различитога типа – како у једнојезичке (нарочито у вишетомне) тако и у валенцијске рјечнике (без обзира на то да ли се ради о њиховом једнојезичком или преводном карактеру). Укључивање датог аспекта у рјечничку одредницу *verba dicendi* може да допринесе не само детаљнијем опису глаголског система конкретног језика већ и побољшању презентације лингвистичког садржаја и дубљем појашњењу комуникативних задатака у настави како матерњег тако и страног језика, нарочито ако се у проучавању дате проблематике користи контрастивноаналитички приступ, на основу којег се могу врло досљедно регистровати како сличности и разлике међу поређеним (посебно сродним, словенским) језицима тако и специфичности сваког од њих, као и типолошке карактеристике на датом плану.

ЛИТЕРАТУРА

Алисова Т. Б. “Дополнительные отношения модуса и диктума”. *Вопросы языкознания* 1 (1971): 54–64.

Апресян Ю. Д. “Толкование лексических значений как проблема теоретической семантики”. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка.* XXVIII/1 (1969): 11–23.

Апресян Ю. Д. “К понятию глагольного управления”. *Wiener Slawistischer Almanach* 3 (1979): 197–205.

Апресян Ю. Д. *Избранные труды*. Т. II: *Интегральное описание языка и системная лексикография*. Москва: Школа „Языки русской культуры“, 1995.

Арутюнова Н. Д. *Предложение и его смысл* : (*логико-семантические проблемы*). Москва: Наука, 1976.

Арутюнова Н. Д. “Фактор адресата”. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 40/4 (1981): 356–367.

Безяева М. Г. “Вариативный ряд конструкций русской просьбы”. *Вестник Московского университета.* Серия 9: *Филология* 1 (1998): 71–89.

Белић Александар. *Историја српскохрватског језика.* Књ. II, св. 2: *Речи с конјугацијом.* Београд: Научна књига, 1973 [Белић Александар. *Изабрана дела*, том IV: *Историја српског језика*: *Фонетика. Речи са деклинацијом. Речи са конјугацијом.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999].

Бирюлин Л. А. «Побуждение к действию в актах речи». Бондарко А. В. (отв. ред.). *Теория функциональной грамматики*: *Темпоральность. Модальность*. Ленинград: Наука, 1990: 238–243.

Бондарко А. В. *Вид и время русского глагола* (*значение и употребление*). Ленинград: Просвещение, 1971.

Бондарко А. В. (отв. ред.). *Теория функциональной грамматики*: *Теморальность. Модальность*. Ленинград: Наука, 1990.

Бондарко А. В. (отв. ред.). *Теория функциональной грамматики*: *Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность/неопределенность*. Санкт-Петербург: Наука, 1992.

Вежбицка, А. «Речевые акты». Падучева Е. В. (общ. ред.). *Новое в зарубежной лингвистике* XVI: *Лингвистическая прагматика*. Москва: Прогресс, 1985: 251–275 [A. Wierzbicka. “Acts of speech”. Wierzbicka Anna. *Semantic primitives*. Frankfurt-am-Main, Athenaum, 1972: 122–146].

Вимер Бьёрн. «Употребление совершенного вида в перформативном настоящем». Казанский Н. Н. (отв. ред.). *Acta linguistica Petropolitana. Труды Института лингвистических исследований РАН*. Т. X. Ч. 3: *Studia typologica octogenario Victori Khrakovskij Samuelis filio dedicate*. Санкт-Петербург: Наука, 2014: 90–113.

Войводич Д. «Перформативы как периферия ФСП футуральности в русском языке в сопоставлении с сербским». Станкович Б. (отв. ред.). *Сопоставительные и сравнительные исследования русского и других языков* : (*Доклады*) / IV Международный симпозиум МАПРЯЛ (Белград – Нови-Сад, 8–10 октября 1996 г.). Београд: Славистичко друштво Србије: Филолошки факултет, 1997: 171–178.

Војводић Дојчил. “Перформативни искази као резултат међусобне условљености лексичких и граматичких значења глагола”. *Научни састанак слависта у Вукове дане* 26/2 (1997): 129–140.

Војводић Дојчил. “Futurum effectivum у словенским језицима”. *Славистика* II (1998): 45–52.

Войводич Дойчил. “О валентности перформативных глаголов в славянских языках”. *Зборник Матице српске за славистику* 56–57 (1999): 71–94.

Војводић Дојчил. «Verba dicendi у перформативној употреби (покушај семантичке интерпретације)». Остојић Б. (ур.). *Четврти лингвистички скуп* „*Бошковићеви дани*“ / „Творбена и лексичка семантика у српском и другим словенским језицима“ (Подгорица, 8–9. октобра 1998). Подгорица: ЦАНУ, 1999а: 219–228.

Војводић Дојчил. “Аутопрескриптивни говорни чинови у словенским језицима”. *Славистика* III (1999б): 141–149.

Войводич Дойчил. “Перформативное микрополе прескриптивности”. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* XLIII (2000а):111–124.

Войводич Д. «Основные перформативные модели (на материале русского, польского и сербскохорватского языков)». *Материалы по русско-славянскому языкознанию* 25 / Межвузовский сборник научных трудов. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2000б: 99–110.

Војводић Дојчил. “О ‘принципу градуелне квантификације’ илокутивне моћи у прескриптивним говорним чиновима”. *Зборник Матице српске за славистику* 62 (2002): 149–157.

Войводич Дойчил. “Функционально-семантическое поле перформативности в славянских языках”. *Зборник Матице српске за славистику* 63 (2003): 45–77.

Войводич Д. «О темпоральном характере пропозиции перформативных высказываний». Золотова Г. А. (общ. ред.). *Вопросы русского языкознания* XII: *Традиции и тенденции в современной грамматической науке*. Москва: МГУ, 2005а: 100–109.

Војводић Дојчил. «О аналитизму у српском и другим словенским језицима (на примјерима инфинитивних конструкција)». Остојић Б. (ур.). *Шести лингвистички научни скуп* „*Бошковићеви дани*“ / „Стандардизација језика – дијахронијски и синхронијски аспект; Језик медија“ (Подгорица, 19–20. маја 2005). Подгорица: ЦАНУ, 2005б: 241–261.

Войводич Д. «Об употреблении и значении совершенного вида в перформативных предложениях-высказываниях в славянских языках: опыт типологической дифференциации». Сгибнева О. И., Тупикова Н. А. (отв. ред.). *Славянские языки*: *единицы*, *категории*, *ценностные константы*. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2010: 175–191.

Войводич Дойчил. «Славянский презенс-футурум совершенного вида в отрицательно–вопросительном контексте». Бенаккьо Р. (ред.). *Глагольный вид*: *грамматическое значение и контекст* / *Verbal Aspect*: *Grammatical Meaning and Context* / III Междунар. конф. Комиссии по аспектологии Международного Комитета славистов (Падуя, 30.IX–4.X.2011 г.). München – Berlin – Washington/D.C.: Verlag Otto Sagner, 2015а: 573–583 (Die Welt der Slawen: Sammelbände / Сборники 56; hrsg. von P. Rehder und I. Smirnov).

Войводич Д. П. «Эффективный презенс или эффективный футурум? (К вопросу о типологии славянских перформативов совершенного вида)». Китадзё М. (сост.). *Аспектуальная семантическая зона: типология систем и сценарии диахронического развития* / Сборник статей V Междунар. конф. Комиссии по аспектологии Международного комитета славистов (Киото, 13–15 ноября 2015 г.). Киото: Издательство «Tanaka Print» (Университет Киото Сангё), 2015б: 27–33

Всеволодова М. В. *Теория функционально-коммуникативного синтаксиса*: *Фрагмент прикладной* (*педагогической*) *модели языка*. Москва: МГУ, 2000.

Гак В. Г. «Глагольная сочетаемость и ее отражение в словарях глагольного управления». Морковкин В. В. (ред.). *Сочетаемость слов и вопросы обучения русскому языку иностранцев*. Москва: Русский язык, 1984: 61–73.

Гловинская М. Я. «Семантика глаголов речи с точки зрения речевых актов». Земская Е. А. (ред.). *Русский язык в его функционировании*: *Коммуникативно-прагматический аспект*. Москва: Наука, 1993: 158–218.

Джоунс П. «Философские и теоретические вопросы в исследовании дейксиса». Зеленщиков А. В. (отв. ред.). *Актуализация предложения*. – В 2-х тт. Т. 1: *Категории и механизмы*. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1997: 82–123.

Дорофеева Т. М. *Синтаксическая сочетаемость русского глагола*. Москва: Русский язык, 1986.

Зеленщиков А. В. «Категоризация актуализаци». Зеленщиков А. В. (отв. ред.). *Актуализация предложения*. – В 2-х тт. Т. 1: *Категории и механизмы*. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1997: 7–45.

Золотова Г. А. *Очерк функционального синтаксиса русского языка*. Москва: Наука, 1973.

Золотова Г. А. *Синтаксический словарь*: *Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса*. Москва: Наука, 1988.

Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. *Коммуникативная грамматика русского языка*. Москва: Изд-во МГУ, 1998.

Ивић Милка. “О употреби глаголских времена у зависној реченици: презент у реченици с везником *да*”. *Зборник за филологију и лингвистику* XIII/1 (1970): 43–54.

Ивич М. «О маркированности предиката придаточных предложений по признаку мобильности». Чешко Е. В. (отв. ред.). *Исследования по славянскому языкознанию* / Сборник в честь шестидесятилетия профессора С. Б. Бернштейна. Москва: Наука, 1971: 58–61.

Коростышевская А. М. «Синтаксические фразеологизмы с незаменяемым компонентом, выражающие побуждение». Болгова Е. Я. (ред.). *Теоретические и методические проблемы грамматики и стилистики русского языка* / Доклады и сообщения межвузовского семинара кафедр русского языка высших учебных заведений Западной Сибири (Барнаул, 29 сентября – 1 октября 1971 г.). Барнаул: Барнаульский гос. пед. ин-тут, 1974: 129–136.

Крекич Й. “Прагматика и семантика отрицательных форм императива”. *Русский язык за рубежом* 6 (1988): 60–66.

Ленгрен Л. «Союзные актанты в русском языке». Золотова Г. А. (общ. ред.). *Вопросы русского языкознания* XII: *Традиции и тенденции в современной грамматической науке*. Москва: МГУ, 2005: 134–139.

Маслова Алина. “Прагматичка значења императивности у српском и руском језику”. *Прилози проучавању језика* 28/29 (1997–98): 73–86.

Маслова А. Ю. *Средства выражения побудительного значения в сербо-хорватском языке в сопоставлении с русским* / Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Санкт-Петербург: С.-Петербургский гос. ун-т, 1998.

Маслова А. Ю. *Коммуникативно-семантическая категория побудительности и ее реализация в сербском и болгарском языках на фоне русского языка. Опыт сопоставительного исследования*. Саранск: Из-дво Мордов. ун-та, 2008.

Маслова А. Ю. *Коммуникативно-семантическая категория побудительности и ее реализация в славянских языках* (*на материале сербского и болгарского языков в сопоставлении с русским*) / Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. Санкт-Петербург: С.-Петербургский гос. ун-т, 2009.

Меликсетян Р. С. “Лексическая интерпретация целевой установки речевого акта (на материале французского языка)”. *Вестник Московского университета*. Серия 9: *Филология* 2 (1986): 43–49.

Мирич Душанка. “Вопрос с отрицанием в функции просьбы”. *Зборник Матице српске за славистику* 44–45 (1993): 177–186.

Падучева Е. В. *Высказывание и его соотнесенность с действительностью*: *референциальные аспекты семантики местоимений.* – Изд. 6-е, испр. Москва: Изд-во ЛКИ, 2010 (изд. 1-е 1985).

Пипер Предраг. „Обележавање просторних односа предлошко-падежним конструкцијама у савременом руском и савременом српскохрватском књижевном језику“. *Прилози проучавању језика* 13–14 (1977–78): 1–51.

Пипер Предраг. *Заменички прилози у српскохрватском*, *руском и пољском језику*: (*семантичка студија*). Београд: Институт за српскохрватски језик, 1988 (Библиотека Јужнословенског филолога, нова серија, књ. 8).

Поповић Људмила. *Епистоларни дискурс украјинског и српског језика.* Београд: Филолошки факултет, 2000.

Русев Руси. *Словото – начин на живот*. Русе: Лени Ан, 2011.

Славкова Светлана. “Перформативное употребление глаголов *просить*/*попросить* и *моля*/*помоля* в русском и болгарском языках: прагматическая роль вида и времени”. *Scando-Slavica* 60/2 (2014): 231–252.

Стевановић М. *Савремени српскохрватски језик* (*граматички системи и књижевнојезичка норма*). Књ. II: *Синтакса.* Београд: Научна књига, 1969.

Танасић Срето. *Презент у савременом српском језику.* Београд: Институт за српски језик САНУ, 1996 (Библиотека Јужнословенског филолога, нова серија, књ. 12).

Тополињска Зузана. „«Падеж» и «глаголски род» – две стратегије граматикализације односа између «предиката» и његових «аргумената»“. *Јужнословенски филолог* LII (1996): 1–9.

Формановская Н. И. *Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты*. Москва: Русский язык, 1982.

Хомутский К. И. “Темпоральный характер пропозиции перформативных высказываний в английском языке”. *Вестник Московского государственного областного университета*. Серия: *Лингвистика* 3 (2009): 134–138.

Хомутский К. И. *Темпоральный план перформативных высказываний* / Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Москва: Московский пед. гос. ун-т, 2010.

Храковский В. С. «Повелительность». Бондарко А. В. (отв. ред.). *Теория функциональной грамматики*: *Темпоральность. Модальность*. Ленинград: Наука, 1990: 185–238.

Bally Charles. *Linguistique générale et linguistique française*. – Quatrième édition revue et corrigée. Berne: Éditions A. Francke, 1965.

Benvenist Emil. *Problemi opšte lingvistike* / Prev. S. Marić. Beograd: Nolit, 1975 [É. Benveniste. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966].

Derganc Aleksandra. «Einige Unterschiede im Gebrauch des perfektiven bzw. des imperfektiven Präsens im Russischen und Slowenischen». Huber D., Worbs E. (Hrsg.). *Ars transferendi*: *Sprache*, *Übersetzung*, *Interkulturalität* / Festschrift für Nikolai Salnikow zum 65. Geburtstag. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien: Peter Lang Verlag, 1998: 55–63.

Dickey Stephen M. *Parameters of Slavic Aspect*: *A Cognitive Approach*. Stanford: Center for the Study of Language and Information, 2000.

Israeli Alina. «Перформативы и вид глагола в русском языке». Nilsson M., Zorikhina Nilsson N. (eds.). *Семантический спектр славянского вида* / Fourth Conference of the International Commission on Aspectology of the International Committee of Slavists (University of Gothenburg, June 10 – 14, 2013). Göteborg: Göteborgs universitet, 2013: 73–75 (Gothenburg Slavic Studies 3).

Ivić Milka. *O Vukovom i vukovskom jeziku*. – 2., dop. izd. Zemun: Biblioteka XX vek – Beograd: Čigoja štampa, 1997.

Jarosz Helena. “Pytania w funkcji innej niż pytajna”. *Język Polski* LXVI/5 (1986): 352–358.

Koschmieder Erwin. *Nauka o aspektach czasownika polskiego w zarysie*: *Próba syntezy.* Wilno: Nakł. Towarzystwa przyjacioł nauk, 1934 (Rozpravy i materjały wydziału I Towarzystwa przyjacioł nauk w Wilnie, t. V, z. 2)
Ličen Marina. *Govorni čin direktiva i njihova jezička realizacija u nemačkom i srpskohrvatskom jeziku.* Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, 1987 (Radovi Instituta za strane jezike i književnosti: Jezičke studije, sv. 9).
Musić August. "Značenje perfektivnoga prezenta u negativnim pitanjima u hrvatskom ili srpskom jeziku". *Južnoslovenski filoloḡ* I (1913): 27–34.
Musić August. "Slovenski efektivni prezenat". *Rad JAZU* 253 (1935): 165–180.
Ostin Dž. L. *Kako delovati rečima*: *predavanja na Harvardu 1955. godine* / Prev. s engl. Milorad Radovanović. Novi Sad: Matica srpska, 1994 [J. L. Austin. *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, 1962].
Piper Predrag. *Jezik i prostor.* Beograd: Čigoja štampa, 1997 (Biblioteka XX vek, 91).
Popovic Ljudmila. «Перформативное употребление глагольных форм перфектной семантики в славянских языках». Milliaressi Tatiana (éd.). *La relation temps*/*aspec*t: *approches typologique et contrastive.* Lille: Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2018: 269 –276 (Collection UL3: travaux et recerches).
Radovanović Milorad. *Sociolingvistika*. Beograd: BIGZ 1979 (Biblioteka XX vek, 35).
Rassudova O. P. *Aspectual Usage in Modern Russian*. Moscow: Russky Yazyk, 1984.
Savić Svenka. *Diskurs analiza.* Novi Sad: Filozofski fakultet, 1993.
Serl Džon. *Govorni činovi*: *ogled iz filozofije jezika* / Prev. M. Đukić. Beograd: Nolit, 1991 [J. R. Searle. *Speech Acts*: *An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, 1970].
Škrabec Stanislav. "Praesens effectivum". *Cvetje z vertov sv. Frančiška* [1906–12] XXIII/7 (1906); XXVII/10, 11, 12 (1910); XXVIII/1, 5, 7, 9, 10, 11, 12 (1911); XXIX/1, 3, 4, 5, 6, 7 (1912).
Vasić Vera. *Novinski reklamni oglas*: *studija iz kontekstualne lingvistike.* Novi Sad: LDI, 1995.
Vojvodić Dojčil. "Upotreba perfektivnog prezenta u značenju sadašnjosti u ruskom, hrvatsko-srpskom i ostalim slavenskim jezicima (?)". *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru* 27/17 (1987–88): 49–60.
Žagar Igor Ž. *Zagatnost performativnosti ali kako obljubiti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1989.

СКРАЋЕНИЦЕ – ИЗВОРИ

АПр: А. С. Пушкин. *Капитанская дочка.* Москва: Русский язык, 1974.
АПп: Aleksander Puszkin. *Córka kapitana*. *Dama pikowa* / Tłumaczyli T. Stępniewski, S. Pollak. Warszawa: Książka i Wiedza, 1989.
АПс: А. С. Пушкин. «Капетанова кћи». *Проза* / Превео Б. Ковачевић. Београд: Култура, 1956.
ДМ: Душанка Мириħ (в. литературу: Мирич 1993).
ЕЗп: Emil Zola. *Germinal* (przełożyła K. Dolatowska). Warszawa: Państwowy Instytut Widawniczy, 1987.
ЕЗр: Эмиль Золя. *Западня*. *Жерминаль* (перевод Е. Шишмаревой, О. Моисеенко и Н. Немчиновой). Москва: Худож. лит., 1988.
ЕЗс: Emil Zola. *Germinal* (preveo Tin Ujević). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989.
КСр: Константин Симонов. *Живые и мертвые*. Кн. I. Москва: Советский писатель, 1977.
КСп: Konstantin Simonov. *Żywi i martwi* / Przełożył J. Brzęczkowski. Warszawa: Widawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1984.
КСс: Константин Симонов. *Живи и мр҃тви* / Превео Д. Мићовић. Београд: Нолит, 1962.
МБр: М. Булгаков. *Избранное*: *Роман „Мастер и Маргарита*“. *Рассказы*. Москва: Художественная литература, 1982.
МБп: Michał Bułhakow. *Mistrz i Małgorzata* / Tłumaczyli I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa: Czytelnik, 1996.
МБс: Mihail Bulgakov. *Majstor i Margarita* / Prevela V. Flaker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1980.

МБф: Mikhail Boulgakov. *Le maître et Marguerite* / Traduit du russe par Claude Ligny. Paris: Le Livre de Poche, 1975.
ОП: О. С. Плотникова. «Словенский язык». Широкова А. Г., Гудков В. П. (ред.). *Славянские языки.* Москва: Изд-во Московского ун-та, 1977: 289–332.
СЖп: Stefan Żeromski. *Wierna rzeka*: *Klechda domowa*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolinskich – Wydawnictwo, 1978.
СЖр: Стефан Жеромский. *Верная река*: *Семейное предание* / Перевод Н. Крымовой. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1963.
СЖс: Стефан Жеромски. *Верна река* / Превео С. Мусулин. Београд: Ново поколење, 1950: 88–221.
СС: Светлана Славкова (в. литературу: Славкова 2014).

Електронски извори

Бјелоруски: http://by.gam9.com/sitemaps/video_3_by.xml (07.10.2017).
Горњолужичкосрпски: https://wikimediafoundation.org/wiki/Donate/Letter/hsb (07.10.2017).
Словачки: http://www.musicscaper.sk/?action=forum&id=158 (07.10.2017).
Словеначки: http://lions-d129.si/prisega (07.10.2017).
Украјински: https://www.youtube.com/all_comments?v=3Boj6mui1aQ (07.10.2017).
Чешки: http://www.banan.cz/forum?f=74&t=5741&km=d (07.10.2017).
Цекова – Захов: Цекова В., Захов Т. *Херсилија*: *Новела за толеранцијата*, 2012: https://books.google.rs/books?id=hcX1AwAAQBAJ&pg=PA33&dq=%D0%8D&hl=en&sa=X&ei=po_LU_f6LeeO4gTb84DQAw&redir_esc=y#v=onepage&q=%D0%8D&f=false (07.10.2017).

Дойчил П. Войводич

АСПЕКТУАЛЬНО-ТЕМПОРАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРФОРМАТИВОВ
(с особым акцентом на прескриптивы в сербском и других славянских языках)

Резюме

В работе (на материале сербского и других славянских языков) рассматривается темпоральная перспектива каузируемого действия (мобильного/немобильного сказуемого в пропозиции) и способы его выражения в перформативных высказываниях. Перформативные высказывания, представляющие собой высказывания с глаголами речи в 1-м л. ед. ч. имперфективного презенса индикатива, одним произношением которых говорящий, обращаясь к адресату, выполняет эквивалентные им действия (акты), можно рассматривать – отмечает автор – как структуры со специфичными лексико-грамматическими (синтактико-семантическими) корреляциями, отражающими сочетательные потенции каждого из перформативных глаголов. Среди таких корреляций выделяется предикативная (пропозициональная) валентность, связанная с характером темпоральной перспективы управляющего (здесь перформативного) глагола и тем самым с мобильностью/немобильностью дополнения-сказуемого в пропозиции, обладающего объектной присловной позицией, т. е. „правой интенцией“. Данное сочетание осуществляется прямой связью или опосредованно – с помощью союза *да* в сербском языке и их эквивалентов в других славянских языках.

В ходе анализа автор приходит к выводу, что большинство перформативных глаголов (в иллокуции) может – в зависимости от валентностных потенций – сочетаться лишь с каузируемым действием (придаточным дополнительным сказуемым) в пропозиции, имеющим немобильную (суженную) темпоральную перспективу, отличающуюся или только проспективной, или только ретроспективной семантикой, в то время как (придаточное) сказуемое у некоторых перформативов имеет мобильную (расширенную)

темпоральную перспективу, обладающую "полной", трехплановой временной семантикой, причем ретроспективность настоящей пропозиции в славянских языках выражается претеритальными формами, бесперспективность – формой настоящего времени, в то время как проспективность можно выразить как с помощью футуральных форм, так и с помощью форм перфективного и имперфективного презенса (главным образом, в южнославянских языках, в том числе и в сербском) и сослагательного наклонения (только в севернославянских языках), а также с помощью пропозиционального употребления инфинитива (в севернославянских (и словенском) языках и, лишь в редких случаях, в сербском языке), императива и различных модальных конструкций.

Пропозиция перформативов с мобильной перспективой (какими являются глалолы типа *сообщать, уверять, ручаться, клясться, спорить* и т. д.) отличается свободным употреблением форм (сказуемого) с любой темпоральной перспективой – претеритальной, презентной, футуральной; ср.: *Клянусь (тебе), что* ***(по)любил***, ***люблю***, ***полюблю*** **(*буду любить*)** *тебя и твоих детей*.

Сказуемое в пропозиции перформативов с немобильной перспективой в большинстве случаев выражается средствами с признаками футуральности (объединяющими как формы будущего и настоящего времени, сослагательного наклонения, инфинитива и императива, так и различные модальные конструкции), в то время как его выражение претеритальными средствами является очень редким.

Претеритальной перспективой (ретроспективностью) обладает небольшая группа глаголов с общим значением осведомления (адресата) с происшедшими событиями, как, например: *признаваться*, *обвинять* и т. п. (ср.: *Признаюсь*, *что тебя вчера* ***обманул***).

Футуральной перспективой (проспективностью), которая в статье рассматривается более подробно, отличаются в первую очередь прескриптивные и автопрескриптивные перформативы (*просить*, *требовать*, *приказывать*, *советовать*, *обязываться*, *обещать* и т. п.); ср.: *Прошу (тебя)* ***устроить*** **(*устрой*; *чтобы ты устроил*)** *меня на работу*; *Обещаю (тебе)* ***привезти*** **(*что привезу*)** *сувенир из Москвы*.

Сопоставление в данном аспекте сербских, русских и польских (а также неславянских) перформативных глаголов со значением побуждения к действию позволяет автору сделать замечание, что в качестве комплетивного (придаточного) сказуемого в сербском языке предпочтительно употребление перфективного презенса, в русском – инфинитива (чем отличаются и западноевропейские языки, например, французский), а в польском – сослагательного наклонения, напр.: *Прошу опять* ***вернуть*** *нас в подвал в переулке на Арбате* (М. Булгаков) [*Молим* ***да*** *нас опет* ***врати̏те*** *у подрум у улицу на Арбату*; *Proszę*, ***żebyśmy*** *znów* ***się znaleźli*** *w suterenie przy zaułku Arbackim*; *Je vous prie* ***de*** *nous* ***ramener*** *dans le sous-sol de la petite rue*, *près de l'Arbat*]. В связи с этим подчеркивается, что все формы, выражающие данное проспективное (футуральное) немобильное придаточное сказуемое, всегда являются трансформами императива.

Подытоживая исследование, автор добавляет, что рассмотреный материал дает возможность внести в словарную статью любого словаря определенные данные о валентности, касающиеся перформативных глаголов, семантика и употребление которых в сербском и других славянских языках, за небольшим исключением, совпадают. Иными словами, в лексикографическом описании любого глагола речи данного типа в его словарной статье, наряду с общим признаком перформативности, должны отразиться и остальные аспекты, в первую очередь, формально-структурные элементы перформативно оформленных высказываний, какими, наряду с объектными (падежными) типами валентности, являются и различные типы предикатной валентности. При этом сведения о перформативности, в том числе и о темпоральной перспективе (либо мобильной, либо немобильной), следует вносить в лексикографические справочники различного типа – как в толковые (особенно в многотомные), так и в сочетаемостные словари (независимо от того, идет ли речь об их одноязычном или переводном характере). Включение настоящего аспекта в словарную статью глаголов речи может способствовать не только более детальному описанию глагольной системы конкретного языка, но и более глубокому освещению коммуникативных задач обучения как родному, так и иностранному языку.

Анализ каузируемого говорящим действия (сказуемого в пропозиции перформативных высказываний), оформляющегося в сербском языке с помощью различных глагольных форм и конструкций, дает основу для сопоставительного исследования (в первую

очередь сербского и других славянских языков) и тем самым для выявления специфики каждого из сопоставляемых языков, сходства и различий между ними и вообще их типологических характеристик в данной сфере, что, в частности, можно использовать в учебных целях в качестве презентации лингвистического и коммуникативного содержания в иноязычной аудитории.

Ключевые слова: перформативные высказывания, темпоральный план/темпоральная перспектива, видо-временные формы, пропозиция, перформативная валентность, каузируемое действие, мобильное/немобильное дополнительное сказуемое, прескриптивы (директивы) и автопрескриптивы (комиссивы), сербский и другие славянские языки.

UDC 811.163.41’366

Марија Вучковић
Институт за српски језик САНУ, Београд
marivu74@yahoo.com

О НЕКИМ СЛОЖЕНИЦАМА С НУМЕРИЧКОМ КОМПОНЕНТОМ ‘ТРИ’ КОЈА ИМА АУГМЕНТАТИВНО / ИНТЕНЗИФИКАТОРСКО ЗНАЧЕЊЕ*

Рад је проистекао из истраживања сложеница с нумеричком компонентом ‘три’ која има аугментативно или интензификаторско значење. Тежиште рада је на композитама са именицом у другом делу, које припадају ендоцентричном типу. Анализира се њихова структура, значење, експресивност и порекло, затим се указује на врсту лексикографских извора у којима су потврђене, на паралелна образовања или предлошке у другим језицима и на синтаксичке и прагматичке карактеристике њихове употребе. Уз то се оне пореде са раније испитиваним типом егзоцентричних сложеница. На крају се разматрају две сложенице које у другом делу имају глагол односно прилог.

Кључне речи: сложенице, аугментативно значење, интензификаторско значење, експресивна лексика, број ‘три’, српско-хрватски језик.

This paper arises from my research into compounds with numerical component ‘three’ that has augmentative or intensifying meaning. It is focused on compounds with a noun as the second component, which belong to the endocentric type. Their structure, semantics (as well as semantics of their components), expressivity and origin are analyzed, their counterparts or models in some languages other than Serbo-Croatian are identified and syntactic and pragmatic features of their usage are discussed. Their heterogeneity concerning lexicographical sources in which they are attested is also commented. In addition, they are compared with the previously examined type of exocentric compounds. Lastly, I deal with two compounds that have a verb and an adverb respectively as the second component.

Key words: compounds, augmentative meaning, intensifying meaning, expressive vocabulary, numeral ‘three’, Serbo-Croatian.

У двотематским речима са бројем ‘три’ у првом делу, ова компонента остварује два различита значења. Када има доминантно, нумеричко значење, упућује на то да је оно што је означено другом компонентом тројако, утростручено, уп. бројна образовања попут, на пример, *тр̀о̄бо̄јан*, *тр̀омеђа* и сл. Много је мањи број сложеница у којима број ‘три’ има аугмента-

* Овај рад је настао у оквиру пројекта „Етимолошка истраживања српског језика и израда *Етимолошког речника српског језика*“ (№ 178007), који у целини финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

тивно или интензификаторско значење.[1] Иако невелика, ова група речи је – у погледу структуре, семантике, порекла, врсте лексикографских извора у којима су посведочени њени чланови – прилично разнородна. У анализи прикупљене грађе пошла сам најпре од структурних разлика, те је тако основна класификација материјала заснована на критеријуму врсте речи којој припада лексема која формира други део разматраних сложеница. У тој позицији јављају се најчешће именице, затим придеви или партиципи и, много ређе, друге врсте речи. У ранијем раду (Вучковић 2016) анализирана су образовања која у другом делу имају именицу, и то семантички тип егзоцентричних сложеница, уп., на пример, *т̄рогӯз* adj. ‘гузат’, *т̄рогӯза* поимениченi придев ‘која има велику стражњицу’ Црвена Црква (РСГВ 9: 68), *т̄рогӯ̈за* f. реј. ‘дебела женска особа’, ‘себична и грамзива женска особа’, *т̄рогӯ̈зиле* m. реј. ‘халапљива мушка особа’, ‘грамзива мушка особа’ Васојевићи (Стијовић 2014: 592). Овај тип сложеница је образован првенствено од именица са соматским значењем, при чему придеви примарно означавају људске физичке особине које одступају од прототипа у смислу премашености прототипичне величине, а именице људе с датим особинама. Даљи семантички развој је ишао, како се може видети из цитираних примера, у правцу преноса семе квантификације са дела на целину, тј. са телесног дела на особу уопште, и настанка значења ‘(онај) који има одређену психичку особину која је узрок дате физичке особине или је у некој вези с њом’. Анализиране речи су експресивно обележене, а квалитет експресије, премда, генерално гледано, негативан, може варирати у зависности од пола референта.

У овом раду биће најпре подробније размотрена друга скупина сложеница које у другом делу имају именицу – то су ендоцентрична образовања[2], и она ће бити упоређена са претходно анализираном групом егзоцентричних композита. Затим ће бити анализиране две сложенице које у другом делу имају глагол односно прилог.

Грађа ће бити изложена на следећи начин: најпре се графичким знаком ● уводе потврде анализираних сложеница, затим се наводи облик и значење именица које формирају други део сложеница (уводе се знаком ♦), потом речи или синтагме које су у обличкој или значењској вези са разматраним

---

[1] За гр. и лат. сложенице у којима прва компонента *τρι(σ)-* односно *tri-* има такво значење, попут гр. τρισάθλιος ‘три пута, тј. веома несрећан’, τρισκατάρατος ‘три пута, тј. веома проклет’, лат. *trifur*, *trifurcifer*, в. нпр. Usener 1903: 357–358; Lease 1919: 68; Deonna 1954: 414–415, 417–418, 423–424, 425; Mehrlein 1959: 293, 302. Поред тога, треба поменути гр., лат., енгл. и фр. синтагме са аугментативним / интензификаторским τρὶς, *ter*, *thrice* ‘три пута’ односно *triple* ‘трострук’: τρὶς μάκαρ ‘три пута блажен’, *ter felix*, *thrice happy* ‘три пута срећан, пресрећан’, *un triple sot* ‘трострука, велика будала’ (Lease 1919: 68–69; Deonna 1954: 415–416).

[2] Ендоцентричне сложенице се у семантичком погледу могу одредити као хипоними именица које улазе у њихов састав, тј. њихов референт је сводив на референт именице која је њихов конституент (Beekes 1995: 171; уп. и Клајн 2002: 37). О ендоцентричним сложеницама у српском језику в. и Ратковић 2009 где се доноси преглед раније литературе.

сложеницама (што је обележено знаком ≈) и, на крају, паралеле или предлошци из других језика (уводе се знаком ►).

● *тројтат* m. ‘троструки тат, trifur’ Витезовићев речник (RJA 18: 734).

♦ *тат* m. ‘лупеж, крадљивац, лопов’ (id. 121–122).

≈ *тисућни лупеж* ‘преиспољни лупеж’ Прчањ (Rešetar 1907: 300 s.v. *tìsućan*),[3] *врли тат*, *вешч тат*, *вмештелен тат* ‘trifur’ Белостенчев речник, *врли тат*, *велики тат* ‘id.’ Јамбрешићев речник (RJA 18: 121 s.v. *tat*), *гласовити лупеж* (Stulli 2/1801: 715 s.v. *trifur*).

► лат. *tri-fūr* m. ‘троструки, овејани крадљивац, тат’: non fur sed trifur – Плаут (Lewis – Short 1958: 1899б), *fūr* m. ‘крадљивац, тат’, ‘лупеж, обешењак, неваљалац, нитков (као прекор, грдња упућена робовима)’ (id. 795б).

● *troobjescenjāk* m. ‘faccia d’impiccato, trifurcifer’ (Stulli 3/1987: 448),[4] *трообјешењак* m. ‘троструки обешењак’ Стулијев речник (RJA 18: 742).

♦ *objescenjāk* m. ‘briccone, furfante, degno di forca, furcifer’ (Stulli 2/1985: 602), *о̀бјешењāк* m. ‘човек неваљао, који је заслужио да буде обешен’, ‘угурсуз, хунцут (често у шали)’ (RJA 8: 372).

► лат. *tri-furcifer* m. ‘дрски неваљалац, окорели подлац, овејани угурсуз’ Плаут (Lewis – Short 1958: 1899б), *furcifer* m. ‘клатоноша’, ‘обешењак, неваљалац, нитков (као грдња, прекор упућен обично робовима)’ (id. 795ц).

● *тр̀дкучка* f. ‘опака, лајава жена’: Није она кучка но трокучка – Бањани, Грахово и Опутне Рудине (Копривица 2006: 201).

♦ *кȕчка* f. ‘женка пса, куја, керуша’, фиг. реј. ‘рђава, зла жена; неморална, бескарактерна особа уопште’ (PCJ 621), ‘женско псето, женка’, фиг. ‘опака, неваљала жена, зла особа’ Никшић (Ђоковић 2010: 295).

---

[3] Решетар у оквиру дефиниције значења износи претпоставку о мотивацији израза: „ein Erzdieb (der nur Tausender stiehlt?!)“ (Rešetar l.c.). RJA 18: 347 наводи овај пример s.v. *tisućan* и даје следећу семантичку дефиницију ‘што је врло обилно’. Поменута синтагма има општију мотивацију од оне на коју помишља Решетар, о чему сведочи спој *ђаво иљадни* у примерима: Арда, ђаво ве иљадни позоба (s.v. *'арда!*) – Кучи (Петровић и др. 2013: 159 s.v. *ил'а̏днӣ* ‘хиљадострук’), Ђа̏во га иљȁднӣ изйо! – Васојевићи (Стијовић 2014: 205 s.v. *иљȁднӣ* ‘хиљадити’). Даље, уп. нем. сложенице са *Tausend-* ‘хиљада’, које служи за степеновање, појачавање: *Tausendschelm* m. ‘преиспољни нитков, нитковчина’ (DWB), *Tausendkünstler* m. ‘ђаво (као сваштар, свезналица, маг)’, такође ‘комедијаш, мађионичар’; поред тога, само *Tausend* се користи у узвицима, као еуфемистична парафраза за ђавола (EWD s.v. *tausend*). За *стовраг*, *стођаво*, *стомајстор* в. напомену 14. О томе да се ‘три’ поимало као апсолутни израз мноштва, те да су изрази са њим „den Wortbegriff auf die höchste Potenz erheben“, али да се свест о том значењу изгубила и да су се појавили и други изрази степеновања в. Mehrlein 1959: 293, 302, који наводи гр. и лат. примере. Уп. и Deonna 1954: 409–410, 418–419 који, поред осталог, наводи и тумачи примере степеновања помоћу удвајања. О лат. *centum* ‘сто’, *mille* ‘хиљада’ у значењу неодређено великог броја в. Lease 1919: 69, нап. 1. И у другим језицима, укључујући с.-х., налазимо примере такве употребе (в. РМС 5: 1029 s.v. *сто̀*[2]; 6: 216 s.v. *тисућа*; 728 s.v. *хиљада*).

[4] Варијанта са контрахованим *о* је посведочена у Стулијевом *Латинско-италијанско-илирском лексикону*, на десној страни лат. одреднице *trifurcifer* (где се цитира Плаут као извор), у оквиру синонимског низа „faccia d’impiccato, objeſcenjāk, trobjeſcenjak, lice od objeſcenjaka“ (Stulli 2/1801: 715).

≈ *сто̀кучка* f. ‘опака жена, лајавица’: Велиш: она кучка, није но стокучка – Бањани, Грахово и Опутне Рудине (Копривица 2006: 197), *сто̀кучка* f. ‘изразито безобразна, лајава особа’ Никшић (Ђоковић 2010: 559).

► лат. *tri-venēfica* f. ‘окорела, овејана отровница, права вештица, врачара’ Плаут (Lewis – Short 1958: 1903б).[5]

У наведеним сложеницама прва, нумеричка компонента има аугментативно-интензификаторску семантику, те је, према томе, њихово заједничко основно значење ‘велик + оно што значи именица’. Именице у другом делу сложеница, како се може закључити из предочене грађе, припадају семантичком кругу лексема за означавање носилаца негативно оцењених моралних или психичких особина. Именице из ове групе имају дескриптивно-аксиолошко, неекспресивно значење (нпр. *та̄т*) или субјективно-аксиолошко, експресивно значење (нпр. *кучка*), али се и код неких лексема првог типа секундарно реализују стилски обојена, експресивна значења и од њих се изводе деривирани експресиви (в. Ристић 2004: 77–86). Именица *кучка* се убраја у јединице адхерентне експресивности[6] (в. Zima 1961: 66; Ристић 2004: 49), односно, у секундарне експресиве (в. Ристић 2004: 53–54), будући да је у питању лексема којом се примарно означава женка једне животињске врсте, а која, поред тога, реализује и секундарно, метафорично значење женске особе као носиоца одређене особине или скупа особина (в. Драгићевић 2010: 72–73). Разматране лексеме припадају средствима исказивања нормативне градуелности: сложенице представљају аугментативе, док је њиховим именичким конституентом означен нулти или еквативни степен.[7] У дефиницији значења сложенице *тро̀кучка* аугментативна сема није нотирана, на основу чега би се дало закључити да су композита и њен именички конституент постали синоними, али цитирани пример употребе сложенице не оставља места сумњи да је аугментативна семантика нумеричке компоненте потпуно очувана.

Када је реч о семантици прве компоненте, треба нагласити да у наведној групи лексема она остварује значење интензификације повезано са значењем аугментације: анализиране лексеме, наиме, указују не на увећање физичке, просторне димензије онога на шта реферише друга, именичка компонента сложенице, већ на виши ступањ манифестације онога на шта та компонента упућује. Треба поменути да код аугментатива семантички помак ‘велик’ → ‘потпун, прави, окорео и сл.’ представља прелаз

---

[5] Уп. и гр. τρίπορνος ‘dreifach, sehr arg hurend’ Теопомп (Pape 1914: 1146), ‘Erzhure’ (Kretschmer 1920: 42), ‘a whore in the third degree’ Теопомп (Liddell – Scott 1940: 1821б), ‘thrice a prostitute, i.e. third-generation prostitute’ (Montanari 2015: 2151б).

[6] То су лексеме које су стилски неутралне у основном значењу, али су добиле, путем семантичке промене, устаљено, лексикализовано експресивно значење (Zima 1961: 10, 43).

[7] Нормативно степеновање подразумева да је локализатор, оно према чему се пореди, норма испољавања интензитета особине или величине скупа, тј. оно што говорник сматра уобичајеним или нормалним (Пипер и др. 2005: 850).

из домена квантификације у домен квалификације,[8] а утемељен је на метафори ‘централност категорије је величина’ која повезује централне или прототипичне чланове категорије с великом величином, а периферне или маргиналне чланове с малом величином (Jurafsky 1996: 548–549).[9]

Попут раније разматраних егзоцентричних сложеница (в. Вучковић 2016: 556, 557, нап. 26, 560), и ендоцентрична образовања се убрајају у експресивну лексику којом се исказује негативан однос говорника према референту. Малочас је указано на то да је аксиолошка сема присутна и у семантичком садржају именица које образују други део ових сложеница.

За разлику од групе егзоцентричних сложеница у којој су све лексеме дијалектизми (Вучковић 2016: 558–559), ове потврде нису у погледу извора тако хомогене. Две су историјске, посведочене у делима старих лексикографа: *тројташ* је из рукописа П. Р. Витезовића *Lexicon Latino-Illyricum*[10] с прелаза 17. у 18. век, а *трообјешењак* из Стулијевог речника с почетка 19. века, а једна је, попут већине егзоцентричних сложеница, савремена, забележена у једном црногорском говору.

Као што је то био случај с егзоцентричним образовањима (Вучковић 2016: 552, 553), и за ове сложенице се могу наћи паралеле у другим језицима. Лексеме *тројташ* и *трообјешењак* имају, у погледу семантике, тачне латинске еквиваленте, *trifūr* и *trifurcifer*,[11] које наводе и Витезовић[12] и Стули[13], што упућује на то да су ове две сложенице вероватно настале калкирањем латинских образовања према моделу који није непознат ни у с.-х. народном језику. С друге стране, латинска лексема наведена као паралела за дијалектизам *тр̀окучка* није његов потпуни семантички екви-

---

[8] О семантичкој структури аугментатива и деминутива у чијем се језгру налази квантитативно значење, а на периферији различита квалитативна значења в. Јовановић 2010: 26, 30, 87, 114.

[9] Уп. и секундарно значење придева *вȅлик(ī) / вèлик(ī)* ‘који је са појачаним степеном карактеристичних особина означених именицом (уз коју стоји)’ (РЈ 137).

[10] Рукопис је објављен 2000. године, уп. Ritter Vitezović 2000–2010.

[11] Сматра се да су наведене лат. сложенице у којима *tri-* има аугментативно-интензификаторску функцију и које припадају језику комедије или сатире настале према грчком моделу (Ernout – Meillet 1951: 1239 s.v *trēs*; Walde – Hofmann 2: 669 s.v. *ter*). Уз то, лат. прилог *ter* ‘три пута’ користи се и за неодређену квантификацију, у значењу ‘често’ или ‘у више наврата, вишекратно’, а у комбинацији с придевом има значење ‘врло’ (Lewis – Short 1958: 1857c).

[12] Витезовићев речник је преводног типа с низом неологизама (међу којима пажњу привлаче бројне сложенице), проистеклих из ауторових пуристичких склоности, а као основни предложак му је послужио латинско-немачки речник *Thesaurus eruditionis scholasticae* Базилија Фабера с краја 16. или почетка 17. века (Meštrović 1993; Meštrović – Vajs 1994: 132; Meštrović 1995: 132–133).

[13] Стули је, поред грађе из писаних извора и речи из народних говора, у речник унео и лексеме које је сам сковао, а уочено је да је латинске научне термине покушао да адекватно изрази домаћим језичким средствима (Fekete 1987: XXI, XXV). У напомени 4 је наведена Стулијева дефиниција Плаутове сложенице *trifurcifer* у *Латинско-италијанско-илирском лексикону*. Занимљиво је да за тумачење значења друге две Плаутове сложенице *trifur* і *trivenefica*, као и у дефиницији на италијанском: *ladro insigne*, *gran ladro* односно *strega insigne*, користи синтагме *гласовити луѣеж* односно *вјештица гласовита* (Stulli 2/1801: 715, 717).

валент, али су посреди врло слична образовања – ендоцентричне детерминативне сложенице с аугментативно-интензификаторском нумеричком компонентом ‘три’ као експресивно (и то негативно) обележене лексеме којима се означавају особе.

У истој области где је забележена лексема *т̄рòкучка* потврђена је и синонимна сложеница *ст̄òкучка*, која у првом делу има број *ст̄о*.[14] Када је реч о егзоцентричним сложеницама на *т̄ри-*, извори у којима су посведочене бележе и паралелна образовања на *ст̄о-*, али – за разлику од ендоцентричног синонимског пара *т̄рòкучка* : *ст̄òкучка* – међу њима обично не постоји однос синонимије, уп. *т̄рог̄р̏ла* f. фиг. ‘женска особа која прегласно говори’: Надјачȁће тā трогр̏ла, не бôј се, чѐту, ѝмā пӣсȁк кā змѝја – Загарач (Ћупић – Ћупић 1997: 493), *т̄рòг̄рла* f. фиг. ‘женска особа продорног гласа, грлата’ Никшић (Ђоковић 2010: 588) : *ст̄ог̄р̏ла* f. ‘халапљива и причљива женска особа’: Нѝкāко се тӣ не мȍжеш надгорњāвȁт ш њôм, ȍна је, јȁдна, стогр̏ла, јѐдна глâва а стȍтину јѐзӣкā – Загарач (Ћупић – Ћупић 1997: 464),[15] *т̄рòкур* adj. m. ‘који има велики полни орган, који је изузетно способан за полну љубав’, m. ‘мушкарац великог полног органа’ Ускоци (Станић 2/1991: 384), *т̄рокур* m. ‘снажне грађе и јаке пожуде (о особи)’ Никшић (Ђоковић 2010: 588 s.v. *т̄рòмуд*) : *ст̄òкура* f. ‘женска особа која

---

[14] Уп. у погледу образовања и значења и друге сложенице на *ст̄о-*: *ст̄ођаво*, *ст̄овраг̄*: „Reci stođavo, ili stovrag, rekô si jedno… To je pravi šejtanski koǵabaša (prvak, vođa)“ – БиХ (Zovko 1901: 306), *ст̄ȍврāг̄* m. ‘хуља, неваљалац’ околина Дубровника (Rešetar 1907: 294), *ст̄òвраг̄* m. надимак човеку злочестом или враголастом – Ужице (Цвијетић 2014: 367), *ст̄òђавō* m. ‘онај у коме је сто ђавола, врло несташан човек, дечак’ Бранко Ћопић (РМС 5: 1031), *ст̄ођаво* ‘онај који је немиран, несташан; сваштар, свезналица; шаљивџија, шерет, комедијаш’ Унац (Јовичић 2003: 187), *ст̄осот̄она* m. ‘онај који је опак као сто сотона’ Вид Дошен (RJA 16: 631), *ст̄òмāјст̄ор* m. ‘онај који се разуме у много заната’ Јосип Павичић (РМС 5: 1035), *ст̄ȍкаменӣк* m. ‘тврдица, пре би од камена одбио но што од њега добио’ Прошћење код Мојковца (Вујичић 1995: 115), ‘велики тврдица, шкрт човек’ Мојковац (Ристић 2010: 258), *ст̄òкаменица* f. рej. ‘зла жена’ Љештанско (Тешић 1977: 290), ‘зла жена, алапача’ Ужице (Цвијетић 2014: 368), m. / f. ‘велика тврдица (о мушкарцу и жени)’, f. ‘врло стара жена’ Ускоци (Станић 2/1991: 344), *ст̄ȍкаменица* f. ‘веома шкрта жена’ Мојковац (Ристић 2010: 258), *ст̄òкамēнка* f. ‘она која је окренута себи, себична, тврдица’ Пива (Гаговић 2004: 251), *ст̄òкамењāк* m. ‘велика тврдица’, ‘врло стар мушкарац’, *ст̄окамѐњача* f. ‘велика тврдица’, ‘врло стара жена’ Ускоци (Станић 2/1991: 344), *камѐњāк* m. фиг. ‘неосетљив, безобзиран, нехуман човек, себичњак’ Стјепан Крешић (РСА 9: 164), *кȁменица* f. еуфемизам и празноверје ‘вештица’ (РСА 9: 158), *кȁменӣти* impf. ‘прекомерно штедети’ Прошћење код Мојковца (Вујичић 1995: 56), ‘штедљиво трошити, тврдичити’ Пива (Гаговић 2004: 112), *ст̄окỳӣљевина* f. збирно рej. покр. ‘људи скупљени са сто страна, збрда-здола’ Михаило Лалић (РМС), ‘људи с разних страна на једном месту или на једном станишту’, ‘олош, друштвени талог’ Ускоци (Станић 2/1991: 344), ‘лоше друштво „с коца и конопца“, неморалне особе’ Никшић (Ђоковић 2010: 559), *ст̄окупл’ѐвина* f. ‘људи покупљени са стотину страна, с коца и конопца’ Кучи (Петровић и др. 2013: 385), *ст̄окуӣљевѝна* f. ‘лоше друштво, група особа лошег карактера, неморалне особе’ Загарач (Ћупић – Ћупић 1997: 464), *ӣест̄окỳӣљевина* f. ‘покупљено са разних страна, којекакви људи, олош „с коца и конопца“’ Никшић (Ђоковић 2010: 420), *ӣест̄окуӣљѐвина / ӣест̄окуӣљевѝна* f. ‘олош (односи се на више лица, али и на једно), они који су се сакупили „и с коца и с конопца“’ Загарач (Ћупић – Ћупић 1997: 324), *кỳӣљевина / куӣљѐвина* f. покр. рej. ‘група разноврсних људи (обично сумњиве вредности)’ Трешњево (РСА 11: 53).

[15] Уп., међутим, пример из одреднице *ст̄òг̄рли* adj. ‘који има сто грла’: Бучи машина… као стогрла авет – Милан Кашанин (РМС 5: 1031).

се подаје многим мушкарцима; неморална жена, курва', 'жена која се више пута удавала' Ускоци (Станић 2/1991: 344), 'неморална жена која се често подаје и удаје (обично у псовкама)' Никшић (Ђоковић 2010: 559)[16].

Што се тиче синтаксичког плана, ваља скренути пажњу на то да се сложенице из ове групе јављају у једној врсти устаљене конструкције коју илуструје дијалекатски пример употребе: Није она кучка но трокучка. Посреди је адверзативна конструкција с градацијским значењем: таквом конструкцијом се субјекту најпре одриче еквативни степен означен именицом која улази у састав сложенице, да би му се одмах затим приписао степен аугментатива исказан сложеницом.[17] Горенаведени лат. пример: non fur sed trifur – одражава исти синтаксички образац. Премда малобројност до сада прикупљених потврда налаже да се изнето запажање узме с дозом одређене резерве, у прилог устаљености синтаксичке структуре говори то што је она присутна у два различита језика, а њено манифестовање и у тако малом узорку грађе из оба језика сведочи о њеној изразитости и(ли) фреквентности. Треба још напоменути да су такве структуре посведочене не само у примерима употребе овде разматраних именичких ендоцентричних сложеница већ и оних у чијем се другом делу налази придев или партицип, уп.: Она није проклета но троклета – Пива (Гаговић 2004: 264 s.v. *т̄ро̏клēт̄*). Поред тога, пример: Није она кучка но трокучка – упућује на то да употреба ендоцентричних образовања има одређене синтаксичке и прагматичке карактеристике већ уочене у вези са употребом егзоцентричних сложеница, као што је функција именског предикатива и употреба у „он ситуацији" (в. Вучковић 2016: 560, нап. 34).

Овом приликом биће размотрене још две композите са бројем 'три' у првом делу који има аугментативно-интензификаторско или неко друго значење за које се може претпоставити да је на њему засновано.

● *т̄ри̏г̄ори* impf. 'гори јако, гори три пута јаче' Тимок (Динић 2008: 820).

♦ *г̄о̀рет̄и* impf. 'бити у пламену, сагоревати у ватри', 'буктети, пламтети', 'бити изложен великој топлоти', 'имати високу телесну температуру', 'светлети, сијати', 'спаљивати' итд. (РСЈ 212), *г̄ори̏* impf. 'има високу температуру', 'усијаним гвожђем спаљује' Тимок (Динић 2008: 108).

У прикупљеној грађи постоји само једна с.-х. сложеница, и то с једном потврдом, у чијем се другом делу налази глагол.[18] Тако слаба заступљеност

---

[16] Уп. и *ст̄о̀курица* f. збирно 'људи сумњиве моралне вредности, пробисвет, светина, руља' Ускоци (Станић 2/1991: 344), *ст̄о̀курица / ст̄оку̀ревина* f. 'светина, руља' Никшић (Ђоковић 2010: 559), *ст̄оку̀ревина* f. збирно 'људи с разних страна на једном месту или на једном станишту; олош, друштвени талог', 'ничије имање, имање по коме свако вршља', 'нешто лоше урађено' Ускоци (Станић 2/1991: 344), *ст̄окурѐвина* f. 'људи којима је свако отац' Кучи (Петровић и др. 2013: 385).

[17] О именичкој аугментацији као својеврсном виду именичке компарације в. Јовановић 2010: 107.

[18] Уп. слабо посведочено рус. *треклять*: Сначала куда как сердит был и суды-то треклял: «какие, говорит, это праведные суды, это притоны разбойничьи!» М. Е. Салтыков-Щедрин, *Благонамеренные речи*, 1872–1876. <http://search1.ruscorpora.ru/search.xml?env=

образовања овог типа у корпусу прилично је разумљива ако се има у виду да иначе у с.-х. језику има мало двотематских глагола, у сваком случају много мање него именица и придева такве структуре (в. Клајн 2002: 123 који упућује на ранију литературу). Лексема је посведочена у једном говору из источне Србије, чиме се проширује круг дијалеката у којима су забележена образовања с аугментативно-интензификаторском компонентом ‘три’ у с.-х. језику (в. Вучковић 2016: 558–559).[19]

На крају, треба поменути и сложеницу образовану од прилога, мада је њена припадност овом творбено-семантичком типу упитна:

● *тр̏илани* adv. ирон. ‘никад’: То̀ј је било̀ тр̏илани – Тимок (Динић 2008: 820).

♦ *ла́ни / ла̂ни* adv. ‘прошле године, лане’ (PCJ 627), *ла̀ни* adv. ‘id.’ Тимок (Динић 2008: 376).

≈ *тр̏иланскӣ, -ска, -о* adj. ‘трогодишњи, од пре три године, који траје три године’ Тимок, *тр̏илански* ‘id.’ Кожељ (Рајковић 2014: 556), *тр̏иланскӣ / трила̀нскӣ* adj. ‘трогодишњи’ Лужница (Манић 1997: 77), *трила̀њски* adj. ‘који је од пре три године, који је стар три године, трогодишњи’ Јабланица (Жугић 2005: 394), *тр̏иланскӣ, -ска, -о* adj. ‘који је од претпрошле године’[20] Пирот (Златковић 2/2014: 485); *тро̀лани* adv. ‘пре три године’, *тро̀лански* adj. ‘од пре три године’ Црна Река (Марковић 1993: 363).

► буг. дијал. *трѝлани* ‘пре три године’ Каменица код Ћустендила, ‘врло давно’ Брложница код Софије, *трѝлански* ‘давнашњи’ Брложница код Софије (БЕР 8: 243 s.v. *три*), гр. πέρυσι(ν) adv. ‘прошле године, претходне године’ (Montanari 2015: 1655a), τριπέρυσιν adv. ‘пре много година’ (id. 2150ц).

Потврђена, као и претходна лексема *тр̏ӣгори*, у говору из источне Србије, сложеница, образована од броја ‘три’ и временског прилога *лани*, значи ‘никад’ у смислу ирреалне прошлости (судећи на основу примера), и носи ироничну конотацију. Наводи се овде на темељу претпоставке да се значење ирреалне прошлости развило из значења далеке прошлости: ‘врло давно, некада давно, пре много година’, које је посведочено у суседним, западнобугарским говорима,[21] односно да се нумерички квантификатор користи за исказивање значења из домена ненумеричке квантификације. Поред овог сложеног прилога, забележени су на истом терену и од њега

alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&spd=&text=lexgramm&mode=main&sort=gr_tagging&lang=ru&nodia=1&parent1=0&level1=0&lex1=%F2%F0%E5%EA%EB%FF%F2%FC&gramm1=&sem1=&sem-mod1=sem&sem-mod1=sem2&flags1=&m1=&parent2=0&level2=0&min2=1&max2=1&lex2=&gramm2=&sem2=&sem-mod2=sem&sem-mod2=sem2&flags2=&m2= > 20.03.2018. Уп. даље бугарски пример употребе броја *три* у улози интензификатора уз глагол *кълна̀* ‘кунем’: Майка му го е кляла и три кляла ‘врло много клела’ (Геровъ 5: 355 s.v. *три*).

[19] У говорима југоисточне Србије потврђен је и придев *тр̏иклет̄и*, такође с интензификаторском компонентом ‘три’, који се разматра у Вучковић 2018.

[20] Придев је у наведеном значењу синониман са *по̀лансӣ*, *прѐлансӣ* Пирот (Златковић 2/2014: 169, 239).

[21] Уп. исти семантички развој одговарајућих грчких временских прилога.

изведени придеви, као и варијанте прилога и придева на *тро-*, у којима компонента ‘три’ има нумеричко значење.

Како показује презентована грађа, нумеричка компонента се у разматраним сложеницама јавља у различитим облицима: *тро-*, *три-* и *трој-*[22].

Описана ненумеричка, аугментативно-интензификаторска значења броја ‘три’ у сложеним образовањима, а и иначе, и то у различитим језицима треба тумачити у контексту чињенице да у многим традицијама овај број представља израз пуноће, целовитости, потпуности, довршености, надмоћи, изванредности, једном речи, вид неког апсолутног савршенства (Топоров 1979: 6, нап. 12; id. 2004: 234–235).[23] Његова ненумеричка семантика варира у зависности од језичког варијетета и жанра у оквиру кога се реализује, те, у складу с тим, значење ‘(нај)виши степен манифестације’ има различите нијансе у дијалекту, комедији, сатиричној и еротској поезији и религијској литератури. С обзиром на то да етимологија индоевропског броја ‘три’ за сада није потпуно расветљена (в. детаљније Blažek 1999: 193–195; М. Сној у Bezlaj 4: 224–225 s.v. *trijȇ*), анализирана значења имају улогу важног семантичког аргумента приликом разматрања његовог порекла.

ЛИТЕРАТУРА

БЕР: *Български етимологичен речник*. Т. I–. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1971–.

Вујичић Милош. *Рјечник говора Прошћења (код Мојковца)*. Подгорица: ЦАНУ, 1995.

Вучковић Марија. „Егзоцентричне сложенице које имају структуру: број ‘три’ с аугментативним значењем + именица“. Ристић Стана, Лазић Коњик Ивана, Ивановић Ненад (ур.). *Лексикологија и лексикографија у светлу савремених приступа*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2016: 547–564.

Вучковић Марија. „Прилог историји речи *триклет*“. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* LXI/1 (2018) (у припреми).

Гаговић Светозар. „Из лексике Пиве (село Безује)“. *Српски дијалектолошки зборник* LI (2004): 1–312.

Геровъ Найденъ. *Рѣчникъ на блъгарскъий язъикъ*. Т. 1–5. *Допълнение*. Пловдивъ, 1895–1908. София: Български писател, 1975–1978.

Динић Јакша. *Тимочки дијалекатски речник*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2008.

Драгићевић Рајна. *Лексикологија српског језика*. – 2. изд. Београд: Завод за уџбенике, 2010.

Ђоковић Љубомир. *Рјечник никшићког краја*. Подгорица: ЦАНУ, 2010.

---

[22] Основа збирног придева јавља се, пре свега, у дијалектима (Skok 3: 500 s.v. *trî*). Уп. RJA за сложенице с компонентом *трој-* код старих лексикографа из западних области с.-х. језичке територије: Белостенца, Јамбрешића и Витезовића. За форме на *двој-*, које бележе, између осталих, и поменути аутори, експлицитно се наводи да се срећу особито код чакаваца и код кајкаваца (RJA 2: 925 s.v. *dvo-*, уп. и id. 931, 932 s.vv. *dvojèglav*, *dvojelic*, *dvojerepat*, *dvojerog*).

[23] Значење и симболика броја три у различитим културама разматра се у бројним радовима и енциклопедијским чланцима, уп. нпр. Usener 1903; Tavenner 1916; Lease 1919; Deonna 1954; Mehrlein 1959; Топоров 1988; Толстая 2012. За чиниоце који су утицали на настанак поменуте концептуализације овог броја в. студију о културној историји бројева и бројања Menninger 1969.

Жугић Радмила. „Речник говора јабланичког краја“. *Српски дијалектолошки зборник* LII (2005).
Златковић Драгољуб. *Речник пиротског говора*. Т. 1–2. Београд: Службени гласник, 2014.
Јовановић Владан. *Деминутивне и аугментативне именице у српском језику.* Београд: Институт за српски језик САНУ, 2010.
Јовичић Мирко. *Крајишки рјечник, особенице уначке (уз стогодишњицу трајања имена Дрвара).* Београд: Мирко Јовичић, 2003.
Клајн Иван. *Творба речи у савременом српском језику.* Т. 1. *Слагање и префиксација*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Институт за српски језик САНУ; Нови Сад: Матица српска, 2002.
Копривица Јован К. *Речник Бањана, Грахова и Опутних Рудина*. Подгорица: ЦАНУ, 2006.
Манић Форски Драгослав. *Лужнички речник*. Бабушница: Дом културе, 1997.
Марковић Миодраг. „Речник народног говора у Црној Реци“. Књ. II. *Српски дијалектолошки зборник* XXXIX (1993): 149–398.
Петровић Драгољуб, Ћелић Ивана, Капустина Јелена. „Речник Куча“. *Српски дијалектолошки зборник* LX (2013): 1–461.
Пипер Предраг, Антонић Ивана, Ружић Владислава, Танасић Срето, Поповић Људмила, Тошовић Бранко. *Синтакса савременога српскога језика: проста реченица*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Београдска књига, 2005.
Рајковић Кожељац Љубиша. *Речник тимочког говора*. Неготин: Књижевно-издавачко друштво Лексика, 2014.
Ратковић Драгана. *Речи са интерфиксима у српском језику.* Докторска дисертација у рукопису. Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет, 2009.
Ристић Данијела. *Рјечник говора околине Мојковца*. Подгорица: ЦАНУ, 2010.
Ристић Стана. *Експресивна лексика у српском језику.* Београд: Институт за српски језик САНУ, 2004.
РМС: *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Т. I–III. Нови Сад: Матица српска; Загреб: Матица хрватска, 1967–1969. Т. IV–VI. Нови Сад: Матица српска, 1971–1976.
РСА: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Т. 1–. Београд: САНУ – Институт за српски језик САНУ, 1959–.
РСГВ: *Речник српских говора Војводине*. Т. 1–10. Нови Сад: Матица српска – Тиски цвет, 2000–2010.
РСЈ: *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
Станић Милија. *Ускочки речник*. Т. 1–2. Београд: Научна књига, 1990–1991.
Стијовић Рада. *Речник Васојевића*. Београд: Чигоја штампа, 2014.
Тешић Милосав. „Говор Љештанског“. *Српски дијалектолошки зборник* XXII (1977): 159–328.
Толстая Светлана Михайловна. «Число». *Славянские древности: этнолингвистический словарь в пяти томах* (под общей ред. Н. И. Толстого). Т. 5. Москва: Международные отношения, 2012: 544–547.
Топоров Владимир Николаевич. «К семантике троичности (слав. **trizna* и др.)». *Этимология 1977* (1979): 3–20.
Топоров Владимир Николаевич. «Числа». *Мифы народов мира* (гл. ред. С. А. Токарев). Т. 2. – 2. изд. Москва: Советская Энциклопедия, 1988: 629–631.
Топоров Владимир Николаевич. *Исследования по этимологии и семантике*. Т. 1. *Теория и некоторые частные ее приложения*. Москва: Языки славянской культуры, 2004.
Ћупић Драго, Ћупић Жељко. „Речник говора Загарача“. *Српски дијалектолошки зборник* XLIV (1997).
Цвијетић Ратомир. *Речник ужичког говора*. Београд: Службени гласник; Ужице: Учитељски факултет, 2014.
Beekes Robert S. P. *Comparative Indo-European Linguistics. An Introduction*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 1995.
Bezlaj France. *Etimološki slovar slovenskega jezika*. T. I–V. Ljubljana: SAZU, Inštitut za slovenski jezik, 1977–2007.
Blažek Václav. *Numerals. Comparative-etymological analyses of numeral systems and their implications (Saharan, Nubian, Egyptian, Berber, Kartvelian, Uralic, Altaic and Indo-European Languages).* Brno: Masarykova univerzita, 1999.

Deonna Waldemar. « Trois, superlatif absolu. A propos du taureau tricornu et de Mercure triphallique ». *L'antiquité classique* 23/2 (1954): 403–428. <http://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1954_num_23_2_3243> 11.04.2018.
DWB: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. 1854–1960. Digitalisierte Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. <https://www.dwds.de/?q=tausendschelm&from=wb> 06.04.2018.
Ernout Alfred, Meillet Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. – 3. éd. Paris: C. Klincksieck, 1951.
EWD: Pfeifer Wolfgang et al. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 1993. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. <https://www.dwds.de/wb/tausend#et-1> 06.04.2018.
Fekete Egon. „Joakim Stulli: poslednji hrvatski leksikograf starijeg razdoblja". *Joakima Stulli Dubrocsanina Rjecsoslòxje u Dubrovniku MDCCCVI.* T. III. Reprint and afterword by E. Fekete. München: Verlag Otto Sagner, 1987: I–XXVII.
Jurafsky Daniel. "Universal Tendencies in the Semantics of the Diminutive". *Language* 72/3 (1996): 533–578.
Kretschmer Paul. „Mythische Namen". *Glotta* X (1920): 38–62.
Lease Emory B. "The Number Three, Mysterious, Mystic, Magic". *Classical Philology* 14/1 (1919): 56–73. http://www.jstor.org/stable/263620 31.03.2018.
Lewis Charlton T., Short Charles. *A Latin Dictionary.* Oxford: University Press, 1958.
Liddell Henry George, Scott Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
Menninger Karl. *Number Words and Number Symbols. A Cultural History of Numbers*. Cambridge, MA: MIT Press, 1969.
Meštrović Zrnka. „Rječnik Bazilija Fabera kao predložak Vitezovićevu 'Lexicon Latino-Illyricum'". *Rasprave Zavoda za hrvatski jezik* 19 (1993): 213–235.
Meštrović Zrnka. „Jezikoslovna rasudba Pavla Vitezovića". *Rasprave Zavoda za hrvatski jezik* 21 (1995): 125–137.
Meštrović Zrnka, Vajs Nada. „Vitezovićev *Lexicon Latino-Illyricum*: zapostavljeno djelo hrvatske leksikografije". *Senjski zbornik* 21 (1994): 127–134.
Montanari Franco. *The Brill Dictionary of Ancient Greek*. Leiden – Boston: Brill, 2015.
Mehrlein R. „Drei". *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt* (herausgegeben von Theodor Klauser). Bd. 4. Dogma II – Empore. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1959: 269–310.
Pape Wilhelm. *Handwörterbuch der griechischen Sprache. Griechisch-deutsches Handwörterbuch*. Bd. 1–2. Bearbeitet von Max Sengebusch. – 3. Auflage, 6. Abdruck. Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1914.
Rešetar Milan. *Der štokavische Dialekt.* Wien: Alfred Hölder, 1907.
Ritter Vitezović, Pavao. *Lexicon Latino-Illyricum*. Sv. I–III. I. sv., *Prijeslik rukopisa*. II. sv., *Prijepis i obrada*. Zagreb: ArTresor, 2000–2010. III. sv., *Hrvatsko-latinski rječnik*. Zagreb: ArTresor – Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2009.
RJA: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. T. I–XXIII. Zagreb: JAZU, 1880–1976.
Skok Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. T. I–IV. Zagreb: JAZU, 1971–1974.
Stulli Joachim. *Lexicon latino-italico-illyricum*. T. 1–2. Budæ: Typis, ac sumptibus typographiæ Regiæ Universitatis Pestanæ, 1801.
Stulli Joakim. *Joakima Stulli Dubrocsanina Rjecsoslòxje u Dubrovniku MDCCCVI.* Vol. I–III. Reprint and afterword by E. Fekete, München: Verlag Otto Sagner, 1985–1987.
Tavenner Eugene. "Three as a Magic Number in Latin Literature". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 47 (1916): 117–143. <http://www.jstor.org/stable/282831> 11.04.2018.
Usener H. „Dreiheit". *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 58 (1903): 1–47, 161–208, 321–362. http://www.jstor.org/stable/41246170, http://www.jstor.org/stable/41246183, <http://www.jstor.org/stable/41246195> 31.03. 2018.
Walde Alois, Hofmann Johann Baptis. *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Bd. 1–2. – 3., neubearbeitete Aufl. Heidelberg: Carl Winter, 1938–1954.
Zima Jaroslav. *Expresivita slova v současné češtině. Studie lexikologická a stylistická*. Praha: Československá akademie věd, 1961.
Zovko Ivan. „Vjerovańa iz Herceg-Bosne". *Zbornik za narodni život i običaje* 6 (1901): 292–311.

Marija Vučković

ON SOME COMPOUNDS WITH NUMERICAL COMPONENT ‘THREE’ THAT HAS AUGMENTATIVE / INTENSIFYING MEANING

Summary

This paper arises from my research into compounds with numerical component ‘three’ that has augmentative or intensifying meaning. It is focused on compounds with a noun as the second component, which belong to the endocentric type. Their structure, semantics (as well as semantics of their components), expressivity and origin are analyzed, their counterparts or models in some languages other than Serbo-Croatian are identified and syntactic and pragmatic features of their usage are discussed. Their heterogeneity concerning lexicographical sources in which they are attested is also commented. In addition, they are compared with the previously examined type of exocentric compounds. Lastly, I deal with two compounds that have a verb and an adverb respectively as the second component.

Key words: compounds, augmentative meaning, intensifying meaning, expressive vocabulary, numeral ‘three’, Serbo-Croatian.

UDC 811.163.41.09 Karadžić V. S.
UDC 811.161.3.09 Nosonovič I.
UDC 811.163.41'374

Сяргей Запрудскі
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск
zaprudski@gmail.com

СЕРБСКІ СЛОЎНІК ВУКА КАРАДЖЫЧА І *СЛОЎНІК БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ* ІВАНА НАСОВІЧА: ПАДАБЕНСТВЫ І АДРОЗНЕННІ

У артыкуле разглядаюцца асноўныя падабенствы і адрозненні паміж *Сербскім слоўнікам* Вука Караджыча 1818 г. і *Слоўнікам беларускай мовы* Івана Насовіча 1870 г. У рамках абмеркавання падабенстваў дадзеныя лексікаграфічныя працы разглядаюцца як слоўнікі агульнанацыянальнага значэння славянскіх моў, заснаваных на народнай аснове. Асэнсоўваюцца апора аўтараў на вусныя крыніцы і ўнутраныя *vs* знешнія імпульсы падрыхтоўкі гэтых прац, параўноўваецца персанальны кантэкст, звязаны з асобамі аўтараў, супастаўляецца стаўленне да запазычанняў і інш. Адначасова канкрэтны гістарычны кантэкст і іншыя акалічнасці робяць гэтыя працы ў многім не падобнымі. На адрозненне ад слоўніка В. Караджыча падрыхтоўка і публікацыя слоўніка І. Насовіча мелі пераважна навуковыя задачы, не ставілася мэта пабудовы літаратурнай мовы і яе эмансіпацыі, на парадку дня не стаялі задачы графічна-арфаграфічнага рэгулявання і інш.

Ключавыя словы: Вук Караджыч, Іван Насовіч, сербская лексікаграфія, беларуская лексікаграфія, славянская лексікаграфія, XIX стагоддзе.

The article deals with major similar things in 'The Serbian Dictionary' by Vuk Karadžić of 1818 and 'A Dictionary of the Belarusian Language' by Ivan Nasovič of 1870. When discussing things in common, we deal with these lexicographical works as dictionaries of national importance that were based on the vernacular. We evaluate the authors' basis on oral sources and inner vs outer incentives in preparing these works, compare their personal background, and investigate how they treated borrowed words. Unlike Karadžić, Nasovič had mostly scientific objectives when working on and publishing his dictionary, he did not have a goal of building a literary language and its emancipation, he did not have to deal with graphic and orthographic regulations, etc.

Key words: Vuk Karadžić, Ivan Nasovič, Serbian lexicography, Belarusian lexicography, Slavic lexicography, 19th century.

0. Уступ. У гісторыі славянскай лексікаграфіі XIX стагоддзе пазначана публікацыяй шэрагу фундаментальных слоўнікаў агульнанацыянальнага маштабу, якія ўяўлялі сабой важныя вехі ў станаўленні слоўнікавага рамясла ў славян увогуле і мелі вялікі ўплыў на развіццё адпаведных славянскіх моў. Напрыклад, у Варшаве ў 1807–1814 гг. быў надрукаваны шасцітомны *Слоўнік польскай мовы* С. -Б. Ліндэ, у 1834–1839 гадах у Празе быў выдадзены пяцітомны *Чэшска-нямецкі слоўнік* Ё. Юнгмана, у 1895–

1904 гг. у Балгарыі быў надрукаваны *Слоўнік балгарскай мовы* Н. Герава і г. д.[1]

Слоўнікамі агульнанацыянальнага маштабу ў сербаў і беларусаў у XIX ст. былі выдадзены ў Вене ў 1818 г. *Срӣски рјечник истӧлкован њемачким и латӣнским ријечма* Вука Стэфанавіча Караджыча (1787–1864) і апублікаваны ў Санкт-Пецярбургу ў 1870 г. *Словарь белорусского наречия* Івана Іванавіча Насовіча (1788–1877) (Плотникова 2000)[2]. У той час, калі ў межах беларускай лексікаграфіі XIX ст. праца І. Насовіча як навуковы і дастаткова поўны слоўнік не мае якіх-небудзь аналагаў (Щербин 2013: 37), у гісторыі сербскай лексікаграфіі XIX ст. слоўнік В. Караджыча не выглядае настолькі ж ізаляваным. Важнымі сербск(харвацк)імі слоўнікамі XIX ст. таксама былі *Рјечник из књижевних старина срӣских* Дж. Данічыча (Бялград, 1863–1864) і пачаты ў 1866 г. *Rječnik hrvatskoga ili srspkoga jezika* (першы том выйшаў у 1882 г. у Заграбе).

На адрозненне ад слоўніка І. Насовіча, які быў выдадзены, калі аўтару было ўжо 82 гады, *Срӣски рјечник* 1818 г. быў надрукаваны, калі яго аўтар быў яшчэ ў маладым узросце. Другое, дапоўненае, выданне слоўніка Караджыча было здзейснена ў 1852 г. Калі ў беларускім выпадку маем «аднаразовую» падзею[3], то ў сербскай сітуацыі выпадае гаварыць пра пэўны працэс, які расцягнуўся больш, чым на 30 гадоў. У сувязі з гэтым можна гаварыць пра эвалюцыю поглядаў В. Караджыча на сербскую літаратурную мову на працягу часу (Ивић 1978), што звычайна не робіцца

---

[1] Ні першае выданне слоўніка В. Караджыча (Ивић 1988: 23), ні слоўнік І. Насовіча не задумваліся як агульнанацыянальныя. Зыходзячы, верагодна, з сучаснага разумення беларускага моўнага абшару А. Крывіцкі сцвярджаў, што слоўнік І. Насовіча не з'яўляецца нацыянальным слоўнікам беларускай мовы (Крывіцкі 2003: 73). У пэўным сэнсе гэтыя лексікаграфічныя працы і не маглі задумвацца як агульнанацыянальныя. Ні паняцце аб сербскай мове і сербскай нацыі ў пачатку XIX ст., ні ўяўленне аб беларускай мове і беларускай нацыі ў 1870 г. яшчэ не былі сфарміраваны ў тым выглядзе, у якім яны вядомы сёння. На нашу думку, гэта не павінна перашкаджаць таму, каб лічыць *Сербскі слоўнік* і *Слоўнік беларускай мовы* слоўнікамі агульнанацыянальнага маштабу. Рыхтуючы другое выданне, Вук ужо мог сцвердзіць, што «главна намјера мојего посла [је] била да се позна језик по свему народу» (Караджич 1852: 414), маючы на ўвазе розныя рэгіёны, у якіх ужывалася сербская мова. Насовіч быў не згодны са змешчанай Аддзяленнем рускай мовы і літаратуры Акадэміі навук у прадмове да слоўніка заўвагай аб тым, што ён апісаў толькі гаворку, якая пануе ў Магілёўскай губерні: «я жыў і ў Віцебскай, і ў Мінскай, і ў Віленскай губернях, ахвотна сачыў за беларускай мовай і заўважаў асаблівасці, і таксама, будучы гадоў дзесяць у Свянцянах, чуў беларускую гаворку з запасам матэрыялаў» (Носович 1997: 253).

[2] Можна разважаць, як трэба перадаваць на беларускай мове ўжытае ў назве слоўніка І. Насовіча рускае слова *наречие*. З аднаго боку, рэдактары слоўніка, навукоўцы імператарскай Акадэміі навук, лічылі беларускую мову дыялектам рускай мовы. З другога боку, пазіцыя самаго І. Насовіча на гэты конт не была настолькі ж адназначнай; акрамя таго выразы *наречие* і *язык* у тагачаснай расійскай навуцы маглі ўжывацца як узаемазамяняльныя. Падаючы бібліяграфічную спасылку, у сваім аглядзе 1892 г. вядомы расійскі гісторык этнаграфіі А. Пыпін памылкова (але сімптаматычна) назваў працу Насовіча *Словарем белорусского языка* (Пыпин 2005: 126). У дадзенай працы ў якасці адпаведніка рускаму выразу *белорусское наречие* прыняты выраз *беларуская мова*.

[3] І. Насовіч, зрэшты, дапрацоўваў свой слоўнік, і ў 1881 г., ужо пасля смерці аўтара, быў надрукаваны кароткі дадатак да яе.

ў дачыненні да І. Насовіча. Параўнанне слоўнікаў Караджыча (у дадзенай публікацыі мы абмяжуемся толькі выданнем 1818 г.) і Насовіча (карыстаемся мінскім факсімільным выданнем 1983 г.) дасць магчымасць выявіць як некаторыя агульныя тэндэнцыі і падыходы ва ўкладанні слоўнікаў у сербскім і беларускім лексікаграфічным працэсе на іх пэўных важных этапах, так і ідэнтыфікаваць проціпастаўленыя з'явы. Супастаўленне сербскага і беларускага слоўнікаў цікавае тым, што беларуская і сербская мова поруч са славацкай і македонскай належаць да «новага» тыпу славянскіх літаратурных моў, сфарміраваных на іншай, у параўнанні з былой, аснове (Толстой 1988: 25). У сітуацыі, калі сербская літаратурная мова з'яўляецца яркім прыкладам такой літаратурнай мовы, якая мае трывалую і непасрэдную сувязь з выразна акрэсленай дыялектнай базай і вельмі блізкая да народна-паэтычнага кайнэ (Толстой 1988: 18, 19–20), калі для беларускай літаратурнай мовы таксама прызнаецца значная сувязь з дыялектнай базай і істотная – з народна-паэтычным кайнэ (Толстой 1988: 19, 20), такое параўнанне можа быць асабліва дарэчным[4].

1. Пэўнае няяўнае супастаўленне *Сербскага слоўніка* Караджыча і *Слоўніка беларускай мовы* Насовіча ў рамках больш шырокай канфрантацыі прымяняльна да асэнсавання рэпрэзентацыі ў слоўніках розных славянскіх моў народнай культуры было здзейснена ў 2000 годзе А. Плотнікавай. У яе манаграфіі *Словари и народная культура. Очерки славянской лексикографии* ў рамках падраздзела «Слоўнікі агульнанацыянальнага маштабу на дыялектнай аснове» змешчаны параграфы «Уклад Вука Караджыча ў фарміраванне сербскахарвацкай лексікаграфічнай традыцыі» і «Слоўнік І. І. Насовіча» (Плотникова 2000: 21–31, 44–46)[5]. Аўтарка заўважыла, што, калі раннія, канца XVIII – пачатку XIX ст., славянскія слоўнікі ўяўлялі сабой працы «архаічнага тыпу», укладзеныя пераважна на аснове старой, здабытай з пісьмовых крыніц, лексікі, то пазнейшыя лексікаграфічныя працы звычайна ствараліся на дыялектнай аснове. Не будучы слоўнікам архаічнага тыпу, ранні слоўнік Караджыча адхіляецца ад гэтай заканамернасці, уласна, знамянуе сабой надыход этапу стварэння слоўнікаў іншага тыпу.

Пішучы пра слоўнік Караджыча, А. Плотнікава звярнула ўвагу на тое, што ў падобных лексікаграфічных працах звычайна шырока падаецца тэрміналогія духоўнай культуры. Стваральнікі слоўнікаў моў «новага» і «сярэдняга» тыпу (тэрміналогія М. Талстога) самі былі збіральнікамі фальклору і першымі этнографамі. Быўшы ўключанымі ў слоўнік Вука, многія артыкулы са сферы сербскай міфалогіі ўвайшлі ў пазнейшыя этнаграфічныя працы, у тым ліку самога Караджыча. Міфалагічных апісанняў у слоўніку так многа, і яны такой якасці, што можа лічыцца, што Караджыч у гэтай працы заклаў асновы сербскай этналогіі (Плотникова 2000: 21–22). У манаграфіі *Словари и народная культура*... адзначаны

---

[4] На думку М. Талстога, *Сербскі слоўнік* у славянскім свеце можна параўноўваць толькі з *Тлумачальным слоўнікам жывой велікарускай мовы* У. Даля (Толстой 1997: 9).

[5] У працы ініцыял І. Насовіча памылкова пазначаны як Н. И. Носович.

велізарны ўплыў слоўніка Вука на ўсё наступнае развіццё сербскай лексікаграфіі. Аўтарка падкрэсліла першаступенную ролю твора Караджыча ў фарміраванні літаратурнай сербскай мовы і доўгі лёс слоўніка ў якасці «этнаграфічнай энцыклапедыі» сербскага народа (Плотникова 2000: 22–23, 28). А. Плотнікава адзначыла адсутнасць у Вука патрэбы сягаць да іншамоўнай лексікі (Плотникова 2000: 22), сцвердзіла, што нямецкія і лацінскія словы былі пакінуты ў працы ў якасці эквівалентаў да загалоўных сербскіх слоў у выніку «доўгіх роздумаў» В. Караджыча і Е. Копітара. Аўтарка манаграфіі лічыць, што ў параўнанні з апісаннямі, тлумачэннямі, каментарамі і цытатамі на сербскай мове нямецкія і лацінскія словы не займалі ў слоўніку значнага месца (Плотникова 2000: 23). Даследчыца аддала належнае меркаванням іншых навукоўцаў, у якіх тым ці іншым чынам вылучаўся дыялектны ці нават ідыялектны характар слоўніка Караджыча, аднак падкрэсліла, што *Сербскі слоўнік* меў наддыялектны характар (Плотникова 2000: 25).

Характарызуючы слоўнік І. Насовіча, А Плотнікава зазначыла, што яго з'яўленне на свет было абумоўлена работай па збору спецыфічных у адносінах да рускай літаратурнай лексікі беларускіх слоў. Гэта лексікаграфічная праца набыла значэнне слоўніка агульнанацыянальнага (беларускага) маштабу (Плотникова 2000: 45). Паколькі ў Расійскай акадэміі навук беларуская мова разумелася як дыялект рускай мовы, пастолькі слоўнік І. Насовіча быў задуманы як дыялектны, ён меў арыентавацца на *Опыт областного великорусского словаря* (Санкт-Пецярбург, 1852) і быць дыферэнцыяльным у адносінах да *Словаря церковнославянского и русского языка* (Санкт-Пецярбург, 1847). Слоўнік Насовіча пераважна ахапіў лексіку сучаснай паўночна-ўсходняй Беларусі і некаторую частку слоўнікавага складу яе захаду. Тая акалічнасць, што ў слоўніку лексіка ўсходняй і заходняй частак сучаснай Беларусі была дадзена нераўнамерна, было патрактавана аўтаркай амбівалентна. З аднаго боку, было заўважана, адсутнасць дакументацыі пры фіксацыі ў слоўніку лексем з заходніх беларускіх рэгіёнаў знізіла яго каштоўнасць як дыялектнай крыніцы. З другога боку, здзейсненая ў працы Насовіча ўніфікацыя дыялектнай лексікі маладой літаратурнай мовы была прызнана важнай рысай славянскіх слоўнікаў, якія сыгралі значную ролю ў станаўленні нацыянальных славянскіх моў (Плотникова 2000: 45). Паводле А. Плотнікавай і насуперак некаторым беларускім аўтарам (выказана нязгода з пазіцыяй М. Гуліцкага), наяўнасць у слоўніку шэрагу падрабязных апісанняў тэрмінаў народнай культуры была станоўчым фактарам з пункту гледжання характарыстыкі слоўніка як дыялектнай і культуралагічнай крыніцы, а таксама з пункту гледжання развіцця беларускай літаратурнай мовы ў цэлым (Плотникова 2000: 45)[6].

---

[6] У слоўніках Караджыча і Насовіча можна сустрэць ідэнтычныя ці падобныя сербскія і беларускія этнаграфічныя з'явы, напрыклад, серб. *бáбине* (*бабиње*) 'рытуал, звязаны з нараджэннем дзіцяці' і бел. *бабины* 'жаночае застолле ў парадзіхі пасля родаў',

2. Падабенствы паміж *Сербскім слоўнікам* В. Караджыча і *Слоўнікам беларускай мовы* І. Насовіча. Нягледзячы на тое, што *Сербскі слоўнік* Караджыча і *Слоўнік беларускай мовы* Насовіча былі створаны ў пэўных гістарычных абставінах і адлюстравалі як неаднолькавы стан фарміравання тагачасных сербскай і беларускай літаратурных моў, так і зусім канкрэтныя асаблівасці развіцця тагачаснай сербскай і беларускай лексікаграфіі, гэтыя працы аб'ядноўваюцца некаторымі важнымі рысамі. Напрыклад, абодва слоўнікі былі «аўтарскімі», тым не менш яны ў цэлым вельмі добра адлюстравалі лексічны склад тагачасных сербскай і беларускай моў. Слоўнікі Вука і Насовіча спалучалі ў сабе рысы перакладнога і тлумачальнага слоўнікаў; абедзве працы былі прыблізна аднолькавага памеру: слоўнік Караджыча складаўся з 26 270 слоў, а слоўнік Насовіча налічваў каля 30 тысяч слоў. Ступень падабенства паміж слоўнікамі, аднак, магла быць рознай. Далей ў раздзелах 2.1–2.4 увага будзе звернута пераважна на падабенствы гэтых слоўнікаў, а ў раздзелах 3.1–3.4 – на адрозненні.

2.1. Слоўнікі В. Караджыча і І. Насовіча як слоўнікі моў, заснаваных на вусна-дыялектнай аснове. На фоне славянскай лексікаграфіі працы Караджыча і Насовіча выразна вылучаюцца як слоўнікі (будучых) стандартных моў, заснаваных на народнай аснове. Фарміраванне літаратурнай мовы на дыялектнай аснове ў пачатку XIX ст. было вельмі незвычайным чынам, і яшчэ В. Ягіч адносна слоўніка Караджыча адзначаў, што для свайго часу ён быў «адзінкавай з'явай» (Гудков, Якушкина 2013: 147).

Як было заўважана вышэй, у падобных лексікаграфічных працах звычайна шырока падаецца тэрміналогія духоўнай культуры. Што да слоўніка Караджыча, то гэту яго асаблівасць вельмі пазітыўна ацэньваў І. Сразнеўскі. Ён вітаў тое, што праца Караджыча была не толькі «слоўнікам мовы», але давала «этнаграфічнае тлумачэнне слоў», была «ў пэўнай ступені энцыклапедычным слоўнікам сербскіх народнасцей» і асабліва адэкватна тлумачыла «словы, якія, маючы сэнс толькі ў жыцці сербскага народа, не падпарадкоўваюцца звычайным умовам перакладу, і могуць быць зразуметы замежнікам толькі пры дапамозе апісання» (Срезневский 1852: 25). Можна меркаваць, што як рэдактар *Слоўніка беларускай мовы* на першым этапе І. Сразнеўскі і для гэтай працы рэкамендаваў шырокае прадстаўленне з'яў беларускай этнаграфіі і духоўнай культуры. На жаль, амаль невядомы канкрэтныя акалічнасці рэдагавання *Слоўніка беларускай мовы* Сразнеўскім; зрэшты, вядома, што некаторыя яго рэкамендацыі не былі прыняты пад увагу (гл. ніжэй).

У раздзеле «Слоўнікі агульнанацыянальнага маштабу на дыялектнай аснове» манаграфіі А. Плотнікавай у якасці «імянных», пазначаных у назвах, падраздзелаў, вылучаны чатыры: сербскі, рускі (прысвечаны

пры гэтым сербская рэалія ў слоўніку Вука апісана апісана намнога падрабязней у параўнанні з беларускай.

слоўніку У. Даля), беларускі і балгарскі (прысвечаны слоўніку Н. Герава) слоўнікі (Плотникова 2000: 21–46).

Тлумачальны слоўнік жывой велікарускай мовы У. Даля, несумненна, не меў такога вялікага значэння для развіцця рускай літаратурнай мовы, якое мелі *Сербскі слоўнік* В. Караджыча (Толстой 1997: 9) і *Слоўнік беларускай мовы* І. Насовіча. Што да *Слоўніка балгарскай мовы* Н. Герава, то ён сапраўды ўгрунтаваны на дыялектнай аснове; аўтар слоўніка, аднак, карыстаўся этымалагічным правапісам (Гладкова 2008: 310–322, 329–338) – і гэта збліжае яго са слоўнікам І. Насовіча. Аднак ні балгарская, ні, асабліва, руская літаратурныя мовы не належаць да моў, заснаваных на вусна-размоўнай аснове.

Іншымі славянскімі мовамі, сфарміраванымі на народнай аснове, як было заўважана вышэй, з'яўляюцца славацкая і македонская. Але на працягу XIX ст. у славацкай і македонскай лексікаграфіі не з'явілася слоўнікаў агульнанацыянальнага маштабу, якія можна было б непасрэдна параўнаць са слоўнікамі В. Караджыча і І. Насовіча. Станаўленне македонскай лексікаграфіі адбывалася ўжо ў XX стагоддзі (Верижникова 2013). Выдадзены ў 1825–1827 гг. пяцітомны славацкі слоўнік А. Берналака быў падрыхтаваны да «канстытуцыйнай» кадыфікацыі славацкай мовы Л. Штура (акрамя таго гэты слоўнік у значнай меры ўключаў і ненародную лексіку), а пазнейшыя славацкія слоўнікі XIX ст. у цэлым мелі адносна невялікі ўплыў на фарміраванне славацкай літаратурнай мовы (Jarošová 2013: 200–201).

Такім чынам, толькі слоўнікі Караджыча і Насовіча вылучаюцца сярод славянскіх лексікаграфічных прац XIX ст. як фундаментальныя для свайго часу слоўнікі стандартных моў, заснаванне якіх адбывалася на вусна-дыялектнай аснове. Калі ў сербскім выпадку гэта адбылося мэтанакіравана, дзякуючы свядомаму выбару Караджыча і Копітара, то ў беларускім выпадку гэта здзейснілася выпадкова: беларускі слоўнік проста задумваўся як слоўнік пэўнага вуснага ідыёма.

2.2. Унутраныя *vs* знешнія імпульсы падрыхтоўкі слоўнікаў. З'яўленне абодвух слоўнікаў абавязана як унутраным, так і знешнім імпульсам. Зацікаўленасць мовай і імкненні Караджыча процістаяць «ненароднай» славянасербскай мове аформіліся толькі пасля пераезду ў Вену пад уплывам супрацоўніка Венскай бібліятэкі, цэнзара славянскіх кніг, славенца Е. Копітара (Ивић 1971: 258). Уласна, ідэя падрыхтаваць слоўнік народнай сербскай мовы як альтэрнатывы тагачаснай славянасербскай належала Е. Копітару (Ивић 1971: 251; Grčević 2009). Дапамога, атрыманая Караджычам на стадыі фарміравання і ўвасаблення навуковых ідэй з боку замежных вучоных як у фальклярыстыцы, так і ў мовазнаўстве, была вельмі значнай (Ивић 1971: 251; Grčević 2009; Ћорић 2017: 76). Абодва слоўнікі былі перакладныя (у сербскім выпадку гэта было адлюстравана і ў назве) – і наўрад справядліва лічыць што нямецкая і лацінская мовы на фоне сербскай у *Сербскім слоўніку* не вельмі заўважны. Для сербаў Вукаў слоўнік мог служыць крыніцай вывучэння не толькі сербскай мовы, але

таксама нямецкай і лацінскай (Ивић 1971: 262). Дзякуючы выкарыстанню гэтых моў слоўнік таксама быў прызначаны для міжнароднай аўдыторыі. Штуршком для падрыхтоўкі слоўніка для Насовіча сталі рэкамендацыі прыступіць да такой работы з боку некалькіх мсціслаўскіх свяшчэннікаў, якія настойліва раілі яму заняцца «беларускай гаворкай, багатым прадметам для яе распрацоўкі» (Шейн 1900: 8). Падрыхтаваны як навуковая крыніца ў адпаведасці з прынятымі Акадэміяй навук правіламі, слоўнік І. Насовіча, аднак, у большай ступені быў прызначаны для расійскай чытацкай аўдыторыі. Па той прычыне, што ў тагачаснай Беларусі адсутнічалі ўніверсітэты і лінгвістыка амаль не развівалася, такая аўдыторыя ў Беларусі ў значнай меры яшчэ толькі фарміравалася.

2.3. Персанальны кантэкст. Як Караджыч, так і Насовіч фармальна былі аматарамі-самавукамі. К пачатку збірання народных песень і працы над граматыкай у 1814 г. у Вука за плячамі былі няскончаная школа ў Лозніцы (1795), колькімесячны вопыт вывучэння нямецкай мовы ў Петрыне (1806), кароткі перыяд навучання ў новазаснаваным Бялградскім універсітэце, тагачаснай Вялікай школе (1808). Знаходзячыся ў Шышатоўцу ў 1816 г., Вук вывучаў там лацінскую мову. У 1810 г. на працягу кароткага часу Караджыч працаваў у Бялградзе настаўнікам пачатковай школы. К моманту падрыхтоўкі і выдання слоўніка Вук меў досвед фальклярыстычнай працы: ён уклаў два выдадзеныя ў Вене ў 1814–1815 гг. зборнікі сербскіх народных песен (*Мала простонародна славено-сербска песнарица*; *Народна сербска песнарица*). Першы з гэтых зборнікаў быў першай сербскай кнігай, надрукаванай на народнай мове. Вук таксама быў аўтарам сербскай граматыкі (*Писменица сербскога језика по говору простога народа*, Вена, 1814). У фарміраванне моўнай канцэпцыі Вука і падрыхтоўку слоўніка былі ўцягнуты некалькі чалавек; напрыклад, у справах графікі Караджыч кансультаваўся не толькі з Копітарам, але і з Л. Мушыцкім, Г. Гершычам, П. Саларычам (Ивић 1971: 261).

І. Насовіч у 1812 г. скончыў Магілёўскую духоўную семінарыю. Да моманту непасрэднага ўзяцця за працу над слоўнікам у І. Насовіча за плячамі быў некароткі (1812–1844) шлях педагагічнай работы ў розных навучальных установах (ён выкладаў у тым ліку лацінскую мову). Да заканчэння работы над слоўнікам Насовіч быў аўтарам надрукаванай у Санкт-Пецярбургу ў *Известиях АН* падборкі беларускіх прыказак і прымавак (*Белорусские пословицы и поговорки*, 1852). К моманту публікацыі слоўніка Насовіч быў аўтарам яшчэ аднаго зборніка беларускіх прыказак, а таксама шэрагу ненадрукаваных фальклярыстычных і лінгвістычных прац, у тым ліку філалагічных назіранняў над беларускай гаворкай (1850), алфавітнага паказальніка старых слоў, выбраных з *Актаў, якія адносяцца да гісторыі Заходняй Расіі* і інш.

Насуперак невысокай філалагічнай падрыхтаванасці Вука на час укладання слоўніка не выпадае гаварыць пра аматарскі ўзровень яго *Сербскага слоўніка*, першай лексікаграфічнай працы, прысвечанай сербскай народнай мове. Гэта адбылося таму, што ў слоўніку быў

пададзены новы, не вядомы тагачаснай навуцы, аўтэнтычны матэрыял. *Сербскі слоўнік* быў створаны на раннім этапе развіцця сербістычных і славяназнаўчых даследаванняў, да ўзнікнення параўнальна-гістарычнага мовазнаўства. Работай над слоўнікам апекаваўся кваліфікаваны навуковец, адзін з «волатаў славістыкі» Е. Копітар, якога можна лічыць суаўтарам Караджыча (Ивић 1971: 251, 259–260). Акрамя збору матэрыялу адносна складанымі задачамі ў працэсе работы маглі лічыцца падбор нямецкіх і лацінскіх адпаведнікаў (гэту частку работы выканаў Копітар з апорай на тлумачэнні Караджыча) і ідэнтыфікацыя ў слоўніку турцызмаў (падрабязней гл. ніжэй). Неадрозненне ў асобных выпадках этымалагічна нятоесных амонімаў і змяшчэнне іх у рамках аднаго артыкула (напрыклад, *ка́да* 1. vide *ка̀дуна* ‘пані; жанчына’ 2. ‘кадка’) было звычайнай рысай тагачаснай лексікаграфіі.

Пра слоўнік Насовіча нельга сказаць, што ў ім таксама не былі заўважны рысы аматарства. Рысы дылетантызму ў слоўніку праявіліся дзякуючы той акалічнасці, што на некаторыя з’явы, якія можна было адэкватна інтэрпрэтаваць толькі з апорай на здабыткі навукі, Насовіч меў суб’ектыўныя, ненавуковыя погляды. І меркаванні падобнага роду былі ў працы апублікаваны. Аж да 1864 г., часу калі Насовіч перабраўся ў Санкт-Пецярбург, ён фактычна не меў навуковага асяроддзя. Яго навуковыя кантакты здзяйсняліся толькі ў форме перапіскі з прадстаўнікамі расійскіх навуковых арганізацый; уласна навуковыя пытанні ў ёй абмяркоўваліся, відаць, нячаста. На жаль, вельмі мала вядома пра акалічнасці навуковай біяграфіі Насовіча: нават пра такія важныя рэчы, як яго верагоднае знаёмства з лексікаграфічнай праграмай братоў Грымаў і слоўнікам У. Даля даводзіцца выказвацца ў фармаце здагадак і дапушчэнняў (Паўлавец 2013: 28). Праца Насовіча была надрукавана на паўстагоддзе пазней за слоўнік Караджыча, калі ўжо істотна павысіліся крытэрыі лінгвістыкі. У слоўніку І. Насовіча не проста прадстаўляюся матэрыял (гэта было зроблена зусім паспяхова), але і ўстанаўлівалася паходжанне некаторых запазычанняў, а таксама рэканструяваліся некаторыя этымалагічна тоесныя формы. Якраз у выпадках этымалагізавання або ўстанаўлення роднасных слоў за рамкамі беларускай мовы (у цэлым вельмі нешматлікіх) недахопы адукацыі І. Насовіча як філолага-даследчыка, чалавека, які стаў займацца лінгвістыкай толькі ў сталым узросце, былі заўважны, прынамсі, для некаторых яго сучаснікаў (падрабязней гл. ніжэй). Укладальнік слоўніка кіраваўся этымалагічным правапісам, але ў асобных выпадкаў (*кортопля, косоваць* і інш.) рэканструяваліся этымалагічна неадпаведныя формы некаторых запазычанняў. У асобных выпадках у слоўнік былі ўключаны інтэрпрэтацыі аўтара, згодна з якімі адмаўляліся некаторыя язычніцкія з’явы (параўн., напрыклад: *кляскунъ*); нярэдка гэтыя з’явы мелі тэндэнцыю быць растлумачанымі ў хрысціянскім плане (параўн., напрыклад, артыкулы *коляды* і *купала*).

2.4. Стаўленне да запазычанняў. У абодвух аўтараў (адпаведна, і ў іх слоўніках) можна канстатаваць больш або менш выразнае

процістаўленне «сваёй» і «чужой» лексікі. Зрэшты, такое процістаўленне добра ідэнтыфікавалася найперш на агульным, «дэкларатыўным» узроўні (перадусім у слоўніку В. Караджыча). «Сваёй» мела лічыцца лексіка, узятая з народнай (сербскай або беларускай) мовы; «чужой» была лексіка, якая мела нясербскае або небеларускае паходжанне. Вызначыць паходжанне таго або іншага слова часам было вельмі няпроста; акрамя таго ўкладальнікі слоўнікаў павінны былі прымаць укарэненасць многіх запазычаных лексем у сербскую і беларускую народныя мовы. Таму, калі справа даходзіла да канкрэтных кваліфікацый, часам сітуацыя магла выглядаць супярэчліва.

У слоўніку В. Караджыча найбольш відавочным слоем чужой лексікі былі турцызмы – словы, якія ўвайшлі ў сербскую мову з турэцкай або праз турэцкую мову. Як вядома, спачатку турцызмы былі для аўтара *Сербскага слоўніка* настолькі спецыфічным лексічным разрадам, што планавалася вылучыць іх асобна ад астатніх слоў у спецыяльным дадатку (Ивић 1971: 258; Popović 1983: 12, 29). Аднак, у працэсе падрыхтоўкі слоўніка да друку было вырашана пакінуць турцызмы сярод іншых слоў: «Турске ријечи (које сам од прилике знао да су јамачно Турске) назначио сам звијездицом (*), и ђе ми је одма могло пасти на ум, замјењивао сам и Српским ријечма. Највише од ови Турскије речи могу се без сваке муке ишћерати из нашег језика, зашто имамо Српске мјесто њи; а ђекоје се може бити ни у години дана не спомињу; али сам и ја опет писао, зашто сам се чуо ђе се у народу говоре, или пјевају; а има неколико и такови ријечи Турски, које ћемо морати задржати и посвојити, н. п. *боја* (*бојити, бојење*), *аманет, тепсија, ђерђеф, топ, барјак, барјактар, брк, бурмут* (*бурмутица*), *чакшире*» (Караџић 1818: XX). У якасці турцызмаў у слоўніку было пазначана 1259 слоў, напрыклад: *амба̂р, ка̀ва, ка̀вал* ‘кароткая старынная гармата’, *ка̂вг̄а* ‘сутыкненне, бойка’, *кавѐџија* ‘трымальнік кавярні’, *ка̀зан* ‘кацёл’, *каѝг̄џија* ‘лодачнік; перавозчык’, *ка̀ик* ‘човен’, *ка̀иш* ‘пояс’, *каѝшлије* ‘від лёгкага скуранога абутку’, *калаба̀лук* ‘мноства’, *кала̂ј* ‘волава’, *кала̀уз* ‘павадыр’, *ка̀лдрма* ‘брукаваная дарога’, *кѐса* ‘торба; кашалёк’, *сара̂ј* і інш. Папраўдзе, згодна з падлікамі сучасных аўтараў, турцызмаў у слоўніку было 2200 (Popović 1983: 29) ці нават 2500 (Peco 1986: 271), г. зн. 8–9 % ад усяго яго лексічнага складу.

В. Караджыч памяркоўна ставіўся да гэтай катэгорыі слоў, якая была часткай тагачаснай народнай сербскай мовы (Glibanović-Vajzović 1987: 165), як і ўвогуле да наяўнасці ў сербскай мове запазычанняў (Ивић 1971: 243–244). З аднаго боку, ён лічыў патрэбным ачышчаць наколькі магчыма сербскую мову ад чужых слоў (пры гэтым не толькі ад турэцкіх, але таксама і ад лацінскіх і нямецкіх). З другога боку, ён тым не менш падаваў турцызмы ў слоўніку, часам не тлумачачы іх, а адсылаючы да нейкага ўласнага слова (*ба́бо* vide *отац*; *ба̂лта* vide *сјекира*; *белѐг̄ија* vide *г̄ладилица*; *ка̀зук* vide *колац*; *ка̀јмак* vide *скоруп̄*; *џѝда* vide *коп̄ље* і пад.). Караджыч выразна ўсведамляў абмежаваныя магчымасці адмовіцца ад усіх запазычанняў: «данас нема на овоме свијету ниједнога језика (ни старога

ни новога), у коме нема туђи ријечи <...> је боље узети туђу ријеч, која је позната у народу, него ли наопако нову градити, зашто то није за свакога ученог човека» (Караџић 1818: XX). Узорам для В. Караджыча ў гэтых адносінах паслужыла пазіцыя нямецкага лінгвіста Ё. Г. Кампэ, выказаная ў прадмове да яго «напісанага для ачышчэння нямецкай мовы» слоўніка 1813 г.

У слоўніку Насовіча наяўнасць непажаданых для аўтара чужых слоў адчувалася многа слабей, чым у слоўніку В. Караджыча, паколькі яны не былі вылучаны ніякім спецыяльным спосабам. Але такія словы ў працы тым не менш былі – імі былі паланізмы і германізмы. Стаўленне да гэтага разраду слоў І. Насовіча істотна адрознівалася ад стаўлення да турцызмаў В. Караджыча.

Рыхтуючы ў 1850-я гг. «Алфавітны паказальнік» да *Актаў, якія адносяцца да гісторыі Заходняй Расіі*, Насовіч яўна зменшыў значэнне польскай мовы ў развіцці слоўнікавага складу беларускай мовы, пры гэтым можа лічыцца, што Насовіч зрабіў так у духу тагачаснай расійскай навукі (Жураўскі 1970: 90). Пры тым, што ў паказальніку ён вельмі часта змяшчаў іншамоўныя (лацінскія, нямецкія, грэчаскія, французскія, царкоўнаславянскія, украінскія) этымоны да выпісаных ім слоў, колькасць прыведзеных польскіх этымонаў у паказальніку была «зусім нязначнай» і многія відавочныя паланізмы адзначаны не былі (Жураўскі 1970: 90). Публікуючы ў 1866 г. у *Записках Русского географического общества* зборнік беларускіх прыказак, у кароткай прадмове Насовіч як бы апраўдваўся перад чытачом за тое, што, быўшы некалькі стагоддзяў «аддзеленымі ад Расіі» і знаходзячыся «пад польскім валадараннем», беларусы прынялі многія польскія словы. Ён, аднак, падкрэсліваў, што тая акалічнасць, што ў беларускіх прыказках сустракаюцца польскія словы, не азначае, што адпаведныя парэміі былі запазычаны з польскай мовы (Носович 1866: 254–255). У зборніку І. Насовіч часам прыводзіў паралельныя польскія прыказкі – як звычайную інфармацыю аб такіх паралелях (Носович 1866: 262, 292) або (вельмі рэдка) указваў на тое, што нейкая беларуская прыказка (напрыклад: «Выйгравъ дудку на косцели») была запазычана з польскай мовы і пры асваенні перайначана (Носович 1866: 279)[7]. У некаторых выпадках словы, якія маглі б сведчыць пра польскі ўплыў, у працэсе далейшай працы з імі выпраўляліся такім чынам, каб верагодны польскі ўплыў быў не заўважны. Напрыклад, у зборніку прыказак 1866 г. фіксаваўся выраз *блонки свое протри* ‘пратры свае вочы’ (Носович 1866: 263); у слоўніку 1870 г. гэты выраз набыў форму *протри свое болонки* (Насовіч 1983: 30).

У сярэдзіне XIX ст. у беларускай мове ўжывалася многа слоў польскага паходжання, яны былі ўключаны ў слоўнік, аднак, сцвярджаецца,

[7] У асобных выпадках у гэтым зборніку да беларускіх прыказак рэдакцыяй былі дадзены сербскія паралелі, напрыклад: бел. *у виру на колу* – серб. *Он је био и на врзину колу* (Носович 1866: 276).

толькі ў шасці (sic!) выпадках І. Насовіч указваў на польскае паходжанне таго або іншага слова (*гатунокъ, лемэнтаръ, сцибло* і інш.) (Гапоненка 2012: 61)[8]. У *Слоўніку беларускай мовы* 1870 г. не было адзначана польскае паходжанне нават тых слоў, якія ў 1850-я г. у «Алфавітным паказальніку...» сам І. Насовіч кваліфікаваў як польскія, напрыклад, *врядъ / урядъ, коверецъ / коберецъ, памятка, плотъ, спратъ*. Часам так адбывалася насуперак таму, што ў слоўніку 1870 г. на адрозненне ад ранейшага «Алфавітнага паказальніка...» некаторыя словы былі пададзены ў форме, якая выразна сведчыла аб іх польскім паходжанні: напрыклад, *маетокъ* (у «Алфавітным паказальніку...») і *маёнтокъ* (у слоўніку 1870 г.).

Тая акалічнасць, што ў беларускай мове сярэдзіны XIX ст. змяшчалася многа польскіх слоў, была адзначана ў прадмове да слоўніка, падрыхтаванай Аддзяленнем рускай мовы і славеснасці імператарскай Акадэміі навук (прадмова не была падпісана канкрэтнымі асобамі і была надрукавана ў слоўніку на ненумараваных старонках). У прадмове было сказана, што ў беларускай гаворцы ёсць словы, запазычаныя з замежных моў «галоўным чынам з польскай. Словы, якія перайшлі з польскай мовы, пераважна ўжываюцца дробнай шляхтай, мяшчанамі, рамеснікамі, эканомамі і інш. Колькасцю гэтых слоў і пашырэннем іх ужывання ў народзе наглядным чынам вызначаецца ступень уплыву польскай мовы на беларускую гаворку» (Насовіч 1983). Жадаючы ўкласці слоўнік на дыферэнцыяльнай аснове ў дачыненні да рускай мовы, заказчыкі *Слоўніка беларускай мовы* ў пэўным сэнсе маглі міжволі «стымуляваць» прадстаўленне ў слоўніку як мага большай колькасці невядомай рускай мове паланізмаў. Такое стымуляванне магло, аднак, адбывацца хіба ўскосным чынам: праз павелічэнне агульнай долі польскай лексікі з-за скарачэння рэестра згодна з прынятым дыферэнцыяльным у адносінах да рускай мовы падыходам.

І. Насовіч, аднак, такую рэмарку ад рэдакцыі, як і сам факт таго, што ў слоўніку не была апублікавана падрыхтаваная ім прадмова, сустрэў хваравіта (Прыгодзіч 2008). Згодна з М. Шапірам, пераважны ўплыў польскай мовы на беларускую быў «відавочны да асляплення», а І. Насовіч у сваіх этымалагічных заўвагах як быццам «зусім ігнаруе польскую мову» (Шапиро 1873: 3). Некаторыя паланізмы І. Насовіч суадносіў з літоўскімі словамі – і ў гэтым ён, відаць, наследаваў свайму папярэднику С. Мікуцкаму, які імкнуўся знайсці ў літоўскай мове вялікую колькасць паралелей да славянскіх моў. Аўтар *Слоўніка беларускай мовы* таксама быў схільны не пазначаць нямецкага паходжання некаторых слоў, якія прыйшлі праз польскую мову або без яе пасрэдніцтва: ён мог лічыць іх славянскімі

---

[8] Акрамя адзначаных Насовічам сама даследчыца налічыла ў слоўніку 207 паланізмаў (Гапоненка 2012: 62), г. зн. яны склалі менш, чым адзін працэнт ад усіх слоў, пададзеных у працы. Усяго ў слоўніку Насовіча даследчыца налічыла каля 515 запазычанняў, г. зн. 1,5 – 2 % ад яго агульнага складу (Гапоненка 2012: 62). Гэта вельмі заніжаныя дадзеныя. Згодна з нашымі падлікамі, толькі сярод слоў на літары “к”, “л” і “м” у слоўніку Насовіча паланізмамі з’яўляюцца 419 з 2952 рэестравых слоў у гэтых частках слоўніка, што складае 14 %.

словамі, запазычаннямі з ідыша або гукаперайманнямі (напрыклад, *краля, литоваць* ‘паяць’, *луг* ‘шчолач’, *пудло, рабоваць, ретоваць, рина, цвекъ, цвичиць, шнырыць, шорованне, юргельт* і інш.) (Шапиро 1873; Шакун 1995: 62). У некаторых выпадках Насовіч прыводзіў далейшыя нямецкія этымоны, але не прыводзіў фармальна больш дакладных бліжэйшых польскіх (параўн.: *гвалтъ, дахъ, лихтарня*).

Пры тым, што такое некваліфікаванае ўстанаўленне паходжання слоў часткова магло б тлумачыцца агульным невысокім узроўнем этымалагічных даследаванняў 1850–1860-х гг., большае значэнне мелі, аднак, недахоп адукацыі і свядомая ідэалагічная устаноўка І. Насовіча на непрызнанне значнасці польскага ўплыву на беларускую мову. Яшчэ ў 1866 г. адзін з рэдактараў слоўніка І. Сразнеўскі рэкамендаваў, з аднаго боку, павялічыць у слоўніку колькасць этымалагічных каментароў для тых выпадкаў, калі пададзеныя ў слоўніку лексемы былі відавочнымі паланізмамі (прапанавалася зрабіць пометы да слоў тыпу *маёнтокъ, маёнтосць, пречь, хлопъ, хлопецъ, хандога, хандожиць, цнота*) і, з другога боку, раіў зняць усе тыя этымалагічныя заўвагі, якія грунтаваліся адзіна на здагадках Насовіча (верагодна, неабгрунтаваных) – тыпу суаднясенне *лагодзиць* з літ. *lagati* (Срезневский 1866: 116). Гэтыя рэкамендацыі не былі прыняты. Непрымальныя этымалогіі Насовіча былі надрукаваны ў слоўніку, у выніку яны выклікалі строгую крытыку (Шапиро 1873). М. Шапіра паказаў, што пры ўстанаўленні значэнняў слоў і іх этымалогій І. Насовіч не карыстаўся нават такой важнай крыніцай, як *Слоўнік польскай мовы* С. -Б. Ліндэ, які, несумненна, мог бы быць для яго вельмі карысным. У падрыхтаванай І. Насовічам (і адхіленай акадэмічнай рэдакцыяй) прадмове да слоўніка, згодна з уласным сведчаннем аўтара, сярод іншага быў выкладзены «чысты славянізм беларускай гаворкі і блізкая роднасць з вялікарускай гаворкай і, наадварот, рэзкая непадобнасць да польскай мовы... паказана сувязь беларускай гаворкі з літоўскай» (Носович 1997: 252). На думку Насовіча, з польскай мовы ў беларускую мову ўвайшлі толькі тыя, якія ўжываліся «па польскай адміністрацыі», але такіх слоў, паводле аўтара ненадрукаванай прадмовы, існавала «нязначная колькасць» (Носович 1997: 253).

3. Адрозненні паміж *Сербскім слоўнікам* В. Караджыча і *Слоўнікам беларускай мовы* І. Насовіча.

3.1. Слоўнікі Карадыча і Насовіча ў кантэксце свайго часу, іх месца ў гісторыі. У той час, як выданне слоўніка Караджыча было самым цесным чынам інтэгравана ў сацыяльна-культурныя абставіны тагачаснага жыцця ў Сербіі, выданне слоўніка Насовіча было толькі пэўнай падзеяй навуковага жыцця ў Расіі і мела ўскосныя сувязі з грамадска-палітычнымі фактарамі, рэлевантнымі для Беларусі.

Сербскі слоўнік задумваўся як моўная альтэрнатыва пісьмовай славянасербскай мове, якая панавала ў Сербіі ў пачатку XIX ст. Дзякуючы працы Караджыча, які быў стваральнікам сербскай літаратурнай мовы, была вызначана яе аснова. З’яўляючыся лінгвістычнай працай, *Сербскі*

слоўнік, аднак, далёка выйшаў за рамкі навукі і знаменаваў сабой моўную, правапісную, культурную рэвалюцыю (Ивић 1971: 238, 251). Інтэграванасцю ў самыя актуальныя сацыяльна-культурныя патрэбы свайго часу ў сукупнасці з высокім навуковым узроўнем падрыхтаванай працы і абумоўлена значэнне гэтай кнігі ў гісторыі сербскага народа. Згодна з П. Івічам, «од свих Вукових списа прво издање Рјечника је најзначајније. Чак се не може навести ниједно друго дело у историји српске културе које би одиграло већу улогу као прекретница, као полагање темеља» (Ивић 1971: 238). Аднак шлях да прызнання моўнай праграмы Вука быў працяглым. У Сербіі (аднак не за яе межамі) першае выданне слоўніка атрымала жорсткую крытыку і толькі другое выданне слоўніка 1852 г. было безумоўна прызнана сербскім грамадствам (Ивић 1971: 266–267).

Выдадзены за межамі Беларусі напярэдадні доўгага перыяду рэакцыі, калі беларускі нацыянальна-вызваленчы рух знаходзіўся ў заняпадзе, *Слоўнік беларускай мовы* доўгі час не знаходзіў сабе зацікаўленага і кваліфікаванага беларускага чытача. Аднак, верагодна, ён быў добра ўспрыняты расійскімі чытачамі і, насуперак інтэнцыям акадэмічных выдаўцоў, паслужыў матэрыялам для сцвярджэння ў свядомасці расійскай публікі асобнасці беларускай мовы. У 1888 г. у Санкт-Пецярбургу быў выдадзены *Проводник и переводчик по окраинам России, заключающий в себя 24 языка...* А. Старчэўскага, у якім адной з моў была беларуская (Старчевский 1888). У гэтай шматмоўнай перакладной працы, у якой беларуская мова ўпершыню была змешчана поруч з іншымі, для кожнай мовы былі дадзены 1000 «самых патрэбных» (*самонужнейших*) слоў; амаль усе словы беларускай часткі былі ўзяты са слоўніка Насовіча. У 1891 г. той жа аўтар надрукаваў першы выпуск *Русского объяснительного словаря, заключающего в себе одни непонятные слова русского книжного (ученого и литературного), общественного и народного языка и областных его говоров, а также малорусского, южно-русского и белорусского наречий и церковно-славянского языка* (Старчевский 1891).

Насуперак таму, што ў 1864 г., яшчэ да выхаду слоўніка, рукапісу слоўніка Насовіча была прысуджана палавінная Дзямідаўская прэмія, навуковай крытыкай *Слоўнік беларускай мовы* быў успрыняты стрымана. У 1871 г. у бібліяграфічным аглядзе часопіса *Филологические записки* слоўнік Насовіча быў названы «найлепшым упрыгожаннем рускай вучонай літаратуры» (Шакун 1995: 57), але ў іншых ацэнках слоўніка мясцілася нямала крытычных заўваг. Так, П. Бяссонаў быў моцна расчараваны той акалічнасцю, што ў слоўніку былі абмінуты многія важныя этнаграфічныя рэаліі; на яго думку, у гэтых адносінах больш багатымі за *Слоўнік беларускай мовы* былі *Слоўнік польскай мовы* С. -Б. Ліндэ і слоўнік У. Даля (Бессонов 1871: LVI, 135). М. Шапіра крытыкаваў слоўнік за няўдалую падачу значэнняў некаторых слоў і недарэчныя этымалогіі (гл. вышэй). Высока ацэньваючы слоўнік Насовіча ў цэлым, заснавальнік беларускай філалогіі Я. Карскі ў 1903 г. выказаў на адрас працы Насовіча шэраг заўваг. У тым ліку былі пакрытыкаваны няпоўны (але ў іншых выпадках

перагружаны) рэестр слоўніка, а таксама выкарыстанне «напаўэтымалагічнага» пісьма і падача ненадзейнага матэрыялу ў плане фанетыкі (Шакун 1995: 65). Спатрэбілася больш за 30 гадоў і радыкальная змена сацыяльна-палітычнай сітуацыі, у тым ліку прагрэс у эмансіпацыі беларускай мовы для таго, каб слоўнік стаў ацэньвацца больш комплексна і выкарыстоўвацца не толькі як плён кабінетнай вучонай работы, але і як важкі аргумент ў грамадска-палітычных дыскусіях нашаніўскага часу наконт лёсу беларускай мовы.

У канцы 1910-х – пачатку 1920-х гг. слоўнік Насовіча адыграў значную ролю ў падрыхтоўцы тагачасных перакладных беларускіх слоўнікаў (Губкіна 2008). Першае выданне «Маскоўска-беларускага слоўніка» братоў Г. і М. Гарэцкіх 1918 г. абапіралася на слоўнік Насовіча вельмі моцна, настолькі, што ўжо ў 1921 г. сам М. Гарэцкі, які к гэтаму часу перагледзеў некаторыя свае падыходы да лексікаграфічнай фіксацыі беларускай мовы, лічыў гэту акалічнасць вялікім недахопам сваёй працы (Гарэцкі 1990: 399).

Погляд на слоўнік Насовіча толькі як на навуковую крыніцу, няўлік яго канкрэтнай гісторыі і значэння ў грамадскім сцвярджэнні беларускай мовы ў пачатку XX ст. даюць вынікам ацэнкі, згодна з якімі гэты слоўнік павінен разглядацца ў першую чаргу як дыялектны (Шчэрбін 1994: 524–525) і не можа лічыцца нацыянальным слоўнікам беларускай мовы (гл. вышэй). У дадзеных ацэнках сярод іншага не прыняты пад увагу тыя акалічнасці, што ў 1870 г. прайшло яшчэ вельмі мала часу (фактычна толькі пару дзесяцігоддзяў) з той пары, калі Беларуссю стала разумецца не толькі паўночна-ўсходняя частка сучаснай Беларусі (Віцебшчына і Магілёўшчына). У гэты час яшчэ не існавала якіх-небудзь нормаў беларускай літаратурнай мовы (уласна, сама літаратурная мова знаходзілася ў эмбрыянальным стане), у адносінах да якіх тыя або іншыя з'явы маглі б кваліфікавацца як дыялектныя.

У кантэксе гаворкі пра вялікарускія і беларускія абласныя слоўнікі Б. Ляпуноў у 1926 г. называў слоўнік Насовіча «агульным слоўнікам беларускай мовы», адрозніваючы яго ад «абласнога» (смаленскага) слоўніка Дабравольскага 1914 г. (Ляпунов 1926: 5).

3.2. Спалучэнне лексічнай рэформы з графічнай і правапіснай. Гэты вядомы пункт, вельмі важны ў Караджычавай праграме, не меў ніякага значэння для Насовіча.

3.3. Тэмпы падрыхтоўкі слоўнікаў. На фоне даволі працяглага часу падрыхтоўкі слоўніка Насовіча звяртае на сябе ўвагу зусім кароткі шлях ад задумы да здзяйснення ў выпадку слоўніка Караджыча. Вук толькі ў студзені 1816 г. сістэматычна заняўся слоўнікам, а ўжо ў красавіку 1817 г. слоўнік быў гатовы. З красавіка 1817 г. па красавік 1818 г. былі напісаны прадмова, падрыхтавана граматыка, у слоўнік уносіліся дапаўненні і выпраўленні. Друкаванне слоўніка заняло час з красавіка да канца лістапада 1818 г. (Ивић 1971: 256–261, 264).

У сваім апублікаваным у 1866 г. водзыве на рукапіс слоўніка Насовіча І. Сразнеўскі пісаў, што Насовіч займаўся слоўнікам дзесяць гадоў (Срезневский 1866: 109, 114); пасля апублікавання слоўніка ў 1870 г., у прадмове да якога было напісана, што Насовіч укладаў сваю працу 16 гадоў (Насовіч 1983), у літаратуры звычайна фігуруе апошняя лічба. Як вядома, Насовіч пачаў займацца слоўнікам у пачатку 1848 г. (Шейн 1900: 8); такім чынам, лічба 16 гадоў можа прымацца як адэкватная.

3.4. Дачыненні аўтараў слоўнікаў са сваімі патронамі. Высвятленне гэтага пункта дазваляе больш дакладна ацаніць уплыў на падрыхтоўку слоўніка з боку старонніх асоб.

Як было заўважана вышэй, роля Е. Копітара ў падрыхтоўцы *Сербскага слоўніка* была выключна вялікай. Менавіта ён заахвоціў Караджыча збіраць народныя песні, напісаць граматыку і падрыхтаваць слоўнік. Ва ўсіх выпадках, нават калі гэта пярэчыла ўласнаму адчуванню – як, напрыклад, датычна ўвядзення ў кірыліцу літары *ј* і падачы ў слоўніку вульгарных слоў (Ивић 1971: 264–265) –, Караджыч прымаў прапановы Копітара. Копітар у поўнай меры ўзяў на сябе клопат у знаходжанні выдаўца слоўніка і г.д. (Ивић 1971: 256, 262, 263).

Імпульсы да ўкладання слоўніка І. Насовічам, а таксама канкрэтныя этапы і акалічнасці работы вядомы менш. Імкненне аўтара будучага слоўніка займацца навуковай дзейнасцю звычайна звязваецца з яго нечаканай адстаўкай з пасады педагога і прапановамі супрацоўнічаць з боку розных навуковых арганізацый – Археаграфічнай камісіі, Этнаграфічнага аддзялення Рускага геаграфічнага таварыства і Аддзялення рускай мовы і славеснасці Акадэміі навук (Шакун 1995: 54–55). Што датычыць, аднак, падрыхтоўкі слоўніка, то некаторыя акалічнасці не даюць магчымасці адназначна ўстанавіць, якімі былі адносіны паміж Насовічам і дзеячамі Акадэміі навук, а таксама ў якой меры ўкладанне слоўніка І. Насовіча абавязана ініцыятыве Акадэміі.

Так, напрыклад, вядома, што, плануючы падрыхтаваць беларускі слоўнік, Акадэмія спыніла свой выбар на Насовічу не адразу (Бандарчык 1999: 86). Праз пяць гадоў ад моманту пачатку ўкладання слоўніка, у студзені 1853 г. І. Насовіч яшчэ не меў прапановы ад Акадэміі ўкладаць слоўнік (Носович 1997: 239). На пасяджэнні Другога Аддзялення Акадэміі навук у жніўні 1853 г. было паведамлена, што к гэтаму часу Насовіч падрыхтаваў словы на літары А, Б і В і пытаўся, ці працягваць яму работу (Бандарчык 1999: 86). У гэты час Насовіч лічыў, што падрыхтоўка беларускага слоўніка павінна была складацца з двух напрамкаў: укладання слоўніка жывой мовы і слоўніка «старажытнага беларускага свету», выбраных з пісьмовых крыніц; Насовіч выказваў жаданне заняцца далей складаннем слоўніка жывой мовы. Аднак у гэты час Аддзяленне рабіла стаўку на С. Мікуцкага, пра што і паведаміла І. Насовічу. У лютым 1859 г. з Аддзялення рускай мовы і славеснасці Насовіч атрымаў ліст, у якім было напісана, што Аддзяленне не даручала яму рыхтаваць слоўнік (Носович 1997: 248). У пачатку 1860 г. Адзяленне трактавала ўжо падрыхтаваны Насовічам

слоўнік як складзены па яго «асабістаму жаданню» і давала магчымасць Насовічу распарадзіцца яго працай «па яго меркаванню, паколькі яно занята цяпер іншай работай і не прадбачыць магчымасці прыступіць у хуткім часе да выдання беларускага слоўніка» (Выписки из протоколов 1860: 59). Уласна, не зразумела, ці Насовіч падрыхтаваў слоўнік па ўласнай ініцыятыве, ці Аддзяленне яго стымулявала да гэтага. У кастрычніку 1861 г. Аддзяленне дазволіла Насовічу падаць слоўнік на атрыманне Дзямідаўскай прэміі (Шейн 1900: 10; Носович 1997: 249). У студзені 1863 г. Насовіч звярнуўся з лістом да І. Сразнеўскага з просьбай быць апекуном яго прац па беларускай мове (Носович 1997: 246). Згодна з парадай І. Сразнеўскага, у красавіку 1865 г. Насовіч перадаў слоўнік ва ўласнасць Аддзялення рускай мовы і славеснасці Акадэміі навук (Шейн 1900: 10; Носович 1997: 249). Працэс друкавання *Слоўніка беларускай мовы* расцягнуўся з 1865 па 1870 гг.

4. Слоўнікі Караджыча і Насовіча збліжаюць некаторыя іх асаблівасці. Працы сербскага і беларускага лексікографаў уяўляюць сабой фактычна адзіныя фундаментальныя славянскія слоўнікі ў XIX ст. моў, заснаваных на народнай аснове. Слоўнікі былі падрыхтаваны згодна з ініцыятывамі, якія зарадзіліся за межамі Сербіі і Беларусі. Аўтарамі абодвух слоўнікаў былі аматары, што, аднак, у сербскім выпадку згладжвалася дзякуючы кваліфікаванаму апякунству з боку Е. Копітара. Аматарскі ўзровень слоўніка Насовіча часткова праявіўся ў нешматлікіх выпадках: ва ўстанаўленні значэнняў асобных слоў і падачы неабгрунтаваных этымалогій. Аўтары абодвух слоўнікаў асаблівую ўвагу звярталі на запазычанні, пры гэтым Караджыч пазначыў турцызмы ў рэестры, у прадмове абачліва заклікаў замяняць непатрэбныя турцызмы сербскімі словамі, а Насовіч, не прапануючы нічога рэфарматарскага, у сваіх навуковых працах аспрэчваў значэнне польскай мовы ў фарміраванні лексікі беларускай мовы.

Слоўнікі Карадыча і Насовіча ў пэўным сэнсе непараўнальныя з пункту гледжання таго, якое значэнне яны мелі ў кантэксце свайго часу. В. Караджыч вядомы як стваральнік літаратурнай мовы, як рэфарматар сербскай графікі і правапісу, але падобныя сферы дзейнасці былі зусім не актуальныя для засяроджанага на навуковым аспекце І. Насовіча.

ЛІТАРАТУРА

Бандарчык В. К. *Беларусы: У 8 т. Т. 3: Гісторыя этналагічнага вывучэння*. Мінск: Беларуская навука, 1999.

Бессонов П. *Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта*. Вып. 1. Москва: Тип. Бахметева, 1871.

Верижникова Е. В. «Македонская лексикография». М. И. Чернышева (ред.). *Славянская лексикография*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2013: 90–120.

Выписки из протоколов Второго Отделения Императорской Академии Наук за январь–февраль 1860 г. *Известия Императорской Академии Наук по Отделению русского языка и словесности*. IX/1 (1860): 57–64.

Гапоненка І. А. *Лексіка беларускай літаратурнай мовы XIX – пачатку XX ст. Асаблівасці станаўлення і развіцця*. Мінск: БДУ, 2012.

Гарэцкі М. *Творы*. Мінск: Мастацкая літаратура, 1990.
Гладкова Гана, Ликоманова Искра. *Языковая ситуация: истоки и перспективы (болгарско-чешские параллели)*. Praha: Karolinum, 2008.
Губкіна А. В. «Роля "Слоўніка беларускай мовы" І. І. Насовіча ў распрацоўцы лексічнай сістэмы беларускай мовы 20-х гадоў XX ст.». М. Р. Прыгодзіч і інш. (рэдкал.). *Спадчына Івана Насовіча і беларускае мовазнаўства: матэрыялы навуковых чытанняў, прысвечаных 220-годдзю з дня нараджэння Івана Іванавіча Насовіча*. Мінск: ВТАА «Права і эканоміка», 2008: 34–35.
Гудков В. П., Якушкина Е. И. «Сербская лексикография». М. И. Чернышева (ред.). *Славянская лексикография*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2013: 146–165.
Жураўскі А. І. «Запазычаная лексіка ў старабеларускай мове». А. Я. Баханькоў, А. І. Жураўскі, М. Р. Суднік (рэд.). *Гістарычная лексікалогія беларускай мовы*. Мінск: Навука і тэхніка, 1970: 81–160.
Ивић Милка. «О Вуковој лексици и поводом ње». *Научни састанак слависта у Вукове дане*. XVII/1 (1988): 23–28.
Ивић Павле. «Развој Вукових погледа на српски књижевни језик». *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*. XXI/1 (1978): 133–141.
Ивић Павле. *Српски народ и његов језик*. Београд: Српска књижевна задруга; Култура, 1971.
Караджич В. С. «Отрывок из письма к редактору». *Известия АН по Отделению русского языка и словесности* 1 (1852): 411–414.
Караџић Вук. *Српски рјечник истолкован њемачким и латинским ријечма*. Беч: gedruckt bei den P.P. Armeniern,1818.
Крывіцкі А. А. *Дыялекталогія беларускай мовы*. Мінск: Вышэйшая школа, 2003.
Ляпунов Б. М. «Этимологический словарь русского языка А. Г. Преображенского: (Вып. 5–14, Москва, 1910–1916)». *Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук СССР***.** XXX (1926): 1–22.
Насовіч І. І. *Слоўнік беларускай мовы*. Мінск: Беларуская савецкая энцыклапедыя, 1983.
Носович И. И. «Сборник белорусских пословиц». *Русское географическое общество*. Санкт-Петербург: типография Куколь-Яснопольского, 1866: 251–482.
Носович Иван. «Воспоминания моей жизни». *Неман* 4 (1997): 194–254.
Паўлавец Д. «"Мяне чакае мой народ..." (да 225-годдзя з дня нараджэння Івана Насовіча)». *Роднае слова*. 10 (2013): 28–31.
Плотникова А. А. *Словари и народная культура. Очерки славянской лексикографии*. Москва: Институт славяноведения РАН, 2000.
Прыгодзіч М. Р. «З жыццяпісу і гісторыі стварэння "Словаря белорусского наречия" І. І. Насовіча». М. Р. Прыгодзіч і інш. (рэдкал.). *Спадчына Івана Насовіча і беларускае мовазнаўства: матэрыялы навуковых чытанняў, прысвечаных 220-годдзю з дня нараджэння Івана Іванавіча Насовіча*. Мінск: ВТАА «Права і эканоміка», 2008: 16–28.
Пыпин А. *История русской этнографии. Т. 4: Белоруссия и Сибирь*. Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2005.
Срезневский И. И. «Новое издание Сербского словаря В. С. Караджича». *Известия АН по Отделению русского языка и словесности* 1 (1852): 24–26.
Срезневский И. И. «Разбор словаря белорусского наречия г. Носовича». *Тридцать четвертое и последнее присуждение учрежденных П. Н. Демидовым наград. 25 июня 1865 г*. Санкт-Петербург: типография императорской академии наук, 1866: 107–116.
Старчевский А. В. *Проводник и переводчик по окраинам России, заключающий в себя 24 языка*. СПб.: склад издания у В. А. Березовского, 1888.
Старчевский А. В. *Русский объяснительный словарь, заключающий в себе одни непонятные слова русского книжного (ученого и литературного), общественного и народного языка и областных его говоров, а также малорусского, южно-русского и белорусского наречий и церковно-славянского языка.* [Б. м.: б. и.], 1891.
Толстой Н. И. *История и структура славянских литературных языков.* Москва: Наука, 1988.
Толстой Н. И. «Слово о Вуке Караджиче». *Славяноведение* 4 (1997): 8–13.

Ћорић Божо. «Персонални контекст кодификације српског језика». Juraj Glovňa (ed.). *Historický a sociolingvistický kontext kodifikacií slovanských jazykov*. Bratislava: Slovenský komitét slavistov, 2017: 75–80.
Шакун Л. М. *Гісторыя беларускага мовазнаўства*. Мінск, Універсітэцкае, 1995.
Шапиро М. М. «Словарь Носовича». *Филологические записки* 1 (1873): 1–20.
Шейн П. В. *Иван Иванович Носович. Краткий биографический очерк*. Санкт-Петербург, типография Академии наук, 1900.
Шчэрбін В. К. «"Слоўнік беларускай мовы" І. І. Насовіча». А. Я. Міхневіч (рэд.). *Беларуская мова*. Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 1994: 524–525.
Щербин В. К. «Белорусская лексикографическая традиция: история и современность». М. И. Чернышева (ред.). *Славянская лексикография*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2013: 21–61.
Glibanović-Vajzović Hanka. «Vukov odnos prema turcizmima». *Zbornik radova o Vuku Stefanoviću Karadžiću*. Ur. Slavko Leovac. Sarajevo: RO Institut za jezik i književnost, 1987: 165–176.
Grčević Mario. «Jernej Kopitar kao strateg Karadžićeve književnojezične reforme». Filologija 53 (2009): 1–53.
Jarošová A. «Slovenská lexikografia». М. И. Чернышева (ред.). *Славянская лексикография*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2013: 198–216.
Peco A. «Germanizmi u Vukovu Srpskom Rječniku iz 1852». *Filologija* 14 (1986): 271–282.
Popović M. *Pamtivek. Srpski rječnik Vuka St. Karadžića*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavne sredstva, 1983.

Сјаргеј Запрудски

СРПСКИ РЈЕЧНИК ВУКА КАРАЏИЋА И *РЕЧНИК БЕЛОРУСКОГ ЈЕЗИКА* ИВАНА НАСОВИЧА: СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ

Резиме

У чланку се разматрају основне сличности и разлике између *Срп̄ског̄ рјечника* Вука Караџића из 1818. године и *Речника белоруског̄ језика* Ивана Носовича из 1870. године. У оквиру дискусије о сродности ових лексикографских радова они се разматрају као речници од општенационалног значаја словенских језика, који су настали на народној основи. Доводи се у везу ослонац аутора на усмене изворе и унутрашње vs спољашње импулсе за припрему ових радова, пореди се лични контекст који је повезан слицима аутора, указује се на однос према позајмицама и др. Истовремено конкретни историјски контекст и друге околности чине ове радове у многоме различиитм. З аразлику од речника В. Караџића припрема и објављивање речника И. Носовича имали су пре свега научни задатак, није постојао циљ да се изгради књижевни језик и изврши његова еманципација, јер на дневном реду није био задатак графичко-ортографског регулисања и др.

Кључне речи: Вук Караџић, Иван Носонович, српска лексикографија, белоруска лексикографија, словенска лексикографија, XIX век.

UDC 811.163.41.09 Karadžić V. S.
UDC 811.163.41'374

Габријела Шуберт
Универзитет у Јени „Фридрих Шилер“
gabriella.schubert@gmx.de

СРПСКИ РЈЕЧНИК У СВЕТЛУ ВУКОВЕ САРАДЊЕ С НЕМЦИМА

Овај осврт је посвећен сарадњи Вука Стефановића Караџића са интелектуалном елитом Немачке, посебно са Јакобом Гримом, у вези са конципирањем граматике и речника српског језика. Јакоб Грим му је у том подухвату дао своје сугестије и пружио помоћ. Он је био први немачки научник који се усмерио према славистици на основу српског језика и савладао тај језик. Својим преводом Вукове *Граматике* из 1818. године на немачки језик и својим рецензијама Вукове реформаторске делатности, Грим је упознавао образоване Немце са језиком и културом Срба и умногоме допринео признању Вука у иностранству. Са друге стране, сарадња с Вуком оставила је трага у Гримовој концепцији немачког речника.

Кључне речи: Вук Стефановић Караџић, Јакоб Грим, *Писменица*, *Српски рјечник*, Јохан Готфрид Хердер, Јохан Кристоф Аделунг, Јохан Северин Фатер, псовке и срамотне речи, Deutsches Wörterbuch.

This paper is dedicated to the cooperation of Vuk Stefanović Karadžić and the intellectual elite of Germany, especially Jacob Grimm, regarding the concept of the grammar and dictionary of the Serbian language. In that project Jacob Grimm offered his suggestions and help. He was the first scientist to turn towards Slavistics on the basis of the Serbian language and he also learnt that language. Through his translation of Vuk's *Grammar* from 1818 into German and his reviews of Vuk's reformational activities, Grimm introduced educated Germans to the language and culture of Serbs thus greatly contributing to the recognition of Vuk abroad. On the other hand, his cooperation with Vuk was reflected in Grimm's concept of the German dictionary.

Key words: Vuk Stefanović Karadžić, Jacob Grimm, *Pismenica*, *Srpski rječnik*, Johann Gottfried von Herder, Johann Christoph Adelung, Johann Severin Vater, swear-words and vulgar words, Deutsches Wörterbuch.

Сарадња Вука Стефановића Караџића са интелектуалном елитом Немачке – с Јакобом и Вилхелмом Гримом, Јоханом Волфгангом Гетеом, Терезом фон Јакоб-Талфј, Јоханом Северином Фатером, Вилхелмом фон Хумболтом, Леополдом фон Ранкеом, великом кнегињом Маријом Павловном и другима – била је од великог значаја за Вука лично, као и за језик и културу Срба уопште. Најинтензивније и најпродуктивније је, без сумње, сарађивао са Јакобом Гримом (1785–1863). О томе је много писано,[1] махом

[1] Најтемељније од стране Миљана Мојашевића.

с акцентом на српске народне песме које су у Вуково време достигле врхунац интересовања у Немачкој. У овом прилогу желимо да размотримо ову сарадњу у вези са Вуковим конципирањем граматике и речника српског језика. Јакоб Грим му је и у том подухвату дао своје сугестије и пружио помоћ. Он је био први немачки научник који се усмерио према славистици пошавши од српског језика и савладао тај језик. Својим рецензијама Вукове реформаторске делатности Грим је упознавао образоване Немце са језиком и културом Срба и умногоме допринео признању Вука у иностранству. Гримова сарадња са Вуком, међутим, оставила је трага и у његовој концепцији немачког речника, али о томе касније.

Подстакнут Копитаровим саветом да напише граматику народног језика, Вук се прихватио овог посла и – иако без довољне стручне припреме – успео да заврши своје дело. Његова граматика, коју је назвао *Писменица сербскоѓа језика*, изашла је у Бечу 1814. године. Основна вредност *Писменице* било је њено радикално упрошћавање азбуке и правописа. Већ је у том делу Вук поменуо име Јохана Кристофа Аделунга (1732–1806), да би се и касније на њега позивао. У својој граматици Аделунг је захтевао да ортографија буде што лакша и да основни закон у свим језицима треба да гласи: „пиши као што говориш“. Тако је и Вук применио принцип „пиши као што говориш, а читај као што је написано“. Грим је познавао Вукову ортографску реформу и вероватно се под утицајем те реформе окренуо против етимолошке ортографије у немачком језику.

Свестан несавршености *Писменице*, Вук се одлучио да изда другу верзију граматике у прилогу речнику под насловом *Срп̄ски рјечник ист̄олкован њемачким и лат̄инским ријечма,* у коме су пре свега узете у обзир речи које су се користиле у говору народа у Србији, Срему и Војводини. У теоретској концепцији тог дела, које се појавило у Бечу 1818. године, Вук се највише руководио идејама Немца Јохана Готфрида Хердера (1744–1803). Копитар и Мушицки, као одушевљене присталице Хердера, упознали су Вука са његовим списима. Под утицајем Хердерових идеја, Вук је сматрао да је човеков језик уско повезан са његовим мишљењем; првобитно је имао намеру да свом речнику да наслов *Сокровищче мисли рода*. Као што је Хердер изједначио језик са народом, тако је и Вук био уверен да дух и култура народа обликују његов језик:

> „... сви народи не почињу с једне стране мислити о стварма; и отуд је постала она разлика између језика, што се зове својство језика.“ (СГПС II: 6).

Током рада на граматици, речнику и издавању народних песама, Вук је почео да се бави питањем књижевног језика, који је у његово време представљао хаотичну мешавину. У вези са настанком књижевног језика он је делио Гримово мишљење да се код свих народа писало на дијалектима док се није изградио књижевни језик. За разлику од Грима, носиоци народног језика за Вука нису били писци који „... не мисле српски, него њемачки или латински“ (СГПС III: 154), који су изгубили своју националну

карактеристику и само кваре језик. Захтевао је од писаца да пишу језиком народа, али је остао скептичан према њима. Језик народа је, по њему, био сеоски језик а не језик градова који је био „искварен“ туђим утицајима. У том погледу Вук је следио Хердерово мишљење о изворности народног језика и о томе да преузимање туђих елемената штетно утиче на ту изворност.

Под народним језиком Вук је подразумевао и језик народних песама. Из њих је у свој *Рјечник* укључио мноштво речи које у живом народном језику нису биле уобичајене него су, према Павлу Ивићу, биле „изражајна средства фолклора и имале наддијалекатски карактер“ (Ивић 1966: 87). У томе је Вук имао подршку Јакоба Грима, који је високо ценио естетску вредност српског језика. Грим је теоријски добро познавао све словенске језике, али је најбоље савладао српски језик. Хердеров концепт истоветности језика и народа важио је и за његово схватање језика, али у специфичним околностима: сматрао је да су језици у старо доба били поетичнији, док су у ново време постепено губили своју поетичност, постали прозаичнији и апстрактнији. Овакво поимање језика налазимо и у његовом мишљењу о српском језику: сматрао је да је он „чист“ и „племенит“ јер садржи многе „праве словенске корене“ и има богат флексивни систем. Посебно се одушевљавао аористом српских глагола. Из тога следи да је био незадовољан Талфјиним преводима српских народних песама пошто, између осталог, није дословно превела етимолошке фигуре као што је „град градити“ (нем. „Burg burgen“), већ смисаоно, али стилски правилно („eine Fest erbauen“). По Гримовом схватању, у преводу треба употребљавати старији степен језика, чак и по цену његове анахроности. Зато се и сам латио превођења у суштини „непреводљивих“ српских песама.

Вук је у свој *Рјечник* укључио и псовке и тзв. срамотне речи, што је изазвало критику његових противника; због тога те речи није уврстио у друго издање *Рјечника*. Јакоб Грим је у свој речник немачког језика такође укључио такве речи, о чему је претходно консултовао Вуково дело. Године 1852., после појаве другог издања *Срӣског̄ рјечника*, он пише Вуку да му је жао што ових речи у *Рјечнику* више нема (Бојић 1977: 27).

Вуков *Рјечник* из 1818. године конципиран је контекстуално. Поред значења појединачних речи, он даје податке о њиховој употреби у живом народном језику и народним песмама, у неким случајевима и о њиховом пореклу, описује народне обичаје на које се односе појмови као, на пример, *Божић*. Грим је више пута исказао посебно интересовање за етнографски материјал садржан у Вуковом *Рјечнику* (ГКШ IV: 103).

Грим је пажљиво и критички пратио Вуков рад на *Рјечнику* и давао своје примедбе. Скренуо је Вуку пажњу на то да је у објашњењима потребно упоредити српски језик са другим словенским језицима, па чак и са старословенским језиком (ГКШ V: 225). Критиковао је Вука зато што је избацио слово *х* (ГКШ V: 226) и препоручио му граматику Добровског која би му могла послужити као узор (ГКШ V: 187). Гримов позив на упоредно истраживање језика и њихове историје није остао без ефекта: Вук је почео да преправља грађу за *Срӣску г̄рамат̄ику* на начин Добровског.

Трудио се да примени историјско-компаративни метод, да објасни постанак тзв. самогласника *а* и његове еквиваленте у различитим словенским језицима, гласовне промене, деназализацију, завршетак *-м* у првом лицу једнине, за разлику од *-у* у старословенском и руском језику, недостатак аориста у руском језику итд. (Бојић 1977: 96). Реаговао је и на Гримову критику у вези са укидањем гласа *х*: пише да би глас *х* могао да стоји између два вокала и на крају речи, али не испред сугласника:

> „јер не само што би на такијем местима ружило народни изговор, него ни од стотине један не би знао свуда ће га ваља писати.“ (СГПС II: 268).

У цетињском издању *Народних српских пословица* из 1836. године Вук је поново убацио слово *х*.

Јакоб Грим је превео Вукову *Граматику* из 1818. године, објављену у *Српском рјечнику*. Уједно је прерадио и поправио оригинал, попунио празнине и избрисао сувишне екскурсе. Правила српског језика објаснио је на ширем плану словенских језика. Написао је и увод издању које је изашло 1824. године под насловом „Вукова мала српска граматика“ (*Wuk's Stephanowitsch kleine Serbische Grammatik*) и било посвећено Милошу Обреновићу. Увод садржи и текст лингвисте и теолога Јохана Северина Фатера (1771–1826), који је Вуку за докторат у Јени предложио тему о „најдужим српским јуначким песмама“ и о песми *Женидба Максима Црнојевића*. Гримово представљање српске граматике је у односу на оригинал знатно комплетније и прегледније.

У својим рецензијама Вуковог *Рјечника* из 1818. године, као и у немачкој верзији *Граматике*, објављеној 1824. године, Јакоб Грим је, између осталог, подвукао значај Вуковог рада за упоредно истраживање историје језика (ГКШ IV: 101ff).

Гримово упоредно разматрање српског језика у његовом издању *Српске граматике* без сумње је проширило значај Вуковог пројекта, али у исто време и утицало на даљи Вуков рад на *Рјечнику*, односно на његово друго издање из 1852. године. Вук је укључио дијахронију у свој иначе синхрони лингвистички приступ језику, а до извесне мере и компаративни метод. У томе се руководио Гримовим поимањем језика: језик је за Грима представљао огледало историје, па чак и саму историју. Због блиске повезаности језика са његовим носиоцем, Грим је закључио да је потребно упоредити статус језика са стањем друштва: развијен језик је резултат развијеног друштва, и обрнуто. Гримово изједначавање језика са нацијом везано је са његовом жељом да помоћу језика поспеши уједињење немачке нације.

До друге половине тридесетих година у Гримовим и Вуковим схватањима о развоју књижевног језика има више различитог него заједничког. Грим је истицао утицај културних стваралаца, пре свега писаца, поезије и књижевне традиције на формирање заједничког књижевног језика, док је за Вука стваралац језика био прост народ. Под Гримовим утицајем,

међутим, и Вук је схватио да сеоски језик и фолклор не задовољавају потребе модерног развитка и модификовао је свој првобитни концепт књижевног језика. Прикупљао је додатну грађу из говора становништва Црне Горе, Дубровника, Далмације и Хрватске. Укључењем дубровачког књижевног језика спојио је сеоски са градским језиком. И у томе се огледао утицај Грима, који је наглашавао значај књижевне традиције за развитак књижевног језика. На тај начин Вукова концепција књижевног језика, у завршној фази његовог рада, представља синтезу између Гримовог и Хердеровог поимања књижевног језика. Она је послужила за утврђивање заједничког језика Срба и Хрвата и као основа Бечког књижевног договора из 1850. године.

Гримова сарадња са Вуком и његов рад на Вуковој *Српској граматици* оставили су трага и у концепцији „Немачког речника" (*Deutsches Wörterbuch*, DWB), на коме је Грим почео да ради са братом Вилхелмом 1838. године – између осталог у томе што се у објашњењима, поред грчких и латинских, највише наводе словенски примери, што се поред нормативних лексема узимају у обзир и дијалекатски изрази и што је одбачен првобитни план разликовања „отмених" и „вулгарних" („edel" und „pöbelhaft") речи.

Ако упоредимо предуслове за стварање немачког односно српског речника, којима су располагали Грим и Вук, морамо констатовати велике разлике. Грим је био учен човек, Вук је био самоук. Грим је могао да се ослони на основе немачког језика које је поставио већ Мартин Лутер, као и на развијену лингвистичку науку и богату књижевну традицију у својој земљи. Он је учествовао у размени научних идеја. За разлику од њега, Вук је започео своју активност у превасходно сељачком окружењу и у тешким политичким условима, кад су се Срби борили за своју независност. У својој земљи он није имао прилике за размену научних идеја. Налазио се на почетку једног новог периода у језичком развоју, за који је он сам морао да постави темеље. За Грима, језик је носилац духовног развоја земље, за Вука је он средство комуникације. Грим прецењује улогу писаца, Вук потцењује њихов утицај на формирање језика. Ипак, дошло је до додира између Вукових и Гримових визија и до сарадње која је имала благотворно дејство на даљу активност обе стране.

ЛИТЕРАТУРА

Вукова преписка 1–7, Београд, 1907–13.
Ивић, Павле: О Вуковом Рјечнику из 1818. године. Београд 1966.
Караџић, Вук Стефановић: Писменица сербскога језика по говору простог народа, написана Вуком Стефановићем Сербианцем. У Виени, 1814.
Караџић, Вук Стефановић: Српски Рјечник истолкован њемачким и латински ријечима. Беч 1818.
Мојашевић, Миљан: Јакоб Грим и српска народна књижевност. Књижевноисторијске и поетолошке основе. Београд 1983.
СГПС = Скупљени граматички и полемички списи Вука Стеф. Караџића I–III. Београд 1894.

Adelung, Johann Christoph: Umständliches Lehrgebäude der deutschen Sprache, zur Erläuterung der deutschen Sprachlehre für Schulen. I–II. Leipzig 1782.
ГКШ = Grimm, Jakob: Kleinere Schriften 1–8. Berlin 1863–1890.
Bojić, Vera: Jacob Grimm und Vuk Karadžić. Ein Vergleich ihrer Sprachauffassungen und ihre Zusammenarbeeit auf dem Gebiet der serbischen Grammatik. München 1977 (Slavistische Beiträge 106.).
DWB = Deutsches Wörterbuch. Von Jacob und Wilhelm Grimm. 1–16, Leipzig 1852–1960.
Grimm, Jacob: Wuk's Stephanowitsch kleine Serbische Grammatik, verdeutscht und mit einer Vorrede von Jacob Grimm / Nebst Bemerkungen über die neueste Auffassung langer Heldenlieder aus dem Munde des Serbischen Volks, und der Uebersicht des merkwürdigsten jener Lieder von Johann Severin Vater. Leipzig und Berlin 1824.

Gabriella Schubert

THE SERBIAN DICTIONARY IN THE LIGHT OF VUK'S COOPERATION WITH THE GERMANS

Summary

The cooperation of Vuk Stefanović Karadžić with the intellectual elite of Germany, most intensively with Jacob Grimm (1785–1863), was of great importance to him personally as well as to the development of the Serbian language generally. In this contribution we wish to turn our attention to the conceptualization of the grammar and dictionary of the Serbian language in which Vuk Karadžić was noticeably supported by Jacob Grimm in word and deed. Grimm was the first German scientist turning to Slavic linguistics on the basis of his knowledge of the Serbian language.

In his first grammar published in 1814 under the title *Pismenica serbskoga jezika*, Vuk Karadžić mentions the name of the German scholar Johann Christoph Adelung (1732–1806) whose strict phonemic principle he adopted in his project of reforming the Serbian language. Jacob Grimm seemed to be influenced by his reforms when he turned against the etymological orthography in German language, too. Aware of the need to improve this grammar, Vuk decided to elaborate a second version which was attached to the dictionary titled *Srpski rječnik istolkovan njemačkim i latinskim riječma* which appeared in 1818. The theoretical framework of this dictionary was guided by the idea of the German philosopher Johann Gottfried Herder (1744–1803) according to which language is a cohesive force for nation-states. Unlike Grimm who ascribed an important role to writers in the formation of national languages, for Karadžić, in line with Herder's concept, folk language including the language of folk songs was the basis of literary language. In his Dictionary he included many expressions belonging to folk poetry as well as curses and „embarrassing words". In doing so, he enjoyed the support of Jacob Grimm who highly appreciated the aesthetic quality of the Serbian language as being „clean" and „noble", containing many „real Slavic roots" and a rich inflectional system. He also supported the contextual concept of Vuk's Dictionary containing rich ethnographic material. At the same time he recommended improvements and the application of the historical-comparative approach.

Jacob Grimm translated and revised Vuk's grammar of 1818 and published it in Germany in 1824. By doing this, he contributed to the popularization of Karadžić`s project in Germany but also to the further course of Karadžić's work. In his second edition of the Dictionary which appeared in 1852, Karadžić added diachrony to his otherwise synchronous linguistic approach as well as the method of comparing several Slavic languages. Realizing that rural language and folklore do not meet with the requirements of the modern times, he collected additional language material from Montenegro, Dubrovnik, Dalmatia and Croatia and connected the literary language of Dubrovnik with rural idioms. In this way, Vuk's conception of literary language, in the final stage of his work, represents a synthesis of Grimm's and Herder's theoretical understanding.

The cooperation of Karadžić with Grimm has also influenced Grimm's own concept of the German Dictionary (Deutsches Wörterbuch, DWB), inter alia, by including in his Dictionary

Slavic analog expressions, examples from local idioms and by abandoning his original plan of differentiating between a „noble“ and a „vulgar“ (“edel” und “pöbelhaft “) vocabulary.

The preconditions for Grimm’s and Karadžić’s activity had been fundamentally opposite yet their aspirations did have points in common and their cooperation has had a beneficial effect on the further development of their activity.

Key wards: Vuk Stefanović Karadžić, Jacob Grimm, Johann Christoph Adelung, Johann Gottfried Herder, *Pismenica serbskoga jezika*, Deutsches Wörterbuch.

UDC 159.955
UDC 81'23

Вадим Руднев
Московский государственный университет
Философский факультет
Кафедра философской антропологии
проблем комплексного изучения человека
vprudnev@mail.ru

МЫШЛЕНИЕ И РЕАЛЬНОСТЬ

Между мыслями и проекциями Реального в сознании происходит борьба. Результат этой борьбы – появление речи. Источник мыслей – бессознательные фрустрации. Первая фрустрация – это расщепление на мир внешний и внутренний при рождении ребенка. Бессознательное – хранилище смыслов. Сознание создает иллюзию истинной или ложной реальности. Поэтому мы и считаем мышление патологическим, необходимым злом, что оно приводит от безразличных к истине и лжи смыслов к иллюзорной верификативной реальности. Если возможно чистое мышление, то должна быть возможна и чистая реальность, не замутненная мышлением. Я считаю, что такой реальности не существует.

Ключевые слова: мысль, мышление, реальность, сознание, бессознательно, речь, смысл, истина, ложь, иллюзия.

There is a struggle between thought and projections of Reel in the conscious. The result of this struggle is appearance of speech. The basis of thought are unconscious frustrations. The first frustration is Spaltung into internal and external worlds, when a child is born. The unconscious is repository of senses. The conscious makes the illusion of reality of truth and false. That's why we consider the thinking as pathologic necessary evil, because it leads from senses indifferent to truth and false into illusive reality of verification. If pure thinking is possible – than it would be possible pure reality, unclouded by thinking. I think that such a reality is not exist.

Key wards: thought, conscious, speech, unconscious, frustrations, sense, illusion, reality, truth, false.

1.

В статье «Текст и структура аудитории» Ю. М. Лотман писал:

Представление о том, что каждое сообщение ориентировано на некоторую определенную аудиторию и только в ее сознании может полностью реализоваться, не является новым. Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П. Л. Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математическим

> аспектам раскройки платья, явилась непредусмотренная аудитория: портные, модные барыни... Однако первая же фраза лектора: «Предположим для простоты, что человеческое тело имеет форму шара» – обратила их в бегство. В зале остались лишь математики, которые не находили в таком начале ничего удивительного. Текст «отобрал» себе аудиторию, создав ее по образу и подобию своему (Лотман 1979: 48).

Предположим для простоты, что человеческая психика имеет форму шара. Внутренность шара это бессознательное. Очень тонкая оболочка шара это сознание – орган для восприятия реальности и психических качеств (Фрейд). То, что находится за пределами шара, – непознаваемое Реальное, как его называл Лакан. Проекция Реального на сознание создает иллюзию реальности. То, что проходит путь от бессознательного к оболочке сознания, называется мыслями, и сам этот процесс – мышлением. Между мыслями и проекциями Реального в сознании (реальностью, вернее, ее иллюзией) происходит борьба. Результат этой борьбы – появление речи. Мышление действует изнутри по направлению к языку. Источник мыслей – бессознательные фрустрации. Первая фрустрация – это расщепление на мир внешний и внутренний при рождении ребенка. Задумывались ли мы над тем, что представляют собой единицы бессознательного? По-видимому, это и есть смыслы, которые на пути к сознанию превращаются в мысли, а на оболочке сознания становятся частями речи. Бессознательное – хранилище смыслов (Юнг). Сознание создает иллюзию истинной или ложной реальности. Поэтому мы считаем мышление патологическим, необходимым злом, что оно приводит от безразличных к истине и лжи смыслов к иллюзорной верификативной реальности. Это зло необходимо для того, чтобы человек не впал в безумие. Потому что на самом деле никакой истины и никакой лжи нет. Как говорил Делез, предложения «Бог есть» и «Бога нет» выражают один смысл. Но люди так жить не могут. Им нужно все «взять и поделить». В сущности, для высших существ, для сверхлюдей, мышление не нужно, они оперируют чистыми смыслами. По П. Д. Успенскому, таких сверхчеловеков было на Земле два – Будда и Христос. Но они говорили иносказаниями и притчами. Думать, что факты могут быть истинными и ложными, это значит понимать буквально значение буддийских и христианских притч. Мы обрисовали процесс примитивизированного первоначального мышления, которое ведет от бессознательного к языку. В результате этого процесса формируется ложная личность, как ее понимали Винникот и Гурджиев. Подлинный зрелый процесс мышления движется в противоположную сторону, от языка к бессознательному. Причем, коллективному бессознательному. Этот процесс характеризуется отрицанием, и его можно назвать *постижением*. Матрицу этого шизоидного процесса мышления в определенном смысле дает «Логико-философский трактат». Там он говорит, что для того чтобы получить общую форму предложения, надо последовательно применить операцию отрицания ко всем предложения (Витгенштейн имеет в виду предложения в изъявительном

наклонении). Тогда получится общая форма предложения «Дело обстоит так-то и так-то». Витгенштейн имеет здесь дело с языком, а не с мышлением. В мышлении нет ничего окончательного, так как наше мышление (во всяком случае, так считал Бион) находится в зачаточном состоянии. Возможно. «Дело обстоит так-то и так-то» на самом деле не является общей формой предложения. Да Витгенштейн и сам прекрасно это понимает. За общей формой предложения стоит молчание. Но тогда встает вопрос, что встает за молчанием. Мистическое «мышление». Передача мыслей на расстояние. И так далее.

2.

Вопрос о соотнесенности мысли и вещи, мышления и реальности требует отдельного рассмотрения. С одной стороны, Бион придавал большое значение игре слов no thing – nothing: нет вещи – ничего – нет реальности. Реальность – от латинского слова вещь (res). Стало быть, возможным должно быть чистое мышление, скажем математическое, никак не связанное с реальностью. Как писал Витгенштейн, логика должна сама о себе позаботиться. Но этот вопрос влечет за собой куда более сложную фундаментальную философскую проблему. Если возможно чистое мышление, то должна быть возможна и чистая реальность, не замутненная мышлением (то есть, по Фрейду, восприятием). Я считаю, что такой реальности не существует, что это иллюзия, своего рода дьявольский соблазн, что, дескать, существуют сами по себе столы, деревья, что река течет сама по себе и так далее. Ну, вот течет река – причем здесь бессознательное? Причем здесь наше мышление? Но откуда мы знаем, что течет река? Из нашего бессознательного. Последователи Юнга пришли выводу, что каждая вещь представляет собой архетип. Стало быть, река, которая течет, восходит к архетипу жизни и смерти. (Так у Мандельштама строка «В сухой реке пустой челнок плывет…», несомненно, аллюзия на реку мертвых и лодку Харона.) И вся реальность берется из архетипов коллективного бессознательного, которые, по Юнгу, наследуются генетически. Как же мы тогда говорим, что есть чистое мышление, не связанное с реальностью? Какие фрустрации оно преодолевает? Ну вот, теорема Ферма была математической фрустрацией, пока ее не доказал в 1995 г. Эндрю Уайллс. Но это какой-то пифагореизм! Ну и что же с того? Чистая реальность невозможна по той простой причине, что физика XX века доказала, что реальность носит квантовый характер. Она не может существовать независимо от наблюдателя в соответствии с принципом неопределенности Гейзенберга. (Это, если угодно квантовое доказательство Бытия Божия.) В определенном смысле вся реальность состоит из элементарных частиц. А элементарные частицы это то же самое, что мысли. Мир состоит из мыслей. Нет, это не пифагореизм, это платонизм! Но причем здесь юнгианство? Элементарные частицы крохотные, а архетипы здоровенные! Например, Самость. Вот о

Самости и поговорим. Постижение Самости, метанойя, воссоединение с Богом, индивидуация – все это конечная цель всякого мышления. Устранение всеобщей онтологической фрустрации. Если есть какой-то смысл в жизни, то он состоит в подражании Христу (название средневекового трактата Фомы Кемпийского). В своих предыдущих книгах мы называли это жизнью против жизни. Примерно то же самое мы обозначаем как новый трагизм. Почему трагизм и почему новый? Ведь учение Гурджиева (эзотерическое христианство), с которым новый трагизм связан, оптимистично по своей сути. Новый трагизм это, прежде всего, никак не удающаяся попытка выхода из постмодернизма, который из сферы эстетики и философии проник уже в политику. Не об этом ли знаменитая статья Бодрийара «Войны в Заливе не было»? Нас теперь называют не Империей Зла, а Империей Лжи. Но причем здесь мышление, как оно связано с проблемой лжи? Через концепт ошибки. И через концепт чистой реальности. Посмотрим, же, каково мышление, у людей, которые признают чистую реальность в силу своей психической конституции.

3.

Слово «синтонный», то есть живущий в ладу с реальностью, придумал Блейлер, который, видимо, был сам таким. Его ученик, тончайший психиатр экзистенциального направления, друг Бинсвангера, Эжен Минковский так пишет в своей книге «Шизофрения»: «наш дух постоянно ищет в бесчисленных вариациях окружающего мира *идентичность вещей в потоке времени*» (Минковский 2017: 10) (курсив автора; книга написана во 2-й пол. 1920 гг., как можно видеть из приведенной цитаты под влиянием «Творческой эволюции» Бергсона – *В. Р.*). И что же? Такой видит суть синтоника Минковский, поиск идентичности вещей. А ведь его друг Бинсавагер писал о них как о безмятежно пребывающих среди вещей. Но это он писал о здоровых синтониках, а Минковский – о больных. Суть этой болезни – «это поиск своего “я”, которое постоянно кажется ускользающим». О чем идет речь, о маниакально-депрессивном психозе. Ускользающее я. Где он его увидел? И у депрессивного, и у гипоманиака вполне постоянное «я». «Я» ускользает у шизофреника. Ну, может быть, при скачке идей, исследованной, кстати, Бинсвангером, когда «я» не успевает следить за пробегающими с невероятной скоростью в его голове мыслями, это я ускользает. При обычной же депрессии и обычной гипомании происходит соответственно обеднение мыслей и обеднение эмоций у депрессивных и ускорение и главное симультанизация мыслительного процесса при гипомании и мании. Когда-нибудь поймут, что депрессия и гипомания это разные заболевания – уже шаг навстречу этому сделала Ненси МакВильямс в своей замечательной книге «Психоаналитическая диагностика». Я не вижу чистой реальности ни в том, ни в другом случае. Реальность и при депрессии, и при гипомании искажается. Бредящий пациент Блейлера

(депрессивный) говорит: «каждый глоток воды, что я выпил, украден мной, я ведь столько за свою жизнь выпил воды». Считается, что именно синтонные признают независимость реальности от мышления и первичность реальности. Я думаю, что вот это как раз бред. В XIX веке в гимназиях учили, что мышление первично. Только кучка революционных демократов считала иначе. Потом пришел второй позитивизм и показал, что между сознанием и материей имеется принципиальная координация. И вот тут явился В. И. Ленин во всей своей синтонности и показал всем в своей книге «Материализм и эмпириокритицизм», что такое вообще философия. И если бы не хамский тон этой книги, ее можно считать философским трудом. Ее всерьез читали и обсуждали члены первого Венского логического кружка. А это были очень умные люди. Моя гипотеза состоит в том, что, во всяком случае, в нашей православной стране материализм был явлением обученным, результатом конспектирования и заучивания наизусть этой сверхценной для большевиков книги. А впрочем, левые идеи были в XX веке не только в нашей стране. Что же определяет мышление здорового синтонного человека? Следование во всем за реальностью, то есть, по нашему мнению, за *иллюзией* реальности. Когда-то мне мой отец в детстве говорил, что Ленин-то и был настоящим идеалистом. Идея реальности самая грубая, самая немыслимая. Как отличить галлюцинацию от реальности? Да никак! Потому что реальность это и есть коллективная галлюцинация (буддизм) или согласованный бред (см. Руднев 2015). Есть какие-то энграммы коллективного бессознательного у нас в мозгу – вот это и есть реальность. Остальное все «Букварь», «Родная речь», и гипотеза лингвистической относительности.

4.

Человеческая экзистенция есть постоянная борьба с реальностью. Дети кричат, женщины плачут, мужчины повторяют одно и то же. Мышление подразумевает некое соглашение, сотрудничество с реальностью. Иначе не выжить. Тогда начинается странный процесс. Мы не можем осилить с реальностью целиком, не смотря на то, что мы всячески превозносим холизм: целое, дескать, больше составляющих его частей. Но чтобы совладать с реальностью, мы ее не столько отрицаем, это не всегда удается, но расчленяем на куски. Это результат шизотипического мышления. Это означает, что оно более патологично, чем шизоидное, но менее патологично, чем шизофреническое, с осколками реальности. Что это за осколки? В шизотипическом мышлении особую ценность приобретает цитата.

Не повторяй – душа твоя богата –
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама –
Одна великолепная цитата.

Это написала Ахматова, вся поэзия которой состоит из намеков, открытых цитат и скрытых реминисценций. Цитатную технику акмеистов изучали в 1970-е годы филологи школы К. Ф. Тарановского. Они многое поняли, в частности, у Мандельштама. Но они не хотели понимать, что эта техника, поэтическое мышление в цитатах, есть психическая патология, механизм защиты от реальности, в частности и от политической реальности. Нельзя было больше писать, как Пушкин «Я вас любил. Любовь еще быть может…». Это ведь, по сути, новый трагизм. Почему в XX веке так писать больше было нельзя? Как изменилась реальность времен Пушкина по сравнению с реальностью времен Блока? Что такое золотой век и серебряный век русской поэзии? Золотой век это век холизма. Серебряный век это век осколков. Почему? Потому что «все слова сказаны» (афоризм покойного С. С. Аверинцева). Одно слово влечет за собой другое, уже раньше сказанное. Так появился верлибр, строки которого являются метрико-семантическими цитатами из других стихов. Я покажу это на примере верлибра Блока «Она пришла с мороза…». Чтобы было понятно и наглядно, приводим его полностью, пронумеровав строки:

1. Она пришла с мороза,
2. Раскрасневшаяся,
3. Наполнила комнату
4. Ароматом воздуха и духов,
5. Звонким голосом
6. И совсем неуважительной к занятиям
7. Болтовней.

8. Она немедленно уронила на пол
9. Толстый том художественного журнала,
10. И сейчас же стало казаться,
11. Что в моей большой комнате
12. Очень мало места.

13. Все это было немножко досадно
14. И довольно нелепо.
15. Впрочем, она захотела,
16. Чтобы я читал ей вслух «Макбета».

17. Едва дойдя до пузырей земли,
18. О которых я не могу говорить без волнения,
19. Я заметил, что она тоже волнуется
20. И внимательно смотрит в окно.

21. Оказалось, что большой пестрый кот
22. С трудом лепится по краю крыши,
23. Подстерегая целующихся голубей.

24. Я рассердился больше всего на то,
25. Что целовались не мы, а голуби,
26. И что прошли времена Паоло и Франчески.

Посмотрим: строка 1 – чистейший 3-стопный ямб. Более того,это метрическая автоцитата из стихов «второго тома»:

Она пришла с заката.
Был плащ ее заколот
Цветком нездешних стран.

Звала меня куда-то
В бесцельный зимний холод
И в северный туман.

Разбираемое стихотворение находится в начале «третьего тома». Поэт как бы издевается над своими прошлыми идеалами, над Прекрасной Дамой; строки 16 и 17 написаны соответственно 5-стопным хореем и 5-стопным ямбом. Первый размер имеет в русской поэзии устойчивую смысловую традицию, идущую от стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» – «динамический мотив пути, противопоставленный статическому мотиву жизни» (формулировка профессора К. Ф. Тарановского, которому принадлежит это открытие). Теперь сравним строку 16 с лермонтовскими стихами:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел.

Вновь метрическая цитата (кстати, следует оговорить тот факт, что ни в коем случае нельзя фамилию Макбет, произносить с ударением на первом слоге, в этом случае разрушается размер: вспомним ирландские и шотландские фамилии – МакТаггарт, МакКинси, МакКартни, МакАртур – везде ударение на втором слоге. Что касается строки 17, то белым (то есть нерифмованным) 5-стопным ямбом написаны трагедии Шекспира, среди них «Макбет», разумеется:

Земля, как и вода, имеет пары.
И это были пузыри земли.

Мы привели лишь наиболее очевидные случаи. Все стихотворение Блока и любой верлибр состоит из строк, соответствующих, «омонимичных» различным стихотворным размерам, – в этом суть верлибра как системы систем.

У Борхеса в рассказе «Утопия усталого человека» есть следующий пассаж:

– Это цитата? – спросил я его.
– Разумеется. Кроме цитат, нам уже ничего не осталось.
Наш язык – система цитат.

5.

Постмодернистская философия говорит: реальность это текст. Нарративная онтология (Руднев 2016) заостряет этот тезис: реальность это

зашифрованный текст. Уточняя наш тезис, можно сказать так: реальность есть текст, зашифрованный под реальность. Это и есть наша лента Мебиуса. Наивно прочитывая строку «Она пришла с мороза…» как реалистическую, мы осмысливаем ее в терминах «истинно – ложно». Осмысливая ее постмодернистски, мы видим ее как цитату из другого текста. Осмысливая ее в духе нарративной онтологии, мы говорим: перед нами реальность, притворившаяся текстом, или текст, притворившийся реальностью. Нарративная онтология спрашивает: интересно ли это и чем это все закончится? Что это значит? Каков смысл этого? Текст передает некую загадку как травму (ср. нашу статью «Смысл как травма» Руднев 1999). В чем состоит травма текста как неразгаданной реальности? Это травма его рождения как преодоления фрустрации. Вот мы и пришли к постмодернистскому пониманию психологии мышления. Мы должны осмыслить любой фрагмент реальности как текст, в котором зашифрована травма его рождения. Мы должны преодолеть эту травму, а для этого мы должны расшифровать текст реальности. Гиперреалистическая художница Алисса Монк все время изображает себя окруженной водой. Ясно, что она воспроизводит травму рождения. Ну а какую травму прячет стихотворение Некрасова «Размышления у парадного подъезда»? В чем травматический смысл написания мной книги «Новая модель реальности»? Здесь нужен нарративный психоаналитик. В любом случае реальность скрывает текст, а текст скрывает реальность. Раньше мы говорили: реальность есть текст, сложная знаковая система. Теперь мы говорим, что скорее напротив – текст это реальность. Это тезис антипостмодернизма: обращаться с текстом как с реальностью. А как обращаются с реальностью? С реальностью надо обращаться бережно. Не забывая, что она в то же время текст. Не так, как Чернышевсикй и Писарев обращались с романом «Отцы и дети». Они вообще не принимали в расчет, что это художественное произведение, текст, прячущий травму своего рождения. Новый трагизм не наставляет: говори всегда правду. Мы не знаем правды. В чем суть нового трагизма? «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.

6.

Является ли мышление своего рода действием? Может ли мышление, другими словами, воздействовать на реальность? По реконструкциям антропологов XX века древнее первобытное мышление было магическим, то есть оно могло воздействовать на реальность. Для того, чтобы реальность оставалась неизменной, нужно было воздействовать на нее магическими ритуалами. Древнеие предпочитали, чтобы ничего не менялось, поэтому их мышление было повторением, это было аналогом современного компульсивного мышления. Повторяющаяся мысль или слово, или действие снижает тревогу, в этом терапевтическое воздействие компульсивного мышления на реальность. Другое дело, что тревога является творческим началом. Поэтому компульсивное мышление в противоположность шизоидному является косным. Компульсивное мышление очень часто служит подспорьем шизоидному мышление, так как жизнь и творчество согласно Делезу возникает на пересечении повторения и различия. Так для того, чтобы написать стихотворение, надо использовать какой-либо стихотворный размер, нечто повторяющееся, чтобы на фоне этого повторяющегося было виднее различие (диалектика метра и ритма по Андрею Белому). Истерия и обсессия все время чередуются друг с другом и, в тоже время сосуществуют. 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 обсессия; 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 Делез в своей чрезвычайно сложной книге, содержание которой этим, конечно, не исчерпывается. Обсессия и истерия в культуре интегрируются при помощи дизъюнктивного синтеза (термин Делеза). Коньюнкция это обсессия, дизъюнкция или это истерия. Получается, что этот дизъюнктивный синтез: истерия ± обсессия – универсальная матрица природно-культурного взаимодействия.

7.

Если Homo Sapiens является в принципе «больным животным», как сказал еще Ницше, то встает очень важный вопрос, прямо относящийся к теме мышления как чего-то патологического. А есть ли в Homo Sapiens вообще что-то непатологическое, что при этом отличало бы его от остальных видов? В связи с этим я вспоминаю очень важную, переломную, эпоху в своей жизни, когда я впервые задумался, для кого я вообще пишу, кто мои читатели? До этого я считал, что это вопрос праздный, фальшивый и советский. Все пишут исключительно для себя. Но вопрос продолжал меня мучить. И я пошел к своему тогдашнему учителю и наставнику по психологии и психиатрии профессору Марку Евгеньевичу Бурно. Обычно я приходил к нему с какими-то своими психологическими проблемами. Я рассказал ему, что меня мучает, он подумал несколько минут и ответил неожиданно: «Вадим Петрович, я не вижу в этом никакой патологии». Такой поворот меня изумил, до этого мне казалось что Марк (как мы, его ученики, между собой его звали) буквально во всем видит психическую патологию. Я помню, мы с ним когда-то участвовали в передаче «Гордон» в 2001 году, и я спросил его прямо в эфире: «Марк Евгеньевич, а себя вы тоже считаете больным?» и он смиренно ответил: «Да, но я умею себе помогать». И вот этот разговор и его вердикт: что думать о читателе не есть патология – запомнился мне на всю жизнь. Я стал анализировать свою читательскую аудиторию. На первом месте были не философы (те, скорее, были на последнем), а психиатры и психотерапевты. На втором месте были люди очень разных профессий. В основном, творческих. Но не только. Если человек заботится о читателе, а не только о самовыражении, его книги можно назвать психотерапевтическим. Так называет свои книги «Марк». Однажды я по телефону сказал ему, что пишу новую книгу. Он спросил: «Психотерапевтическую?» Я ответил, что надеюсь, что да. Итак, я, закоренелый эгоист, пришел к тому, что надо помогать людям. Это очень подорвало мою «ложную личность» и без того подорванную занятиями учением Гурджиева. Итак, к чему я клоню? Если помогать другим, преодолевая даже чувство самосохранения, как Кузмина-Караваева, которая пошла за другую женщину в газовую камеру, это не патология … а мне всегда внушали разные умные люди, что подвиг Александра Матросова и капитана Гастелло это чистая патология… – то что тогда делать с мышлением? Оно *что*, в это время, когда человек жертвует собой, отключается. Да нет, оно не отключается, оно начинает работать в другом режиме. В свое время у Гурджиева была идея, что нужно отказаться от своего страдания и практиковать «осознанное страдание». В связи с этим я понял, почему Гурджиев, очевидно, не одобрял Достоевского: потому что тот превозносил обычное страдание. Что такое осознанное страдание? Ну вот, например, писать книги не только ради своего удовольствия, а для того, чтобы кому-то было от этого легче. Итак, как же перестроить мышление, чтобы оно не было патологичным? *Что* делает его патологичным? То, что оно является механизмом защиты, пре-

одолением фрустрации. Отрицание ведь это тоже механизм защиты, причем примитивный. Проблема смыкается с идеями нового трагизма. С проблемой прямого высказывания. Если мы все – латентные шизофреники (кроме органиков), то не надо этого замалчивать. Но внутри этой латентности надо простроить какие-то непатологические ходы. Тупо помогать ближнему. Мыть посуду. Ходить пешком. «Жить своей жизнью». И так далее.

8.

В учении Гурджиева есть кажущееся противоречие. Для того чтобы помогать другим нужно все время помнить себя, заниматься собой. В чем здесь смысл? Человеческая машина, работающая в спящем режиме, не может помогать другим спящим машинам. Вспомнить себя это значит проснуться. Это первое. Второе заключается в том, что эта спящая машина чрезвычайно раздроблена и несовершенна: одни центры выполняют функции других. Только цельность, обретаемая в метанойе, Сознательность и Совесть с большой буквы могут обеспечить способность человеку приходить на помощь другим. Поэтому когда человек называет себя эгоистом, он рассуждает наивно. Чтобы обрести подлинное Эго, Самость, надо стать цельным. Так называемый эгоист, который носится со своими осколками, со своими субличностями, не в состоянии никому помочь, потому что он диссоциирован. А если человек диссоциирован, то это значит, что его субличности ничего или почти ничего друг о друге не знают. А это означает, что человек не может отвечать за себя, потому что этого «себя» просто нет. Это расщепление, эта диссоциация, данная человеку генетически и отделяющая его от всех других видов, обусловили наличие высшего механизма защиты – мышления, которое есть только у Homo Sapiens. Но это мышление находится в зачаточном состоянии и служит только самосохранению ложной личности человека. Ложная личность лишь кажется целостной, на самом деле она не просто раздроблена, диссоциирована, но ее просто вообще в определенном смысле нет. Юнговская «Персона» – от французского personne, что этимологически восходит к слову «ничто». Поэтому мы и говорим, что человек это галлюцинирующая галлюцинация, сломанная желающая машина (Делёз-Гваттари, «АнтиЭдип»). А реальность? Что в таком случае реальность? Учение Гурджиева не даст нам ответа, так как в его учении онтология тесно соотнесена с очень сложной мистической космологией. Мы можем опираться здесь только на себя и на свои философские субличности. Человек это и есть его реальность, как нам остроумно подсказал в переписке Ефим Курганов.

9.

Мышление это, в сущности, разговор с самим собой. В таком случае мы можем сказать, что мышление ничем не отличается от обычной речи.

Но это не так. Когда мы реально начинаем диалог с другим собеседником, в силу вступает универсальный механизм проективной идентификации. Нам нужно собеседника, чьего мышления мы не знаем, перетянуть на свою сторону, навязать ему свое мышление, причем так, чтобы он при этом оставался самим собой. Это не шизоидный механизм, а шизофренический в очень маленьком масштабе, если проективная идентификация нормальная. Внешняя речь всегда патологична в силу гипотезы Кроу, в силу того, что слова не похожи на вещи. Внутренняя речь, мышление, патологична в другом регистре, в шизоидном. «Другой» нашей психики, о котором много говорил Лакан, не похож на другого внешнего, прежде всего, в том смысле, что на него, на «Другого» нельзя образовывать перенос. Поэтому невозможен психоанализ с самим собой, так называемый самоанализ. Реальный другой плотно укомплектован своим психическим аппаратом и своими субличностями. Лакановский Другой с ним не может в этом сравниться. Потому что мы сами его укомплектовываем своим психическим аппаратом, как мы его видим. И мы всегда можем предугадать его реакцию. М. М. Бахтин был, в сущности, очень западным мыслителем. Я имею его теорию диалогического слова. Когда Раскольников разговаривает и спорит с письмом матери, которое так блестяще анализирует Бахтин, внутренняя мать выступает как большой лакановский Другой, то есть, в сущности, скорее, как отец. Или Имя Отца, Супер-Эго-Символическое. Вспомним этот фрагмент бахтинской книги:

> «…Ясно, что тут не кто иной, как Родион Романович Раскольников, в ходу и на первом плане стоит. Ну как же-с, счастье его может устроить, в университете содержать, компанионом сделать в конторе, всю судьбу его обеспечить; пожалуй, богачом впоследствии будет, почётным, уважаемым, а может быть, даже славным человеком окончит жизнь! А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы и такою дочерью не пожертвовать! О милые и несправедливые сердца! Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия, пожалуй что, не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит. Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли? Под силу ли? В пользу ли? Разумно ли? Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным? «Любви тут не может быть», – пишет мамаша. А что, если, кроме любви-то, и уважения не может быть, а, напротив, уж есть отвращение, презрение, омерзение, что же тогда? А и выходит тогда, что опять, стало быть, *«чистоту наблюдать»* придётся. Не так, что ли? Понимаете ли вы, что значит сия чистота? Понимаете ли вы, что лужинская чистота все равно что и Сонечкина чистота, а может быть, даже и хуже, гаже, подлее, потому что у вас, Дунечка, все-таки на излишек комфорта расчёт, а там просто-запросто о голодной смерти дело идёт! «Дорого, дорого стоит, Дунечка, сия чистота!» Ну, если потом не под силу станет, раскаетесь? Скорби-то сколько, грусти, проклятий, слёз-то, скрываемых ото всех, сколько, потому что не Марфа же вы Петровна? А с матерью что тогда будет? Ведь она уж и теперь не спокойна, мучается; а тогда, когда все ясно

увидит? А со мной? Да что же вы в самом деле обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!»

«Или отказаться от жизни совсем! – вскричал он вдруг в исступлении, – послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!»

«Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» – вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, – «ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти…» (V, 49, 50, 51).

Внутренний монолог этот, как мы сказали, имел место в самом начале, на второй день действия романа, перед принятием окончательного решения об убийстве старухи. Раскольников только что получил подробное письмо матери с историей Дуни и Свидригайлова и с сообщением о сватовстве Лужина. А накануне Раскольников встретился с Мармеладовым и узнал от него всю историю Сони. И вот все эти будущие ведущие герои романа уже отразились в сознании Раскольникова, вошли в его сплошь диалогизованный внутренний монолог, вошли со своими «правдами», со своими позициями в жизни, и он вступил с ними в напряжённый и принципиальный внутренний диалог, диалог последних вопросов и последних жизненных решений. Он уже с самого начала все знает, все учитывает и предвосхищает. Он уже вступил в диалогические соприкосновения со всей окружающей его жизнью.

Приведённый нами в отрывках диалогизованный внутренний монолог Раскольникова является великолепным образцом микродиалога: все слова в нём двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов. В самом деле, в начале отрывка Раскольников воссоздаёт слова Дуни с её оценивающими и убеждающими интонациями и на её интонации наслаивает свои – иронические, возмущённые, предостерегающие интонации, то есть в этих словах звучат одновременно два голоса – Раскольникова и Дуни. В последующих словах («Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец!» и т. д.) звучит уже голос матери с её интонациями любви и нежности и одновременно голос Раскольникова с интонациями горькой иронии, возмущения (жертвенностью) и грустной ответной любви. Мы слышим дальше в словах Раскольникова и голос Сони и голос Мармеладова. Диалог проник внутрь каждого слова, вызывая в нём борьбу и перебои голосов. Это микродиалог.

Таким образом, уже в самом начале романа зазвучали все ведущие голоса большого диалога. Эти голоса не замкнуты и не глухи друг к другу. Они все время слышат друг друга, перекликаются и взаимно отражаются друг в друге (в микродиалогах особенно). И вне этого диалога «противоборствующих правд» не осуществляется ни один существенный поступок, ни одна существенная мысль ведущих героев.

И в дальнейшем течении романа все, что входит в его содержание – люди, идеи, вещи, – не остаётся внеположным сознанию Раскольникова, а противопоставлено ему и диалогически в нём отражено.

> Все возможные оценки и точки зрения на его личность, на его характер, на его идею, на его поступки доведены до его сознания и обращены к нему в диалогах с Порфирием, с Соней, со Свидригайловым, Дуней и другими. Все чужие аспекты мира пересекаются с его аспектом. Все, что он видит и наблюдает, – и петербургские трущобы и Петербург монументальный, все его случайные встречи и мелкие происшествия, – все это вовлекается в диалог, отвечает на его вопросы, ставит перед ним новые, провоцирует его, спорит с ним или подтверждает его мысли. Автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка и на равных правах с Раскольниковым входит в большой диалог романа в его целом (Бахтин 1963: 99–102).

10.

В чем суть полифонического мышления Достоевского с точки зрения Бахтина? Прежде всего, в том, что, как считал Бахтин, в романах Достоевского «голос автора» существует наравне с «голосами героев». В психиатрии термин «полифонический» среди учеников профессора М. Е. Бурно является политкорректным синонимом термина «шизофренический». Полифоническое мышление это оркестр без дирижера, как бы выразился Эмиль Крепелин, или оркестр, взбунтовавшийся против дирижера, как в фильме Феллини «Репетиция оркестра». Это как если бы к автору в гости пришли выдуманные им герои и завели с ним нескончаемый диалог. Но мы говорили об *отличии* диалогического мышления от внешней диалогической речи. Сколь бы диалогичным ни было бы мышление, все равно оно исходит из одной психики, из одного бессознательного. Но здесь возникает сложнейшая проблема. Если, согласно Юнгу, в основе индивидуальной психики лежит коллективное бессознательное, если какой-то смысл имеют трансперсональные эксперименты Грофа, то как мы вообще можем говорить об отдельной личности, об отдельной психике? Получается, что отдельный человек это какая-то иллюзия, а раз так, то в определенном смысле никакого мышления вообще не существует. Этот шокирующий вывод необходимо обдумать хорошенько. Если исходить из «здравого смысла», то в вымышленном произведении не существует никаких личностей. Все персонажи «Войны и мира» суть образования коллективного бессознательного Л. Н. Толстого. То же самое относится и к персонажам Достоевского. Но Бахтин так не считал. Он был мыслителем XX века и полагал (во всяком случае, применительно к Достоевскому как прямому предшественнику нарративного искусства XX века), что герой и автор в определенном смысле существуют как самостоятельные онтологические субъекты (во всяком случае, именно так он рассуждает в трактате «Автор и герой в эстетической деятельности»). Мы же бы сказали, что напротив, скорее, все отдельные субъекты в реальном мире являются персонажами одного Автора. Возможно, в этом состоит будущая онтология XXI века и его будущая религия. Заметим, что в этом случае

проблема патологичности мышления отпадает. Если я просто персонаж, мне не нужно преодолевать реальные фрустрации, мое мышление такое же выдуманное, как моя психика. Когда Мандельштам спрашивал:

Неужели я настоящий
И действительно смерть придет? –

то он явно исходил из того, что он не настоящий. Может быть, поэтому он в жизни ничего не боялся. Загадка поэтического мышления этого самого удивительного на свете поэта остается не разгаданной. Мы вообще не можем рассуждать о чужом мышлении, только по аналогии со своим.

II.

Дело обстоит непросто. Мы можем сказать, что Мандельштам и его творчество это часть нашего коллективного бессознательного. Но это будет не точно, потому что бессознательное это явление семиотически неопределенное. Мы только так говорим: Анима, Персона. Но мы не можем сказать: «Смотри, вон твоя Анима идет!» (разве что в шутку). Мы можем наблюдать лишь какие-то проявления коллективного бессознательного в поведении человека. Но в принципе аналитическая философия и психоанализ склонны отрицать друг друга. С точки зрения позитивистов в «чужое сознание» проникнуть невозможно. Если коллективное бессознательное действительно является чем-то безусловно фундаментальным и человеческая личность это в лучшем случае нечто вроде вымышленного персонажа художественного произведения, то мы вправе задаться вопросом о природе мышления вымышленных персонажей нарративного искусства. Мы можем исходить из позитивистской схемы: никакого мышления у выдуманных персонажей не может быть, это просто слова на бумаге или кадры на пленке (сложнее обстоит дело с театральным искусством, но мы сейчас не будем на это отвлекаться). Но, сделав следующий шаг, мы можем сказать, что писатель или режиссер вкладывает в головы вымышленных героев свои мысли. Например, когда Достоевский устами человека из подполья выражает мысль, что любое сознание это болезнь, то это хотя бы отчасти мысль самого Достоевского. Но тогда, сделав следующий шаг, мы можем сказать, что все наши мысли (если мы все выдуманные персонажи) вложил в нас Господь Бог. Но это звучит не слишком убедительно. Например, когда я думаю, что мне надо бы поесть, чтобы утолить голод, даже как-то странно полагать, что эту мысль вложил в меня Господь Бог. С другой стороны, с точки зрения принципа предопределенности (Руднев 2017) всякая случайность является лишь обратной стороной предопределенности, любое проявление реальности являются частью Творения (не обязательно Божественного). Так или иначе, между *подумал* и *сказал* существует принципиальное различие. И это различие не только в том, что мы не можем узнать, что подумал другой человек, а в том, что *подумал*, в отличие от *сказал*, семиотически неопределенно. В этом смысле «сказал

во сне» является примерно тем же самым, что «подумал наяву». Ибо во сне нам только кажется, что мы что-то говорим, на самом деле во сне, мы, скорее, думаем. Мышление не подвержено верификативной иллюзии. То, что кто-то подумал, не является ни истинным, ни ложным. В этом смысле мышление действительно близко к сновидению. Недаром Бион дает отдельной строкой «мысли сновидения» в своей знаменитой таблице. Все это говорит о том, что буддийская и вообще восточная онтология ближе нашей новой модели мышления, чем христианская. В этом плане стоит рассмотреть драму Кальдерона «Жизнь это сон», написанную не без воздействия восточных философских учений.

12.

Сюжет драмы Кальдерона в двух словах сводится к следующему. Королю Басилио было предсказано, что его будущий сын убьет свою мать, а когда вырастет и станет королем, то будет беспощадным тираном. Первая часть предсказания сбывается – мать принца умирает родами. Тогда король заключает ребенка в темницу, где тот проводит долгие годы. Потом король, став стариком, не выдерживает и освобождает сына из тюрьмы. Опоив его снотворным напитком, юношу везут во дворец и, когда он просыпается, ему говорят, что все, что было с ним раньше, это был только сон. Но при этом его предупреждают, что и эта реальность, в которой он стал королем, может оказаться сном. Принц Сехизмундо, став королем, действительно превращается в тирана. И ничего не остается, как, вновь опоив его снотворным зельем, отправить его обратно в темницу. Когда он просыпается в тюрьме, ему говорят, что все, что с ним было, когда он царствовал, было сном, а это его настоящая реальность. Потом Сехизмундо все-таки исправляется и снова становится королем. Но реальность для него теперь все время осциллирует между сном и бодрствованием, скорее, в пользу сна.

Я спал,
Я и сейчас не проснулся.
Клотальдо! Я убежден,
Что все еще вижу сон,
И, верно, не обманулся.
Если то, чего я коснулся,
Только пригрезилось мне,
Наяву я грежу вдвойне.
И я бы не удивился,
Что сплю, когда пробудился,
Раз жил я только во сне.

Что жизнь? Безумие, ошибка.
Что жизнь? Обманность пелены.
И лучший миг есть заблужденье,
Раз жизнь есть только сновиденье,
А сновиденья только сны.

Итак, согласно этой философии, никогда не знаешь, сон это или реальность, и скорее всего все-таки сон, потому что, как мы уже говорили, сон – более фундаментальное состояние психики, чем бодрствование, и в своей семиотической неопределенности парадоксальным образом онтологически более определенно. В самом деле, мы не понимаем, что такое реальность[1], но что такое сновидение мы в рамках философии обыденного языка, в общем-то, понимаем. Это такое положение вещей, когда мы, как правило, лежим с закрытыми глазами и нам иногда что-то показывают, вроде кино (ср. «В электрических снах наяву…» – А. Блок). Во сне действует симметричная логика (Matte Blanco 1990), где A = B = C … = бесконечности (о «законе Матте Бланко» см. подробно в нашей книге «Логика бреда» (Руднев 2015)). Джон Остин в статье «Чужое сознание» (1946) писал, что в реальности «щегол может быть чучелом, но не может быть миражем; оазис, в свою очередь может быть миражем, но никак не чучелом» (Остин 1987: 62). Однако в реальности, понимаемой как сновидение, все может быть всем, чем угодно («все равно всему и все равно бесконечности – наша формулировка закона Матте Бланко). Каким же могло бы быть мышление в такой реальности?

13.

Иными словами, как можно *мыслить* при таком положении вещей, когда оазис превращается в чучело щегла, а красное вино в предлог «покуда»? То есть что такое мышление в условиях семантической нестабильности? Может ли мышление в таком случае преодолевать фрустрации? Напомню, что мы говорим не собственно о сне, а о сне=реальности. Как можно вообще *думать*, если не на что опереться? Между тем, не будем забывать, какое большое значение придавал Бион мыслям во сне. Хочется сказать, что фрустрации в этой реальности=сне только снятся, а стало быть, мышление тоже только снится. Может ли мышление сниться? Можно ли сказать «Во сне я подумал, что…»? Вроде бы можно. Хорошо, во сне я подумал, что оазис превратился в чучело щегла. Но только будем помнить, что при этом имеет место двойная невозможность семиотической фиксации мысли. Во-первых, рассказывая сон, мы его тем самым семиотизируем, то есть уничтожаем. Во-вторых, когда мы говорим, что мы о чем-то подумали, мы тем самым уничтожаем саму идею мысли как чего-то пред-вербального («Мысль, изреченная есть ложь»). Но у нас нет выхода. Итак, что же происходит когда во сне я подумал, что оазис превратился в чучело щегла? Прежде всего, во сне=реальности это не вызывает удивления. С другой стороны, не вполне понятно, возможны ли во сне фрустрации.

[1] «…эта книга – не о понимании того, что такое реальность, а о непонимании того, что такое реальность. И это, может быть, самое главное непонимание, которое я с Вадимом Рудневым разделяю» (Алла Горбунова о моей книге *Новая модель реальности*).

Ну, скажем, во сне бывают тревога и страх. Как мысли сновидения преодолевают тревогу и страх? Допустим, во сне мне снится, что меня убивают. Что я могу сделать? Самое лучшее, заставить себя проснуться. Сознание во сне не отключается полностью и может контролировать «происходящее». Проблема кошмарных сновидений, когда не можешь проснуться, – особая, на нее мы не будем отвлекаться. Хотя, с другой стороны, проблема преодоления фрустрации в кошмаре наяву, например, в концлагере, очень важна. Ею, как известно, занимался Виктор Франкл в книге «Человек в поисках смысла». Но можно ли назвать ситуацию, когда меня убивают, фрустрацией? По-моему, нет. Хорошо, возьмем классическую ситуацию фрустрации из детского психоанализа. Допустим, мне снится, что я младенец, мама ушла, я хочу есть и отчаянно кричу. Что я могу во сне=реальности сделать? Начать думать. Вот, вероятно, это и есть то, что имел в виду Бион под мыслями сновидения. Надо подумать, как достать себе пищу. Для этого нужно превратиться во взрослого, достать в холодильнике бутылку молока и дело с концом. Нет, это похоже на пародию. Во сне мысли нужны не для того чтобы преодолевать фрустрации. Действительно, во сне превращение играет очень большую роль. Ведь что такое превращение? Это, прежде всего, некая манипуляция со смыслами, а не с денотатами. Но не будем торопиться и не спеша во всем разберемся.

14.

Дело в том, что превращаться могут и денотаты и не только в сказках, и не только у Кафки. Например, отец мальчика постепенно превращается в старика, а мальчик во взрослого, куколка превращается в бабочку и т. д. Однако в нашей гипотетической реальности=сновидении нет денотатов, одни смыслы. Но нас, прежде всего, интересует роль *мышления* в этой гипотетической реальности. Здесь надо сделать такую оговорку, что в ней вещи все время превращаются в смыслы и обратно, примерно как в «Алисе в стране чудес»[2]. На такой превращающейся онтологии строится и «Жизнь это сон» Кальдерона, и один из наиболее популярных и показательных постмодернистских фильмов Бунюэля «Скромное очарование буржуазии» (вряд ли случайно, что оба – испанцы!). Но вот все дело в том, что я не думаю, что это *гипотетическая* реальность, наша обычная реальность и есть такая на самом деле (с «поправкой Горбуновой»). И вот я думаю, что так или иначе, ***мышление это и есть превращение***, превращение смыслов, разумеется. Мысль и смысл по-русски – одного корня.

Когда Бион писал, что мышление нужно для того, чтобы справляться с мыслями и что оно преодолевает фрустрацию, он исходил, не считая себя мыслителем, из обыденно понимаемой реальности. Хотя реально он, ко-

---

[2] В книге *Новая модель реальности* мы забыли упомянуть Кэрролла как одного из ее предшественников. Впрочем, за нас это с избытком сделал Делёз в *Логике смысла*, книге – непосредственной предшественнице нарративной онтологии.

нечно, *был* мыслителем. И как все полифонические люди, непоследовательным мыслителем. Отсюда его романтический или платонический лозунг, что мысль появляется раньше мыслителя. Не считал себя философом и Фрейд, и, кроме того, он был человеком мышления XIX века, то есть в таких работах как «Невроз и психоз» и «Утрата реальности при неврозе и психозе», откуда, видимо, и пошел критерий «тестирования реальности», он также исходил из обыденного понимания реальности. Юнг *считал* себя и был мыслителем (хотя среди многих клинических психиатров и ортодоксальных психоаналитиков бытует мнение, отчасти, быть может, и справедливое, что он был наполовину шарлатаном и графоманом). И вот встает вопрос: какую реальность мы тестируем? Можно ли протестировать ту гипотетическую реальность, которую мы анализировали выше? По-моему, нет. Как тестировать реальность, в которой сон переходит в явь и обратно? А ведь этот критерий был придуман для того, чтобы диагностировать у людей психоз. В «Новой модели реальности» отличие нормы от психоза плавающее. Кстати, мы забыли еще про Лакана, который, очевидным образом, не исходил из обыденного понимания реальности. Я имею в виду часто цитируемый мною фрагмент его пятого семинара, что норма это просто хорошо компенсированный психоз и что вообще человеческая личность имеет психотическую структуру. Здесь он предвосхитил гипотезу Кроу. Так вот, если в НМР нет различия между психической нормой и патологией, стало быть, мышление не может быть психопатологическим.

15.

Выше мы писали, что в новой модели реальности нет денотатов, одни смыслы. Но все же это не совсем понятно: если это все-таки реальность, значит, должны быть какие-то хотя бы подобия вещей и фактов. А если есть какие-то химеры вещей и фактов, то должна быть какая-то химерическая психопатология. Слово *химера* я употребляю здесь так же, как в НМР, – это постпсихотическая репаративная реальность, когда совмещается в одном объекте несовместимое. «Полужуравль и полукот» (примерно об этом, не употребляя слова «химера», говорит Бион в статье «Нападение на связь» – Бион 2008). В то же время слово *химера* означает что-то неподлинное, химерическое. Недаром полужуравля-полукота пушкинская Татьяна видит во с н е. Что же такое химерическая психопатология? Возьмем истерию. Это и болезнь и не болезнь. Фрейд и Брейер в «Исследованиях истерии» вроде бы доказали, что это болезнь, а не симуляция, как считали раньше. Но болезнь эта не тяжелая. На очередном витке развития психиатрии XX века американский антипсихиатр Томас Сас рассматривал истерию просто как другой тип поведения, а вовсе не как болезнь (Сас 2010). Какое мышление у истериков? Демонстративное, или деиксоманическое, как называет его мой друг Александр Сосланд в своей замечательной книге (Сосланд 1999). Это значит, что свое поведение истерик строит так, чтобы его непременно

замечали другие. Человеческое поведение, хотя и не всегда, это результат мышления как превращения. Недаром в современных западных руководствах истерия называется гистрионическим (то есть театральным) расстройством личности. Итак, истерик думает для Другого в другом или для Другого в себе. Последний случай я называю истерией с самим собой. Это нечто вроде разобранного Бахтиным внутреннего монолога-диалога Раскольникова с его матерью. Это не значит, что Раскольников истерик, но А. И. Сосланд как раз подчеркивает в своей книге, что деиксомания, стремление продемонстрировать себя Другому, это универсальная человеческая черта, а вовсе не специфическая для истерика. Что же такое химерическое мышление? Это просто превращение внутреннего смысла во внешний и обратно в НМР на ленте Мебиуса. Мы рассмотрели только истерию, болезнь, которая лучше всего поддавалась психоаналитическому лечению. В следующей главе «Мышление и тревога» мы рассмотрим обсессивно-компульсивное и шизофреническое мышление.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1963.
Бион У. Нападение на связи // *Идеи У. Р. Биона в современной психоаналитической практике*. М. 2008.
Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории. *Труды по знаковым системам*. Т. 9. Тарту, 1979.
Минковский Э. *Шизофрения: Психопатология шизоидов и шизофреников*. М., 2017.
Остин Дж. Чужое сознание // *Философия. Логика. Язык*. М., 1987
Руднев В. П. Смысл как травма. *Логос* 5 (1999).
Руднев В. П. *Логика бреда*. М., 2015.
Руднев В. П. *Принцип предопределенности*. М., 2017.
Сас Т. Миф психического заболевания. М., 2010.
Сосланд А. И. *Фундаментальная структура психотерапевтического метода*. М., 1999.
Matte Blanco I. *Unconscious as infinitive sets*. N-Y, 1990.

Вадим Рудњев

МИШЉЕЊЕ И РЕАЛНОСТ

Резиме

Између мисли и пројекција Реалног у свести се одвија борба. Резултат те борбе је настанак говора. Извор мисли су несвесне фрустрације. Прва фрустрација је раздвајање на спољни и унутрашњи свет приликом рођења детета. Несвесно је складиште смислова. Свест ствара илузију истинске или лажне реалности. Зато ми и сматрамо да је мишљење патолошко, неопходно зло, да води од смислова равнодушних према истини и лажи до илузорне верификативне реалности. Уколико је могуће чисто мишљење, онда је могућа и чиста реалност, непомућена мишљењем. Ја сматрам да таква реалност не постоји.

Кључне речи: мисао, мишљење, реалност, свест, несвесно, говор, смисао, истина, лаж, илузија.

UDC 811.161.1'255.4

Natalia Azarova
Institute of Linguistics
Russian Academy of Sciences
natazarova@gmail.com

TRANSLATING A. BADIOU'S "LE SIÈCLE" AND THE PROBLEM OF MIGRATING KEY NOTIONS*

The paper is dedicated to the analysis of key notions in "Le Siècle" (The Century, 2005) by A. Badiou and its Russian translation (2016). For Badiou XX century is marked by the beginning of Russian Revolution and the end of the Soviet Empire. Thus, he looks for the voices that can represent the Century, so that the Century could speak for itself with their voices (Mandelstam, Celan, Pessoa, Brecht, Malevich). Many quotations from foreign poetry that were translated into French in the original text create both translingual and crossdiscoursive interactions that allow the key notions (зверь 'beast', жестокость 'cruelty', совместность 'togetherness', чистка 'purge', настоящее 'present, real') to migrate. The correlation of poetical and philosophical discourses within one text provokes new translations of poetry to French. The Russian translator of Badiou's text, in his turn, has to make new translation of the previously translated texts, thus, in order to coordinate the key notions he bases the translation on several languages at the same time. The Russian version of The Century opens the discussion on the need of the consistency of the translation of key notions already introduced in Russian culture by previous texts.

Key words: migrating notions, Badiou, Mandelshtam, Le Siècle, Celan.

1. Introduction.

In 2005 Alain Badiou published a book named 'The Century' ('Le Siècle') aimed at presenting the idea of the Century as Thought by the Century Itself. This book is a summary of lectures delivered at the very end of the XXth century; namely, from 1998 to 2000. In 2016 there appeared my translation of 'Le Siècle', into Russian, made together with Maria Titova and Oleg Nikiforov.

2. The Problem.

Relying on the material of that translation, I will consider the problem of translating texts of mixed discourse type, primarily poetic and philosophical,

* The research was funded by grant no. 14-28-00130 of the Russian Science Foundation. The project is carried out at the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences).

but not only that. I will show that notions migrate from discourse to discourse and from language to language simultaneously, that these are similar and not infrequently interrelated processes, and only their reciprocal account can provide for translation correctness.

3. Badiou's Method and the Book 'Le Siècle'.

The XXth century chronology is defined by Badiou as the time when the idea of the century seems to be most obvious – the century begins with the War of 1914–1918, the war that includes the October Revolution of 1917, and ends with the disintegration of the USSR and the completion of the Cold War. So, the 'Minor' Century (75 years) is on the whole "The Soviet Age" set out by means of such classic parameters as the World War and the October Revolution.

In defining his method of philosophical reflection on the XX century the philosopher says that he pushes away from "the voices and forms" in which the Century bears record of itself.

Especially important as documents are texts appealing to the sense of the century on behalf of its participants themselves; the notion of text is understood broadly enough, including both poetry as well as pictures, film episodes, performances, etc. Summoned to testify to the Century are Mandelstam, Malevich, Freud, Heidegger, Fernando Pessoa, Paul Celan, Saint-John Perse, André Breton, Brecht – their texts are recognized to be legal documents to investigate the issue of what the Century meant to the people Themselves.

4. Mandelstam. The Beast.

The second chapter of Badiou's book bears the name of the 'Beast'. Mandelstam's poem "The Century" is taken to be the model document of the century, and his metaphor 'Century – Beast' has moved from the poetic discourse to the philosophical discourse. The philosopher first makes the over-literal rendering of the metaphor giving, following Mandelstam a röntgenograph of the beast – the 'spine', the backbone, the 'warm cartilage', then unfolds it, and finally turns 'bestiality' into a philosophical predicate. Organic, not mechanistic, vision (characteristic of the XIXth century) is a duty and peculiarity of thought in the XX century. The Century is subjectivised as a live unity.

One more philosophical concept, a characteristic of the Century, introduced by Badiou is voluntarism – «…кто сумеет // заглянуть в твои зрачки…» ('… who will be able // to look into the pupils of your eye). History is a huge powerful beast, and it is necessary to make Her serve us, it is necessary to look in Her face. Badiou, on Mandelstam's behalf, puts an equal sign between life and History. The subject of the verse is identified with the problems of the Century, Century – Beast implies interconnection between vitality and voluntarism.

At the same time, according to Badiou, "Mandelstam's Century – Beast is nothing else but the omnipresence of the split" provoking the 'last and decisive battle'[1].

Although there exists a whole number of translations of "the Century" into French, in particular, translations by François Hérel and Henri Abril[2], A. Badiou made his own translation of O. Mandelstam's poem[3] specially for this book.

Badiou follows the strategy of appropriation – the philosopher must speak on the behalf of the poet, exactly what happens to the concepts of 'zver' *beast*, 'zverinost'' *bestiality*, 'svirepost'' *cruelty.*

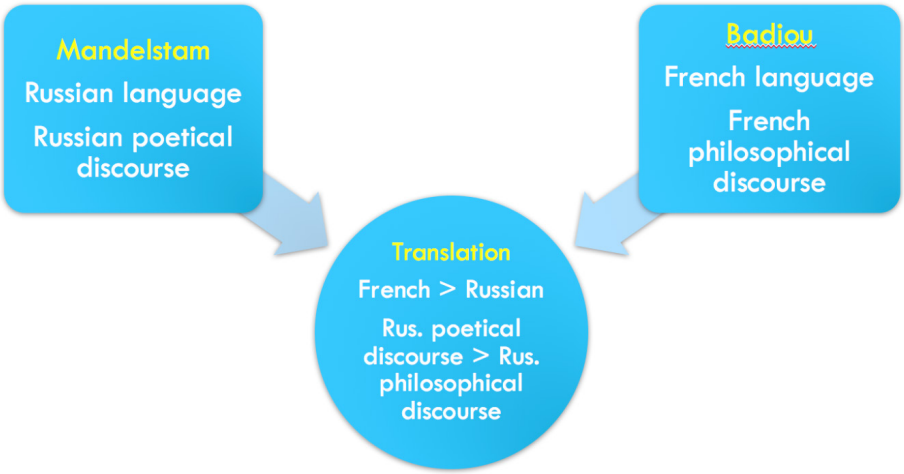
Note in passing that such a strategy is characteristic in general of citation in the philosophical discourse. The common way of recalling a poetic text by a philosopher is citing by memory, and, most frequently, a poetic text, if it is not cited as a whole, shows considerable incoincidences with the original. The "mistakes" of philosophers are accounted for by that the philosopher, while appropriating the poetic text, makes it a kind of philosophical dictates, not only speaking in the words of the poet but also making the poet speak as a philosopher. The philosophical text, while incorporating the poetic text, seeks to avoid the role of the metatext; thus, in citing, notions migrate perfectly free. That is why in translating one discourse into another there arises the need of a new translation from language to language – the new translation will provide for this freedom of migration.

The principal migrating notion which must be translated is the word 'beast' itself. We can see that Badiou insists on the word *bête.* In other translations it is either *brute* (Kérel) or *fauve* (Abril). *Brute* does not suit Badiou because it immediately refers us not to the verbal but to figurative meaning of the word *beast.* In so doing, bestiality would immediately become the predicate of Century – Man, not Century – Beast. For Badiou, important is not only bestiality as ferocity, but the beast as a living organism. On the other hand, *fauve* is a predator while Mandelstam's beast is cruel and weak at the same time, which gives the philosopher a chance to avoid evaluation in the characteristics of the Century.

Badiou, translating Mandelstam, in contrast to other translators, builds up a strict derivational series: *vertèbre* (vertebra), vertebration (spine), *vertebreure* (parasite). At this, in order to keep the consistency of the notions, the philosopher even goes as far as creating the occasional word *vertebreur.* The consistency of the notion appears more important for the philosopher than for the poet; however, the poet, if presented as philosopher, begins to speak in consistent notions.

The translator into Russian finds himself in a somewhat privileged position compared with Badiou, for we deal not with a translation of Mandelstam's poem but with the original; so, translating a philosophical text we can use the predicates derived from the original text. Let us illustrate the interrelation of discourse and interlanguage transfers by the following schemes.

Scheme 1.



We understand Badiou's translation as the interdiscourse procedure but not as an interlanguage one.

5. Pessoa Bestiality and Ferocity.

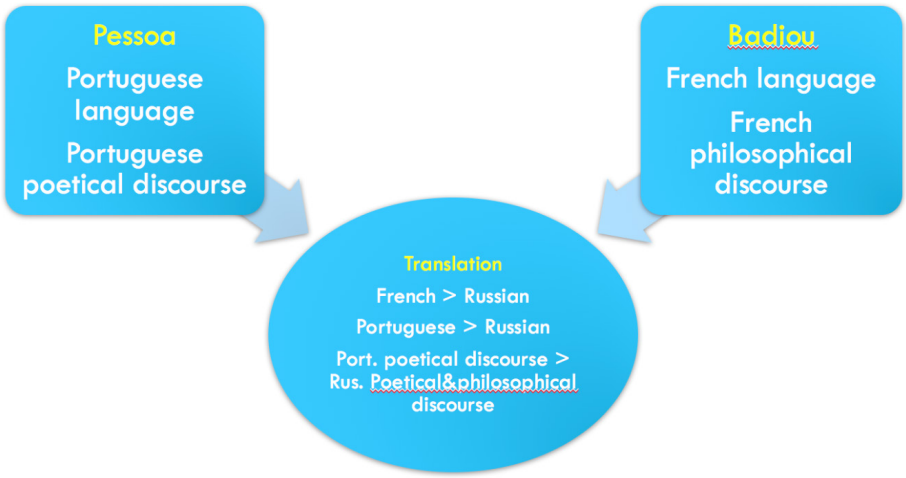
The Beast and His predicates (organicity, ferocity, cruelty, violence) appear again in the chapter "Cruelty" ("Ferocity"?) devoted to Saint-John Perse[4] and Fernando Pessoa, primarily to the "Ode of the Seas' of the latter. The "Ode of the Seas', the most famous poem of Pessoa, has not been translated into Russian before. The translation of Badiou's "Le Siécle" first made me translate the fragments quoted and then provoked to translate the entire "Ode", which was published as a separate bilingual book in 2016. So, Mandelstam's 'Century', through the text of Badiou, made a certain impact on Pessoa's translation too.

«О пираты! пираты!
Томление по запретному слито со **зверством**
Томление по вещам абсолютно **свирепым** и мерзким…» (Pessoa)

Ferocity in Russian (*svirepost')* is more connected with the idea of the beast or 'Man as beast than the abstract 'cruelty' (*zhestokost').* In contrast to the word *'svirepyi', 'zhestokiy'* in Russian may refer solely to a human being, but not to an animal. It is possible to say *'zhestokaya krasavitsa* ('cruel beauty') but hardly ever *'zhestokaya sobaka* ('cruel dog'); on the other hand, if we speak of a tyrant, or dictator, he may be both cruel and ferocious.

Evidently, in order to provide migration of this predicate of the Century between philosophical, political and poetic discourses as well as between the three languages (Russian, French and Portugese), it would be tempting to translate the title of the chapter "Cruautés" as "Svirepost' ", for the chapter "Zhestokost'" would hardly appeal to the semantics of the Beast and Mandelstam.

However, there exists one more discourse interference taken root in the culture of translating *Théâtre de la Cruanté* by Artaud as "Teatr Zhestokosti", and it would be fair to take this into consideration. Badiou does mention Artaud, though Artaud is not the hero of his text, and the editor insisted on translating the title of the chapter as 'Zhestokosti'. Here we can see a certain problem of the rigidity of notions to translation, which, to a certain extent, prevents establishing interdiscourse and interlanguge connections, prevents notion migration within the text.



(The same scheme is applicable to Brecht's translations)
Translation of the poetic text of Pessoa into Russian is made within the framework of poetico-philosophical discourse. From the very beginning this translation may be a source of philosophical discourse. The interdiscourse transfer lies in the potential, and in translating the philosophical text of Badiou this potential is being actualized, and thus, the interlanguage and interdiscourse transfer will be accomplished. On the other hand, interfering in the translation of Badiou's philosophical text is the third language (Portugese).

6. Malevich and the Purge.

Another hero of the Century is Malevich and the migrating predicate of the Century and Revolution – the "Purge". The main idea of the Century is recognized "passion for the real" (passion du real), but this is also a "passion for the present" as *passion du the present* (OR *passion au present*). All the *roitnesses of the Century* live in the awareness of the historicity of the events and their personal historicity, in the awareness of the moment of true beginning, real beginning. The Century understands itself as both nihilism and the Dionysian approval; It thinks of Itself both as an end, decadence, and, at the same time, as an absolute beginning. The Century combines the motives of end and beginning by a non-dialectal liason, that is why, according to Badiou,

to end and to start remain two irreconcilable objectives of the Century. The Century, possessed by the passion for the real, is at the same time the age of destruction not only in politics but also in art and science.

Formalisation as a search for pure form, being a means of achieving the real present, is attended by the idea of *purge*; in the XXth century attempts are being made "to purify … the present (in art, science) from any, spatial or numerical, intuitive imaginary through the axioms and formalism".

That is why the search for the real is always combined with distrust, with the suspicion that the past found may turn out to be just a simulation, not enough real. Distrust for the present calls for the necessity to constantly conduct purge.

Badiou refers to Hegel's thoughts, his reflections on the revolutionary terror interpreting them in the following way: "The present (réel), understood in its absolute randomness, is never real enough not to be a suspect in the pretense".

There are no other tools to attest to the present really being the present; the only way to this effect may be fiction: "All subjective categories of the revolutionary policy or the policy of absolutism, such as 'persuasion', 'fidelity', 'class consciousness', 'obedience to the Party', 'revolutionary zeal' and the like, are marked with doubt: isn't that what is classified as the present (reel) only a likeness? Hence, the need for public purge of the relationship between a category and its referent, the need for purge among those who reckon among the category, the purge in the ranks of the revolutionaries"[5].

Relations between a category and its referent – this idea permeates, the entire XXth century; built on the idea of formalisation are many models in mathematics and semiotics. Thus, the purge becomes one of the main slogans of the century. The purge also became the principal slogan of artistic activity.

The frightening word *purge* familiar to the readers first of all by Stalinist purges turns into a term denominating one of the main predicates of the Century. On peut tenter de reconstruire la scène politique des grandes purges (80).

In that way, we see the obvious subordination of the category of revolution to philosophical and aesthetic categories. The notion migrates between the discourses of politics – art – philosophy – science. The purge is both a political purge and pure art – l'art pur.

Derivational series are formed.
Purge – épurer – l'épuration.
Чистка – очистить – чистка

Russian gives an even clearer formula than French, as the words relating to political purges and philosophical ones often coincide.

Cleaning is associated with the passion for the new, Purge as passion for the new is one of the main motives of Malevich.

The idea of distraction and purge is revealed in Malevich on his famous canvas of the 'White Square on the White Background' which Badiou pronounces to be "the apogee of purge in painting". The purge reveals itself through the exclusion of colour and shape leaving only a geometric hint that retains a minimal difference.

Not long before the creation of the "White Square" Malevich writes a poem in which, indeed, one can find as the key words the principal analysed predicates of the Century witnessed by Malevich; these are the dictates of novelty, of the new formalization (*не повторять себя*, *новое рождение*, *новый день*, *изчертится тебе новое* = not to repeat oneself, a new birth, a new day, to find contours of the new), passion for the present, acting here and now (*мысль твоя сейчас воспримет = your thought is now going to perceive*), a break, a destruction, a finality, a seared for the absolute form (*Если что-либо в действе / твоем напоминает тебе уже деяйное прошлое / и говорит мне голос нового рождения: / Сотри, замолчи, туши*), purge (*очисть слух свой и сотри старые дни*), deduction, the extraction of the difference and differences (*услыхать дыхание нового дня в пустыне*).

Старайся ***не повторять себя****, ни в иконе, ни*
в картине ни в слове. Если что-либо ***в действе***
твоем напоминает тебе уже деяйное прошлое
и говорит мне голос ***нового рождения****:*
Сотри*,* ***замолчи****,* ***туши*** *скорее если это огонь,*
Чтобы легче были подолы мысли твоих
и не заржавели.
Чтобы услыхать дыхание ***нового*** *дня в пустыне,*
Очисть слух свой *и* ***сотри*** *старые дни, ибо*
только тогда ты будешь ***чувствительный и белый*** *ибо*
в мудрость темным, лежат на платье твоем
и дыханием волны изчертится тебе ***новое****,*
Мысль твоя сейчас *воспримет очертания и наложит*
печати поступи твоей.

(K. Malevich).

As Badiou comes to the use of the previously existing translation of Malevich, there emerges a disaccordance.

Lave ton ouïe, efface les jour anciens… (87)

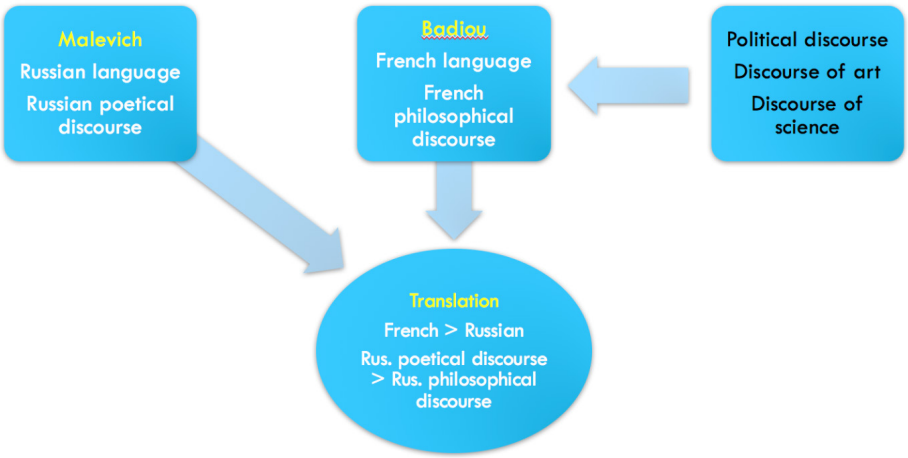
Очисть слух свой и сотри старые дни (78)

Badiou is obliged to use the participle *lavée* following the ready-made French translation in which the Russian *ochist'* (purge, clean) is so rendered although he would evidently like to use the verb from the number of migrating notions – "*épurer*".

«Le deuxième point est cette ouïe qui doit être lavée pour trouver les contours». (88)

Второе – это то, что нужно очистить слух, чтобы изчертить новое. (77)

For the philosopher, correlation of notions has been established. But for the reader of the original French text it is not so evident. In the translation into Russian, these migrating notions are brought to conformity because of being expressed by derivatives.



Here the operation of interdiscourse and interlanguge translation is performed in 2 steps.

1. At first migrating notions should be agreed upon.
2. Then the general translation procedure should be carried out.

The interlanguage interaction occurs with the consideration of the interdiscourse transfer which is made by Badiou.

In contrast to Mandelstam's case, Badiou does not make an interlanguage translation, but (his) interdiscourse transfers are more extensive and include transfers between the discourses of art, politics and science.

The difference between the migration of notions by Malevich and by Mandelstam also lies in who is responsible for notion consistency. When Badiou makes his own translation he takes the responsibility for himself. In Malevich's case, responsible for the consistency of notions is the translator.

7. Mitsammen and Celan.

And finally – *Mitsammen* from Celan's "Anabasis" is one of those words that express a very important notion of togetherness or collectivity as under stood by the XX Century.

The famous word Mitsammen is absent in dictionaries, but there have been attempts to explain it through Yiddish, attempts obviously partial to Celan, but in Yiddish this word is also absent. What is it? German slang? Yiddish? An occasional word? Jewish – German? (Jewish – German is, for instance, the language of Celan's "A Talk in the Mountains".

Whole articles are devoted to Mitsammen (Die Bedeutung des Mitsammen). What is characteristic is that the author writes Mitsammen with a capital letter justifiably paying attention to the fact that it is not a preposition but rather a key concept.

On the one hand, the origin and status of the word are obscure, on the other, the word is absolutely clear and does not look occasional. Celan's text not merely slips by the conventional meanings of the words, it leaves unclear to what extent the words belong or do not belong to the language. This is the type of word with unexpressed occasionality. It is accomplished in this text as the experience of openness, it 'comes to be' freely.

Mitsammen is a formula of impossible communication, but not of the impossibility of communication. Nothing betokens communication, but suddenly this Mitsammen happens, the impossible communication becomes possible. Togetherness is accomplished not through the language (it is not proclaimed) but through the direct opening in the silent.

There is one more poem by Celan "In Eins" which expresses the same concept of togetherness by different words. Derrida's article on Celan's Shibboleth is devoted to this poem. This poem not only brings together different languages, but there is a pre- Babylonian language, a certain unit, an interlanguage idiom.

Derrida, in contrast to Badion, does not translate the text on principle, but cites the ready-made translations. And again, in contrast to Badiou, he thinks like a bilingual person and uses the original text.

If Derrida thinks philosophical concept in a multilinguistic space Badiou accomplishes an interdiscourse and interlanguage transfer.

Mark Belorusets translates In Eins as 'voyedino', and Lapitski in translating Derrida's "Shibboleth" also conveys In Eins as 'voyedino'.

The translation of both In Eins and Mitsammen as 'voyedino', or even as 'vmestye' ('together'), does not look adequate, since 'voyedino' implies a kind of fusion before the formation of the whole, a kind of bringing something together on the common ground, although there is nothing like this either in 'In Eins' or 'Mitsammen'.

Togetherness is an important revolutionary notion that still remained topical in France in the 1960s; such a togetherness implies the joining of people as a kind of on-going event, but not unifying on some common ground.

From the viewpoint of togetherness, it is very important that Mitsammen does not suggest eliminating or implanting a difference between I and We. I is not subject to We, neither is I identical with We. In Eins as well as Mitsammen is a certain lent of unity which covers like a certain revolutionary event. We translate Mitsammen as 'v odnom' ('in one') on principle'; so may also be translated In Eins.

АНАБАСИС

Это
тесно меж стен вписанное
неудобоходимое-истинное
восхождение вспять
в светлое-сердцем Сбылось.

Там.

Слого- и
волнорезы, море-
цв***е***ты, в даль –
в невидаль – вдающиеся.

Потом:
бакенов,
стонущих бакенов строй,
с теми
дивно-секундно скачущими
дыхательными рефлексами –: свето-
колокольные тоны (донн-,
динн-, одинн-,
unde suspirat
cor), –
из-
изнывающие,
взывающие, наши.

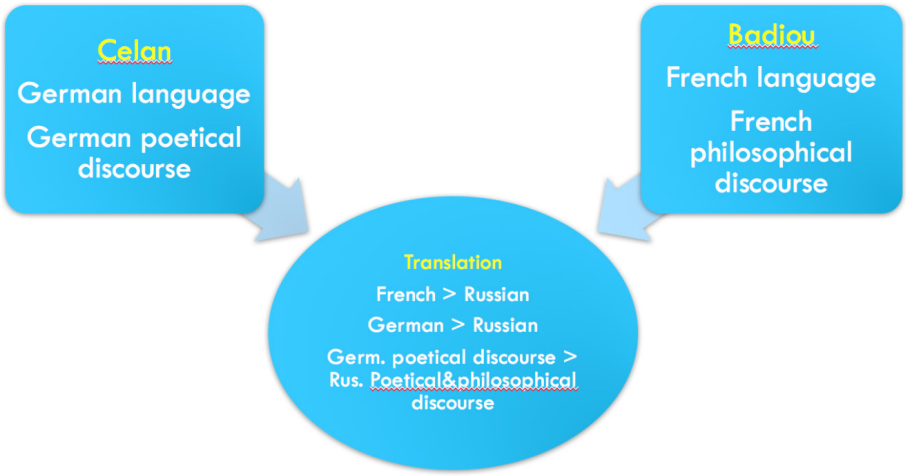
Видимое, Слышимое,
освобождаясь –
Свод-Слово:

В-Одном.

Перевод с немецкого А. Прокопьева, Т. Баскаковой, Н. Азаровой

The word Mitsammen, migrating from the poetical discourse to the philosophical one, acquires the ability to express one of the key concepts of the revolutionary consciousness of the XXth century most adequately. We can also see how the migrating notion starts going beyond the boundaries of one national language.

The operation of translation exists in the space between three languages and translation is being made on the basis of the interaction of the three languages. The interdiscourse transition and transfer between the three languages may be shown by the following scheme.



This scheme is analogous to the translation of Pessoa, with the only difference being that there had already been other translations that were unable to provide for transfer to the philosophical discourse. This situation is a mirror reflection of the operations of Badiou in the case of Mandelstam. The new translation of the 'Anabasis' was made by me together with T. Baskakova and A. Prokopiev on the same reasons that Badiou made his own translation of Mandelstam regardless of those already existing.

LITERATURE

Badiou, Alain. *Le Siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
Krefeld, Thomas. Ästhetik der Sprachlosigkeit. *Kulturlandschaft bukowina*. Iasi: Editura Universitari „Alexandru loan Cuza", 1990. P. 135-142.
Mandelstam, Ossip. *1923*. Traduit par Henri Abril Dans: Ossip Mandelstam Poèmes, collection bilingue. Paris: Editions Librairie du Globe, 1992.
Mandelstam, Ossip. *Tristia et autres poèmes* (Trad. du russe par François Kérel). Collection Poètes russes contemporains (n°6), Paris: Gallimard, 1975, 1982.

Бадью, Ален. *Век*. Пер. Н. Азаровой, О. Никифорова, М. Титовой. М.: Гнозис, 2016.
Деррида, Жак. *Шибболет*. Санкт-Петербург: Machina, 2012.
Малевич, Казимир. *Черный квадрат*. СПб.: Азбука-классика, 2003.
Перс, Сен-Жон. Анабасис. Пер. Г. Погожевой. *Крещатик* 21. (2003), <http://www.kreschatik.kiev.ua/>.
Пессоа, Фернандо. *Морская ода*. Москва: Ad Marginem, 2016.

Наталија Азарова

ВРАЋАЊЕ РУСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ ПРЕКО ПРЕВОДА: ПРОБЛЕМ МИГРАЦИОНИХ ПОЈМОВА (НА МАТЕРИЈАЛУ ПРЕВОДА А. БАДЈУА ПЕСМЕ «ВЕК» О. МАНДЕЉШТАМА)

Резиме

Чланак је посвећен анализи појмова у „Le Siècle“ (The Century, 2005) А. Бадјуа и његовом преводу на руски језик (2016). За Бадјуа су почетак и крај XX века омеђени руском револуцијом и крахом Совјетске империје. На тај начин он тражи гласове који могу да представљају век, како би Век могао да говори сам за себе својим гласовима (Мандељштам, Целан, Песоа, Брехт, Маљевич). Многи цитати из стране поезије, који су били преведени на француски језик у оригиналном тексту, не стварају само транслингвистичке него и унакрсне асоцијације, омогућавајући да се користе кључни појмови (звер „зверь“, суровост „жестокость“, заједништво „единения“, чистка „чистки“, садашњост „настоящее“) за миграцију. Спој песничког и филозофског дискурса у једном тексту провоцира нове преводе поезије на француски језик. Руски преводилац текста Бадјуа са своје стране морао је да начини нови превод раније преведених текстова како би довео у везу кључне појмове, истовремно заснивајући свој превод на неколико језика. Руска верзија „Века“ отвара дискусију о неопходности усаглашавања превода кључних појмова, који су већ били уведени у руску културу претходним текстовима.

Кључне речи: миграциони појмови, Бадју, Мандељштам, „Век“, Целан.

UDC 821.161.1.09 Bulgakov M. A.

Евгений Яблоков
Институт славяноведения РАН
eajablokov@gmail.com

«…ФИГУРКИ БЫЛИ ЖИВЫЕ»
(Шахматы в произведениях М. А. Булгакова)

Произведения М. Булгакова проанализированы в аспекте шахматной темы. Как показано в статье, она имеет важное значение в творчестве писателя. Основное внимание уделяется романам *Белая гвардия* и *Мастер и Маргарита*, а также пьесе *Кабала святош*. Булгаковские тексты сопоставлены с большим количеством произведений литературы и кинематографа 1920-х гг., в которых реализованы шахматные мотивы.

Ключевые слова: Булгаков, поэтика, шахматы, литература 1920-х гг., кинематограф начала XX в.

The M. Bulgakov's works are analyzed through the chess' topic, which was essential for him. Under consideration are novels *White Guard* and *Master and Margarita* and play *The Cabal of Hipocrites*. Bulgakov's texts are compared with a large number of 1920s literature and films, in which chess motifs are realized.

Key words: Bulgakov, poetics, chess, literature of the1920s, cinematography of the early 20th century.

Шахматная топика у Булгакова мало привлекала исследователей; практически не было попыток систематизировать соответствующие мотивы и сопоставить их с произведениями (не только литературными) других авторов начала XX в. При этом тема шахмат в булгаковском творчестве имеет существенное значение, связана со специфическим кругом проблем и заслуживает отдельного рассмотрения.

Известно, что сам писатель был довольно увлеченным (хотя трудно сказать, сильным ли) шахматистом. Партнером Булгакова по игре чаще всего выступал его приятель, филолог Н. Н. Лямин (см.: Дневник 1990: 337). Неслучайна шутливая аллюзия в ранней (конец 1920-х гг.) редакции *Мастера и Маргариты*, где швейцар в некоем доме сообщает Ивану: «Николай Николаевич к Боре в шахматы ушли играть» (7: 536[1]), – подразумеваются Лямин и другой приятель, искусствовед Б. В. Шапошников. В дневнике Е. С. Булгаковой в качестве шахматных соперников ее мужа

[1] Булгаковские тексты цитируются по (Булгаков 2007–2011) с указанием тома и страницы.

упомянуты театральный художник В. В. Дмитриев, журналист и киносценарист С. А. Ермолинский, художник С. С. Топленинов, писатель А. С. Бухов, врач А. А. Арендт (см.: Дневник 1990: 102–103, 125, 150, 156, 159, 164–167, 169, 173–174, 176, 227, 242, 274). «Домашним» противником являлся пасынок Сережа; Елена Сергеевна вспоминала: «Миша выучил его играть, и, когда выигрывал Сергей (сами понимаете, это надо было в педагогических целях), Миша писал мне записку: “Выдать Сергею полплитки шоколаду”. Подпись» (Дневник 1990: 329).

Как нередко бывает, увлечение автора нашло отражение в созданных им сюжетах. Впрочем, это касается не всех игр, которые интересовали Булгакова. Если, например, карточная топика имеет в его творчестве важное значение, то отмеченное мемуаристами пристрастие к бильярду практически не оставило следов, разве что в финале повести *Дьяволиада* герой отбивается от преследователей бильярдными шарами. Однако шахматных мотивов в булгаковских произведениях действительно немало.

I

Шахматные сюжеты в литературе существуют с незапамятных времен. Драматична (хотя, возможно, не без скрытой иронии) поэма еврейского (жил в Испании) богослова, ученого-энциклопедиста и поэта XII в. Авраама ибн Эзры *Игра в шахматы*; вот один из финальных фрагментов:

И царь уловлен в ковах и в осаде,
И тщетно умоляет о пощаде,
И нет ему укрытья и спасенья,
За крепостной ему не скрыться сенью.
Напасть, беда ему от супостата,
И он в тисках погибели и мата,
И умирает вся его дружина,
И души отдают за господина,
Ушла их слава и почет великий,
Когда в живых не стало их владыки.
И тут же, для сражения второго,
Все павшие в бою восстанут снова!

(Эйхенбаум 2011: 71).

Столь же традиционно отождествление фатальной «предсказуемости» человеческой жизни с шахматной партией – вспомним известное рубаи Омара Хайяма (XII в.):

Мир я сравнил бы с шахматной доской:
То день, то ночь… А пешки? – Мы с тобой.
Подвигают, притиснут – и побили.
И в темный ящик сунут на покой.

(Омар Хайям 2012: 13).

Сходное суждение встречаем в романе М. де Сервантеса *Дон-Кихот* (1615), где Санчо Панса говорит:

> …Мне не однажды и по разным поводам приходилось слышать… сравнение нашей жизни с игрою в шахматы: пока идет игра, каждая фигура имеет свое особое назначение, а когда игра кончилась, все фигуры перемешиваются, перетасовываются, ссыпаются в кучу и попадают в один мешок, подобно как все живое сходит в могилу (Сервантес 1951: 93).

Метафора варьируется во множестве произведений, подчас становясь сюжетообразующей. Переходя к 1920-м годам, отметим поэму Н. С. Тихонова *Шахматы* (1923), где тема игры имеет сложное воплощение. На первом плане фабулы – изготовление новых фигур: «…сменим костью молодой / Изношенные шахматы» (Тихонов 1923: 137). Шахматный дискурс сопряжен с «производственной» темой, а эпизоды обработки «костей» на станке сочетаются с разнообразными жизненными эпизодами, в которых участвуют люди-«фигуры». Но, в отличие от традиционной фаталистической интерпретации шахмат, для Тихонова они выступают скорее как символ свободной деятельности людей в рамках «сверхигры» – жизни. Характерно, что вместе с новыми фигурами требуется и новое «поле»:

Оставим наш станок пока,
Игре теперь нужна доска.
Сухая – не суше, чем порох.
Большая – не больше мира,
Чтоб видели мы, играя,
Как страстью и сытым узором
Напряжена до края

(Тихонов 1923: 143).

В итоге «новые» шахматы готовы – поэма завершается предвкушением будущего:

Начнем игру по правилам –
Холодной битвы ток
Уверенность направила
Твоей рукой, игрок.

И ринутся кости еще и еще,
Отвечая сверкающим оком,
Но первый беспроигрышный ход посвящен
Самой игре высокой!

(Тихонов 1923: 144)

«Высокой игрой», судя по всему, названо всеобъемлющее, многогранное бытие, это апофеоз игры как творческого состояния.

Появляются и произведения, где мотив шахмат выполняет условно-«дежурные» функции. Такова повесть *Шахматный ход* (1923), написанная Ю. Л. Слёзкиным, который был приятелем Булгакова во Владикавказе и

в первые годы московской жизни (подробнее: Яблоков 2015: 517–520). Фабула здесь связана с судьбами бывших белогвардейцев, внедрившихся в Красную армию, но в итоге разуверившихся в успехе своего деятела. Художественных достоинств у повести немного, она показательна как пример банального использования метафоры «жизнь – шахматы». Шахматная тема, по сути, ограничена тем, что заключительной главе дано название «Шах и мат» (Слёзкин 1982: 203) и в ней один из персонажей говорит: «…каждая фигура имеет свой ход, идет по своему пути, и никогда иначе, – таков принцип игры» (Слёзкин 1982: 216).

Подчас образ шахмат используется лишь как «проходная» метафора сложной жизненной ситуации – таков рассказ Н. Н. Асеева «Война с крысами» (1923), где герой-энтомолог повествует:

> Шахматы я люблю именно за их способность помогать некоторому исправлению дурного, дурно затрачиваемого времени. Так, однажды, ожидая весной выводка махаона под кустом шиповника, очень точно, по десятому ходу предугадал окончание партии № 4 между Ласкером и Капабланкой в знаменитом турнире[2]. Однако шахматы вовсе не моя страсть, и если я говорю о них, то исключительно из желания представить возможно живо перед читателем сложность и запутанность ходов по той лестнице, подъем по которой в темноте я должен каждый раз комбинировать заново (Асеев 1923: 20).

Сравнение с шахматной партией, как правило, акцентирует в человеческой жизни фактор судьбы (в каком бы виде она ни выступала), вносит идею запрограммированности, так что «фигуры», хотя и имеют каждая свою роль, в сущности, уподобляются «пешкам». Переносное значение этого слова (незначительный, несамостоятельный в своих действиях человек, всецело зависящий от чужой воли (см.: МАС 1983: 120) возникло в русском языке задолго до рождения Булгакова – так, в поэме *Мертвые души* (1842) Чичиков в бытность его мелким чиновником назван «не более как простой пешкой» (Гоголь 1951: 236). Но в 1920-х гг. образ «пешки» обрел специфические коннотации в связи с тем, что в советской идеологии возобладала марксистская концепция человека как субъекта исторического процесса. В работе К. Маркса и Ф. Энгельса «Святое семейство» (1844) читаем: «Не “история”, а именно *человек,* действительный, живой человек – вот кто делает все это, всем обладает и за все борется» (Маркс, Энгельс 1955: 102). Возможно, тезис спародирован в романе *Мастер и Маргарита*, где Бездомный на вопрос Воланда о том, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле», запальчиво отвечает: «Сам человек и управляет» (7: 16). При этом, несмотря на внешнюю «легковесность» диалогов и ситуаций в романе, вопрос о возможностях человека здесь отнюдь

---

[2] Видимо, имеется в виду матч за звание чемпиона мира, проходивший в 1921 г. в Гаване. Действующим чемпионом был Э. Ласкер, а претендентом, соответственно, Х. Р. Капабланка. Четвертая партия (как и три предыдущих) завершилась вничью, затем Капабланка стал одолевать. Планировался матч из 24 партий, но при счете 5:9 после 14-й партии Ласкер сдался.

не прост. В целом можно сказать, что в творчестве Булгакова границы свободы личности во враждебном мире – одна из важнейших проблем и метафора «человек – пешка» имеет к ней прямое отношение.

Характерная для советской литературы идея высвобождения «пешки» из ее рабского положения содержит логическое противоречие: императив свободы не очень сочетается с представлением о примате массы над личностью. Например, в поэме В. В. Маяковского *Владимир Ильич Ленин* (1924) в заслугу герою поставлено то, что он превращает «пешек» в людей:

И от шахмат
перейдя
к врагу натурой,
в люди
выведя
вчерашних пешек строй,
становил
рабочей – человечьей диктатурой
над тюремной
капиталовой турой

(Маяковский 1957: 240).

При этом Ленин представлен как шахматист[3] (см.: Маяковский 1957: 240), мастерски ведущий историческую «игру» – то есть руководящий теми же бывшими пешками, которые теперь сплоченно осуществляют «диктатуру» и, хотя «выведены в люди», все же несамостоятельны. Маяковский неоднократно, в разных формах высказывал идею превосходства коллектива, массы над личностью – характерны в той же поэме строки о ничтожной «единице», чей голос «тоньше писка» (Маяковский 1957: 265). Поэтому в целом справедливо утверждение, что он «воспевает превращение людей в пешек» (Куляпин, Скубач 2013: 198). Недаром лирический герой поэмы испытывает экстаз от слияния с людским множеством: «Я счастлив, / что я / этой силы частица, / что общие / даже слезы из глаз» (Маяковский 1957: 304).

Разумеется, *Владимир Ильич Ленин* – далеко не единственный подобный пример; в литературе 1920-х гг. немало произведений, герои которых добровольно отрекаются от своей «самости», подчас открыто провозглашая себя «пешками»[4]. Подобную декларацию встречаем в поэме А. И. Безыменского[5] *Шахматы* (1925). Хотя ее лирический герой и заявляет, что любая

---

[3] Вскоре после смерти вождя о его любви к шахматам упомянул М. Горький в очерке «В. И. Ленин» (1924) (см.: Горький 1924: 25). Вспомним, кстати, настоящую фамилию Горького: Пешков.

[4] Отметим омонимию шахматного термина «пешка» и уничижительной формы слова «пехота» – так, в рассказе И. Э. Бабеля «Афонька Бида» (1924) читаем: «Лохматая пешка вылезла из своих ям»; «Казаки… мчались на окопы, из которых глазела обрадованная зрелищем пешка» (Бабель 1992: 81) и др.

[5] Безыменский был одним из яростных критиков пьесы *Дни Турбиных* и злобно спародировал ее в поэме *Выстрел* (1929). Булгаков сделал ответный выпад: в ранних

«пешка» по важности равна «фигуре» («Для той борьбы, что мы ведем, / Нет пешечного дела вовсе» (Безыменский 1926: 125)), однако в его рассуждениях доминирует идея подчинения приказу:

…Я знаю Партию одну
(Не шахматную, а живую!),
Которая ведет войну
И этою войной живу я.
<…>
Я пешка. Но, умея быть
Частицею живого тела,
Я знаю, что такое «жить»,
Куда идти и что мне делать

(Безыменский 1926: 124–125).

В финале поэмы «рука Партии», в лучших традициях «Интернационала», ведет массы «пешек» на «последний и решительный»[6]:

И вот
Тогда пойдут в работу
Лихая конница, пехота,
И батареи (не ладей),
Пойдут (не ферзевые) танки,
Аэропланы (не слоны),
Засады, крепости, землянки,
Разведка, жертвы, связь, приманки…
<…>
От битвы задрожит земля.
Она потонет в гуле, в звоне.
Восстанут фабрики, поля,
И в вихре бешеной погони,
Штыком вонзившись в грудь короне,
Прикончат
Короля[7]

(Безыменский 1926: 128).

(конец 1920-х – начало 1930-х гг.) редакциях «романа о дьяволе» Безыменский демонстративно «умерщвлен» – упомянут как покойный поэт Александр Ильич Житомирский (см.: Булгаков 2014: 92, 107, 121) (Безыменского звали Александром Ильичом, и он был родом из Житомира). В последней редакции *Мастера и Маргариты* фигурирует поэт Рюхин, в образе которого есть аллюзии как на Маяковского, так и на Безыменского (см.: Яблоков 2005: 77–79).

[6] Поэма Тихонова *Шахматы* тоже завершается образом грядущей битвы – Безыменский демонстративно использовал «чужое» заглавие, стремясь преподать Тихонову урок и продемонстрировать «правильное» решение темы. Конечно, текст Безыменского больше соответствует требованиям агитпропа, однако поэма Тихонова значительно «живее» – как в стилевом, так и в эмоционально-духовном смысле.

[7] Использование шахматных терминов в качестве политических метафор вполне традиционно. Напомним написанную во время Первой русской революции басню сатириконца П. П. Потемкина «Король и пешка» (1906), где Ферязь объясняет Пешке: «Ты не бываешь Королем, – / зато Король бывает пешкой!» (Поэты 1966: 54).

Конечно, подобное мироощущение было близко отнюдь не всем. Диаметрально противоположное отношение к роли «пешки» видим у С. Д. Кржижановского, чье знакомство с Булгаковым началось еще в Киеве и продолжилось в Москве. В середине 1920-х гг. оба печатались (и вместе с тем «не печатались») в журнале *Россия*: в его пятом номере за 1925 г. опубликованы повесть Кржижановского *Штемпель: Москва* и фрагмент *Белой гвардии*. В следующей (невышедшей) книжке журнала должны были появиться окончание булгаковского романа, а также рассказ Кржижановского «Автобиография трупа» – в нем, как и в ряде других произведений писателя, шахматная тема вполне актуальна[8].

Герой «Автобиографии трупа» Штамм ищет комнату в Москве, по этому поводу с первых строк повествования вводится шахматная метафора: «Он знал, что на столичной шахматнице не для всех фигур припасены клетки» (Кржижановский 2001–2013-2: 508). Поселившись в «комнате № 24», Штамм получает рукопись бывшего жильца с рассказом о его пути к смерти (судя по всему, подобный исход ожидает и самого Штамма). Опуская мотивировки, отметим, что интроверт-самоубийца стремился оказаться в хронотопе, подобном пространству шахматницы: «Я уже давно замышлял сконструирование как бы с п л ю щ е н н о г о м и р к а, в котором в с е было бы в з д е с ь, – мирка, который можно было бы защелкнуть на ключ внутри своей комнаты» (Кржижановский 2001–2013-2: 516).

Повествуя о том, как сформировалось его намерение уйти из жизни, бывший жилец говорит, что шахматы выступали альтернативой драматичной действительности, помогая отвлечься от окружающих событий и встать «по ту сторону» реальности, то есть заживо перейти в «иной» мир:

> Я купил себе тридцать две черных и белых резных деревяшки и стал играть по ночам в шахматы – сам против себя. Мне нравилась абсолютная бесплодность шахматного мышления. После длительной борьбы мысли с противомыслью, сосредоточеннейшей схватки ходов с ходами можно было ссыпать весь этот крохотный мирок, деревянный и мертвый, назад в коробку, и никаких следов от династий его черных и белых королей, от опустошительных войн, охватывавших все клетки мирка, не оставалось: ни во мне, ни вне меня[9] (Кржижановский 2001–2013-2: 529).

---

[8] Высказывалось предположение (см.: Перельмутер 2001: 685), что названием «Автобиография трупа» обусловлено булгаковское заглавие «Записки покойника». Однако, во-первых, за 15 лет до рассказа Кржижановского появился фельетон А. Т. Аверченко «Записки трупа» (1910) (см.: Аверченко 2012–2015-5: 293–297); во-вторых, у автора «Записок покойника» могли быть и иные авторитетные образцы – например, «Замогильные записки» (1848) Ф. Р. де Шатобриана или изданные в 1932 г. под таким же заглавием мемуары В. С. Печерина.

[9] Похожее рассуждение встречаем в фельетоне А. Т. Аверченко «Белые короли» (1921): «Я всегда удивлялся шахматному игроку: радостно вынимает он из ящика фигуры, любовно их расставляет по клеткам, любовно и нежно двигает самой ничтожной пешкой, заботливо защищает простого офицера, а если противник попытается покуситься на королеву, то его монархические вкусы так разгораются, что он начинает защищать эту коронованную особу с чисто звериной яростью: кони так и прядают, офицеры так и

В «Автобиографии трупа» не выражена прямо идея «порабощения» человека шахматами[10], подчинения логике «самоиграющейся» партии; однако в других произведениях Кржижановского шахматистов ожидают кризис идентификации, утрата «субъектности» и свободы поступка. Так, в рассказе «Проигранный игрок» (1921) герой в ходе партии физически становится пешкой: «Пешка Пемброк, продолжавшая все еще считать и самоощущать себя знаменитым шахматистом, недоумевала. <…> Теперь только пешке-игроку стала ощутима вся глубина его *пойденности*» (Кржижановский 2001–2013-1: 137–138). Превращение из «субъекта» в «объект» вызывает закономерный протест: «Хочу, чтобы – я, а не мной! Прекратить игру!» (Кржижановский 2001–2013-1: 138). Но у мира, в котором оказался герой, свои законы, и перед «пойденным» Пемброком возникает враждебный «бледный конь»[11] (Кржижановский 2001–2013-1: 138), апокалиптическое воплощение гибели (Откр. 6: 8). Тот же мотив развивается в повести *Возвращение Мюнхгаузена* (1927), герой которой, осознав, что он не в силах справиться с вездесущим красным ферзем, стоически «выключает» себя из реальности:

> Теперь настал миг, когда мне нечем ходить: все мои фантазмы проиграны. Но я и не подумаю сдаваться: в той игре и в тех масштабах, в каких мы ее ведем, если не с чего, так с себя. <…> Что ж, ход самим собой: проигранному игроку больше ничего не остается, и я не слишком цепляюсь пятками за землю (Кржижановский 2001–2013-2: 253).

Позже эту тему будут обсуждать шахматисты в диалоге Кржижановского «Драматургия шахматной доски» (1946):

> Б е л ы е. Вы говорите так, как если б все эти деревяшки под черным и белым лаком имели свою волю и свою жизнь. Но ведь они в пальцах и мыслях шахматиста. Ходят не они, а ими.

гремят оружием, заслоняя ее грудью. <…> А кончилась игра – как по волшебству меняется любовное отношение к этим милым, вырезанным из дерева фигуркам: хватает игрок целую охапку равнодушной лапой и сыплет в узкий тесный ящик, совсем не разбирая, что пешка въехала ногами в брюхо королю, а конь всей мордой непочтительно уткнулся в очаровательную спину королевы» (Аверченко 2012–2015-11: 544).

[10] В качестве примера травестийной реализации данного мотива упомянем помещенную в 1909 г. *Сатириконе* серию рисунков А. А. Юнгера. Здесь шахматист, проведя двое суток за игрой, теряет представление о реальности и, выйдя на улицу, везде видит атакующие его фигуры соперника: афишная тумба представляется турой (ладьей), запряженная лошадь – конем, встреченный офицер кажется шахматным. Придя к выводу, что «спасения» нет, шахматист со словами «Мат королю!» ложится под забором (см.: Юнгер 1909: 4) – подразумевается символический жест сдачи партии, когда игрок опрокидывает своего короля на доску; соответственно, герой выступает одновременно в качестве шахматиста и шахматного короля.

[11] «Негативное» воплощение данного мотива видим в стихотворении В. В. Набокова «Шахматный конь» (1927). Здесь в воображении сходящего с ума шахматиста возникает угрожающая пешка – «черная кукла», от которой герой, представляя себя белым конем, пытается спастись:

Он сгорбился, шею надул, прижал
напряженные локти к ребрам
И прыгать пошел по квадратам большим,
через один, то влево, то вправо (Набоков 2009: 559).

> Черные. А вы уверены, что игра – говорю о большой игре – не ходит шахматистами, ходящими своими шахматами? (Кржижановский 2001–2013-4: 111).

Мы почти ничего не знаем о взаимоотношениях Булгакова и Кржижановского в 1920-х – 1930-х гг.[12] Но в произведениях того и другого (пожалуй, как ни у кого из отечественных писателей 1920-х – 1930-х гг.) шахматный дискурс играет важную роль, способствуя постановке философских проблем.

II

У Булгакова тема шахмат присутствует прежде всего в двух «главных» романах. Обычно в этой связи вспоминают эпизод *Мастера и Маргариты*, где Воланд играет с Бегемотом (о нем будет сказано ниже); однако в «Белой гвардии» шахматные мотивы, пожалуй, более важны. Недаром поворотный политический момент, оказавший решающее влияние на судьбу Города и его обитателей, уподоблен шахматной партии:

> …Нежданно-негаданно появилась третья сила на громадной шахматной доске. Так плохой и неумный игрок, отгородившись пешечным строем от страшного партнера (к слову говоря, пешки очень похожи на немцев в тазах[13]), группирует своих офицеров около игрушечного короля. Но коварная ферзь противника внезапно находит путь откуда-то сбоку, проходит в тыл и начинает бить по тылам пешки и коней и объявляет страшные шахи, а за ферзем приходит стремительный легкий слон – офицер, подлетают коварными зигзагами кони, и вот-с, погибает слабый и скверный игрок – получает его деревянный король мат (1: 89).

Заметим, что если воспринять этот «ландшафт» буквально по-шахматному, то никакого нарушения правил игры нет, «третья сила» на доске не появляется – изображена партия хотя и драматичная, но протекающая обычным образом. Зато правила окажутся нарушены в романе *Мастер и Маргарита*, где по наущению Бегемота король покидает доску (7: 313), чего в шахматах быть не может, пока игра продолжается[14].

Шахматный дискурс в *Белой гвардии* обусловлен прежде всего реминисценциями из романа *Война и мир* – вспомним фразу Наполеона перед

---

[12] Обращает на себя внимание имевшее место в конце 1920-х гг. сотрудничество обоих с Камерным театром. В 1928 г. там была поставлена (хотя вскоре запрещена) булгаковская комедия *Багровый остров*. В этот же театр Кржижановский (безуспешно) предлагал комедию *Писаная торба* (1930), а в начале 1930-х гг. он читал в Камерном театре лекции (см.: Эмерсон 2011: 138).

[13] Этим сравнением обусловлено описание, предвосхищающее живые шахматы в *Мастере и Маргарите*: «…посредине улицы ползут пешки в тазах» (1: 144).

[14] В свое время делались попытки соотнести этот эпизод с какой-либо реальной шахматной партией 1930-х гг. (см.: Пиманов 1985: 25; Йованович 1986: 24–25). Однако в *Мастере и Маргарите* главное не партия как таковая, а то, что играется она не по правилам.

Бородинским сражением: «Шахматы поставлены, игра начнется завтра» (Толстой 1940: 223). Развивая толстовские ассоциации, можно заметить, что мортирный дивизион Малышева, призванный защитить Город от Петлюры-«Наполеона», фактически готовится к «новому Бородину» – недаром акцентирован висящий в гимназии портрет Александра I на Бородинском поле (1: 130–131). Впрочем, благодаря своевременному известию из штаба бойцы дивизиона счастливо избегают роли жертвенных «пешек», на которую их обрекли предатели-генералы во главе с гетманом.

Конечно, «военно-шахматные» метафоры встречались и в источниках более ранних, чем роман Толстого, – например, в публиковавшихся во второй половине 1840-х гг. *Воспоминаниях* Ф. В. Булгарина. Говоря о действиях российской армии в Русско-шведской войне (1808), Булгарин пишет: «Легко было главнокомандующему, разложив карту Финляндии, играть в стратегию, как в шахматы; но Финляндия была не спокойная и безмолвная шахматная доска, и возмущенный народ – не пешки!» (Булгарин 1848: 140). Среди современных Булгакову текстов упомянем книгу генерала Я. А. Слащова *Крым в 1920 году* (1924), которой драматург пользовался при работе над пьесой *Бег*. В ней Хлудов диктует донесение: «…Фрунзе обозначенного противника на маневрах изображать не пожелал… Это не шахматы» (4: 301). У Слащова читаем:

> Окончательно растерявшийся Врангель для обороны перешейков решил сделать перегруппировку… и началась рокировка (хорошо она проходит только в шахматах). <…> Красные же не захотели изображать обозначенного противника и атаковали перешейки (Слащов 1924: 246).

Но шахматные мотивы в *Белой гвардии* обусловлены и другими источниками. Прототипом пародийно-демоничного Шполянского (некоторые его черты перейдут в образ Воланда) послужил В. Б. Шкловский (см.: Шкловский 1972: 692), который в 1923 г., наряду с книгами *Сентиментальное путешествие* и *ZOO, или Письма не о любви, или Третья Элоиза*, откликнувшимися в «Белой гвардии» (см.: Яблоков 2015: 650–651, 653–657, 669–670), выпустил сборник статей и рецензий *Ход коня*. Его метафорическое заглавие отражает сложную политическую «траекторию» автора и, возможно, отсылает к стихотворению Ф. Фрейлиграта «Шахматный конь» (1846), лирический герой которого рисует свое существование как беспрерывный «маневр»: «Скачу я, упоен борьбой, – / Врагам не уступая поля!» (Фрейлиграт 1956: 158). Не обескураживает его и перспектива эмиграции, ибо он уверен в победе революции:

> Пусть гонят же куда хотят,
> Не доконать меня ходами.
> Лишь королям дается мат,
> *Так и бывает с королями!*
>
> (Фрейлиграт 1956: 159).

Если «конь» у Фрейлиграта приемлет условия рискованной игры, то, например, герой рассказа А. И. Куприна «Марабу» (1909) ведет себя принципиально иначе. Сравнивая шахматистов с унылыми птицами (см.: Куприн 2006: 331), он выступает против правил в целом, не только игровых, но и всеобщих[15], эпатажно провозглашая «гамбит Марабу»:

> Он разрешает делать ход конем по прямой линии, и, если вы отказываетесь признавать его – я брошу вам в лицо гласное, громкое обвинение: угрюмые кроты, скрытые трусы, совы, испугавшиеся свежего потока воздуха и снопа солнечных лучей, ворвавшихся в моем лице в мертвую, застывшую атмосферу тления и праха! (Куприн 2006: 336).

Шкловский в *Ходе коня* не настаивает на изменении правил, а с помощью шахматных метафор иносказательно оправдывает «извилистость» своего пути. В «Первом предисловии» к книге говорится:

> …Конь не свободен, – он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена. <...> …Не думайте, что ход коня – ход труса. Я не трус.
>
> Наша изломанная дорога – дорога смелых, но что нам делать, когда у нас по два глаза и видим мы больше честных пешек и по должности одноверных королей (Шкловский 1990: 74–75).

При этом в начале предисловия после фразы «Конь ходит боком, вот так» (Шкловский 1990: 74) изображена шахматная доска, где зигзагообразным пунктиром показано несколько последовательных ходов этой шахматной фигуры. Диаграмма напоминает известную задачу о коне, который должен обойти все поля доски, побывав на каждом только один раз. Задача называется Knight's tour (отечественный вариант – *Ход конем*); из этого английского словосочетания, фонетически смешанного с самохарактеристикой Шкловского «не трус», Булгаков образовал фамилию Най-Турс[16] (при том что Шкловский, как уже сказано, считается прототипом оценочно «противоположного» персонажа *Белой гвардии* – Шполянского). Английское именование шахматной фигуры – Knight, рыцарь

---

[15] Ср. в мемуарном эссе В. П. Катаева «Алмазный мой венец» (1977) рассказ о том, как Ю. К. Олеша под влиянием проходившего в 1925 г. в Москве Международного шахматного турнира предложил ввести в шахматах новую фигуру – дракона, находящегося «вне шахматной доски»: «Он должен ходить без правил. Он может съесть любую фигуру. Игрок в любой момент может ввести его в дело и сразу же закончить партию матом. <…> Кто успеет первый ввести в бой дракона и съесть короля противника, тот и выиграл. <…> Дракон – это революция в шахматах!» (Катаев 1984: 194). Заметим, что последняя фраза неоднозначна – ее можно понять в том смысле, что подобная фигура олицетворяет революцию и ее образ действий.

[16] Возможно, в романе присутствует намек на этимологизацию фамилии Най-Турс по названию другой шахматной фигуры – ладьи, которую называли турой (*фр.* tour – башня), а также пушкой. Ср. в романе В. В. Набокова *Защита Лужина* (1929): «…тура оказалась синонимом пушки» [Набоков 2009: 330]. В «Белой гвардии» ассоциативная связь башни и пушки реализована в сцене бреда Алексея Турбина (который числился в артиллерийском дивизионе): «Мортиру выдвинули на веранду, причем сквозь стекла, завешенные, ее черное дуло отнюдь не казалось страшным. <…> …Часы в столовой… чистым, солидным баритоном били – тонк! И башенным боем, как в игрушечной крепости прекрасных галлов Людовика XIV били на башне – бом!..» (1: 237–238).

/ всадник – вполне соответствует образу «белградского гусара» (1: 48), рыцаря белой идеи; недаром в «райском» сне Турбина Най-Турс представлен в виде «витязя» с мечом, «каких уже нет ни в одной армии со времен крестовых походов» (1: 100).

Если учесть, что повествователь прямо называет Шполянского и Най-Турса «черными» (1: 170, 180) (имеется в виду цвет волос, «масть»), то в шахматной топике романа они должны соответствовать черным коням, или, в английском варианте, рыцарям / всадникам[17]. Но взаимоотождествление этих персонажей пародийно – ибо первый, Шполянский, не имеет политических предпочтений, заявляя: «Все мерзавцы. И гетман, и Петлюра. <…> Самое главное, впрочем, не в этом. Мне стало скучно, потому что я давно не бросал бомб» (1: 171), – а второй, Най-Турс, будучи гусаром («профессионально» связанным с конями) явно находится в белом лагере. Кстати, судьба Най-Турса ассоциируется с «жертвой фигуры»: в отличие от Малышева, он не в курсе бегства гетмана, так что юнкера Ная едва не погибают – их спасает командир, жертвуя собой не только в «человеческом» образе, но и в метафорической роли рыцаря / всадника.

Вряд ли можно прямо соотнести фабулу *Белой гвардии* с шахматной партией, приписав каждому из персонажей (хотя бы главных) «амплуа» конкретной фигуры. Шахматные коннотации – лишь элемент травестийно-«мистериальной» атмосферы романа, в котором исторические события представлены как одно из воплощений вечной «игры», многократно повторяемого мирового «сценария». Но даже если «партии» в истории типологически воспроизводятся, то состав «фигур» и «пешек» всякий раз меняется и для каждой из них поведение на «доске» обусловлено как общими «правилами игры», так и персональным нравственным выбором.

Интересно, что как раз в период работы писателя над известной нам редакцией «Белой гвардии» увидели свет два переводных текста, где шахматная тема сопряжена с философскими проблемами и при этом окрашена комическим колоритом. В 1924 г. в Москве была переиздана – анонимно и под названием «Древняя поэма о шахматной игре» (хотя до этого минимум четырежды издавалась под настоящим заглавием, с именами автора и переводчика (см.: Эйхенбаум 2011: 73)) написанная в 1840 г. на иврите поэма Я. М. Эйхенбаума (деда известного литературоведа) «Гакраб» («Защита»). Здесь описание реальной шахматной партии (см.: Эйхенбаум 2011: 83–84) представлено в виде батального сюжета:

> Давно ль на поле громкой славы
> Царю все кланялось до ног!
> Теперь от всей его державы
> Ему остался уголок…

---

[17] В *Мастере и Маргарите* сходными коннотациями будет отмечен образ Пилата, в устах которого сословный признак – всадник – обретает буквальный смысл: «Пилат Понтийский, всадник Золотое Копье» (7: 44) (представители мифологической школы возводили имя Пилата к *лат.* pilum – копье).

Туда бежит король гонимый,
Под сень бессильных двух рабов,
И думает, что там незримым
Он остается от врагов;
Но конь заржал, и всадник белый,
Презрев постыдный смерти страх,
Летит вперед как угорелый,
Неистово взывая: «шах!»

Еще он рокового слова
Не вымолвил, а смерть готова:
Солдат предстал ее жрецом –
И пал наездник и с конем;
Но белый раб в мгновенье ока
Разбил убийцу в пух и прах, –
Погиб солдат. А издалека
Пушкарь кричит: «спасайся, шах!»

(Эйхенбаум 2011: 52–54).

Русский текст поэмы выглядит бурлескно по вине переводчика – тот (еще в 1840-х гг.) постарался «оживить» ее не только за счет «модного» стихотворного размера и общего стиля повествования[18], но и путем введения сочиненных им самим, отсутствовавших в оригинале фрагментов, которые придали изображению несвойственный характер шутливой стилизации под романтические поэмы с восточными сюжетами (см.: Эйхенбаум 2011: 85–86). Для примера приведем добавленный переводчиком финал:

…И льется речь живым ключом
Из уст поэта-чародея.
Он пел про битву двух сторон,
Про глубину соображений,
Как сильный сильным побежден,
Как с хитростью боролся гений.
И каждый шаг, и каждый ход
Он в рифму звонкую кладет. <…>
С тех пор живет в устах народа
Рассказ глубокой старины:
Об нем твердили в род из рода
Востока пылкие сыны;
И к нам через многие лета,
Как быль исчезнувших времен,
Рассказ восточного поэта
Седым преданьем занесен

(Эйхенбаум 2011: 58).

[18] В посвященной поэме рецензии (1924) Б. М. Эйхенбаум писал: «Перевод неудачен: строфическое построение не соблюдено; сжатость, стремительность и остроумие языка не переданы; в основу положен какой-то ходячий пушкинско-лермонтовский шаблон, осложненный особенностями одесского наречия» (Эйхенбаум 2011: 19).

Другое – несравнимо более популярное в мировом масштабе – произведение, где шахматы выступают аллегорией реальности и бытовые события принимают вид шахматной партии (правда, разыгрываемой во сне), – повесть Л. Кэрролла[19] *Алиса в Зазеркалье* (1871). В 1924 г. вышел ее первый перевод на русский язык[20] (см.: Кэрролл 1924). Есть все основания полагать, что Булгаков был знаком с этим произведением[21]. Сравним «политические шахматы» в «Белой гвардии» и страну, которую показывает Алисе деревянная Королева; оглядывая пейзаж, героиня говорит:

> – Это совсем как большая шахматная доска! <…> Здесь разыгрывается большая партия в шахматы – огромная партия на всем свете, если только это свет. Ах, как это смешно! Я бы ужасно хотела быть одной из фигур. Я бы даже ничего не имела против того, чтобы быть простой пешкой, лишь бы я тоже могла играть... хотя, конечно, я предпочла бы быть Королевой (Кэрролл 1924: 24–25).

В булгаковском романе наряду с двумя метафорическими «рыцарями» присутствует черный всадник в прямом смысле слова – конный памятник: «…сидел Богдан Хмельницкий с булавой, чернея на небе, указывал на северо-восток. …Лезли остервеневшие от радостного возбуждения мальчишки к копытам черного Богдана» (1: 300). Эта «фигура» по-своему «участвует» в политических коллизиях – петлюровцы взбираются на постамент, пытаясь «сбить надпись, глядящую с черного гранита»[22] (1: 301). Интересно, что черный всадник с «булавой» (в некоторых современных переводах использовано именно это слово) фигурирует также в *Алисе в Зазеркалье*:

> …В стороне раздались громкие крики: «Эй! Эй! Шах!» – и к ней галопом подъехал рыцарь в черных доспехах, размахивавший перед собой толстой дубинкой. Как только он подъехал к Алисе, лошадь его сразу остановилась.
>
> – Ты моя пленница! – закричал Рыцарь и свалился с коня (Кэрролл 1924: 89–90).

---

[19] Высказывалось суждение, что «Булгаков… настаивал на необходимости включить Кэрролла в ряд своих “предшественников”» (Йованович 2004: 49), однако непонятно, какие высказывания писателя имеются в виду.

[20] М. Йованович считает, что до 1940 г. повести Кэрролла при переводе на русский язык сильно «русифицировались» (Йованович 2004: 41). На самом деле переводы, вышедшие в СССР в начале 1920-х гг., были практически свободны от этого недостатка.

[21] Одним из косвенных доказательств является образ зеркала в комедии «Зойкина квартира» где на сцене присутствует зеркальный шкаф, внутреннее пространство которого – буквально «зазеркалье» – представляет собой хронотоп с особыми свойствами. В первой сцене там «исчезает» Зоя (4: 99), позже – Газолин (4: 162); и именно из этого шкафа, словно непосредственно из Парижа, являются соблазнительные платья (4: 137), главное средство в затеянной Зоей игре. «Зеркальная» топика существенна и в других произведениях Булгакова – прежде всего, конечно, в романе «Мастер и Маргарита» где также присутствует кэрролловский мотив «зазеркалья» (см.: Вулис 1991: 336, 358).

[22] Имеется в виду, скорее всего, надпись, находившаяся на правой стороне пьедестала памятника в Киеве: «Богдану Хмельницкому – единая неделимая Россия».

Впрочем, подъехавший Белый Рыцарь падает с коня «точно так же, как упал перед тем Черный» (Кэрролл 1924: 90).

Шахматные коннотации возникают в *Белой гвардии* во многих ситуациях, где присутствуют черный и/или белый цвета либо семантически близкие к ним цветообозначения[23]. Соответствующей метафорой выглядит само заглавие романа – хотя в амбивалентном булгаковском мире не всегда просто определить, кто из обитателей «снежного, прекрасного Города» (1: 42) действительно в «белом» лагере, а кто лишь прикидывается «белым», но готов переметнуться к «черным». Кстати, в связи со снежными мотивами подчеркнем, что действие *Алисы в Зазеркалье* происходит именно зимой и, подобно булгаковскому роману, домашний покой противопоставляется окружающему метельному хаосу. Во вступительном стихотворении читаем:

> Там, за окном – мороз трещит сильней,
> И плачет стон безумной вьюги снежной.
> Здесь – в камельке горячий жар углей
> И детский мир, уютно безмятежный
>
> (Кэрролл 1924: 4).

Обращаясь к черному котенку Китти, Алиса объясняет: «Я смотрела (через окно. – *Е. Я.*) на мальчиков, как они таскали хворост для костра. <…> Только стало так холодно и такой снег пошел, что им пришлось бросить» (Кэрролл 1924: 6). Кстати, в повести наряду с черным котенком есть и белый – по имени Снежок (Кэрролл 1924: 7).

В соответствии со своим пожеланием Алиса становится пешкой (см.: Кэрролл 1924: 24–25), а впоследствии – Белой Королевой (девятая глава носит название «Королева Алиса» (Кэрролл 1924: 104)). Соответственно, обращает на себя внимание номинация матери Турбиных – «светлая королева»[24] (1: 33), которая будет «унаследована» героиней «Мастера и Маргариты» (см.: Йованович 2004: 45). В редакции 1938 г. Маргариту именуют «светлейшей королевой» (Булгаков 2014: 737); здесь же, а также в последней редакции толстяк на берегу реки называет ее «светлой королевой Марго»[25] (Булгаков 2014, 713; 7: 298); между тем Тофана на балу (в последней редакции) величает Маргариту «черной королевой» (7: 342).

---

[23] В *Мастере и Маргарите* противостояние белого и черного цветов совмещено с философской оппозицией света и тьмы, восходящей к диалогу Фауста с Мефистофелем в первой части (1806) трагедии И. В. Гёте (см.: Гёте 1902: 41), – реминисценции из этого эпизода видим в споре между Левием и Воландом о свете и тенях (7: 438–439).

[24] Отмечено [см.: Белоусова 2010: 47], что в *Белой гвардии* образы родителей Турбиных маркированы контрастными цветами: белый – цвет матери, черный – цвет отца (ср. купленные им «черные» часы (1: 34, 39) и «черный мраморный крест» (1: 33) на его могиле). Сходным образом в *Мастере и Маргарите* хозяин и хозяйка бала противоположны по колориту: Воланд – «темный», Маргарита – «светлая».

[25] В романе А. Дюма *Королева Марго* (1845) у главной героини черные волосы, и такие же оказываются у Маргариты после крема – она «от природы кудрявая черноволосая женщина» (7: 279). Зато ее тело начинает излучать свет – при виде преображенной Маргариты Наташа кричит: «Атласная! Светится! Атласная!» (7: 281).

У Кэрролла действие начинается с того, что Алиса спрашивает черного котенка, умеет ли он играть в шахматы, и предлагает поиграть, как будто котенок – Черная Королева (см.: Кэрролл 1924: 9). Сама Алиса, побывав Белой Королевой, в финале просыпается[26], «возвращаясь» в исходный облик, а Черная Королева вновь становится котенком (см.: Кэрролл 1924: 119–120).

На обложке первого русского перевода *Алисы в Зазеркалье* изображен котенок за шахматной доской в позе «игрока» – он по-своему предвосхищает образ «шахматиста» Бегемота. Ассоциация между котом и игрой в *Мастере и Маргарите* реализована, вероятно, не только в сцене с живыми шахматами, но также в эпизоде с буфетчиком Соковым. Воланд предлагает ему во что-нибудь сыграть, но тот отказывается: «Не играю» (7: 252). Вскоре после этого берет на голове у Сокова превращается в черного котенка, который, расцарапав ему лысину, «брызнул вверх по лестнице» (7: 256), то есть вернулся в «нехорошую квартиру». Можно предположить, что в роли котенка выступил «уменьшившийся» Бегемот.

Прежде чем перейти к партии между ним и Воландом, отметим, что в ранней (конец 1920-х гг.) редакции романа существовал другой «шахматный» эпизод, тоже, по-видимому, связанный с Воландом – приходится

---

[26] Интересно, что Алиса задается вопросом о «субъекте» сновидения: «…это… был или мой сон, или Черного Короля. Он был частью моего сна, конечно, но ведь тогда и я была частью его сна»; подхватывая эти слова, повествователь завершает повесть вопросом: «Чей это был сон, как вы думаете?» – который затем варьируется в строках финального стихотворения: «Мы все в Стране Чудес живем <…> Но жизнь – не сон ли это?» (Кэрролл 1924: 123–124). Ср. пьесу *Бег*, имеющую подзаголовок «Восемь снов» и состоящую, соответственно, из сновидений, «субъектами» которых выступают как автор, так и персонажи – например, Серафима и Голубков (4: 381).

говорить наугад, поскольку текст почти не сохранился. Судя по уцелевшим обрывкам, речь шла о собрании жилтоварищества дома на Садовой, посвященном судьбе освободившейся квартиры Берлиоза. Собранием руководит управдом Никодим Гаврилович Поротый (будущий Никанор Иванович Босой), который (должно быть, из-за проявленного хитроумия) сравнивается с игроком – собрание описано как шахматная партия: в уцелевшем тексте встречаются слова «гамбит», «пешки», «ход конем», «гроссмейстер» (Булгаков 2014: 94–95, 97). Затем следует визит Поротого в «нехорошую» квартиру, где его собеседником, помимо Воланда (именуемого также Леонардом), выступает некий «ферзь» (Булгаков 2014: 98).

В булгаковской комедии *Иван Васильевич* управдом окажется «близнецом» Ивана IV[27]. Это наводит на предположение, что эпизод «шахматного» собрания в домкоме мог быть ассоциативно связан с финалом трагедии А. К. Толстого *Смерть Иоанна Грозного*[28] (1866). Здесь во время игры Иоанна с Бельским присутствующий Шут уподобляет безвольных бояр шахматным фигурам:

> Точь-в-точь твои бояре! Знаешь что?
> Живых-то ты всех побоку, а этих
> Всех в Думу посади. Дела не хуже
> У них пойдут, а есть они не просят!
>
> (Толстой 1963: 251)

---

[27] Образ двойника «грозного» царя возникает уже в ранней (конец 1920-х гг.) редакции *Мастера и Маргариты*. Здесь Иван Бездомный в качестве юродивого Иванушки на паперти храма Василия Блаженного упрекает «тезку» – Ивана IV: «Стыдные дела твои, царь… Ну а дай мне денежку, царь Иванушка, помолюся ужо за тебя.

Отвечал ему царь заплакавши:

– Почто пугаешь царя, Иванушка. На тебе денежку, верижник Божий человек, помолись за меня!» [Булгаков 2014: 90] В диалоге двух «Иванов» явно варьируется сцена пушкинского *Бориса Годунова* (1825):

«Юродивый (*плачет*). Взяли мою копеечку; обижают Николку! <…>

Царь. <…> Молись за меня, бедный Николка <…>

Юродивый <…> Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит» [Пушкин 1995: 78]. «Замена» Бориса на Ивана пародийна, поскольку в пушкинской трагедии действие происходит спустя 30 лет после смерти Грозного. Сходный анахронизм предполагается в комедии *Иван Васильевич*: здесь Якин снимает фильм «Борис Годунов», но ему недостает актера на роль Грозного – которого, судя по информации о сценарии, где «Бориса объявляют царем» [6: 151], уже не должно быть в живых.

[28] Осенью 1927 г. пьеса А. К. Толстого была поставлена во Втором МХАТе – причем, судя по рецензии заведующего театрально-музыкальной секцией Главреперткома и театрального критика В. И. Блюма, одного из гонителей Булгакова (Блюм считается прототипом Саввы Лукича в «Багровом острове»), в спектакле содержались довольно прозрачные аллюзии на политическую ситуацию в СССР (учтем, что дело происходило за два месяца до десятилетнего юбилея Октябрьского переворота): «На сцену вбегает бешеная свора каких-то звероподобных калибанов, с собачьей ухваткой вцепившихся друг другу в глотки, животным рыком оглашающих деформированные своды фантастически орнаментированного покоя и “облаченных” в странно деформированные и раскрашенные одеяния. И такими бояре в постановке выдержаны подчеркнуто и до конца. Таким же показан и достойный вождь их – насквозь прогнивший сифилитик (!) – бешеный царь Иван Грозный» (Блюм 1927).

Затем Иоанн случайно роняет «царя» (шахматного короля), и шут, бросаясь его поднимать, восклицает: «Царь шлепнулся!» (Толстой 1963: 253). Эпизод оказывается пророческим: Годунов приносит известие, что волхвы настаивают на верности своего предсказания о близкой смерти Иоанна, и тот вскоре действительно умирает. Годунов же (за рамками фабулы) становится фактическим правителем России, а позже царем. Посвященная ему трагедия Пушкина (реминисценции из которой есть также в «Зойкиной квартире» (4: 183)) – одно из известнейших произведений о самозванстве. Характерно, что шахматная партия Воланда и Бегемота напоминает фабулу самозванства: офицер переодевается королем (7: 313). Можно также усмотреть здесь парафраз на тему «Белой гвардии», где речь идет о бегстве гетмана, «замаскированного» под немецкого майора (1: 146–147). Расширяя пародийные ассоциации, отметим, что французское название шахматного офицера (слона) – fou, «шут»; в этой связи кажется значимой, например, такая деталь, как «клетчатый… пиджачок» (7: 9) и такие же «брючки» (7: 55) Коровьева – костюм «арлекинский» и вместе с тем «шахматный».

В первом приближении можно сказать, что, изображая живые шахматы, Булгаков воспроизвел известную с XV в. реалию – театрализованные шахматные партии, где роли фигур исполняли люди, в том числе всадники. Подобные действа были довольно популярны и в 1920-х – 1930-х гг. Например, в 1927 г. в журнале *Жизнь искусства* (№ 12) анонсировалось назначенное на 28 марта представление в Ленинградском госцирке «Живой шахматный артистический турнир». На превращенной в шахматную доску арене разыгрывали партию две пары шахматистов, а в качестве фигур выступали артисты – цирковые и не только (в частности, белым королем был музыкант, певец и эстрадный артист Л. О. Утесов, а белой королевой – артистка балета и эстрадная танцовщица Е. В. Лопухова). В афише объяснялось: «Битая фигура-артист сходит с поля и на специальной сцене исполняет номера своего репертуара. По окончании турнира выступление оставшихся на поле фигур».

В 1934 г. на одном из московских стадионов состоялась «живая» партия, которую разыграли М. М. Ботвинник и Н. Н. Рюмин:

> Фигуры были представлены спортсменами. Королей исполняли штангисты, державшие гири, как скипетры; королев играли женщины-теннисистки, легкоатлеты стали ладьями, велосипедисты – слонами (они же офицеры), копьеметатели – конями, а две футбольные команды в черных и белых майках выстроились друг против друга фалангами пешек. Партия… закончилась миром на 36-м ходу (Пимонов 1985: 25).

Вместе с тем у шахматной партии в *Мастере и Магарите* есть литературные прообразы. Развернутое описание живых шахмат находим, например, в Пятой книге романа Франсуа Рабле *Гаргантюа и Пантагрюэль* (1564) – кстати, в 1929 г. вышел его новый перевод, сделанный В. А. Пястом. Здесь путешественники попадают на остров Пушистых Котов (ср. шах-

матиста Бегемота), а позже – в королевство Энтелехию, управляемое королевой Квинтэссенцией. При ее дворе разыгрывается «веселый бал в виде турнира»: «тридцать две персоны» устраивают потешное представление, трижды играя в некую игру – которая никак не названа (хотя упомянут ковер в виде шахматной доски (см.: Рабле 1956: 544)), а ее правила изложены как турнирные (см.: Рабле 1956: 545–547). Участниками никто не управляет извне, и их действия изображены не столько как шахматная партия, сколько как спектакль:

> …Серебряный рыцарь, скачущий во все стороны, оказывается около своей королевы, и вдвоем с нею они ставят золотого короля в такое отчаянное положение, что ему приходится ради своего спасения потерять свою королеву. Но золотой король берет в плен серебряного рыцаря. И золотой стрелок с двумя оставшийся нимфами изо всех сил стараются защитить своего короля. Однако в конце концов все они выходят из строя и берутся в плен; золотой король остается один (Рабле 1956: 550).

> …Золотая королева, как бы досадуя на медленность действий своей партии, прошла вперед одною из первых, вместе с одним стрелком и одним рыцарем, и чуть было не захватила врасплох серебряного короля в самом его стане, несмотря на защиту офицеров. Увидев же, что ее замысел открыт, врезалась во вражеский лагерь и столько побила нимф и офицеров, что было жалко смотреть (Рабле 1956: 551).

Кстати, сцену в подобном духе видим в рассказе А. Т. Аверченко «Неудачная игра» (1911), где для подтверждения тезиса «Шахматы – это сама жизнь!» герой фантазирует партию в виде сложной адюльтерной истории:

> Вы знаете, конечно, что первый обычный ход – это два шага королевской пешки... Первые шаги королевского первенца – дитяти любви королевской четы! Увы! Только этот первенец и называется пешкой короля, потому что другие младенцы этого сорта бывают и от офицеров... Не сама ли это жизнь? И вот игра развивается: на первенца нападает враждебный конь, но его, как принца крови, защищает конь собственной конюшни, а следующим ходом и офицер. Теперь у короля с одной стороны стоит супруга, а с другой – скромненькая блондиночка-фрейлина. Король недолго раздумывает... если он умный король... Несмотря на силу и титул его супруги, надежда на нее плоха. Она любительница всяких авантюр и уже с пятого хода приготовила себе выход, двинув на один шаг второго своего младенца, тоже принца, но уже не чистой крови, потому что он выдвинут от офицера (Аверченко 2012–2015-3: 72–73) и т.д.

Игра в шахматы в *Мастере и Маргарите* переходит в созерцание глобуса, обеспечивающего чудесное «дальновидение». Логично предположение (см.: Виленский, Навроцкий, Шалюгин 1995: 135–136), что на возникновение этих эпизодов могла повлиять статья А. А. Ахматовой «Последняя сказка Пушкина» (1932). Как показала Ахматова, тема «Сказки о золотом петушке» (1834) заимствована из «Легенды об арабском

астрологе» (1832) В. Ирвинга. В ней изображены волшебные шахматы, воздействуя на которые султан побеждает врагов:

> Одни фигурки он колол острым концом магического копья, другие ударял его тупой стороною: первые из них падали замертво на землю, тогда как вторые, обратившись друг против друга, начали беспорядочное братоубийственное побоище (Ирвинг 1957: 344).

Булгаковскую шахматную партию, перетекающую в зрелище реальной войны, можно рассматривать как вариацию приведенного в статье наброска «Сказки о золотом петушке»:

> Царь увидел пред собой
> Столик с шахматной доской.
> Вот на шахматную доску
> Рать солдатиков из воску
> В стройный ряд расставил он.
> Грозно куколки стоят, –
> Подбоченясь на лошадках.
> В коленкоровых перчатках,
> В оперенных шишачках,
> С палашами на плечах
>
> (цит. по: Ахматова 1933: 165).

Предпосылки к тому, что тема шахмат в *Мастере и Маргарите* могла сочетаться с пушкинским дискурсом, существовали, по-видимому, уже в ранний период работы Булгакова над романом. Вспомним несохранившийся эпизод «шахматного» собрания в домкоме и образ «игрока» управдома, с которым изначально связаны мотивы мздоимства и финансовых махинаций. Эта «связка» в итоге воплотилась в пушкинских реминисценциях: управдом Босой пародийно ассоциируется со «скупым рыцарем», испытывая во сне раздражающее воздействие пушкинской «маленькой трагедии» – недаром Босой «Пушкина ругает на чем свет стоит» (7: 162).

В эпизоде «политических шахмат» в «Белой гвардии» ударной силой выступала «коварная ферзь». Мотив находит своеобразное развитие в романе *Мастер и Маргарита*: шахматная партия прерывается в момент явления «королевы» Маргариты – Бегемот «ищет» под кроватью коня, пытаясь тянуть время, и Воланд говорит ему: «Вылезай. Прибыла гостья» (7: 309). При этом королевская роль, которую героиня должна сыграть на балу, подкрепляется наличием у Маргариты соответствующих предков. По этому поводу Коровьев сравнивает генеалогию с «причудливо тасуемой колодой карт» (7: 307), и Воланд, когда Маргарита (по подсказке Коровьева) просит не прерывать партию, развивает «игровую» метафору: «Как причудливо тасуется колода!» (7: 309) – имея в виду обусловленные наследственностью «королевские» достоинства героини. Таким образом, перед нами вполне полноправная «ферзь» – хотя, в отличие от фигуры, упомянутой в *Белой гвардии*, в Маргарите нет ничего «коварного».

Несмотря на «королевский» такт героини, партия прерывается и без ее вмешательства, ибо позиция Бегемота безнадежна, хотя он стремится повлиять на ситуацию, «хорошенько проанализировав положение» (7: 312), а на самом деле грубо искажая игру, то есть нарушая ее законы – пытаясь задействовать «третью силу». Маргарита в этом не участвует, но созерцает происходящее: ее «чрезвычайно заинтересовало и поразило то, что шахматные фигурки были живые» (7: 312). Последнее слово имеет более широкий смысл, нежели только «самодвижущиеся», – главное, что фигурки не подчиняются правилам, готовы действовать по «внеигровой» логике. В сущности, это не игра, а жизнь, «замаскированная» под шахматы. Сходным образом героиня, согласившаяся стать «королевой», действует «по правилам» лишь до поры до времени – в истории с Фридой Маргарита выходит из роли бесстрастной хозяйки бала. Впрочем, и сама Фрида радикально отличается от прочих гостей: в отличие от них, она совершила преступление под влиянием непреодолимых обстоятельств, после чего глубоко раскаялась в своем поступке и попросила о прощении.

Вспоминая про «черных рыцарей / всадников» романа *Белая гвардия*, отметим, что в *Мастере и Маргарите* белому королю угрожают «черные всадники Воланда на двух горячих, роющих копытами клетки, конях» (7: 312). Закономерно, что персонаж, олицетворяющий тьму, «играет» черными не только на шахматной доске, но и в реальности; в финале появляются «трое черных коней», которые «взрывают фонтанами землю», – на них Мастер, Маргарита и Азазелло улетают от горящего подвала, после чего, вместе с Воландом, Коровьевым и Бегемотом, покидают Москву и весь «временный» земной мир (7: 453, 457, 460–463). Когда во время полета героиня пытается понять, каков «истинный» облик Воланда, внимание читателя переключается на его черного коня: «Маргарита… думала, что… конь – только глыба мрака, а грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд» (462–463). Перед нами шахматный конь не просто «оживший», но воплощающий тьму космических масштабов.

III

Обратимся теперь к булгаковскому произведению, в котором шахматные мотивы не присутствуют в явном виде, но подтекстно сопутствуют музыкальной теме, подкрепляя и углубляя ее. Имеется в виду драма *Кабала святош*, прежде всего – эпизод извлечения[29] Муаррона из лжеавто-

---

[29] Арманда говорит Муаррону, что Мольер его «вытащил… за грязное ухо», – и Муаррон поправляет: «Не за ухо, а за не менее грязные ноги» (5: 32). Фигурально говоря, он «ногами вперед» родился из музыкального ящика. Характерно, что за несколько минут перед этим Мадлена сообщает Лагранжу о беременности Арманды (от Мольера) – Лагранж из осторожности «не запишет» эту новость, поставив вместо нее «в знак ужаса… черный крест» (5: 22). Впоследствии Муаррон будет звать Арманду «маменькой», «мамой» (5: 31–33) и при этом соблазнит ее.

матического клавесина (5: 22). В системе персонажей пьесы Муаррон весьма важен и находится в сложных отношениях двойничества с главным героем, Мольером. Муаррон – его приемный сын, талантливейший ученик в актерском деле, сексуальный соперник[30], вызвавший отца на дуэль (5: 34), губитель-доносчик, раскаявшийся «блудный сын / Иуда» (5: 55), а в финале – защитник Мольера от Одноглазого (5: 66–67).

Как известно, прототипом Муаррона послужил актер мольеровской труппы Мишель Барон, а эпизод его «обнаружения» Мольером заимствован из вышедшей в дореволюционной серии «Жизнь замечательных людей» биографической книги (1891) М. В. Барро, выписки из которой сохранились в булгаковском архиве. В ней говорится:

> В детстве Барона эксплуатировал органист из Труа, некто Резен. Переезжая из провинции в провинцию, этот Резен поражал обывателей своим необыкновенным клавесином, который по желанию слушателя и без всякого участия Резена исполнял какие угодно пьесы. Весть об этом чуде дошла наконец и до Людовика XIV. Он приказал привести к нему органиста и, когда тот познакомил его со своим клавесином, чрезвычайно напугав им королеву, повелел открыть магический инструмент и тем разоблачил секрет органиста. Внутри клавесина сидел мальчик, исполнявший пьесы по требованию публики, и этот мальчик был Барон. Мольер в это время лишился сына; он живо заинтересовался судьбою Барона и взял его к себе в дом. Он заменил ему отца и создал из него замечательного актера[31] (Барро 1891: 45).

Трудно сказать, достоверна ли такая версия появления Барона в судьбе Мольера – во всяком случае, современные его биографы о клавесине не упоминают (см., напр.: Бордонов 1983: 235). Однако интересно, что если в истории механики образ музыкального автомата или автоматона (механической куклы) (см.: Яблоков 2016: 26–27) не связан с какой-либо известной историей об обмане публики, то в шахматном контексте популярен как раз сюжет о лжеавтомате. Известный изобретатель Вольфганг фон Кемпелен наряду с подлинно автоматическими устройствами создал в 1769 г. «турка»-шахматиста – якобы автономного, но на самом деле управлявшегося изнутри человеком. Любопытно, что в XIX в. этот «турок» оказался мифологизирован в контексте польского национально-освободительного движения. Возникла легенда о спасенном Кемпеленом поручике Вронском[32] – участнике восстания Т. Костюшко. Вследствие ранения Вронский

---

[30] В романе *Жизнь господина де Мольера* нарисована прямо противоположная ситуация: «…добрые люди стали рассказывать, что комедиант любит мальчика вовсе не отцовской любовью, а любовью противоестественной и что он соблазнил и развратил Барона» (5: 290). Здесь нет и намека на роман Барона с Армандой – напротив, говорится, что однажды она, выведенная из себя его развязным поведением, дала Барону пощечину, на что он пожаловался королю (5: 290–291).

[31] Данный фрагмент довольно близко к тексту воспроизведен в «Жизни господина де Мольера» (5: 289).

[32] Подчеркнем, что в 1920-х гг. эта фамилия была популярна в литературном сообществе СССР – не только из-за романа *Анна Каренина*, но и потому, что принадлежала

потерял обе ноги, и механик вывез его за границу в своем автомате, куда поручик поместился без особого труда. Затем Вронский, будучи хорошим шахматистом, стал гастролировать с Кемпеленом и в роли «турка» одержал множество побед, в том числе над императрицей Екатериной II (см.: Гижицки 1970: 121–122).

В середине 1920-х гг. легенда актуализировалась, получив широкую известность. Она легла в основу романа французского беллетриста А. Дюпюи-Мазюэля *Шахматный игрок*[33] (Le Joueur d'échecs, 1926) – по нему был снят одноименный фильм[34] (реж. Р. Бернар), премьера которого в Париже состоялась 6 января 1927 г. (см.: Летопись 2004: 594). Кемпелена здесь играл Ш. Дюллен – не только знаменитый актер, но и основатель (1922) парижского театра «Ателье»[35].

К середине 1920-х гг. тема шахмат была вполне освоена кинематографом[36]. В 1910-х гг. появилось несколько (увы, не сохранившихся) соответствующих мелодрам, среди них картина итальянского режиссера Л. Д'Амбра «Король, ладьи и слоны» (Il Re, le Torri, gli Alfieri, 1916), где любовная интрига соединялась с шахматными метафорами, присутствовал

известному критику и общественному деятелю А. К. Воронскому. Между прочим, в 1925 г. он высоко оценил роман «Белая гвардия», назвав его «произведением выдающегося литературного качества» (см.: Яблоков 2015: 427).

[33] Об этой книге и использованной ее автором легенде довольно подробно, с цитатами, повествуется в романе Эльзы Триоле *Душа* (1959) (см.: Триоле 1967: 37–40). Он создан через много лет после интересующих нас событий и на первый взгляд не имеет к ним отношения. Однако аллюзии на Триоле есть в романе «Белая гвардия» в связи с В. Б. Шкловским (вспомним его книгу «Ход коня»). В начале 1920-х гг. Шкловский был влюблен в Триоле, о чем написал книгу *ZOO, или Письма не о любви, или Третья Элоиза* (1923) – имя, восходящее к героиням П. Абеляра и Ж.-Ж. Руссо, указывает на Эллу Каган, в первом замужестве ставшую Эльзой Триоле (см.: Яблоков 2015: 655, 669). Безотносительно к будущей писательнице, с которой Булгаков не был знаком, девичья фамилия Эллы Каган (как и ее родной сестры Лили Брик), вероятно, вызывала у него малоприятные ассоциации. Такую же фамилию носил один из литературных критиков, злейших гонителей Булгакова – О. С. Литовский, выведенный в *Мастере и Маргарите* как Латунский. А от человека с похожей фамилией – Каганский, издававшего журнал «Россия», зависел выход «Белой гвардии» как в журнальном виде (публикация не была доведена до конца), так и отдельной книгой (издание не состоялось). Зависел от него и авторский гонорар – которым Булгаков был не слишком доволен (2: 455–456). Позже фамилия обрастет вовсе негативными коннотациями: уехав в 1926 г. из СССР, Каганский за границей закрепит за собой юридические права на роман *Белая гвардия* и ряд других произведений Булгакова и станет получать значительную долю его доходов (подробнее: Яблоков 2015: 410–441). Недаром в повести *Тайному другу* и романе *Записки покойника* Захар Каганский выведен под именем Макар Рвацкий (4: 520; 5: 364).

[34] В 1938 г. появился одноименный звуковой ремейк (реж. Ж. Древиль) с К. Фейдтом в роли Кемпелена.

[35] Аллюзии на этот театр есть в комедии «Зойкина квартира», где слово «ателье!» (4: 150–153) звучит как лозунг или команда, подобно цирковому «алле!». В театре «Ателье» в 1926 г. был поставлен спектакль *Самое главное* по одноименной пьесе (1921) Н. Н. Евреинова, реминисценции из которой присутствуют в драме *Бег* (подробнее: Яблоков 2014: 172–175).

[36] Первым опытом киновоплощения шахматного сюжета считается снятая в 1903 г. в Великобритании коротенькая комедийная лента «Шахматные дебаты» (A Chess Dispute, реж. Р. У. Пол).

балет «живых шахмат» и т.п. В России были сняты фильмы «Шахматы любви» (1916, реж. А. Г. Лемберг), где играл А. Н. Вертинский, и «Шахматы жизни» (1916, реж. А. Н. Уральский) с В. В. Холодной в главной роли – здесь шахматные образы тоже воплощали любовный сюжет, а в заключительной сцене изображался бал-маскарад с танцорами на шахматной доске. «Откликом» на них, своего рода пародийной мелодрамой явилась короткометражная комедия В. И. Пудовкина и Н. Г. Шпиковского «Шахматная горячка»[37] (1925) – поводом к ее появлению стал Московский международный шахматный турнир[38], проходивший с 10 ноября по 8 декабря 1925 г.

Роман и фильм «Шахматный игрок», в свою очередь, не лишены мелодраматизма (отнюдь не пародийного). В книге действие начинается в Риге, в кино – в Вильнюсе; здесь живет Кемпелен, и сюда приезжает главный герой (в романе его имя – Бронислав Вноровский, в фильме – Болеслав Боровский), который влюблен в воспитанницу Кемпелена Софью. В городе вспыхивает восстание, и поляки временно захватывают власть, но затем терпят поражение. Тяжело раненный Боровский скрывается у Кемпелена; тот переправляет его в Германию внутри шахматного автомата. Король Станислав, узнав об «андроиде», приказывает доставить его в Варшаву, где в замке происходит демонстрация. Восхищенный король символически награждает «турка» орденом и выражает пожелание, чтобы чудо было представлено российской императрице. Кемпелен в Петербурге показывает автомат Екатерине II, и она хочет сыграть с ним. Кемпелен советует Боровскому сделать так, чтобы «турок» проиграл, но тот как истинный польский патриот не позволяет Екатерине II победить. Когда рассерженная императрица умышленно делает невозможный ход, «турок» сбрасывает фигуры с доски[39]. За это Екатерина как бы в шутку приказывает расстрелять его. Кемпелен, стремясь спасти друга, выкрадывает Боровского из автомата и занимает его место. Во время карнавального бала совершается шуточная казнь «турка», но залп смертельно ранит Кемпелена; ночью ему удается выбраться наружу и он умирает (см.: Гижицки 1970: 122–123).

В СССР фильм «Шахматный игрок» не показывали[40], но в журнале *Советский экран* 5 марта 1927 г. появилась небольшая рецензия на него.

---

[37] См.: https://www.youtube.com/watch?v=xM_5bi9pkqk

[38] Одним из откликов стал фельетон В. П. Катаева «Шахматная малярия» (см.: Катаев 1925: 3), заглавие которого отсылает к названию фильма «Шахматная горячка». Аллюзии на московский турнир очевидны и в «шахматном» эпизоде романа И. А. Ильфа и Е. П. Петрова *Двенадцать стульев* (1927) (см.: Ильф, Петров 1961: 313–325).

[39] В реальности подобный случай имел место во время игры «турка» с Наполеоном в 1809 г. (см.: Гижицки 1970: 119), однако к тому времени Кемпелена уже не было в живых.

[40] Интересно, что в марте – апреле 1927 г. в Москве (см. анонсы и афиши: *Правда*. 1927. 17 марта; *Кино*. 1927. 22, 29 марта; 5, 12, 19, 26 апреля), Ленинграде (см.: *Жизнь искусства*. 1927. № 9; 11–13) и, вероятно, в других городах СССР шел другой фильм (1924) того же режиссера Р. Бернара по роману того же А. Дюпюи-Мазюэля – «Чудо волков» (1924, Le miracle des loups). В советском прокате эта картина получила

Французская афиша фильма «Шахматный игрок» (1927).

Автор, видевший картину в Париже (возможно, на премьере) отозвался о ней пренебрежительно, назвав российские эпизоды «царством развесистой клюквы»: «Что это за графы де-Яковлевы и князья Обломовы? Придворные обращаются к Екатерине на “ты” и называют ее “мамушей” (!). Денщик Руденко танцует на балу в Зимнем дворце. Как он туда попал? Костюмы грешат против эпохи» (Поляков 1927: 5). При этом он высоко оценил игру актеров (особенно Ш. Дюллена в роли Кемпелена и П. Бланшара в роли Боровского), хотя массовые сцены не одобрил: «…толпа не живет» (Поляков 1927: 5).

У нас нет прямых данных, позволяющих судить о том, знал ли Булгаков про фильм Бернара и/или роман Дюпюи-Мазюэля *Шахматный игрок*[41]. Однако сопоставление с *Кабалой святош* кажется правомерным

неожиданное название «Ход конем», хотя шахматные мотивы в ней несущественны (основа сюжета – любовные приключения на фоне войн между Францией и Бургундией в XV в.). Возможно, название было дано по ассоциации с вышедшим незадолго до этого «Шахматным игроком», о котором кинопрокатчики в СССР, конечно, знали.

[41] В связи с образом «турка»-псевдошахматиста напомним о турецкой теме в созданной незадолго до «Кабалы святош» драме «Бег» и о «лжетурецкой» – в одной из известнейших комедий Мольера *Мещанин во дворянстве* (1670), по мотивам которой Булгаковым написана комедия *Полоумный Журден* (1932): здесь, как у Мольера, является «сын турецкого султана» (5: 104) и почти все персонажи рядятся «турками», становясь участниками шутовского спектакля. Верит в происходящее лишь Журден – он в наибольшей степени придает значение условностям, и применительно к нему «турок»

потому, что образ псевдоавтомата в булгаковской пьесе фокусирует музыкальный и шахматный дискурсы. Сочетание, отождествление музыки и шахмат – мотив традиционный и закономерный. Недаром, например, в обеих сферах употребляется слово «композитор»[42] (которое, хотя и в «негативном» смысле, имеет важное значение в «романе о дьяволе», начатом Булгаковым в тот же период, что и *Кабала святош*, – вспомним «немузыкальных» Берлиоза, Стравинского, Римского[43]).

Среди произведений 1920-х гг., построенных на «диффузии» шахмат и реальной действительности, синтезе шахматного и музыкального дискурсов, отметим рассказ Л. М. Леонова[44] «Деревянная королева» (1922). Его герой Извеков влюбляется в черную королеву, сам превращается в шахматную фигуру («стал черным левофланговым офицером деревянного короля» (Леонов 1986: 137)) и т.д. При этом с самого начала шахматные рассуждения и эмоции Извекова сочетаются с мнимой мелодией флейты (Леонов 1986: 134) – она лейтмотивом проходит через сюжет, а в финале звучит как «деревянный смех» (Леонов 1986: 147). К тому же второй персонаж «Деревянной королевы», соперник Извекова в игре и любви Колоницкий – «музыкант и еще страстный любитель всяких шахматных несообразностей» (Леонов 1986: 138).

Менее известный и менее художественный, но по-своему показательный текст – рассказ А. И. Абрамова «Гибель шахмат» (1926). Его действие происходит в недалеком будущем, в 1927 г. – возможно, «по образцу» повести *Роковые яйца*, тем более что, как и в ней, у истока поразительных событий стоит профессор – по фамилии Ястребов. Он изобрел непобедимый шахматный автомат, причем сам подчеркивает: «…в данном случае имеет место действительно механизм, а не человек, находящийся в футляре

звучит как синоним слов «кукла», «марионетка». Здесь доведена до крайней степени коллизия театра и жизни, иллюзии и реальности, которая определяет бытие героя, стремящегося казаться не тем, что он есть. В варианте Булгакова она осложнена структурой «театр в театре» – мотивом репетиции спектакля и дополнительными коллизиями, возникающими на границах «внешнего» и «внутреннего» сюжетов.

[42] Ср. в *Других берегах* (1954) В. В. Набокова суждение о составлении шахматных задач: «Для этого сочинительства нужен не только изощренный технический опыт, но и вдохновение, и вдохновение это принадлежит к какому-то сборному, музыкально-математически-поэтическому типу» (Набоков 2008: 319).

[43] Впрочем, «композиторские» (разных степеней известности) фамилии встречаются и в других произведениях Булгакова: Бакалейников в отрывке «В ночь на 3-е число» (8: 439), Фельдман в *Белой гвардии* (1: 167), Рубинштейн в повести *Роковые яйца* [2: 85], Корсакова в *Беге* (4: 296), Римский в повести *Тайному другу* (4: 545), Романус (*лат.* Римский) в *Записках покойника* (5: 503).

[44] Судя по всему, Булгаков и Леонов в 1920-х гг. некоторое время были в дружеских отношениях – например, по свидетельству Н. А. Габричевской, в июле 1925 г. в Коктебеле они называли друг друга «Лёнька» и «Мишка» (см.: Купченко, Давыдов 1988: 417). При этом в книге М. В. Ардова *Легендарная Ордынка* (1992) приведен забавный эпизод, относящийся к этому же времени: «Габричевский вспоминал, как в мастерской у Макса Волошина Леонид Леонов читал какой-то свой роман. А Булгаков при этом сидел на антресолях и дремал. Но как только чтение прерывалось, Михаил Афанасьевич демонстративно перевешивался через перила и бурно аплодировал Леонову» (Ардов 1994: 152).

автомата» (Абрамов 1926: 7). Не исключено, что автор рассказа успел прочитать роман *Шахматный игрок*, – во всяком случае, в «Гибели шахмат» есть явные отзвуки легенды о «турке» Кемпелена: «Безногие офицеры наполеоновской армии, с трудом запихивающие свои обрубленные тела в механический футляр автомата, давным-давно канули в Лету» (Абрамов 1926: 9). Среди их гипотетических «потомков» упоминается современный инвалид (судя по всему, белогвардеец, неизвестно как оказавшийся в СССР): «…может быть, это безногий офицер, бесстрашный похититель идеи своего наполеоновского коллеги, офицер, оставивший свои обрубки где-нибудь под стремнинами Перекопа или на зеленых полях Украины?» (Абрамов 1926: 11–12). Однако никакого мошенничества в данном случае нет; к тому же автомат Ястребова не имеет антропоморфного облика – это простой ящик, в окошке которого буквами и цифрами указываются ходы (см.: Абрамов 1926: 7–8).

В музыкальном аспекте символично, что испытания аппарата происходят в Малом зале Консерватории. Они дают удручающие результаты: вдохновенная гармония человеческого ума побеждена «алгеброй» машинного расчета – автомату проигрывают все крупнейшие гроссмейстеры, включая Х.-Р. Капабланку и Э. Ласкера. Последний заявляет в интервью, что аппарат Ястребова следует уничтожить, ибо он несет гибель шахматам, лишая человечество «исключительного по героическому характеру своему искусства»[45] (Абрамов 1926: 30): «…кому она нужна, эта машина? Зачем? Разве искусство шахмат не прекрасно? <…> Машина убивает его. Убивает творчество» (Абрамов 1926: 36–37). От имени шахматистов мира Ласкер через газету *Известия* обращается к Ястребову с просьбой раскрыть секрет устройства, чтобы понять, есть ли у шахмат будущее (см.: Абрамов 1926: 39–40). Но тут автор рассказа, видимо, не придумав, что делать дальше, резко «закруглил» действие: Ястребов внезапно умер «от сердечного приступа» (возможно, покончил жизнь самоубийством или даже был убит), его аппарат оказался разрушен, а чертежи уничтожены (см.: Абрамов 1926: 43); соответственно, «искусство не стало жертвой математической гильотины» (Абрамов 1926: 48). Коллизия алгебры и гармонии разрешена явно неуклюже, но для нас рассказ любопытен как пример ее реализации в рамках шахматно-музыкальной темы.

Возвращаясь к *Кабале святош*, обратим теперь внимание на метафорический смысл основного конфликта пьесы. Главное занятие Мольера как актера – игра. При этом его деятельность обусловлена фигурой короля, которого Мольер стремится расположить к себе (ради разрешения ставить *Тартюфа* на сцене и т.д.). Таким образом, герой играет в двух смыслах: актерство как сценическая профессия сочетается с целенаправленным

---

[45] Возможно, отсылка к опубликованной в начале 1926 г. статье М. Ю. Левидова «Героическое в шахматах». Она открывается фразой: «Шахматы – единственное существующее сейчас героическое искусство»; шахматную доску автор уподобляет фронту гражданской войны (см.: Левидов 1926: 87–88).

«актерством» в жизни, которое предполагает своего рода стратегию и тактику – отсюда ассоциации с шахматной партией. Символичен в этом отношении образ маркиза де Лессака, охарактеризованного в афише как «игрок» (5: 6), но практикующего игру не романтически-азартную, а пошло-меркантильную: Лессак пытается элементарно обмануть Людовика, используя крапленые карты[46], за что король изгоняет его с позором – однако и с выигрышем (5: 24–25). Мольер же, играющий на сцене и в жизни, терпит в «практическом» плане фиаско. Он умнее и тоньше де Лессака, но в случае Мольера в игру вмешиваются непредсказуемые случайности – то, что Лагранж назовет судьбой (5: 68) и олицетворением чего в начале пьесы выступает Шарлатан (его прозвище по смыслу близко шулерству де Лессака), «подсунувший» Мольеру клавесин с Муарроном внутри.

Образ якобы самоиграющего музыкального инструмента символизирует коллизию мнимого и подлинного двигателя событий (вспомним в «романе о дьяволе» спор о том, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле»). Муаррону, служившему «душой» клавесинного механизма (как бы живой куклой), известно о Мольере то, о чем сам герой не догадывается, – факт его кровосмесительной связи; именно эта информация сыграет в судьбе Мольера решающую роль. Характерно, что, впав в немилость у Людовика и произнося по этому поводу «высокий» антимонархический монолог («Ненавижу королевскую тиранию!»), Мольер завершает его «отрицанием» непреложного факта, изменить который он не в состоянии: «Но, ваше величество, я писатель, я мыслю, знаете ли, я протестую... она не дочь моя!» (5: 58).

Герой, полагавший, что он лишь притворно играл перед королем роль «пешки» («лизал шпоры», «ползал» и т.д. (5: 58)), в реальности оказался участником иной «партии» – где роль подлинного «игрока» принадлежит не ему. Подобно мистеру Пемброку из рассказа Кржижановского «Проигранный игрок», Мольер «пойден» судьбой и чем дальше, тем глубже осознает степень своей несвободы. «Тень скандальной свадьбы, брошенная на королевское имя» (5: 50) разрушает планы и надежды героя, приводя его к физической смерти. Причем освобождение не наступит и в посмертном бытии: в финале пьесы возникает «симметричный» Шарлатану персонаж – воплощение судьбы уже не в «карнавальном», а в явно «роковом» виде. «Страшная монашка» (5: 66), которая была призвана «стирать (= делать чистыми. – *Е. Я.*) театральные костюмы» (5: 59), готовя их к новой «игре», вместо этого «стирает» (= ликвидирует) память об «игроке» в момент, когда тот умирает на сцене: «Быстро собирает все костюмы Мольера и исчезает с ними» (5: 66).

Таким образом, концепт игры в *Кабале святош* имеет значение гораздо более широкое, нежели только ремесло актера. Несмотря на очевидность

---

[46] Ситуация напоминает «Пиковую даму» А. С. Пушкина, где Германн стремится сыграть «наверняка», что противоречит самой идее игры; однако обыграть судьбу ему не удается.

сюжетных коллизий, связанных с художественным творчеством и авторитарным государством, в основе драмы (как и всего творчества Булгакова) лежит проблема судьбы и свободы, ею обусловлен вопрос об активной либо подчиненной роли человека в бытии. В этом плане шарлатанский клавесин, функционально сходный с шахматным лжеавтоматом, служит важным символом, концентрирующим философское содержание пьесы.

Подводя итог, подчеркнем лишь одну мысль. Как у многих предшественников и современников, шахматный дискурс в творчестве Булгакова связан с темой судьбы. При этом использование шахматных мотивов отражает особенности булгаковской картины мира. Для писателя важно не утвердить незыблемо-«фатальный» характер окружающих условий, а поставить вопрос о степени их непреодолимости и о возможности для человека проявить свободную волю в безвыходных, казалось бы, обстоятельствах.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамов 1926 – *Абрамов А.* Гибель шахмат. М.: Издательство Высшего совета физической культуры. 1926.

Аверченко 2012–2015 – *Аверченко А. Т.* Собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2012–2015.

Ардов 1994 – *Ардов М. В.* Легендарная Ордынка // Новый мир. 1994. № 5.

Асеев 1923 – *Асеев Н.* Война с крысами // Леф. 1923. № 2.

Ахматова 1933 – *Ахматова А. А.* Последняя сказка Пушкина // Звезда. 1933. № 1.

Бабель 1992 – *Бабель И. Э.* Соч.: В 2 т. М.: Художественная литература, 1992. Т. 2.

Барро 1891 – *Барро М. В.* Ж. Мольер. Его жизнь и литературная деятельность. СПб.: Типография И. Г. Салова, 1891.

Безыменский 1926 – *Безыменский А. И.* Шахматы // Звезда. 1926. № 1.

Белоусова 2010 – *Белоусова Е. А.* Поэтика цвета и света в прозе М. А. Булгакова. Волгоград: Издательство ВолГМУ, 2010.

Блюм 1927 – *Блюм В.* «Смерть Иоанна Грозного» в МХАТ–2 // Вечерняя Москва.1927. 16 сентября.

Бордонов 1983 – *Бордонов Ж.* Мольер. М.: Искусство, 1983.

Булгаков 2007–2011 – *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: АСТ-Астрель, 2008–2011.

Булгаков 2014 – *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Полн. собр. черновиков романа. Основной текст: В 2 т. М.: Пашков дом, 2014. Т. 1.

Булгарин 1848 – Воспоминания Фаддея Булгарина: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. СПб.: Издание М. Д. Ольхина, 1848. Ч. 4.

Виленский, Навроцкий, Шалюгин 1995 – *Виленский Ю. Г., Навроцкий В. В., Шалюгин Г. А.* Михаил Булгаков и Крым. Симферополь: Таврия, 1995.

Вулис 1991 – *Вулис А. З.* Литературные зеркала. М.: Советский писатель, 1991.

Гёте 1902 – Фауст, трагедия Гёте. В переводе и объяснении А. Л. Соколовского. СПб., 1902.

Гижицки 1964 – *Гижицки Е.* С шахматами через века и страны. 5-е изд. Warszawa: Sport i turystyka, 1970.

Гоголь 1951 – *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [В 14 т.] М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1951. Т. 6.

Горький 1924 – *Горький М.* Ленин (Личные воспоминания). М.: 31-я типография МСНХ, 1924.

Дневник 1990 – Дневник Елены Булгаковой. М.: Искусство, 1990.

Ильф, Петров 1961 – *Ильф И. А., Петров Е. П.* Собр. соч.: В 5 т. М: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 1.
Йованович 1986 – *Йованович М.* Еще раз о шахматной сцене // 64: Шахматное обозрение. 1986. № 2.
Йованович 2004 – *Йованович М.* Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград: Издательство филологического факультета Белградского университета, 2004.
Ирвинг 1957 – *Ирвинг В.* Новеллы. Молотов: Молотовское книжное издательство, 1957.
Катаев 1925 – *Катаев В. П.* Шахматная малярия // Смехач. 1925. № 35.
Катаев 1984 – *Катаев В. П.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература. 1984. Т. 7.
Кржижановский 2001–2013 – *Кржижановский С. Д.* Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2001–2013.
Куляпин, Скубач 2013 – *Куляпин А. И., Скубач О. А.* Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М.: Языки славянской культуры, 2013.
Куприн 2006 – *Куприн А. И.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М,: Воскресенье, 2006. Т. 4.
Купченко, Давыдов 1988 – *Купченко В. П., Давыдов З. Д.* М. Булгаков и М. Волошин // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: Искусство, 1988.
Кэрролл 1924 – *Карролл Л.* Алиса в Зазеркалье / Пер. В. А. Азова; пер. стихов Т. Л. Щепкиной-Куперник. М.; Пг.: Издательство Л. Д. Френкель, 1924.
Левидов 1926 – *Левидов М.* Героическое в шахматах // 30 дней. 1926. № 1.
Леонов 1986 – *Леонов Л. М.* Ранняя проза. М.: Современник, 1986.
Летопись 2004 – Летопись российского кино: 1863–1929. М.: Материк, 2004.
Маркс, Энгельс 1955 – *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. 2-е изд. М: Государственное издательство политической литературы, 1955. Т. 2.
МАС 1983 – Словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. М.: Русский язык, 1983. Т. 3.
Маяковский 1957 – *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 6.
Набоков 2008 – *Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5.
Набоков 2009 – *Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2009. Т. 2.
Омар Хайям 2012 – *Омар Хайям*. Рубаи / Пер. И. И. Тхоржевского. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2012.
Перельмутер 2001 – *Перельмутер В. Г.* Комментарии // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2001. Т. 2.
Пимонов 1985 – *Пимонов В. И.* Загадка Маргариты // 64: Шахматное обозрение. 1985. № 17.
Поляков 1927 – *Поляков М.* Шахматный игрок: Письмо из Парижа // Советский экран. 1927. № 10.
Поэты 1966 – Поэты «Сатирикона». М.; Л.: Советский писатель, 1966.
Пушкин 1995 – *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 7.
Рабле 1956 – *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. В. А. Пяста. М.: Правда, 1956.
Сервантес 1951 – *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 2.
Слащов 1924 – *Слащов Я. А.* Крым в 1920 году: Отрывки из воспоминаний. М.; Л., 1924.
Слёзкин 1982 – *Слезкин Ю. Л.* Шахматный ход. М.: Советский писатель, 1982.
Тихонов 1923 – *Тихонов Н. С.* Шахматы // Красная новь. 1923. № 6.
Толстой 1940 – *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1940. Т. 11.
Толстой 1963 – *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Издательство художественной литературы, 1963. Т. 2.
Триоле 1967 – *Триоле Э.* Душа. М.: Прогресс, 1967.
Фрейлигрaт 1956 – *Фрейлигрaт Ф.* Избранные произведения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956.

Шкловский 1972 – *Шкловский В. Б.* О семье, городе, о себе и о друзьях // Советские писатели: Автобиографии. М.: Художественная литература, 1972. Т. 4.
Шкловский 1990 – *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990.
Эйхенбаум 1924 – *Эйхенбаум Б. М.* Древняя поэма о шахматной игре. Москва, 1924 // Русский современник. 1924. №. 4.
Эйхенбаум 2011 – *Эйхенбаум Я. М.* Гакраб (Битва): Поэма о шахматной игре. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2011.
Эмерсон 2011 – *Эмерсон К.* Сигизмунд Кржижановский как драматург и мировая история как фарс // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 7.
Юнгер 1909 – *Юнгер А.* Шахматы: Страшная история шахматиста // Сатирикон. 1909. № 19.
Яблоков 2005 – *Яблоков Е. А.* Нерегулируемые перекрестки: О Платнове, Булгакове и многих других. М.: Пятая страна, 2005.
Яблоков 2014 – *Яблоков Е. А.* Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014.
Яблоков 2015 – *Яблоков Е. А.* Путь Турбиных; Примечания // Булгаков М. А. Белая гвардия. М.: Ладомир; Наука, 2015.
Яблоков 2016 – *Яблоков Е. А.* В зарослях пустоцвета // Живые куклы. М.: Совпадение, 2016.

Јевгениј Јаблоков

«…ФИГУРЕ СУ БИЛЕ ЖИВЕ»
(Шах у делима М. А. Булгакова)

Резиме

Дела М. Булгакова су анализирана с аспекта шаховске теме. У раду је показано да ова тема заузима важно место у стваралаштву писца. Главна пажња је усмерена на романе „Бела гарда“ и „Мајстор и Маргарита“, али и на драму „Кабала свјатош“. Булгаковљеви текстови се пореде с великим бројем дела књижевне и филмске уметности 1920-х година, у којима се појављују шаховски мотиви.

Кључне речи: Булгаков, поетика, шах, књижевност 1920-х, кинематографија почетка XX в.

UDC 7.036/.038
UDC 329.15”18”

Ольга Соколова
Институт языкознания РАН
faustus3000@gmail.com

АВАНГАРДНЫЙ МАНИФЕСТ: МЕЖДУ ПОЭТИЧЕСКОЙ И ПОЛИТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИЕЙ*

В настоящей статье анализируются эстетические манифесты русских футуристов в аспекте пересечения в них черт авангардного и политического дискурсов. Выбранный подход обусловлен кардинальной переменой жанра манифеста, произошедшей во второй половине XIX в. и проявившейся в первую очередь в политическом «Манифесте коммунистической партии». Вслед за реформой политического манифеста, основанной на поиске нового языка революции, стремление к формированию нового языка искусства, способного изменить художественную и эмпирическую реальность, ложится в основу авангардной эстетики и выражается в футуристических манифестах. В статье выявляются особенности языка и дейктической организации манифестов русских футуристов, а также общие типологические черты и особенности авангардного и политического дискурсов.

Ключевые слова: манифест, авангард, политика, взаимодействие дискурсов.

This article considers art manifestos of the Russian Futurists in terms of the reciprocity of the avant-garde and political discourses’ features. The fundamental change in the manifesto genre that occurred in the second half of the 19th century and manifested itself primarily in the political “Manifesto of the Communist Party” necessitated this approach. Following the political manifesto reform focused on the search for a new language of revolution, quest for a new language of art that can change art and empirical reality was the basis of the avant-garde aesthetics that expressed in futurist manifestos. The article reveals characteristics of language and deictic organization of the Russian futurists’ manifests, as well as general typological and particular features of the avant-garde and political discourses.

Keywords: manifestos, avant-garde, politics, interdiscourse reciprocity.

Манифест как пограничный жанр, в котором пересекаются ключевые языковые функции – эстетическая, метаязыковая, прагматическая и фатическая – оказался чрезвычайно привлекательным для авангардистов в начале XX в. Это связано прежде всего с направленностью эстетики авангарда на разрушение оппозиции «искусство-неискусство» и преодоление традиционной родо-жанровой системы.

* Исследование выполнено при поддержке гранта Президента Российской Федерации (МД-6378.2018.6) в Институте языкознания РАН.

Обращаясь к истории манифеста, можно отметить трансформацию этого жанра, в котором произошла смена акцентов – от доминирования прагматической и перлокутивной функций – к эстетической и метаязыковой. Изначально «манифест»[1] возник как акт «всенародного объявления о монаршей воле, или о важном происшествии» (Михельсон 1865: 383) (ср. манифест «К моим народам» императора Ф. Иосифа, вышедший 28 июля 1914 г. и объявляющий начало Первой мировой войны). Уже во время Великой Французской революции манифест становится формой не утверждения, а протеста, отправитель которого выражает оппозиционное мнение. Далее, в XX в. манифест кардинально меняется, обретая новые жанровые и языковые особенности. Основной дискурсивной интенцией революционного манифеста становится не констатация воли, что было равнозначно ее реализации в действительности, а направленность на захват власти, кардинальное изменение существующего status quo. Коммуникативной стратегией революционного манифеста становится нарушение существующих соглашений и вызов догматам устаревшей системы.

Хотя некоторые исследователи выделяли в качестве образца революционно ориентированной стратегии, речи и памфлеты немецкого проповедника периода Реформации Т. Мюнцера (Bloch 1921) или радикалов левеллеров, противостоявших Кромвелю (Lyon 1999), тем не менее, переломным манифестом, повлиявшим на трансформацию жанра и обозначившим формирование новой модели революционного признается «Манифест коммунистической партии» (1848) К. Маркса и Ф. Энгельса (Lukács 1971; Puchner 2006).

Кардинальная смена жанровой парадигмы в «Манифесте коммунистической партии» была связана прежде всего со стремлением Маркса сформировать новый язык революции, способный активизировать механизмы, которые позволили бы изменить и обновить основы наличествующей социально-политической системы. Такое осознание языка не как инструмента, но как регулятора социальных отношений, способного поддерживать или трансформировать общественную систему и даже играть доминирующую роль в процессах функционирования общества было основано на обращении философии к языку.

Вообще, как отмечают исследователи, переход традиционного восприятия языка как объекта к философии языка происходил на протяжении всего развития философской мысли, начинаясь с учений Платона, Аристотеля и стоиков до концепций Л. Витгенштейна и Н. Хомского (Степанов 1985; Klassiker der Sprachphilosophie 2002; Trabant 2006). Однако понятие «лингвистический поворот» было введено в общенаучную терминологию в антологии Р. Рорти (The Linguistic Turn 1967). Исследуя феномен поворота в культуре XX в., В. В. Савчук отмечает: «Лингвисти-

---

[1] От итал. *manifesto* «объявление», восходящего к лат. *manifestus* «явный, очевидный», далее из лат. *manus* «рука» (восходит к праиндоевр. **men-*) + *-festus* (одного корня с «infestus» небезопасный; враждебный, неприязненный, «defensio» оборона; защита.

ческий поворот подразумевает, что язык стал конституирующим условием сознания, опыта и познания, что случился переход *от мышления о языке к мышлению через язык*» (Савчук 2013: 95).

Переход от философии сознания к философии языка, произошедший в XX в., оказывает решающее значение на культуру этого столетия[2]. Кризис метафизики становится базовым постулатом таких направлений, как волюнаризм А. Шопенгауэра, позитивизм, марксизм, витализм Ф. Ницше и др. При этом если для Ф. Ницше и Л. Витгенштейна такой разрыв был связан с осознанием эпистемологического кризиса языка, то в основе концепции К. Маркса лежит рефлексия языка как средства, находящегося в состоянии политического кризиса, и стремление «повернуть» язык философии к политике с целью использования его для политических целей – апроприации и удержания власти. Эта идея выразилась, в частности, в последнем из «Тезисов о Фейербахе» (1845), где К. Маркс формулирует стремление к политическим действиям как команду, акцентируя перлокутивную функцию языка, который можно обозначить как «язык политики»: «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его» (Маркс 1955: 4).

По мнению Л. Альтюссера, в 11-ом из «Тезисов о Фейербахе» К. Маркс не только объявляет о разрыве с классической философской, экономической и политической традицией, говоря о конфронтации с философией, но и постулирует необходимость создания нового способа письма, способного удовлетворить манифестированное им самим требование – «*изменить* мир». Свою интерпретацию К. Маркса Л. Альтюссер формулирует в форме череды риторических вопросов о связи работы Маркса с классической экономической теорией, с гегелевской концепцией и, наконец, о том, является ли она основанием новой дисциплины и новой науки, отвергающей как классическую политическую экономику, так и идеологию Гегеля и Фейербаха (Althusser, etc. 1967: 14). О преобразующей интенции, заложенной в основу известного тезиса Маркса, пишет М. Эпштейн, отмечая, что «в посткантовскую эпоху резко возросло значение практической философии, которая не столько объясняет существующий мир, сколько ставит задачу его преобразования» (Эпштейн 1999).

Всесторонне анализируя формат манифеста, Л. Альтюссер обращается к его жанровой специфике: манифест «не больше, чем *текст*», но не такой, как остальные тексты, его отличие состоит в том, что он «принадлежит миру идеологической и политической литературы», он занимает определенную позицию и принимает участие в изменении этого мира (Althusser 2000: 23). Этот текст «является страстным призывом к политическому решению, которое он провозглашает <…> «Манифест» должен быть написан в новой литературной форме». Это «политический акт» (Ibid.). Развивая идеи о трансформативной природе «Коммунистического

[2] О взаимодействии художественного опыта с лингвистическими и философскими представлениями о языке на протяжении XX в. см. (Фещенко 2018 (в печати)).

манифеста» и значимость его поэтики, М. Пухнер подчеркивает, что К. Маркс актуализирует категорию «поэтического» как неотъемлемую и основополагающую для жанра манифеста – основного жанра политического дискурса, в котором проявляются «запрещенная театральность и перформативный *поэзис*», что позволяет говорить о манифесте К. Маркса не только как о форме политической речи, но и футуристическом речевом акте (Puchner 2006: 31–32).

Важно подчеркнуть, что сам Маркс заявлял о «поэтичности» революционного манифеста, маркируя новый этап развития жанра, в котором переплетаются черты социального, политического и поэтического текстов: «Социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого. Она не может начать осуществлять свою собственную задачу прежде, чем она не покончит со всяким суеверным почитанием старины. Прежние революции нуждались в воспоминаниях о всемирно-исторических событиях прошлого, чтобы обмануть себя насчет своего собственного содержания. Революция XIX века должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание. Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы» (Маркс 1961: 121)[3].

Показательной является рефлексия «Коммунистического манифеста» русскими революционерами-интеллигентами начала XX в. С. Л. Фокин уделяет особое внимание вкладу в русскую культуру XX в. Н. И. Сазонова, первого переводчика на русский таких текстов, как революционный «Коммунистический манифест» и маргинальные *Цветы зла* (Фокин 2011). Интересен не только диапазон переводов, но и описание рецепции манифеста современниками – диалог Н. И. Сазонова и юной собеседницы, назвавшей «Коммунистический манифест» «катехизисом коммунизма», что описано в романе-биографии Маркса *Похищение огня* Г. Серебряковой: «Вы ошиблись названием. Это не катехизис, а “Манифест Коммунистической партии”. Я не стихотворец, но считаю сей документ чистейшей, великолепнейшей поэзией. Хотите послушать его по-французски? Это мой перевод. И Сазонов принялся наизусть читать отрывки из “Манифеста”» (цит. по: Фокин 2011: 202).

Как в политическом манифесте в середине XIX в., так и в литературном в начале XX в. происходит настоящая «революция» жанра, которую производят футуристы. Исследователи определяют манифест как центральный жанр авангарда, выражающий основные черты социально-политической современности и ключевые положения нового языка и эстетики (Somigli 2003, Puchner 2006). Как отмечает М. Перлофф, «футуристический манифест сигнализирует превращение традиционного двигателя политических заявлений в литературный или, можно сказать,

---

[3] Не случайно и сам «Манифест коммунистической партии» (1848) получил высокую оценку как шедевр мировой литературы и даже был сравнен Умберто Эко с Пятой симфонией Бетховена (Эко 2016).

квази-поэтический конструкт» (Perloff 1986: 82). «Пограничность» футуристического манифеста, который представляет собой синтез взаимоотношений между революционным дискурсом, авангардной эстетикой, феминистической практиками социальной активности и областью общественных дебатов, получившей развитие во второй половине XX в., акцентирует Дж. Лайон (Lyon 1999: 46, 92, 168).

Основной чертой, отличающей футуристические манифесты от предшествующих им программных высказываний (генеалогию которых исследователи возводят к текстам эпохи Возрождения[4]) и до модернизма, становится отказ от обобщений, направленных на критику современной эстетической ситуации, и формирование программного текста новой формы, отличающегося прямотой номинации, адресации и высказывания.

В отличие от манифестов предшественников, авангардный манифест представляет собой жанр, обладающий поэтическим и политическим зарядом. Основной целью футуристического манифеста становится не столько выражение неприятия существующей ситуации, сколько четкое и лаконичное формулирование основных эстетических принципов, тактик и стратегий нового искусства, обозначение точки бифуркации прошлого и будущего. В соответствии с заявляемыми эстетическими принципами, футуристы вырабатывают и новую форму поэтического выражения своих концепций, что реализуется в стратегии прямого называния объектов и моделирования активной коммуникативной ситуации. Такая интенция приводит к формированию текстов, обладающих повышенной перформативностью, ориентированной на трансформацию сознания адресата и окружающей действительности.

Таким образом, можно отметить, что в начале XX в. актуализируются две тенденции – к «поэтизации» политического манифеста и «политизации» авангардных манифестов. Авангардные манифесты могут быть обозначены как «гибридные» тексты, сочетающие черты авангардного поэтического и политического дискурсов и относящиеся к такому типу междискурсивного взаимодействия как «контаминация дискурсов»[5], при котором происходит адаптация языковых элементов и коммуникативных стратегий одного дискурса другим (Соколова 2014: 56).

Важно подчеркнуть, что контаминация дискурсов проявляется не через прямое введение поэтических приемов или эксплицитную манифестацию политических концепций (хотя, безусловно, авангардисты

---

[4] «Манифесты литературные это программные высказывания об эстетических принципах литературного направления, течения, школы. Термин литературные манифесты вошел в обиход в 19 веке <…> Один из важнейших литературных манифестов классицизма – поэма Н. Буало “Поэтическое искусство” (1674); манифестами романтизма стали “Фрагменты” Ф. Шлегеля, предисловие к драме “Кромвель” В. Гюго» (Литературный энциклопедический словарь 1987: 208). К манифестам Возрождения исследователи относят прежде всего «Защиту и прославление французского языка» (1549) поэта Ж. Дю Белле (Эйхенгольц 1925: 425).

[5] Также о явлении контаминации дискурсов см. Derrida 2011 и Agamben 1999.

принимали непосредственное участие в формировании политического дискурса XX в., их позиция носила радикально-анархический, утопический характер, что впоследствии привело к столкновению авангардного вектора с сугубо прагматической направленностью идеологий фашизма и коммунизма).

Говоря о сходстве авангардного поэтического и политического дискурсов, можно отметить ряд общих типологических черт. Во-первых, это темпоральная ориентация на будущее. Утверждение К. Маркса о том, что «социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого» (Маркс 1961: 121), обусловлено самим противопоставлением социальной революции новой формации и буржуазных революций прошлого. Аннигиляция идеи истории как пережитка прошлого («Прежние революции нуждались в воспоминаниях о всемирно-исторических событиях прошлого, чтобы обмануть себя насчет своего собственного содержания» (Там же) приводит к единственно возможному вектору развития – направленности в будущее, что коррелирует со ставшим классическим лозунгом футуристов о сбрасывании прошлого с корабля современности.

Другой общей чертой является перформативность авангардных и политических текстов. Перформативность авангарда связана с ориентацией на преодоление символического способа означивания и стремлением сформировать актуальную коммуникативную ситуацию поэтического высказывания с целью вовлечения в нее адресата. Такое введение адресата в интеракцию основано, с одной стороны, на замене органического, целостного произведения искусства неорганическим, части которого «эмансипированы» от целого (Бюргер 2014: 124), вследствие чего его интерпретация требует подключения контекста, и с другой, акцентировало дейктическую природу высказывания как жеста, выходящего за границы вербального, указывающего на зрителя и вовлекающего его в пространство текста.

Вслед за теорией речевых актов Дж. Остина и Дж. Серля, понятие перформативности использовалось в работах Х. Арендт и Г. Маркузе в отношении политических текстов, для интерпретации которых требуется организация публичного пространства и присутствие адресата (Arendt 1968: 153). В дальнейшем понятие перформативности было переосмыслено М. Джеем в связи с категорией воображения, что позволило распространить его на художественные тексты. Ориентируясь на наследие «Эстетической теории» Т. В. Адорно и концепцию Ж. Рансьера, провозгласившего, что «всякий протест – перформанс, всякий перформанс – зрелище, всякое зрелище – товар» (Рансьер 2006), М. Джей развивает идею о перформативном потенциале художественного текста, сопоставляя его с политическим и отмечая, что, несмотря на заложенную в обоих типах текстов перформативность, «художественная выдумка» отличается от «политической лживости» величиной последствий и влиянием на реальность (Jay 2010). В отличие от констатации фактов (в политических текстах) или подражания,

мимесиса (в художественных текстах), тексты, обладающие перформативным потенциалом представляют собой тексты-действия, формирующие и меняющие сознание реципиента и трансформирующего окружающую реальность.

В-третьих, авангардный поэтический и политический дискурсы отличаются общностью коммуникативных стратегий. Вместе с произошедшим в XX в. обращением философии к языку также осуществляется переход от субъектно-ориентированного интерпретации высказывания к исследованию предмета в коммуникативном аспекте, что связано с формированием коммуникативно-прагматического подхода (Habermas 1985).

Для авангардной коммуникации характерно создание ситуации непонимания с целью «деавтоматизации» восприятия адресата посредством понижения релевантности текста (по Д. Уилсону и Д. Спербер), что приводит к повышению усилий по интерпретации сообщения. Особенностями политической коммуникации является обостренная полемичность, выражающаяся посредством риторических и языковых черт театрализованной агрессии (Шейгал 2000, Демьянков 2002). Поскольку сообщения политического дискурса не констатируют положение дел, а убеждают адресата совершить действия, в них на первый план выдвигаются перформативная и перлокутивная функции.

Обращаясь к анализу авангардных манифестов, в основе которых лежит ориентация на вовлечение адресата в коммуникацию и трансформация окружающей реальности, можно отметить, что первопроходцем в области радикальной трансформации этого жанра, стал Ф. Т. Маринетти, опубликовавший первый «Футуристический манифест» в 1909 г. В отличие от символистов и романтиков, в манифестах которых теоретические постулаты и языковая практика четко разграничивались, Маринетти стремится не только к сближению эстетических положений и языкового эксперимента, но и использует такие черты языка политического манифеста, как прямая номинация, экспрессивная лексика, эмфатические конструкции и т.д. В 1913 г. Дж. Северини, уехавший в то время в Париж, но не желавший отрываться от литературного процесса, отправляет Маринетти в Милан проект манифеста. В ответ он получает письмо, в котором лидер итальянских футуристов раскрывает секреты «искусства создания манифестов», заключавшиеся в способности подобрать правильное имя и навесить нужный ярлык, в краткости, экономичности, сжатости языка и необходимости выражения идеи «в полном свете, а не в полутонах» (Marinetti 1958: 295)[6].

Заявленный статус текста-в-действии предопределяет специфику поэтики манифестов, которые сближаются с художественными, и прежде всего с поэтическими текстами. Языковые эксперименты, представляющие собой способ реализации нового искусства, не только постулируются в

[6] К. Бюрк утверждает, что «манифесты Маринетти были самыми настоящими произведениями искусства, целью которых было предвестие» (Burke 1984: 32).

манифестах как эстетические проекты, но получают воплощение в художественной форме.

Обратимся к анализу «политических маркеров» языка авангардного манифеста, использование которых позволило повысить перформативность и акцентировать проспективную темпоральность текстов, апеллирующих к будущему времени, которое реализуется уже в настоящем.

Манифесты разворачиваются в настоящем времени, напрямую апеллируя к аудитории и формируя актуальную коммуникативную ситуацию. Такая форма выражения позволяет преодолеть характерную для письменного типа дискурса дистантность и сформировать эффект непосредственного общения, контакта автора и читателя: «Перед нами проходит целый ряд философских учений Египта, Греции, Рима <…> Все проходит, и все повторяется вновь» («Эгопоэзия в поэзии» (Русский футуризм 2009: 198)).

В манифестах русских футуристов моделирование актуальной коммуникативной ситуации осуществляется также с помощью специальных языковых средств, включающих прямые обращения, императивные формы, инфинитивные обороты, вопросительные и восклицательные конструкции и т.д.

Преодоление дистанции между автором и читателем происходит с помощью прямого обращения, которое служит способом непосредственной апелляции к адресату-читателю: «Слепорожденные!»; «А, Святополки окаянные!» («Буква как таковая» (Там же: 80)).

Использование императивных форм способствует выражению непосредственного призыва к действию и маркируют волюнтативную авторскую интенцию: «Мы *приказываем* чтить права поэтов» («Пощечина общественному вкусу» («Пощечина общественному вкусу» (Там же: 65)); «Создавайте новые родные слова!»; «Не поддавайтесь укорам и “добрым советам” трусливых душонок, у которых глаза вечно обращены назад» («Новые пути слова» (Там же: 54)).

Исследователи политического дискурса отмечают характерное для жанров типа лозунга использование безглагольных конструкций, что «объясняется большей энергетикой и категоричностью назывных фраз, а также большей “топикальностью” существительного по сравнению с глаголом в политическом дискурсе – именно существительное является выразителем подавляющего большинства политических концептов» (Шейгал 2000: 351). В авангардных манифестах распространенным оказывается не полный отказ от глагольных форм, а регулярное включение модальных глаголов с инфинитивами. Это связано с особой потенциальной семантикой инфинитивов как неспрягаемых глагольных форм, которые выражают значение процесса вне синтагматических отношений (вне категорий наклонения и лица) и относятся к средствам выражения скрытой модальности. В модальных конструкциях с инфинитивами может быть заложена семантика необходимости или долженствования, что позволяет вовлекать адресата в коммуникацию с помощью имплицитных средств:

«Не надо бояться полной свободы – если не веришь человеку – лучше не иметь с ним дела!» («Новые пути слова» (Русский футуризм 2009: 53)); «Можно доходить в искании новых путей до пределов возможного и невозможного, но при одном, главнейшем условии – последовательности и непротиворечия самому себе» («Эгофутурист о футуристах» (Там же: 200)).

На синтаксическом уровне распространены восклицательные предложения, связанные с ориентацией манифестов на эмоциональное воздействие и способствующих маркированию таких содержательных характеристик, как релевантность, злободневность, интенциональность и действенность: «Думаем, что комментарии не требуются!» («Эгофутурист о футуристах» (Там же: 201)); «Футуристов нет, все самозванцы!» («Футуропитающиеся» (Там же: 254)); «А стих не является размерной однообразной качкой купе первого класса, как думали доселе. Он без костей размера! Он без третьего блюда рифмы!» («Несколько слов о “Леторее”» (Там же: 303)).

Употребление вопросительных конструкций связано с их прагматической функцией, включающей прямую направленность на адресата, что позволяет устанавливать тесную связь между спрашивающим и отвечающим. Прямые обращения, реализованные в виде вопросительной формы, ориентированы не на прямой диалог с адресатом, а на повышение экспрессивности сообщения. Вопросительная форма в этих случаях обозначает риторический вопрос, т. е. выполняет иллокутивную функцию восклицательного или побудительного предложения, а сами такие вопросы могут быть обозначены как «вопросительные лозунги»: «До нас не было словесного искусства… Странно? Скажем больше <…>» (Там же: 50); «Разве могут сравниться с радостью существования в новых измерениях какие бы то ни было убогие отрады прежних земель?»; Но не подобна ли вообще работа в этой области простой фальсификации? («Эгофутурист о футуристах» (Там же: 201)); «Чего же стоит тогда приведенная нами формула “футуризма”? И что же она после всего этого?» («Два слова о форме и содержании» (Там же: 305)).

В авангардных манифестах формируются особые коммуникативные стратегии, которые осуществляются через моделирование коммуникативной ситуации, обладающей чертами массовой адресации. Для политического дискурса характерно обращение прежде всего к массовому, и реже – к групповому или индивидуальному адресату, что наблюдается и в авангардных манифестах, где прямое обращение обычно адресовано массовому адресату: «Читающим наше Новое Первое Неожиданное» («Пощечина общественному вкусу» (Там же: 65)); «Милостивые государи и милостивые государыни!» («Театр, кинематограф, футуризм» (Там же: 356)).

Для коммуникативной рамки манифестов характерно формирование не только «целевого», массового адресата, но и особого адресанта. Отправитель сообщения может быть выражен первым лицом единственного числа, что чаще встречается в манифестах эгофутурстов: «Я утверждаю,

что в современном футуризме есть много необоснованного (напр.: примитивизм, национализация и т. д.) слишком много усилий было выброшено на то, чтобы заглушит преждевременные похоронные марши критиков, эту песнь торжествующей… недотыкомки» («Два последних слова» (Там же: 259)). Однако более часто встречается форма множественного числа «мы», находящаяся в оппозиции ко второму и третьему лицу – «вы» и «они». Употребление языковых маркеров дистанцирования («эти», «те», «там», «заграничные», «иностранные» и др.) является характерной чертой политического дискурса, что способствует реализации коммуникативной тактики противопоставления «своих» и «чужих». Как отмечалось выше, одной из категореобразующих черт политического дискурса является обостренная полемичность, которая может быть реализована при выборе слов и дейктической организации сообщения: «Только *мы – лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве» («Пощечина общественному вкусу» (Там же: 65)); «Рассмотрев, без всякого предвзятого мнения и без насмешек, которыми толстая и тонкая публика маскирует свое равнодушие к судьбам искусства, теоретические рассуждения и поэтические творения кубофутуристов, мы приходим к выводу, что как те, так и другие, основываясь на поверхо-скользном отношении к основному элементу поэзии – к слову, – уничтожают самое поэзию и не только не открывают новых дорог, но закрывают старые заставами своего недомыслия («Перчатка кубофутуристам» (Там же: 251)); «И мы, объединенные чувством современности, распахиваем гардины ваших привычек, мы говорим, кричим, поем, утверждаем наши директивы» («Два последних слова» (Там же: 259)); «Мы, меньше всего желавшие междоусобий в Русской Поэзии, отвечавшие молчанием на неоднократные заигрыванья пассеистов, не желая больше поощрять наглость зарвавшейся банды, присвоившей себе имя Русских футуристов, заявляем им в лицо <…>» («Грамота» (Там же: 295)).

Помимо общих типологических черт авангардных и политических текстов, необходимо отметить и особенности дейктической организации манифестов, что связано с различием дискурсивных целей авангарда и политики. Если политический дискурс ориентирован на захват и удержание власти, то целью авангардного дискурса является трансформация существующей системы и создание новой художественной и языковой реальности. Соответственно для авангардных манифестов, в отличие от политических, характерно нарушение четкости распределения координат вписывания текста в экстралингвистическую ситуацию, что реализуется, в частности, с помощью дейктического сдвига: «Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блуду Бальмонта? <…> Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с чёрного фрака воина Брюсова? Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми («Пощечина общественному вкусу» (Там же: 295)). Здесь с помощью дейктического сдвига от вопросительного местоимения («кто») к местоимению второго

лица («вы») моделируется особая форма «псевдо-вопроса». Вопрос выражен эксплицитно: «Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блуду Бальмонта? <…> Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с чёрного фрака воина Брюсова?», – но вопросительное местоимение обозначает не неизвестный автору объект, а самого адресата – читателя, к которому и взывает настоящий манифест. При этом местоимение «кто» обретает референциальные функции, выражая точку зрения отправителя по отношению к адресату. Экспрессивность текста повышается за счет резкой смены оптики, когда фокус от обозначения дистантного, неизвестного отправителю лица («кто») неожиданно смещается, выходя за границы текста и концентрируясь на самом адресате-читателе («вы»), который невольно оказывается включен в непосредственную коммуникацию.

Примером обратного дейктического сдвига является переход от непосредственного называния адресата («вы») к дистанцированию его до положения неизвестного (и даже невидимого, выведенного за пределы фокуса) объекта: «Впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения о языке продолжить, и мы заметим. что все их требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине как таковой, чем к языку как таковому. В самом деле: ясная, чистая (о, конечно!) честная. (гм!.. гм!..), звучная, приятная, нежная (совершенно правильно!), наконец, сочная, колоритная вы... (кто там? Входите!)». («Слово как таковое» (Там же: 78)).

Другими дейктическими показателями, актуализирующими непосредственную коммуникативную ситуацию «здесь-и-сейчас», оказываются местоимения места – «здесь» и «там»: «Мы стали видны здесь и там. Иррациональное (заумное) нам также непосредственно дано как и умное». («Новые пути слова» (Там же: 87)). В этом высказывании нарушается традиционная трехмерная система координат, что происходит за счет снятия оппозиции «далеко» / «близко». При этом расширяется локация и самого дейктического центра сообщения, который оказывается одновременно везде. Статус отправителя сообщения обретает черты «сверх-Я» – в данном случае «сверх-МЫ», гиперболизированного и не только выходящего за рамки определенной социальной группы, но и преодолевающего пространственные границы.

Таким образом, анализ авангардных манифестов при анализе авангардных манифестов в дискурсивном аспекте можно говорить о разновидности «контаминации» дискурсов (авангард и политика), когда один дискурс включает языковые элементы и коммуникативные стратегии другого, о чем писали Деррида и Агамбен и что восходит к работам Бенвениста и Якобсона (в частности, к его теории шифтеров). При этом в авангарде характерная перформативность текста и агрессивность коммуникативной стратегии ориентирована не на утверждение новых канонов (как в политике), а на принципиальное разрушение любых существующих норм и границ – языковых, коммуникативных и когнитивных.

И если цель политического дискурса является означивание слов, знаков и концепций, то авангардный дискурс направлен на уничтожение жесткой связи между означающим и означаемым и преодоление референциального разрыва.

Таким образом, можно говорить, что во второй половине XIX в. происходит кардинальная перемена жанра манифеста. Это проявляется в первую очередь в политическом дискурсе, в «Манифесте коммунистической партии» и оказывается обусловлено заявленной К. Марксом необходимостью сформировать новый язык революции, способный активизировать механизмы, которые позволили бы изменить и обновить основы наличествующей социально-политической системы. Поиск нового языка искусства, способного изменить художественную и эмпирическую реальность, лег в основу авангардной эстетики, что нашло выражение в футуристических манифестах, кардинально отличающихся от эстетических манифестов других направлений и обладающих чертами политического манифеста. Анализ языковых особенностей и дейктической организации манифестов русских футуристов позволил вывить как общие типологические черты, так и особенности авангардного и политического дискурсов.

ЛИТЕРАТУРА

Бюргер Петер. *Теория авангарда*. Москва: V–A-C press, 2014.

Демьянков Валерий. "Политический дискурс как предмет политологической филологии". *Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования*. № 3. Москва: РАН ИНИОН, 2002: 32–43.

Литературный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1987.

Маркс Карл. "Тезисы о Фейербахе". Маркс Карл, Энгельс Фридрих. *Сочинения в 50 томах*. Т. 3. Москва: Издательство политической литературы, 1955: 1–4.

Маркс К. "Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта". Маркс Карл, Энгельс Фридрих. *Сочинения в 50 томах*. Т. 8. Москва: Издательство политической литературы, 1957: 115–217.

Михельсон Алексей. *30000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с объяснением их корней*, Москва: Типография П. Базметова, 1866.

Рансьер Жак. *На краю политического*. Москва: Праксис, 2006.

Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. Терёхина Вера, Зименков Алексей (сост.). Санкт-Петербург: ООО «Полиграф», 2009.

Савчук Валерий. "Феномен поворота в культуре XX века". *Международный журнал исследований культуры*. № 1(10). (2013): 93–108.

Степанов Юрий. *В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства*. Москва: Наука, 1985.

Фещенко Владимир В. *Литературный авангард на лингвистических поворотах*. Санкт-Петербург, 2018 (в печати).

Фокин Сергей. *Пассажи. Этюды о Бодлере*. Санкт-Петербург: Machina, 2011.

Шейгал Елена. *Семиотика политического дискурса*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Волгоград, 2000.

Эйхенгольц Михаил. "Манифесты (художественно-литературные)". *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов*: В 2-х т. Т. 1. Москва, Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925: 425–430.

Эко Умберто. *О литературе*. Эссе. Москва: Corpus, 2016 <https://culture.wikireading.ru/76844> 03.01.2018.

Эпштейн Михаил. “К философии возможного. Введение в посткритическую эпоху”. Вопросы философии. № 6 (1999): 59–72.
Agamben Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 1999.
Althusser Lui. *Machiavelli and Us*. London, New York: Penguin, 2000.
Arendt Hannah. *The origins of totalitarianism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
Bloch Ernst. *Thomas Müntzer als Theologe der Revolution*, München: Wolff, 1921.
Burke Kenneth. *Attitudes Toward History.* Berkeley, Los Angeles and California: University of California Press, 1984.
Derrida Jacques. *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl's Phenomenology.* Evanston: Northwestern University Press, 2011.
Habermas Jürgen Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
Jay Martin. *The virtues of mendacity: on lying in politics*. Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2010.
Klassiker der Sprachphilosophie. Von Platon bis Noam Chomsky. Tilman Borsche (ed). München: C. H. Beck, 2002.
Lukács Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge: MIT Press, 1971.
Lyon Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. London: Cornell University Press, 1999.
Marinetti Filippo Tomaso. “Letter to Severini”. *Archivi del futurismo*. Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori (ed.). Vol. 1. Rome: De Luca, 1958.
Perloff Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
Puchner Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
Somigli Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. Richard Rorty ed. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
Trabant Jürgen. *Europäisches Sprachdenken: von Platon bis Wittgenstein*. Munich: Beck, 2006.

Олга Соколова

АВАНГАРДНИ МАНИФЕСТ: ИЗМЕЂУ ПЕСНИЧКЕ И ПОЛИТИЧКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ

Резиме

У раду се анализирају естетички манифести руских футуриста с аспекта пресека црта авангардног и политичког дискурса. Изабрани приступ условила је кардинална промена жанра манифеста, која се догодила у другој половини XIX в. и испољила се пре свега у политичком „Манифесту комунистичке партије“. Одмах након реформе политичког манифеста, засноване на трагању за новим језиком револуције, стремљење ка формирању новог језика уметности, способног да промени уметничку и емпиријску реалност постаје основа авангардне естетике и изражава се у футуристичким манифестима. У чланку се указује на карактеристике језика и деиктичке организације манифеста руских футуриста, а такође на опште типолошке црте и карактеристике авангардног и политичког дискурса.

Кључне речи: манифест, авангарда, политика, узајамно деловање дискурса.

UDC 821.161.1.09 Kručenjh A. J.
UDC 821.133.1.09 Artaud A.

Kristina Pranjić
Fakulteta za medije
Ljubljana
khristten@gmail.com

ZVOČNA DESTABILIZACIJA JEZIKA: ZAUM IN GLOSOLALIJA

V članku želimo predstaviti dve pesniški praksi – zaumni jezik ruskega futurista Alekseja Kručoniha in pojav glosolalije v delu ruskega simbolista Andreja Belega in francoskega dramatika Antonina Artauda. Oba primera zagovarjata dejstvo, da je zvok pomembno sredstvo, ki lahko preoblikuje besedilo ali vizualni niz v performativno prakso. Poleg tega lahko ta preobrazbeni učinek opazimo tudi pri samem govorcu, kjer vdor zvoka in posledična destabilizacija jezika preoblikujeta »izražanje z glasom« v »ozvočenje telesa«.

Ključne besede: zvok, performativnost, zaum, glosolalija.

The paper examines two poetical practices – the transrational language (*zaum*) of the Russian futurist Aleksei Kruchenykh, and the notion of glossolalia in the work of the Russian symbolist Andrey Bely and the French dramatist Antonin Artaud. The aim is to present the idea that sound is an important device which can transform a text or a visual row (textuality) into a performative practice (performativity). Moreover, we can apply this transformative effect also to the speaker – sonorous destabilization of the language transforms "expression in voice" into "voicing of the body".

Key words: sound, performativity, transrational language (zaum), glossolalia.

Telo kot nosilec smisla

Izredno zanimivo verbalno-vizualno delo Andreja Belega *Glosolalija: Poema o zvoku*, ki je nastalo leta 1917, izšlo pa leta 1922, izpostavlja besedo oz. diskurzivni jezik kot nezadosten izraziti avtorjevo namero, zato postane vizualizacija misli nujni sestavni del knjige. Z vizualno predstavitvijo in raznimi tehnikami (ritem, aliteracije, asonance), ki jih uporablja Beli, prihaja do »ozvočenja« teksta (Глухова, Неопубликованные). V *Glosolaliji* se poraja vez med zvokom in fizično kretnjo, kar vodi do ideje, da je »misel lahko izražena z vsem človeškim telesom«; zvok (ki ni ritem ne meter) izraža osnovno idejo pesniškega besedila, »ritmično-metrična« shema pesmi pa kaže na možnost izraziti pesem z »gibom, prikazati s plesom« (prav tam). Pri Belem je omenjena ideja v tesni povezavi s Steinerjevim konceptom »evritmije«, ki se

pravzaprav ne razlaga zgolj kot ples, ampak posebne vrste »vidni govor«, »gibanje, ki fizično in na zunaj izraža notranji glas« (Beyer 1995: 7).

Tema, ki se nam odpira, je nek poseben človeku imanenten »jezik telesa«, ki je osnovan na telesnosti in fizični nadraženosti kot glavnem generatorju smisla. Da je lahko telo nosilec smisla, se začne v kulturi sprejemati in aktivno izvajati ravno v času avantgardističnih tokov, o čemer piše teoretičarka Irina Sirotkina v svoji monografiji o »šestem čutu« avantgarde (Сироткина 2014).[1] »Šesti čut« je kinestezija (= občutenje lastnega gibanja), torej izražanje s telesnimi gibi, kretnjami in telesno energijo, ki je v telesu ves čas prisotna zaradi njegovega gibanja. Sirotkina povezuje t. i. »mišični čut« z izraznostjo plesa, ki je povsem v skladu z glavno namero avantgarde – izhodom iz avtomatizma. Avantgarda je namreč za Sirotkino posebne vrste antropološki projekt, »projekt transformacije človeka, obnove njegove čutnosti«, s katerim želijo umetniki izdelati nove vzorce percepcije in razširiti človekove zmožnosti tudi na način, da podelijo fizičnemu gibu epistemološke vidike (prav tam, 7). To pomeni, da se spoznavna vrednost prenese iz domene možganov na celotno telo in telesni gib.

Tudi formalist Viktor Šklovski, ki je v svoji literarni kritiki in literarni teoriji vztrajal pri tem, da je treba premagati vse, kar je privajeno, avtomatizirano, zato da bi umetnost postala bolj čutno zaznavna, je videl v plesu pomembno asociacijo, s katero je kazal na razliko med normativno, vsakodnevno modalnostjo fizičnega giba (hoje) in različico giba, ki je občuten ob plesu (estetski izkušnji): »[P]les – je hoja, ki se čuti; še bolj točno – hoja, ki je narejena tako, da bi se čutila« (navedeno po: Сироткина 2014: 172).

V avantgardi je izpostavljena potreba po vračanju človeka nazaj »k prvinskemu stanju ne-zmožnosti, minus-tehnike, da bi skupaj z novo spretnostjo ustvarili svet« (prav tam, 175). Sirotkina poveže fizični gib z možnostjo aktivnega vračanja izkušnje sveta nazaj k človeku, ki temelji na novi organizaciji oz. prestrukturiranju človekove »telesne sheme«. Ravno to stremljenje po novih »fizioloških« povezavah avtorica prepozna v praksi futurističnih zaumnih pesnikov, v prvi vrsti Alekseja Kručoniha, in njihovih »besed kot takih« ali »samozadostnih besed«.[2] Brošura Kručoniha in Velimira Hlebnikova *Beseda kot taka* iz leta 1913 se začne s tekstom »O umetniških delih« z naslednjo izjavo:

I) da bi se pisalo in gledalo bliskovito! (petje, trušč, ples, razmetavanje nerodnih konstrukcij, pozaba, odučenje. V. Hlebnikov, A. Kručonih, J. Guro; v slikarstvu V. Burljuk in O. Rozanova.) (Крученых 2015: 17)

V članku o temi plesa pri ruskih futuristih Sirotkina navaja, da sta teatralnost in performativnost pri slednjih bila povezana z idejo »'sintetične' celote besede, petja in plesa«, poznane še iz antičnega gledališča, kulta Dioniza in folklore (Сироткина 2015: 369). V diskusijah teoretikov srebrnega veka je bilo

[1] Knjiga Irine Sirotkine je prevedena tudi v angleščino: *The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia* (Bloomsbury Methuen Drama, 2017).

[2] Ta praksa izrekanja se v nekoliko kasnejšem pojavu druge polovice 20. stoletja izrazi kot fizični koncept »giba kot takega« ali »gibanja zaradi gibanja« ameriškega plesalca in koreografa Mercierja Cunninghama.

moč slišati, da je že od časa antike beseda postala »omrtvičena«, kar je rezultiralo v zahtevi, »vrniti ji sinkretično naravo, ki jo je imela v antiki: *živa* beseda je ekspresivna, realizirana v drami, plastiki, plesu« (prav tam). Avtorica navaja tudi razmišljanje z začetka 20. let 20. stoletja klasične filologinje Olge Freidenberg, ki ponovi zgornje označevalce Kručoniha »*petje*, *trušč* in *ples*« v svoji doktorski disertaciji, kjer piše o sinkretični naravi besede in povezavi z antično dramo – »Gibanje telesa in mimika se spreminjata v kinetični del obreda; poleg sta *ples* in pantomima«: »Freidenberg govori o 'kratkih izjavah, ki se pojejo in plešejo' in v katerih 'osnovni pomen ni v dejanskem pomenu teh fraz, ampak v semantiki njihovega izgovarjanja, njihovega obstoja samega na sebi, zato ker dejanski pomen samo ponavlja akt *besede kot take*« (Сироткина 2015: 370).

Še pred futuristi pa so bili s plesom tesno povezani tudi simbolisti, ki so se navdihovali nad svobodnim plesom ameriške plesalke Isadore Duncan: Blok naj bi na steni imel njen portret, Andrej Beli pa jo je imel za »glasilko 'novega življenja'« (prav tam, 371). »Za sodobnike je bosonogi ples Duncan postal simbol osvoboditve« (prav tam, 372). Duncan je nastopila v Rusiji leta 1913, njeni nastopi so poleg plesa vsebovali tudi branja, katera je Duncan spremljala s plastičnimi gibi rok. Zaradi njenih hitrih in ponavljajočih se plastičnih gibov se skorajda zazdi, da se telo plesalke dematerializira. Njeni nastopi vizualno spominjajo na sheme artikulacije glasov in besed »plesalke« v ustih v *Gosolaliji* Belega. Kot navaja Jekaterina Bobrinska, je na podoben način v poeziji pisal že Mallarme o plesalki kot o »idealnem ideogramu, metafori, sposobni brez besed posredovati nevidna in izmikajoča se čustva, ideje, psihične ritme« s pomočjo svoje »telesne pisave« (Бобринская 2015: 65). Ples postaja sredstvo za dematerializacijo telesa in hkrati utelešenje nevidnega.

Teoretičarka Bobrinska med drugim tudi izpostavlja pomembnost in popularnost znanstveno-okultnih mitov o »ritmični energiji« in »vibracijah«, pa tudi raziskovanja »psihologije množic« v tem obdobju (Бобринская 2015). Človeško telo je bilo spoznano kot nekaj, kar se odpira možnosti vpliva nevidnih vibracij iz okolice, vse to pa privede do združevanja posameznikov in formiranja različnih skupin, v okviru katerih člani eksperimentirajo s poskusi »materializacije nevidne 'ritmične energije'« (prav tam, 63). »Množica je nosilec nevidne energije, skozi njo gredo električni tokovi, vibracije, valovi in sevanja. Gre za poseben medij ali živi aparat za materializacijo skrite energije. Ravno zaradi teh lastnosti množice privlačijo pozornost umetnikov in pesnikov avantgarde« (prav tam). Po Bobrinski je ravno v tem smislu tudi potrebno razumeti idejo zaumnega jezika Kručoniha, ki predstavlja »realizacijo 'kolektivne' brezpredmetne stihije« in »nadindividualnega« jezika, osnovanega na »ritmični energiji« in »ekstatičnih izkušnjah« »glosolalije ruskih sektantov« (prav tam, 63, 64). »Podobno kot v novem plesu telo izginja v ritmični energiji, tako tudi v vibracijah zvoka v zaumnem jeziku izginja pomen besede, v množici pa izginja individuum, ki se raztaplja v ritmični energiji mase« (prav tam, 67). Na začetku 20. stoletja postaja telo, ki se odpira svetu, pomemben del osvobajanja od avtomatizacije in kaže na eno izmed vidnejših idej človeka, pripravljenega na transformacijo.

Fiziologija govora

Človek je na prehodu iz 19. v 20. stoletje prodrl tako v strukturo atoma kot tudi v globine človekove psihe. Morfologija doživljanja je dobila opis svojih mehanizmov v raziskavah psihoanalize. Ne bo presenetilo dejstvo, da so izsledki psihoanalize vplivali tako na futurizem kot na formalistično šolo; kot posebej ključni se izpostavljajo eksperimenti C. G. Junga in F. Riklina, ki zagovarjajo primarnost fonetičnih asociacij pred semantičnimi ter s tem pokažejo, da so »najbolj globoke (nezavedne) asociativne celote fonetične« (Шукуров 2014: 77). Iz pisem Kručoniha je recimo tudi razvidno, da je bral Freudovi knjigi *Psihopatologija vsakdanjega življenja* in *Interpretacija sanj* (gl. Greve 2003: 374).[3]

Pomembna osebnost, ki jo velja ob tem omeniti, je poljski jezikoslovec Baudouin de Courtenay, ki je v 70. letih 19. stoletja nezavedne procese izpostavil kot pomemben dejavnik za razvoj in formiranje jezika, hkrati pa je govoril o »'negativni' zaviralni vlogi zavesti«, ki naj bi upočasnjevala razvoj jezika (Бобринская 2013: 117–118). Courtenay se od zapisane besede obrne h govoru, k živemu jeziku in dialektiki ter pomembno vpliva na nadaljnji razvoj raziskovanja delovanja jezika in na lingvistiko – tudi na Praško šolo Romana Jakobsona.

Spoznanje o večplastnosti človekove osebnosti in odkrivanje njenih delov, ki niso racionalno osmišljeni v okviru diskurzivne logike in jezika, je pomembno vplivalo na zaum ruskih futuristov. Njihova zarazumna praktika je bila osnovana tudi na verjetju, da lahko z namernim zavrtjem racionalnega (kognitivnega, pomenskega) omogočijo izraz predpojmovne (nezavedne) govorice, ki bo temeljila na poudarjenem materialnem delu besed – tako zvočnosti izgovorjene besede kot materialnosti napisane črke. To je tudi razlog, da so futuristična dela v prvi vrsti namenjena izvajanju na literarnih branjih ter spektaklih in da umetniki pri tiskanju del rabijo litografsko tehniko, s katero dosegajo največjo mero fizične zaznavnosti tiskanega teksta.[4] Litografske in hektografske knjige so bile posebnost Kručoniha, hkrati pa predstavljajo tudi eno izmed najpomembnejših specifik ruskega futurizma.

Pomembno funkcijo igra rokopis, za katerega so trdili, da odraža notranje razpoloženje umetnika med pisanjem. »Rokopisne knjige« (*самописная книга*) Kručoniha nosijo na svojih straneh dodatno dimenzijo informacije, saj z ohranjanjem avtorjeve pisave ciljajo na izražanje njegovega notranjega doživljanja,

---

[3] Gl. analizo Nine Gurjanove o vplivu Freudovega koncepta sanj in deformacije besed v sanjah (z metodo zgoščevanja in premeščanja) na Kručonihovo formiranje teorije zaumnega jezika in »semantičnega premika« (сдвигология): Гурьянова 2015.

[4] »To čisto zvenenje, faktura besede je omogočala, da privrejo na površino najgloblje ravni nezavednega in da se jih izpiše z ustreznimi barvami. Zato futuristi za svoje publikacije uporabljajo litografijo, ki predstavlja nemi krik rokopisa nezavednega, v njej so črke osvobojene od predmetnosti, od pisanja v vrsti, od ene zadane smeri in s tem tudi zvoki postajajo analogni suprematističnim ravninam Maleviča kot materializaciji čistega dinamizma in možnosti, da se stopi v kozmični, transcendentni prostor, v brezpredmetnost« (Ичин 2013: 26).

ki naj bi ga bralec podoživel preko branja/gledanja knjige. Zaumne stvaritve želijo predstaviti glas v njegovi ekspresivni materialnosti (t. i. »fakturnosti« besede), da bi ga na novo občutili, torej videli in slišali, ne pa racionalno dojeli. Lingvist Lev Jakubinski je recimo zaradi poudarjanja zvočnosti v pesniškem jeziku (jezikovna evfonija, ritmična struktura poezije, zvočno ponavljanje) govoril o »otipljivosti« (*ощутимость*) jezika (gl. Winner 1976: 15). Teoretičarka Natalija Zlidnjeva poudarja pomembnost »haptičnega« pri ruskih kubofuturistih, ki je tradicionalno zastopano kot značilnost upodabljanja v Vzhodnih kulturah, kjer imamo »ploskovito in objektivno (= objektno) podobo, osnovano na taktilnem doživljanju«, medtem ko je na Zahodu dojemanje umetniškega dela veliko bolj usmerjeno na sam pogled – optiko (Злыднева 2015: 272). Pot ruskih avantgardistov od vizualnega k taktilnemu je po Zlidnjevi involutivna pot v »globine umetniške izkušnje«, ki razkriva eno izmed središčnih vlog primitivnih umetniških form ter arhaičnih ritualov in kulture na zgodnjo avantgardo (prav tam).

V kontekstu materialne predstavnosti teksta v futurizmu je treba pojasniti središčni koncept, t. i. »fakturo«, ki ga pesniki jemljejo iz likovne umetnosti, da bi razločili samo *materialno površino* (platna, papirja) od »fakturnosti«, ki označuje *materijo v gibanju* – tisto, kar se »zgodi« na površini in povzroči »'hrup', ki ga percipira naša zavest« (Матвейс v Ичин 2013: 17–18). Faktura v umetnosti predstavlja srečanje dveh plati – »realnega in nerealnega« (prav tam). Gre za stik med materialnim delom besede (označevalcem) in njenim nematerialnim konceptom (označencem). S tem se poskuša formalizirati način, po katerem poteka človekova percepcija nekega umetniškega besedila, ki je tukaj razumljena kot »delovanje« umetniškega gradiva, ki ga je obdelal umetnik, učinek na bralca pa je delo ustvarjene fakture umetniškega dela. Kručonih v svojem programskem tekstu »Faktura besede« zato definira fakturo kot konstruiranje, izdelavo besed, plastenje in kopičenje njenih slojev – zlogov, besed in črk.

Beseda tako izgublja svojo ustaljeno »okamnelo« obliko in dobiva značilnosti estetskega, čutno-zaznavnega znaka, ki je deformiran do nerazpoznavnosti:[5] »Faktura besede je neposredno povezana z idejo deformacije besede,

---

[5] Smisel umetnosti torej ni v tem, da nekaj *dojamemo*, ampak da to *začutimo*. Ne bo odveč opozoriti na izvorni pomen »estetskega« kot čutnega izkustva, ki se kaže tako v etimologiji besede (*aisthēsis* pomeni »čutna percepcija«) kot tudi v dejstvu, da je vsaka estetska presoja najprej odvisna od čutne vsebine in somatske reakcije, ki se porodi ob srečanju z umetniškim delom. Čeprav danes »estetiko« pojmujemo v kontekstu kategorij umetniškega in lepega, je ta beseda v svojem izvoru torej pomenila čutno spoznavno: »Grki so izraz aísthesis uporabljali za poimenovanje čutnega vtisa. Pojavljal se je v paru z izrazom nóesis, ki je pomenil mišljenje, oba pa so uporabljali v pridevniški obliki: aisthetikós in nóetikos oziroma čutni in mišljenjski« (Tatarkiewicz 249). (V srednjeveški latinščini sta kot ekvivalenta grškima izrazoma uporabljali pojma *sensatio* in *intellectus*.) Izenačenje čutnega spoznanja s spoznanjem lepega (kot danes pojmujemo estetiko oz. estetski doživljaj) se je zgodilo šele leta 1750 v delu *Aesthetica* Aleksandra Baumgartna (prav tam).

Formalizem je zagotovo eden izmed primerov predstaviti estetiko kot stvar čutno spoznavnega (in ta proces racionalno opisati – vendar ne samega dela, njegove vsebine). Bistvo pomembnega članka Šklovskega »Umetnost kot postopek« je bilo ravno v tem, da zavrne teorijo

s katero so bili obsedeni vsi futuristi« (Ичин 2013: 22). Beseda postaja likovno gradivo, ki se lahko skrči in raztegne, se deli in spoji z drugimi deli besede (prav tam). Faktura je materialni vidik jezikovnega znaka, njegova *tekstura*, pa tudi *struktura* besede, ki »izstopi« iz papirja, zato je to tipanje in slišanje besede, in ne zgolj njena pojmovna vrednost.

Fizično plat tvorjenja besede in govora lahko spremljamo kot pisavo na papirju ali pa kot delovanje glasovnega aparata, ust, možganov in nenazadnje tudi kot percipiranje akustičnega dela besede (označevalec). Nasproti temu je nematerialni del besede, ki ga predstavljata tako psihična sposobnost tvoriti glas kot tudi konceptualna zasnova besede. Zaum jemlje izrekanje in izpisovanje akustičnih nizov (pomensko nesmiselnih, a strukturiranih) kot praktiko samozadostnega delovanja pesniškega ustvarjanja. Prav ta performativna vokalizacija postane tako proces kot sam cilj zauma.

Pri zaumnem jeziku imamo opravka s primerom skrajne samonanašalnosti pesniške besede – zvok za zvok (ne glas, ne glasba) –, ki se izrazi kot nekakšna koreografija tvorbe glasu oz. *uprizarjanje* fizičnega dela govora. O ponovni integraciji psihologije in fiziologije tvorjenja glasu Šklovski zapiše:

> Zvoki v pesmi se morajo čutiti skoraj fiziološko. Besedo žvečimo, jo upočasnimo. To je ples, to je gibanje ust, lic, jezika pa tudi požiralnika in pljuč. Futurizem je jeziku vrnil zaznavnost. Ponudil je možnost, da se občuti dobesedni izvor besede. (Шкловский 1997: 35)

Podobno je zagovarjal tudi Andrej Beli, ki je s svojo »poemo o zvoku« *Glosolalijo* plastično izrazil in celo izrisal misel o izvoru besede kot »utelešenega« zvoka (jezik kot fizični »jezik«, organ v ustih). Beli poskuša izdelati matrico *logosa*, rekonstruirati mimiko glasu, da bi mu s tem povrnil njegovo prvobitno vrednost (»živost« besede). Podoben koncept »telesne gramatike« je prisoten tudi pri Mejerholdovi biomehaniki, konceptu, na katerega je ključno vplival ravno Andrej Beli s svojim razumevanjem jezika in gestikulacije.

Blizu tej ideji gramatike gestikulacije je tudi Artaudovo »gledališče krutosti«. Francoski dramatik in gledališki režiser Antonin Artaud opozarja, da beseda, ki ima zgolj pojasnjevalno (diskurzivno) vrednost, »samo zaustavlja misel, kroži okrog nje in jo dovrši ter v bistvu pomeni njen konec« (1994: 140). Skrivnost za živost govora je v njegovi fizični plati (na kar v opombah opozarja tudi umetnostna zgodovinarka Jekaterina Bobrinska, gl. Бобринская 2013: 129):

> A če se le malo povrnemo k dihalnim, oblikovnim in dejavnim izvorom jezika, če pripojimo besede fizičnim premikom, ki so jih porodili, če se logična in pojasnjevalna plat besede porazgubi pod njeno telesnostjo in čustvenostjo, se pravi, če besed ne jemljemo le kot tisto, kar skušajo povedati v slovničnem smislu, ampak jih sprejmemo v njihovi zvočnosti in dojamemo kot premike […], potem se jezik književnosti znova sestavi in oživi. (Artaud 1994: 141–142)

Aleksandra Potebnje in njegovo idejo o umetnosti kot »zgoščevanju misli« (*nóesis*) ter da v središče umetnosti postavi »postopek«, ki proizvaja estetsko *reakcijo*. Podobno lahko v drugi polovici 20. stol. beremo v esejih Suzane Sontag, ki sklene prvi članek svoje knjige *Against Interpretation* (1966) s pozivom, da mora v umetnosti na mesto hermenevtike stopiti *erotika*.

Beseda mora po Artaudu preiti nazaj k svoji fizični in afektivni zvočnosti; percepcija pojmovnega in gramatičnega smisla mora postati percepcija zvočnosti. Če se to zgodi, se bo po Artaudu celoten literarni jezik spremenil in bo postal resnično živ. Podobno kot Andrej Beli in ruski avantgardisti je tudi Artaud iskal navdih za zvočni preporod jezika v starodavnih kulturah, znano je, da ga je navduševal šamanizem (Бобринская 2013: 129), v svojih jezikovnih eksperimentih pa je rabil tudi glosolalične prakse.

O novi poetiki gibov ali fizične artikulacije govori tudi Matjušin v svojem *Predavanju o gledališču, plakatu, kinu* («Доклад о театре, плакате, кино»):

> Gib, ki je hiter kot celotna sodobna stvarnost, že nadomešča uveli govor [...] Mi se v naših življenjih uspešno skrivamo za besede ali pa se z njimi maskiramo in vse, kar nas v tolikšni meri obkroža, se uresničuje s tem dejanjem besede; ne opazimo več življenja in pomena vseh stvari ter njihove vrednosti same po sebi. Toda nova umetnost odpira pot možnosti razumevanja sveta z enostavnim in neposrednim dejanjem gibanja samega telesa preko mimike, kretnje. Ljudje bodo počasi, a gotovo z učenjem tega jezika začeli presegati svojo utrujeno, izmučeno besedo, ki je tako dolgo skrivala živo telo narave in samega človeka za svojo prašno, zastarelo zaveso. (Матюшин v Бобрнинская 2013: 130)

Človekovo doživljanje je pojav, ki se zgodi pri vmesnem sodejanju možganov, telesa in sveta (človekova »utelešenost« v svetu), zato se celotnost izkušnje navadno izgubi že v trenutku, ko poskušamo doživljanje izraziti, ga pretvoriti v logične besede. Očitno je, kot je ugotavljal Kručonih, da besede niso dovolj, da bi izrazili vse, kar bi lahko potencialno posredovali drugemu. Zaum daje komunikaciji novo dimenzijo, možnost izrekati stanje fluidne izkušnje, ki je ni moč popredmetiti: »Če so simbolisti poskušali konstruirati življenje podobno umetniškemu delu, potem se futuristi-bodočniki neposredno obračajo k samemu procesu biti, tako da podredijo svojo umetnost zakonom neprestanega, spreminjajočega se gibanja materije in časa (Гурьянова 2000: 97).

Če primerjamo tok zavesti in zaum v literaturi, je tok zavesti pojav, ki popolnoma temelji na miselnem ratiu – na pomenu – torej označencih, nasprotno pa zaum na formi – na stimulansu, ki ga predstavlja označevalec –, zato je ta govor bolj fizičen (»jezik telesa«, »ozvočenje telesa«) kot mentalen. Ta enkratnost trenutnega doživljanja je hkrati najbolj individualen in najbolj univerzalen fenomen človeka, kar je naslednji paradoks zaumnega jezika – ravno zato lahko Kručonih trdi, da je zaum nemogoče prevajati in da ima hkrati ves potencial, da postane »svetovni pesniški jezik«, vendar ne *umetni* kot esperanto, ampak *organski* (Крученых 2006: 297). Takšen svetovni pesniški jezik, ki so ga iskali zgodnji ruski futuristi, je pomenil izrekanje s pozicije »topologije biti« (Heidegger), kar se na zunaj kaže kot lovljenje in ubeseditev nenehno drsečega gibanja in anarhičnega procesa neskončnega spreminjanja (Гурьянова 2000: 105).[6]

---

[6] Izpostavimo pojem »topologija biti«; jasno je torej, da tu ne gre za premišljevanja »smisla biti«, ampak za poskus uvida v »resnico biti«, ki je zunaj pravilnosti (binarnih opozicij sojenja ali vrednotenja napačnega in pravilnega). Heidegger slednje formulira tudi kot vprašanje

Pesništvo kot »navdahnjena obsesija«

Slikar Kazimir Malevič izrazi v svojem traktatu *O poeziji* («О поэзии», 1918–19) jasno podporo Kručonihovi pesniški praksi zauma in svoj tekst celo konča z zaumno pesmijo.[7] Za Maleviča sta bila podobno kot v suprematističnem slikarstvu tudi v poeziji pomembna ritem in dinamika, sam pomen in slovnica pa sta za pesništvo povsem nepomembna. Malevič se tu nanaša na razumevanje poezije v njenem izvornem pomenu kot »navdahnjene obsesije« – *maníe* ali *furor poeticus* (gl. Juvan 2014: 54): »Pesnik ni mojster, mojstrstvo je neumnost, v božanski naravi pesnika ne more obstajati mojstrstvo, ker njemu ni znana ne minuta, ne ura, ne kraj, kjer se bo razplamtel ritem« (Малевич 2010: 83). Nekaj izredno glosolaličnega je v besedah Maleviča, ko pravi, da lahko kjerkoli in kadarkoli v človeku »pleše njegov Bog«, sam pesnik pa izgubi razum in spomin, »v njem se prične liturgija« (prav tam). Zato pesniški duh primerja z religioznim duhom:

> Cerkveni duh, ritem in dinamika so njegovi pravi pokazatelji. Tisto, v čemer se kaže religioznost duha – v gibu, v zvokih, v čistih znakih brez kakršnega koli pojasnila – to je samo predstava in nič več, gesta, s katero izrisujemo forme, v procesu obreda vidimo gibanje znaka, ampak ne opazimo risbe, ki jo rišejo znaki. Visoko gibanje znaka gre po risbi, in če bi izkušen fotograf znal slikati risbo znakovne poti, potem bi dobili grafikon duhovnega stanja. (Малевич 2010: 83)

In tukaj Malevič sledi Belemu, Kručonihu in Šklovskemu, da so se besede spremenile v nekaj statičnega in da je zato treba z ekstatično pesniško besedo preroditi jezik in ustvariti nove znake, ki bodo v sebi nosili informacijo nečesa novega in živega, s čimer avtor povezuje podobo dinamične, gibajoče se cerkve:

> Kot najbolj vzvišene trenutke vidim služenje duha in pesnika, govor brez besed, ko čez usta švigajo brezumne besede, ki jih ne mi ne razum ne more doumeti. Pesnikov govor – ritem in dinamika – deli intervale, deli zvočno maso in s tem dela jasne gibe samega telesa. Ko vzplamti plamen pesnika, on vstane, zvija telo, z njim ustvarja formo, ki bo za gledalca živa, nova, prava cerkev. (Малевич 2010: 84)

Ob preučevanju omenjenega Malevičevega traktata Hansen-Löve prav tako opazi bližino Malevičevih besed z glosolalično tradicijo in jasno zapiše, da tako Kručonih kot Malevič osnujeta svoje umetniško delo na osnovi »ekspresivne ritmične dinamike 'glosolalije'« (Ханзен-Леве 2004: 239). Pri obeh gre za razširitev pesniške besede oz. kar celega umetniškega mišljenja »čez meje 'smisla' in 'razumnosti'«, kar vodi k »podzavestnemu«, »mističnemu«, »hermetičnemu«, »sektaškemu« (prav tam). Čeprav Malevič ne omenja glosolalije

---

o »mestnosti biti« (»topologija biti« ali »topos biti«). Ravno destrukcija pa je tista, ki omogoči »navzočnost«, ki pomeni »odstiranje izhodiščnega smisla biti«. Gl. M. Heidegger: Seminar v Le Thoru. *Phainomena* 4/13–14 (1995). 65–102.

[7] Ule Ele Lel Li One Kon Si An / Onon Kori Ri Koasambi Moena Lež / Sabno Oratr Tulož Koalibi Blestore / Tiro Orene Aliž (Малевич 2010: 85)

in celo kritizira Kručoniha zaradi utemeljevanja zauma na osnovi prakse sekte hlistov, je po Hansen-Löveju očitno, da Malevič utemeljuje z glosolaličnimi pojmi ne samo zaum, ampak celotno pesništvo in umetnost, ki jo razume kot »bioritmični in kozmični proces« ali kot stanje »'vzdraženosti', 'nadraženosti', do katerega pride samo v sferi intuitivne zavesti, za mejo tridimenzionalnosti« (prav tam). Zvočna poezija Kručoniha je vsekakor metoda osvobajanja pesnika, ki k takšnemu aktu poziva tudi samega bralca oz. poslušalca:

> V vseh teh eksperimentih se beseda raztaplja v telesni, fakturni mehaniki giba in geste. Dela Kručoniha se prav tako približujejo področju predaktivistične poezije. To niso verzi v običajnem smislu, ampak bolj jezikovne konstrukcije, ki v sebi združujejo zvočno in vizualno stran, ter so prej ustvarjene v cilju izzivanja konkretne reakcije in občutka, kot pa zaradi razumevanja njihovega smisla. Z drugimi besedami, one imajo predvsem funkcionalni karakter. Usmerjene so na »zbujanje« nezavednega v percepciji poslušalca ali bralca-gledalca[.] (Бобринская 2013: 130)

Malevič v pesništvu zagovarja besedo kot tako in črko kot tako (*звучизм, буквализм*), v enem izmed zgodnjih tekstov govori celo o »kriku kot takem« in »gibu kot takem«. Pri njem je ritem razumljen kot »kozmični princip«, ki je nekaj drugega kot apolinična muzikalnost, harmonija in melodičnost, ki so bile značilne za simboliste pa tudi futuriste (Ханзен-Леве 2004: 244). Pesnik, ki je na poti osvobajanja besede, se mora po Maleviču boriti z mislijo, da bi lahko besedo približal ideji zvoka: »Zaradi tega Malevič meni, da se morajo novi pesniki 'jasno postaviti na stran zvoka (ne glasbe)', ker zvok tudi je 'element poezije', tako kot beseda – 'ni več znak za izražanje predmeta, ampak zvočna nota (ne glasba)'« (Ичин 2013: 35). Zato črka stopa v ospredje – pismenost in ustnost, »grafemska in fonetična stran jezika« –, kar se potrjuje pri Kručonihu kot jezikovni znak, ki je na eni stran dejstvo pisave, na drugi pa tudi slikarstva (Ханзен-Леве 2004: 244).

> Nova umetnost, točneje zaumna poezija, ne samo da reflektira in posreduje kozmično gibanje in procese (kot v bioestetiki), ampak jih vzbuja v smislu biokozmizma (Fjodorova ali Bogdanova). Malevič nedvomno, za razliko od apolonizma Kandinskega, nadaljuje dionizijski princip '(anti-) kulture kot eksplozije', umetnosti kot ekstatične prekoračitve, kot ekscesa. (prav tam, 246)

V tem kontekstu lahko tudi definicijo »ognjeni jeziki«, ki jo rabi Kručonih v »Deklaraciji zaumnega jezika«, dojamemo kot ustaljen pojem, »ki se v sektah rabi za označitev ekstatičnega govora« (Бобринская 2013: 123). Jekaterina Bobrinska kot eno izmed najpomembnejših del, ki so vplivala na formiranje zauma, navaja *Religiozno ekstazo v ruskem mističnem sektaštvu* (1907–1908) Dimitrija Konovalova.[8] Ob tem pa kot pomembne vplive na zaum poleg ruske

[8] Gl. tudi Janecek 1996: 26–31. Šklovski je veliko navajal iz omenjenega dela Konovalova, ki je pojasnjeval glosolalijo kot »stadij sprostitve tenzije«, skoncentrirane v govornih organih, ki se nabere po ekstatičnem sektaškem plesu in privede do nehotnega človeškega govora. Po preučevanju originalnega teksta Konovalova Janecek sklepa: »V knjigi Konovalova imamo

mistične sekte hlistov navaja tudi magijsko poezijo in šamansko prakso (gl. predvsem Kručonihova dela »Deklaracija besede kot takšne«, »Nove poti besede«, *Rasprs*) (Бобринская 2013: 117).[9] Vse to je povezano s takratno tendenco vračanja k mitu v evropski kulturi (npr. Nietzschejevo delo *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*) in prevladujočo idejo, da sta nezavedno in iracionalno resnična osnova ustvarjalnega procesa in vsakega umetniškega dela (prav tam, 116): »Stanja, v katerih prevladujejo sile, ki deformirajo zavest in trgajo meje prostora, ki je omejen z njeno lučjo (ekstaza, sanje, pijanstvo, duševni razkroj), se pogosto jemljejo kot posebni modeli za razumevanje globinskih lastnosti umetniškega procesa (prav tam, 119).

V tem času se nasploh veliko pozornosti posveča psihologiji in problemu nezavednega, kar se je kazalo v občutnem porastu raziskovanja ekstremnih in deviantnih psiholoških stanj človeka. »Apologija norosti« v umetniških krogih je bila prisotna že v romantizmu – Bobrinska poudarja, da je takrat imela »metafizično in metaforično nianso«, konec 19. stoletja pa dobi »'mistično'-medicinski karakter« (prav tam).[10]

---

obsežne primere glosolalije govorcev različnih maternih jezikov, ki služijo kot ilustracija že obstoječih 'zaumnih' tekstov in modelov za ustvarjanje novih. Knjigo so neposredno poznali in uporabljali futuristi, kar je vidno pri Kručonihu, ki je citiral glosolalični govor Varlama Šiškova v *Eksplozivnosti* [*Vzorval'*] (1913f:n.p.) in *Trije* [*Troe*] (1913j:27), oba primera sta bolj točna in obsežnejša kot tisti od Šklovskega« (Janecek 1996: 31).

[9] Bobrinska omenja, da je mistika hlistov vplivala na mnoge pesnike in pisatelje ruskega srebrnega veka: Rozanovo, Berdjajeva, Balmonta, Belega, Gippius, Bloka, Ljujeva, Kuzmina itd. (Бобринская 2013: 121). O vplivih glosolalije na poezijo Hlebnikova in njegov koncept »jezika bogov« gl. Гречко 1997.

V tem času se je izdajalo tudi veliko literature, posvečene različnim sektam. Za več gl. dela, ki jih omenja Bobrinska: G. Ivansk: Russian Modernist Poets and Mystical Sectarias. *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde*. Ithaca: Cornell University Press, 1976; *Иваск Ю.* О хлыстах и хлыстовской поэзии // Возрождение № 225. 1970; *Т. Никольская*. Тема мистического сектантства в русской поэзии 20-ых годов XX века // Ученые записки ТГУ. Вып. 883. Тарту, 1990; *А. М. Эткинд*. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996.

[10] Pomembna tema, ki se nam odpira, ko obravnavamo literarna dela, ki imajo značilnosti pojavov, obravnavanih tudi kot mejna psihološka stanja, je odnos med umetnostjo, kreativnostjo in norostjo. Med letoma 1917 in 1919 je Kručonih eno izmed svojih predavanj naslovil ravno »O norosti v umetnosti«. Gl. za naš kontekst pomembna dela: A. Brintlinger, I. Vinitsky (ed.): *Madness and the Mad in Russian Culture*. Totonto: University of Toronto Press, 2007; *Е. П. Радин*. Футуризм и безумие: Параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуризма. Факсимильное издание. Б.м.: Salamandra, 2011; *Т.А. Тернова*. Семиотика безумия в литературе русского авангарда // Филология. Искусствоведение. Вып. 45. 2010. 134–139.

Umetnost je v tesni povezavi z norostjo, ker afirmira »razliko« in »nesmisel« pesniškega jezika, kar je jasna metoda tako v futurizmu kot formalizmu. Podobno tendenco lahko v novodobni filozofiji zasledimo pri francoskem filozofu Gillesu Deleuzu. Njegovo tvorjenje konceptualnih neologizmov Helen Palmer v svoji monografiji *Deleuze and Futurism: A Manifesto for Nonsense* (2014) neposredno poveže z lingvističnimi eksperimenti in futurističnimi manifesti ruske in italijanske avantgarde. Avtorica se posveča lingvistični dimenziji ontoloških del zgodnjega Deleuza in njihovim paralelam s futurizmom: »V določenem smislu je *zaum* konkreten primer vrste 'nonsensa', ki ga Deleuze slavi v *Logiki smisla*« (Palmer 2014: xxiii). V *Logiki smisla* imamo podobno temo izumljanja novega lingvističnega sistema, ki bo »čisto postajanje brez mere, pravo postajanje-norost, ki nikoli ne počiva« (prav tam, xix).

K takšnemu pojmovanju estetskega oz. pesniškega se po Palmerjevi Deleuzu pridružuje tudi Jakobson. Avtorica primerja Jakobsonovo teorijo pesniškega jezika z Deleuzovo formulo

Kručoniha pri praksi hlistov ni zanimala religiozna stran tega pojava, ampak »metodološki aspekt«, »specifična tehnika jezikovnega ustvarjanja«, ki bi mu pomagala odkriti skrivnosti jezikovne materije in »aktivirati nezavedno«, ki bi se manifestiralo v vidnem oz. zavednem – v jeziku (Бобринская 2013: 125). Bobrinska govori pri Kručonihu o »trenutnem pisanju«, s katerim avtor prenese poudarek s smisla in slovnice na zvočnost – zvok pa ima moč, da »oživi nezavedne ustvarjalne sile« (prav tam, 126). Hkrati postane pomembnejša tudi vizualna kompozicija črke in besede, kar predvideva »trenutno 'lovljenje'«, »celovito in hipno razumevanje dogodka ali predmeta«, kar je posebej vidno v avtorjevih kavkaških knjigah (prav tam, 127). Glosolalija hlistov je za Kručoniha predstavljala nekakšen »model za izgradnjo lastnih pesniških konstrukcij ravno zaradi tega, ker je bila v stanju, da aktualizira napol telesne, napol fiziološke forme obstoja jezika, povezane z najbolj primarnimi mehanizmi nastanka govora« (prav tam, 128, 129).

Podobno je bila tudi *Glosolalija* Belega od samega nastanka ideje za to delo osnovana na glosolaliji sekte hlistov. Temu začetku lahko sledimo že eno leto prej v člankih Belega o poeziji Aleksandra Bloka, ki naj bi se tudi sam zanimal za fenomen glosolaličnega govora (Глухова 2008: 114). Teoretičarka Gluhova na tej osnovi in v povezavi s samo vsebino poeme Belega to delo imenuje kot »okultno-lingvistični traktat«, v katerem »zvoki prihajajo k pesniku iz kozmosa« (ni naključje, da je svoje delo poimenoval »kozmična poema o zvoku« (prav tam, 116). Tako pri Kručonihu kot pri Belem se zvok nahaja pred smislom. Eden izmed pomembnejših preučevalcev *Glosolalije* Thomas R. Beyer v svoji razširjeni razpravi zapiše:

> Stil je vedno bolj postajal substanca. Zvok je prevladal nad smislom. Beseda nad stavkom. Del je bil pogosto pomembnejši od celote. Beli je razstavil linearne in temporalne komponente logike. Na mesto tradicionalne zgradbe z logično povezavo med eno in drugo besedo je postavil verbalno in prostorsko logiko, ki je temeljila na ponavljanju glasov, korenov, besed. (Beyer 1995: 20)

Glosolalija je zato razumljena kot »pesniški eksperiment najti *smisel* v ne-*smislu* jezika« (prav tam, 21). Beli ustvarja poseben »zvočni jezik« s sebi lastnim kodom (smislom), v katerem je treba brati pa tudi (zaradi vizualnih shem) *gledati* njegovo delo kot celoto. Podobno prakso ustvarjanja sebi lastnega koda teksta lahko srečamo pri Velimiru Hlebnikovu, pri katerem so povezave med

---

nesmisla in ugotavlja, da sta obe teoriji »paradoksalna poskusa utemeljiti in univerzalizirati alternativo in izjemno individualno metodo mišljenja v okviru konvencionalno racionalnih kanalov«, hkrati pa si oba avtorja za razvijanje svoje teorije o nekonvencionalnem proizvajanju smisla izbereta izredno tehničen jezik (Palmer 2014: 21). Strukturalistična teza, da za fonologijo ni ključna najmanjša fonološka enota, ampak *razlika* med enotami – opozicija, ki nastane glede na prisotnost ali odnosnost določenega znaka, je bila bistvena za misel Deleuza, sploh za njegova temeljna dela, kot je *Razlika in ponavljanje* ali že omenjena *Logika smisla* (prav tam, 22).

besedami in pomeni vzpostavljene glede na zvočni izgovor. Novi kod omogoča razumevanje nesmiselnega besedila:

> Na takšen način A. Beli predstavi »nerazumljivo« sporočilo, ki mu priloži njegov zvočni kod, s pomočjo katerega lahko naredimo »prevod« jezika zvokov. […] Takšna »stabilnost koda« privede do zanimivega fenomena: A. Beli v *Glosolaliji ustvarja svoj »kvazijezik«, zvočni nesmisel pa se transformira v semantični zaum, ki izraža »skrito znanje« o stvarjenju sveta.* (Темиршина 2012: 174)

Teoretičarka Temiršina ima *Glosolalijo* za »futuristično zaumno poemo«, ki je postala osnova za principe pesniške praktike pri futuristih (prav tam, 228). Slednja teza ne more biti v popolnosti pravilna, saj je sama poema nastala šele leta 1917, ko je bila zaumna poezija že tudi teoretično utemeljena. Kljub temu pa nedvomno lahko govorimo o njuni bližini. Podobno je tudi Šklovski v svojih spominih neposredno povezal zaumni jezik z naravo jezika, ki je predstavljen v *Glosolaliji* Belega (Шкловский 1997: 28). Seveda ne gre zanemariti niti dejstva, da je najbolj zanimiv del tega dela Belega ravno njegova vizualna plat in sheme, ki ilustrirajo »telo jezika«, »brezroko plesalko« ali po Hansen-Löveju »ples govornih organov«, ki je ena izmed ključnih lastnosti, ki povezujejo *Glosolalijo* Belega in zaum Kručoniha (Ханзен-Леве 2004: 239, 240). Poema Belega je posebna »vizualizacija« jezika, toda ne njegovega pomena, ampak samega izgovora. V teh poskusih sta bila tako gib kot zvok (za razliko od besede) spoznana kot neposreden izraz telesa oz. primarnega telesnega vzgiba. Zato se »zvočna kretnja« kaže kot avtonomna in nearbitrarna osnova besede (Темиршина 2012: 155).

Destabilizacija jezika

Nemogoče je govoriti o fenomenu glosolalije v literaturi, ne da bi se ustavili tudi pri Antoninu Artaudu, ki je zadnja leta pred smrtjo proizvedel veliko število literarnih tekstov in esejev, v katerih se je intenzivno ukvarjal z jezikom in ekscesom jezika, ki ga je doživljal institucionaliziran zaradi shizofrenije. Njegovo zanimanje za jezikovni izraz ga privede tudi do glosolalije ter potrebe po izumljanju novega jezika, ki bo jezik »nesmisla« in bo označeval »popolnoma osebno rabo jezika« (Almeida 2016: 85). Gre torej za identično rabo jezika, zaradi katere Kručonih ustvari zaum. V obeh primerih je kot glavna lastnost postavljena transgresija lingvističnih pravil, ki se opravlja znotraj področja umetniškega in pesniškega ustvarjanja – igra z jezikom prelamlja z ustaljenimi odnosi in širi pomen jezika. Pri tem je ključen brezkoristen in brezciljen akt igre z jezikom – glosolalija je osnovana na »odsotnosti obveznosti: dovoljenje za igranje z jezikom« (Pozzo v Almeida 2016: 79).[11]

Teoretika G.R. Almeida in C. Lignelli, ki sta preučevala glosolalijo pri Artaudu, govorita o njeni funkciji »destabilizatorja glasu«, do katerega prihaja

[11] Gl. delo: Alessandra Pozzo. *La Glossolalie en Occident*. Paris: Les Belles Lettres, 2013.

zaradi poudarjanja zvočno-poetskih kvalitet jezika (Almeida 2016).[12] Glas je namreč diferenciran zvok, ki je v ustaljenih kombinacijah osnova za smiselne enote, ki jih percipiramo kot besede in pomene, če pa ga destabiliziramo z vnosom zvočnosti, dobimo glosolalijo, torej »nestabilen glas«, določen s »hrupom, amoralnostjo, nerazumljivostjo«, »glas, ki je preprosto zvočna materija«, »zvok teles« (prav tam, 72).[13] Omenjena teoretika to prepoznata kot zavzetje »nomadske pozicije« do jezika, znaka oz. do samega procesa produkcije pomenov kot načina reprezentacije: »To je potencial mejnega glasu, ki je zagonetka z domiselnimi nenavadnostmi, zvok med formacijami, med vokalizacijami: glosolalija« (Almeida 2016: 72).

Nadalje Almeida in Lignelli povežeta naravo takšnega izrekanja s samim kulturnim modelom in pomembnim vprašanjem, kakšen je vpliv glosolalije na kulturo. Nestanovitnost (od tu tudi nomadstvo), ki jo v *logos* vnese glosolalija, povzroči namreč tudi destabilizacijo svetovnega nazora sveta tega jezika (prav tam, 77). Tej destabilizaciji pa ne sledi nobeno grajenje novih potencialnih pomenov – navsezadnje gre za zvok, ki ga ustvarjajo telesa, ne da bi vzpostavljala povezave s kakršnim koli pomenom.

Pomembnost aspekta glosolaličnega glasu oz. zvoka brez pomena (dodajmo tudi futuristične »besede kot take«), ki se nahaja na sami meji jezika, se kaže v tematiziranju najbolj osnovnih lastnosti jezika in določevanju jezikovnih mej. Nekaj podobnega lahko zasledimo tudi pri Janecku: »Kar se nam morebiti zdi nepomemben dogodek v ruski avantgardni poeziji ima izjemno globok pomen in zgodovinski domet, ki gre od Platona do sodobnih teorij jezika in literature (npr. dekonstruktivizem)« (Janecek 1996: 3). Tema zauma in glosolalije tako izpostavlja najbolj osnovne lastnosti jezika in govorice »V poskusu pobegniti aktu doumevanja, najdejo to esencialno dimenzijo jezika: notranjo senzacijo, brezupno singularno; da se jezik govori in da telo proizvaja vokalne glasove. Opominjajo teorije znaka na tisto, kar je v osnovi njihovega umevanja: da subjekt govori« (Courtine v Almeida 2016: 77). Glosolalija in zaumni jezik

---

[12] Navedimo primer ene izmed »oralnih improvizacij« oz. glosolaličnega govora, ki naj bi ga Artaud diktiral ob zapisovanju tipkarja: »*maloussi toumi / tapapouts hermafrot / emajouts pamafrot / toupi pissarot / rapajouts erkampfti [...] lokalu durgarane / lokarane alenin tapenim / anempfti / dur geluze / re geluze / tagure / rigolure tsipi*« (Artaud v Almeida 2016: 85). Gl. Antonine Artaud: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

[13] Tukaj velja opozoriti, da gre za izredno pomembne kvalitete glasu v sodobni gledališki umetnosti in performansih, kar je tudi ena izmed središčnih tem članka o Artaudovih glosolalijah,, ki ga navajamo. Vprašanja, ki se zastavljajo tudi nam, so npr.: Kaj lahko naredi glas v performansu? Na katera področja se nanaša glosolalična vokalnost (oblika glasu in produkcija besed)? Na kakšen način lahko glosolalija prispeva k »poetiki vokalnega-postajanja« sodobnega igralca in k njegovemu raziskovanju lastnega nomadskega glasu v kontekstih performansa? (Almeida 2016: 71, 73).

O »vokalnem«, »pojočem telesu« v sodobnih opernih praksah, ki jih avtorica imenuje s terminom »postopera« gl: Jelena Novak: *Reinventing the Voice-Body.* Burlington: Ashgate, 2015. Napovedovalec postopere je prav gotovo Kručonihova *Zmaga nad soncem*. O fenomenu dramaturgije zvoka, eksperimentalnem in postmodernističnem gledališču ter povezavi s futurističnim zaumom gl. delo: Mladen Ovadija: *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. London – Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2013.

torej nista obliki komunikacije, ampak fenomen »telesa, ki izreka sam sebe«, »vibriranje zvoka, premikanje telesa« in kazanje navzočnosti tega telesa s pomočjo materialnega fenomena glasu (Almeida 2016: 79).

Glosolalija in zaum sta pojava, ki kažeta na predstavo svobodnega ustvarjanja in delovanja.[14] Takšen izraz dovoljuje glasu in telesu, da se izrazi kot »zvočno gradivo«, ne da bi uporabljal metode govorice in jezika. »To je tako, kot če bi paralelno z glasom, ki organizira pomene, skupaj z lingvističnim pomenom obstajal glas, ki ga reže, podvaja in multiplicira. […] Nekaj je v glasu, pulzacija, ki ne more biti reducirana na lingvistični znak« (prav tam, 78). Polifonija, kolektivnost glasov je torej v samem jedru »govorjenja v jezikih«, kjer se kot pomembna lastnost kaže tudi »citiranje [tujih] glasov« (Certeau v Almeida 2016: 87). Glosolalija torej ni zgolj enostransko izrekanje, ampak predvideva tudi akt poslušanja, slišanje Drugega; od poudarjanja govornih organov in artikulacije, zvočnosti gremo k ušesu, sluhu, poslušanju zvoka. In če govorimo o govorjenju oz. ozvočenju celotnega telesa, je tudi poslušanje razumljeno kot poslušanje s celim »prepustnim« telesom, kar je pri Artuadu v tesni povezavi z njegovim konceptom »telesa brez organov« (fr. *corps sans organes*)[15] – celo telo je namenjeno poslušanju, zato je logična posledica takšne modalnosti subjekta popolna »razpustitev« Jaza v glosolalični izkušnji nestabilnega jezika in glasu, ki se

---

[14] Tudi na področju obravnave glosolalije kot psihološkega pojava je ta razumljena kot poseben socialni in kulturni fenomen vokalnega izražanja v neznanem jeziku ali govoru, ki pripomore k sproščanju, osvobajanju in integraciji osebnosti: »Glosolalija je primer uporabe jezika, ki privede v zavest tisto, česar oseba ne more ubesediti, pri tem pa ne prihaja do sramu, krivde, brezupa ali anksioznosti. Oseba se počuti, kot da je z besedami izrazila tisto, česar ne more zaobjeti z besedami, zato glosolalija postane vrsta iluzornega govora, pri katerem je jezik osvobojen komunikativne funkcije […] Izkušnja glosolalije je vedno povezana z občutkom evforije, relaksacije in spremenjenim stanjem zavesti […] Glosolalično izražanje je neposreden cilj akcije, in ne nevoljno, spontano izražanje. […] Ta parcialna zavest rabi govor kot nadomestek neposredne akcije, tj. postavi ga v službo sproščanja potlačenih efektov« (Koić 2005: 307–310). Glosolalija je podobna zgodnji fazi v razvoju govora – »fazi predverbalnega govora« in se zato tudi pojasnjuje kot »regresivna manifestacija spomina na predverbalni govor« (prav tam, 308). »Po Jungu […] prihaja do glosolalije v primerih, ko prevlada nezavedno« (prav tam, 309).

[15] Telo brez organov (izvotljeno telo) je treba razumeti v kontekstu osvobajanja človeka njegovih avtomatiziranih impulzov in reakcij, kar naj bi predstavljajo pot do popolne svobode človeka, ki je tesno povezana z novo anatomijo »organiziranega« telesa. Ključen tekst je Artaudova radijska igra *Opraviti z božjo sodbo* (*Pour en finir avec le jugement de* dieu, 1947). Gre za performans, ki je osnovan tako na glosolaličnem govoru kot na uporabi krika (gl. Weiss 1995; 1989).

Po Artuadu sta telo brez organov (TBO) v filozofijo uvedla Deleuze in Guattari, ki ga pojasnita na naslednji način: »Telo brez organov ni priča nekemu izvirnemu niču, kakor ni ostanek neke izgubljene totalitete. Predvsem pa ni projekcija; vse to nima nobene zveze z lastnim telesom ali s podobo telesa. Telo brez organov je telo brez podobe,« in na drugem mestu: »Ljudje naju sprašujejo, kaj je TBO? – Ampak vi ste že v njem. […] V njem spimo, živimo svoja budna življenja, borimo se – zmagujemo in smo premagani – iščemo svoje mesto, občutimo neizmerno srečo in neverjetne poraze; v njem penetriramo in smo penetrirani; v njem ljubimo« (Deleuze v Anđelković 2016: 91, 92). Kot zapiše Bojan Anđelković ob razširjenem tematiziranju TBO, je torej vidno, da gre za nek »eksistencialni eksperiment«, določeno prakso, in ne koncept; Anđelković ob tem navaja sledeče besede drugega teoretika: »[T]elo brez organov je bodisi uspešno bodisi neuspešno, pri čemer je slednje vedno zaznamovano z blokiranjem napetosti« (Anđelković 2016: 92). Telesa brez organov tudi ne gre razumeti kot raztelešenega telesa, ampak kot »utelešano telo, le da nima organov« (prav tam, 103).

»konstantno rekonfigurira kot zvok in pomen« (Almeida 2016: 87). Na nek način je v vsej aktivnosti in ekscesu govorice ključna torej tudi (delujoča) pasivnost ali odprtost za sugestijo Drugega, ki omogoča stapljanje z okolico in posledično transformacijo telesa/govorca, kar je prisotno tako v konceptu telesa brez organov kot v podobnem konceptu Bahtinovega »grotesknega telesa«, predstavljenega v njegovi monografiji o ustvarjanju Rabelaisa (2008). Gre za telo, ki ni nikoli dokončano in je vedno v postajanju, je podaljšano in raztegnjeno telo, ki stopa v fizični kontakt s svetom, tako da se v procesu transgresije preneha celo istovetiti samo s seboj in je na ta način podvrženo nenehni metamorfozi. Simbol takšnega telesa so na široko odprta usta, skozi katera vstopa oz. »se požira« svet.

Ta podoba »zevajočih ust« nas vodi do primarnega pomena besede »kaos«, ki je izvorno pomenil ravno »zevanje« ali »odprtost« in ne »nereda« ali »zmede«, kot je sprejeto danes. Lat. *chaos* in gr. *khaos* nastane iz lat. *hiatus* in gr. *khasma* (iz indoevropskega korena *ghai- ali *ghia-), kar pomeni »razpoka« ali »odprtina«. V ruščini imamo ekvivalenten glagol *zijat'* ali v slovenščini »zevati« (npr. »vrata zevajo«, »zeva luknja« ipd). V prvotnem pomenu torej kaos ni bil povezan z nobeno kvaliteto, ampak je zgolj označeval luknjo, odprtino oz. »brezno na začetku stvarjenja«, kot je znano iz *Geneze* in iz opisa Hezioda (Falque 2016: 26, 114, 242). Gre torej za začetno *odpiranje* k drugosti, ki ni Jaz in k spreminjajo v nekaj drugega od sebe (v ne-Jaz). Vse to je v tesni povezavi tudi s kaosom v aktu glosolaličnega govora in zaumnega jezika, za katera smo videli, da pomenita možnost ozvočenja telesa.

LITERATURA

Almeida Gil R., Lignelli César. Inside the Swashing Glossolalias of Artaud. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 6/1 (2016): 71–93.

Anđelković Bojan. *Umetniški ustroj Noodrung: filozofija in njen dvojnik*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2016.

Artaud Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: MGL, 1994.

Bahtin Mihail. *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008

Beyer Thomas R. Andrej Belyj's Glossalolija. A Berlin Glossolalia. *Europa Orientalis* 14/2 (1995): 7–25.

Falque Emmanuel. *The Wedding Feast of the Lamb. Eros, the Body, and the Eucharist*. New York: Fordham University Press, 2016.

Greve Charlotte. *Writing and the "Subject": Image-Text Relations in the Early Russian Avant-Garde and Contemporary Russian Visual Poetry*. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2004.

--. Minimalism and Play in Aleksej Kručenych's Caucasian Books, 1917-1918. *Russian Literature* LIII (2003): 347–386.

Janecek Gerald. Kruchenykh contra Gutenberg. *The Russian Avant-Garde Book 1910–1934*. Ed. Margit Rowell, Deborah Wye. New York: MoMA, 2002: 41–49.

--. Zaum. *The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego: Sand Diego State University Press, 1996

--. *The Look of Russian Literature: avant-garde visual experiments. 1900 – 1930*. Princeton: Princeton University Press, 1984

Juvan Marko. Doing Literature without Thinking: Paralogical Devices and the Literary Field. *Beside Thinking* 41.1 (2014). <http://www.academia.edu/6960030/Doing_Literature_without_Thinking_Paralogical_Devices_and_the_Literary_Field.> 27.08.2018.

Koić Elvira, Filaković Pavo, Nađ Sanea, Čelić Ivan. Glossolalia. *Collegium Antropologicum* 29/1 (2005): 307–313.
<http://www.psihijatrija.com/bibliografija/radovi/Koic%20E%20GLOSSOLALIA%20COLLEGIUM.pdf.> 27.08.2017
Palmer Helen. *Deleuze and Futurism. A Manifesto for Nonsense.* London – New York: Bloomsburry, 2014.
Tatarkiewicz Władysław. *Zgodovina šestih pojmov.* Prev. Primož Čučnik. Ljubljana: LUD Literatura, 2000.
Weiss Allen S.. *Phantasmic Radio.* Durham: Duke University Press, 1995.
--. *The Aesthetics of Excess.* Albany: State University of New York, 1989
Winner Thomas G.. Poetika Romana Jakobsona. *Slavistična revija* 24/1 (1976): 11–28.

Белый Андрей. *Глоссолалия. Поэма о звуке.* М.: evidentis MMII, 2002.
Бобринская Екатерина. Заумный язык, беспредметность и «опыт толпы». *1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма.* Ред. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015: 59–71.
--. Теорија ”тренутног стваралаштва“ Алексеја Кручониха. *Поетика* 7–9 (2013): 108–36.
Глухова Елена. Александр Блок в стиховедческих штудиях Андрея Белого: По материалам неопубликованных рисунков к «Глоссолалии». *Шахматовский вестник* 9. М.: Наука, 2008: 114–127.
--. Неопубликованные рисунки Андрея Белого к «Глоссолалии»: Чаша Св. Грааля. *Русская антропологическая школа*. <http://kogni.narod.ru/graal.pdf.> 27.08.2017.
Гречко Валерий. Заумь и Глоссолалия. *Wiener Slawistischer Almanach* 40 (1997): 39–50.
Гурьянова Нина. Работа заумы. *1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма.* Ред. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015: 46–58.
--. Эстетика анархии в эстетике раннего русского авангарда. *Поэзия и живопись.* Ред. М.Б. Мейлах и Д.В. Сарабьянов. М.: Языки русской культуры, 2000: 92–108.
Злыднева Наталия. Изображение как таковое: живопись / графика русского кубофутуризма и знаки предписьменности. *1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма.* Ред. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015: 271–285.
Ичин Корнелия. Футура, фактура и фрактура руског футуризма. *Поетика* 7–9 (2013): 3–50.
Крученых Алексей. «Слово как таковое». Два факсимиле 1913 года. *1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма.* Ред. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015: 11–30.
--. *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы*. Москва: Гилея, 2006.
Малевич Казимир. *Бог није збачен. Сабрана дела*. Београд: Плави круг, Логос, 2010.
Сироткина Ирина. Пение, плеск, пляска: чем был танец для футуристов? *1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма.* Ред. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015: 368–379.
--. *Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников.* СПб.: Издательство европейского университета, 2014.
Темиршина Олеся. *Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия: монография*. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2012.
Ханзен-Леве Оге А.. Казимир Малевич между Крученых и Хлебниковым. *Russian Literature* LV (2004): 229–258.
Шкловский Виктор. О заумном языке. 70 лет спустя. *Русская речь* 3 (1997): 33–37.
Шукуров Дмитрий. *Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интелектуальной культуры Серебряного века*. Москва: ЯСК, 2014

Kristina Pranjić

ZVUČNA DESTABILIZACIJA JEZIKA: ZAUM I GLOSOLALIJA

Rezime

U radu se istražuju dve poetske prakse – zaumni jezik ruskog futuriste Alekseja Kručoniha, kao i glosolalija u delu ruskog simboliste Andreja Belog i francuskog dramskog pisca Antonina Artoa. Cilj rada je da se predstavi zvuk kao značajan način koji pretvara tekst ili vizuelni red (tekstualnost) u performativnu praksu. Štaviše, ovaj efekat tranformacije možemo da primenimo i na govornika – zvučna destabilizacija jezika transformiše „izraz u glasu" u „ozvučavanje tela".

Zvučni red funkcioniše kao samodovoljna radnja poetskog stvaralaštva – upravo ova performativna vokalizacija je proces i sam cilj zauma. Krajnji potencijal samoreferencijalne funkcije poetske reči tako postaje sličan fizičkoj koreografiji formiranja zvuka, tj. *performansu* izražavanja kao takvog. Zaum ne komunicira informacije (društvene i kulturne jedinice), već informiše o komunikaciji – o „kretnji" jezika, formiranju zvuka iz stimulansa (*energia*).

Predkulturna matrica *logosa* kao „otelotvorenog" zvuka, koja je početak svega, predstavljena je i u *Poemi o zvuku: Glosolaliji* (1917) Andreja Belog, u kojoj autor pokušava da rekonstruiše mimiku zvuka kako bi obnovio prvobitnu, autentičnu vrednost jezika. Sličan koncept „telesne gramatike" prisutan je takođe u Mejerholjdovoj biomehanici i Artoovom teatru surovosti. Arto ističe da reč koja ima samo diskurzivnu vrednost „samo zaustavlja misao, cirkuliše oko nje i završava je, predstavljajući zapravo svoj kraj" (1994: 140). Tajna živog govora je u njegovom fizičkom planu (kao što je istakla i Jekaterina Bobrinska, 2013: 129).

Kako u zaumu tako i u glosolaliji kao glavna karakteristika javlja se transgresija jezičkih pravila, koja se održava u oblasti umetničkog i poetskog stvaranja – igra sa jezikom u odsutstvu obaveze raskida sa ustanovljenim odnosima i širi smisao jezika. Zbog naglaska na zvučno-poetske kvalitete jezika dobijamo „nestabilan glas", koji postaje „zvučna materija" ili „zvuk tela" (Almeida 2016, 72). Ovo teorijsko priznanje prepoznato je kao „nomadska pozicija" i u kulturnom modelu zaumnog ili glosolaličnog sveta, koji se destabilizuje zajedno sa jezičkim sistemom.

Značaj glasa u glosolaliji ili zvuka bez značenja (dodajmo i futurističke „reči kao takve"), se ogleda u tematiziranju najosnovnijih osobina jezika i određivanju jezičkih granica. Sličnu misao je izrazio i Gerard Janeček: „To, što nam se možda čini kao najbitniji događaj u ruskoj avangardnoj poeziji ima izuzetno duboko značenje i istorijski domet koji potiče od Platona do savremenih jezičkih teorija i literature (npr. dekonstruktivizam)" (Janecek 1996: 3). Tema zauma i glosolalije tako ukazuje i na osnovne karakteristike jezika i govora: „U izbegavanju čina značenja nailaze na tu esencialnu dimenziju jezika: unutrašnju senzaciju, beznadežno singularnu; da se jezik govori i da telo proizvodi vokalne glasove. Opominju teorije znaka na ono, što je u osnovi njihovog razumevanja: da subjekt govori" (Courtine v Almeida 2016: 77). Glosolalija i zaum se proučavaju ne samo kao neki oblik komunikacije, nego fenomen tela, koji izražava („ozvučava") samoga sebe, svoje prisutnosti kroz pojavu glasa.

Ključne reči: glas, performativnost, zaum, glosolalija.

UDC 7.036/.038
UDC 82.0

Михаил Мартынов
Московский педагогический государственный университет
golossa@gmail.com

АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА*

Статья посвящена рассмотрению особенностей современных авангардных художественных практик, обращенных к осмыслению уличного пространства современного города. Автор выдвигает тезис, согласно которому система городского видеонаблюдения трансформирует визуальные параметры улицы, делая ее более прозрачной и проницаемой для взгляда. Городская улица, таким образом, теряет качество анонимности, которое ей традиционно предписывали многие социологи и философы XX столетия. Исчезновение в уличном пространстве неартикулируемой укромности создает условия для появления среди авангардных художников интереса к поиску и освоению неактивных городских мест («не-мест»), аккумулирующих анонимность.

Ключевые слова: авангард, город, анонимность, уличное искусство, арт-активизм.

By analyzing the characteristics of contemporary avant-garde artistic practices that employ the street space of contemporary cities as their medium, this article theorizes that the current system of urban video surveillance transforms the visual parameters of the street, making it more transparent and permeable to the view. Thus, city streets lose the quality of anonymity that was originally described and interpreted by many 20th century sociologists and philosophers. The very disappearance of these unobservable zones creates the condition out of which avant-garde artists interest emerges in the search for inactive urban areas ("non-places") that accumulate anonymity.

Key words: avant-garde, city, anonymity, art activism, street art.

Современный город очень сложно представить без системы камер видеонаблюдения. Как правило, они установлены на всех центральных улицах и ведут непрерывную регистрацию происходящего на них. Внедрение этой системы произошло сравнительно недавно, и еще каких-нибудь два десятилетия назад она не была повсеместным городским явлением. Сегодня ситуация решительно изменилась и можно говорить о том, что видеонаблюдение активно участвует в воспроизводстве городского пространства, формирует его дополнительное измерение. «Каждый, кто передвигается по современному городу, – пишет Скотт Маккуайр, – как

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

правило, оставляет за собой след, позволяющий вычислить его маршрут» (Маккуайр 2014). Речь идет, прежде всего, об «электронном следе», который, в частности, фиксируется при помощи записей видеокамер[1].

В системе городского видеонаблюдения реализуется идея отсроченной опознаваемости, которая изменяет параметры уличной анонимности. Изменения охватывают широкий спектр феноменов городской жизни – это и статус горожан, который традиционно определялся различными исследователями в терминах анонимности[2] (инаковости, «чуждости», по Г. Зиммелю), и специфические «не-места» («non-places»), в которых, согласно Марку Оже, происходит накопление городской не-наблюдаемости (см.: Auge 1995) и др. Например, если в конце XIX века Гюстав Лебон одной из важнейших характеристик уличной толпы полагал анонимность, граничащую с безнаказанностью (Лебон 1998: 135), то повсеместное городское видеонаблюдение делает эту характеристику неактуальной. Видеокамера открыто документирует человеческое поведение[3] и совершает это потенциально всегда для другого[4]. По этой причине человек в уличной толпе, которую снимает видеокамера, не может быть абсолютно уверен в своей условной невидимости и безнаказанности – уличная толпа становится дискретной и опознаваемой. Яркой иллюстрацией могут служить многочисленные истории с задержаниями участников акций протестов, прошедших в России в 2011–2013 гг., – многим активистам тогда были предъявлены обвинения только после того, как они были опознаны на кадрах видеозаписей тех событий.

Следует также заметить, что, с другой стороны, улица все же никогда не была абсолютно анонимной и, по замечанию Джейн Джекобс, всегда находилась под присмотром многих людей. Существует, как она пишет, тесная «связь между городским наблюдением и городской безопасностью»

---

[1] Скотт Маккуайр отмечает более широкий контекст взаимодействия медийных технологий и городского пространства и определяет современный город как «медийно-архитектурный комплекс (media-architecture complex), возникающий в результате распространения пространственных медийных платформ и создания гибридных пространственных ансамблей» (Маккуайр 2014: 10).

[2] В психологическом ракурсе улица для пешехода всегда в некоторой степени является анонимным пространством. Как пишет Стэнли Милграм, «передвигаясь по центральным улицам большого города, горожанин постоянно остается анонимным по отношению к другим пешеходам. Он не может знать всех, кого видит на своем пути, поскольку когнитивные возможности человека ограничены» (Милграм 2000: 39).

[3] Поведение человека в условиях осознания, что его поведение документируется, существенно отличается от ситуации полной анонимности: «Когда некто отдает себе отчет в том, что его сейчас фотографируют, снимают на кинопленку или просто наблюдают, у него рефлекторно активируется целый ряд механизмов самопрезентации. Сюда относится и цензура (человек воздерживается от некоторых видов поведения, например от ковыряния в носу), и позитивные поведенческие акты (человек улыбается, приосанивается). Когда же он не подозревает, что на него нацелен фотоаппарат или просто чей-то взгляд, ему не приходит в голову совершать такого рода самонастройку, являющуюся неотъемлемым компонентом социального взаимодействия» (Там же: 312).

[4] Горожанин становится потенциально опознаваемым и не может оставаться в полном смысле «чужаком», как его определял Г. Зиммель.

(Джекобс 2008: 15, 23). Окна домов и открытые балконы являются потенциальными наблюдательными пунктами, из которых ведется присмотр за незнакомцами на тротуарах. Однако субъективный и фрагментарный взгляд человека не устанавливает однозначную достоверность, поскольку связан не только с наблюдаемыми объектами, но и с культурно опосредованными способами их представления. В этом отношении человеческое наблюдение проигрывает видеокамере в достоверности и прямой связи с референтом[5].

Городскую видеосъемку можно рассматривать в качестве некоторого этапа в развитии отношений между кино и улицей. Джулиана Бруно в одной из работ показывает, что опыт кинематографического зрения и опыт восприятия уличного движения устроены аналогично. «Кино родилось на тротуаре и с тех пор принимает самое серьезное участие в городском развитии» (Bruno 2008: 18; Самутина 2014: 317).

Камеры видеонаблюдения создают новые условия и возможности видения городского пространства. Если для кино важен монтажный принцип, предполагающий некоторые не просматриваемые зоны и фрагменты[6], то городская видеокамера основана на принципе безмонтажности, создающем иллюзию прозрачности и паноптической целостности города. Монтажный принцип делает возможным существование неустойчивых анонимных зон – расфокусированных периферийных пространств, присутствие в которых предполагает свободу неопределенности и безличности. В противоположность этому, не имеющая монтажных швов репрезентация города в системах видеонаблюдения стремится минимизировать всякую неопределенность и создать пространство постоянной и принудительной наблюдаемости. Такое пространство одновременно отсылает нас и к паноптически организованному дисциплинарному пространству, которое анализирует в *Надзирать и наказывать* Мишель Фуко, и к представлениям

---

[5] Размышляя о фотографии в своей известной работе *Camera lucida* Ролан Барт, в частности, отмечал, что фотография является «буквальной эманацией референта» (Барт 1997: 121), и при этом ноэма фотографии («это было») предполагает остановку интерпретации – «именно в остановке интерпретации и заключена достоверность Фото: я до изнеможения констатирую, что это было» (Там же: 159). Сама по себе фотокамера не исключает культурную обусловленность (см. об этом: Worth, Adair 1997), но в рамках данной статьи для нас важен только момент сцепления фото- и видеоизображения с референтом.

[6] Как отмечает Наталья Самутина, «зрение (и восприятие в целом) горожанина, с детства привыкшего и к потоку жизни на улицах, и к потокам образов на экранах, во-первых, телесно, сопряжено с разными модусами и скоростями движения, разными ритмами и разной интенсивностью ощущений. Во-вторых, оно фрагментировано и содержит большие периферийные зоны, но также подразумевает возможность сосредоточиться, иногда моментально, и выстроить линию направленного взгляда, "монтирующего" собственное движение и движение окружающих объектов или фрагментов объектов в один, субъективно проложенный маршрут. Наличие зон незамечаемого и невидимого есть необходимое условие возможности прокладывания такого маршрута в условиях визуальной насыщенности урбанистической среды и – экрана: кинозритель никогда не воспринимает всю площадь экранного изображения целиком» (Самутина 2014: 318).

о «гладком» и «рифленом» пространствах Жиля Делеза и Феликса Гваттари (*Тысяча плато*). Пространство «видеопотоков», на наш взгляд, можно охарактеризовать как «рифленое», поскольку видеопоток не допускает случайных непросматриваемых фрагментаций, он формирует пространство нефрагментированной однородной видимости. Как отмечают Делез и Гваттари, «однородное пространство вовсе не является гладким пространством, напротив, оно – форма рифленого пространства» (Делез – Гваттари 2010: 620).

«Гладкое» пространство улицы лишено однородности и может содержать разнообразные, не сводимые друг к другу потоки. В разное время улица может принадлежать различным слоям общества и социальным группам; днем, например, – городским служащим и домохозяйкам, а ночью – богеме или преступникам. Они по-разному осваивают и присваивают одни и те же места города, приписывая различную семантику одним и тем же объектам, – например, фонарный столб и витрина магазина ночью и днем осмысляются по-разному. Различные ценностно-смысловые контексты воспроизводят условия для взаимной ненаблюдаемости и формирования некоторых условных пространств взаимной анонимной свободы. Тотальное видеонаблюдение унифицирует городское пространство – «ночь» и «день» лишаются этих качеств расфокусированной взаимности и превращаются в различные режимы видеосъемки.

Наша основная гипотеза состоит в том, что описанное исчезновение в уличном пространстве неартикулируемой укромности (не схваченной в дискурсе), некоторых «темных мест» города (не видимых для другого) создает условия для появления новых установок творчества, которые активно используют в связанных с городом работах современные авангардные художники. Новизна прежде всего состоит в художественном поиске и освоении ненаблюдаемых, неактивных городских мест, аккумулирующих анонимность.

Распространенный опыт взаимодействия художника и улицы так или иначе связан с различными формами прямой интерпелляции городских прохожих и уличной толпы. Подобного рода интерпеллирующее действие свойственно, например, современному уличному театру (подробнее об этом см.: Модер 2014), хэппенингу, перформансу и в целом плакатно-площадным горластым практикам, для которых открытая наблюдаемость является одним из организующих структурных элементов. Наша задача состоит в том, чтобы найти и проанализировать непрямые (или тихие) практики уличного искусства, то есть в данном случае реализующие непрямую интерпелляцию.

При этом важно подчеркнуть, что обращение к теме городской анонимности не обязательно связано со страхом тотального контроля. Скотт Маккуайр справедливо замечает, что «общество сегодня настолько приняло техническое наблюдение, что уже и реагирует на него по-другому. Слежение уже не воспринимается как кошмарный сценарий в духе Оруэлла» (Маккуайр 2014). И даже более того «в нынешнем социальном

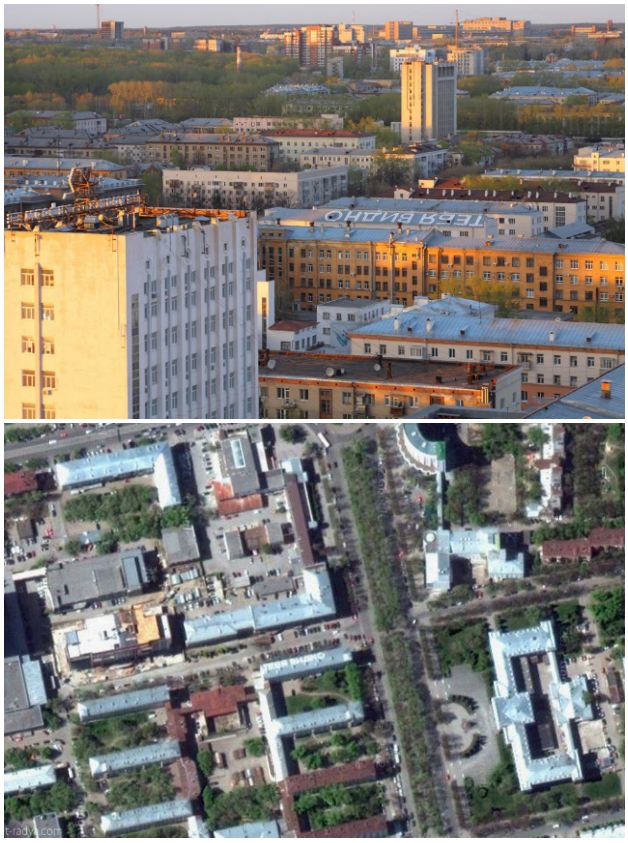
контексте отсутствие камеры может восприниматься психологически как утрата или обделенность» (Там же). Анонимность поэтому не является только стратегией сопротивления власти, используемой, например, анархистами (подробнее об этом см.: Мартынов 2016), ее можно трактовать и как одну из практик остранения реальности. В данной статье анонимность мы будем рассматривать широко, – это не только буквальная безымянность или неизвестность, но также ненаблюдаемость или непрямая визуальность.

Феномен ненаблюдаемости в уличном искусстве уже становился объектом внимания исследователей. Наталья Самутина в одной из своих статей рассматривает творчество известного немецкого граффити-райтера Оза (Oz). В частности, она отмечает, что стрит-арт представляет собой новую культурную практику, удачно подходящую для работы с «границей между видимым и невидимым, сконцентрированным и неоформленным, осмысленным и вытесненным» (Самутина 2014: 319). Работы многих уличных художников очень часто расположены в периферийных зонах, во множественных «унылых транзитных “не-местах”». Например, «феномен Oz аккуратно работает с возможностями переключения городского зрения, балансируя на границе видимости/невидимости и увязывая переход этой границы именно с эффектом сообщества. <...> Сообщество Oz – это сообщество тех, кто замечает спиральки и смайлики. Кто включен в городскую игру с неизвестным количеством участников» (Там же: 333, 338). При этом важно, что граффити Оза часто расположены в особых зонах ненаблюдаемости: «Не видеть знаки Оза в Гамбурге проще простого: они сетью орнаментов покрывают поверхности, расположенные далеко на периферии городского зрения, – металлические опоры мостов, бетонные блоки, грязно-серые детали железнодорожного полотна, пустующие рамы для рекламных плакатов» (Там же: 338). Иными словами, творчество Оза формирует городское пространство, которое нельзя увидеть напрямую, и которое создает «невидимое сообщество видящих».

Наш анализ будет связан, прежде всего, с русскими примерами. Мы попытаемся найти и проанализировать некоторые из художественных практик, в которых авангардные художники проблематизируют наблюдаемость улицы, обращаются к поиску и освоению неактивных городских мест. Этот поиск предполагает широкий спектр практик – это и символическое выключение, и наоборот – расфокусированное включение отдельных городских локаций и связанных с ними объектов. Тема городской анонимности при этом не обязательно должна быть выражена отчетливо, она может присутствовать и в качестве значимого концептуального фона.

Среди работ, в которых затрагивается проблема наблюдаемости города при помощи современных технологий, одной из ярких и точных, на наш взгляд, является акция, устроенная уличным художником Тимофеем Радей (Tima Radya). На крыше дома в Екатеринбурге он сделал надпись большими буквами: «ТЕБЯ ВИДНО», которая позднее была запечатлена со спутника вместе с домом картографическим интернет-сервисом «Яндекс.

Карты» (илл. 1). Качество изображения оказалось достаточным, чтобы сообщение при увеличении масштаба можно было прочитать. Эта акция была включена в серию *Без лишних слов.*



Илл. 1. Tima Radya «ТЕБЯ ВИДНО». Из серии Без лишних слов <http://t-radya.com/street/20/>

В обращении «Тебя видно» содержится двойная адресация, – во-первых, оно адресовано тому, кто будет рассматривать город в интернет-сервисах Яндекса, а во-вторых, – тем, кто делал это снимок из Космоса. В первом случае это выглядит как предостережение, а во втором как насмешка.

Проблема анонимности является значимой для художественных практик, имеющих отношение к политическому активизму. Например, работа художника Антона Курышева «6-may-victims» (илл. 2) представляет собой серию стоп-кадров из видеорепортажей про столкновения митингующих и полиции на Болотной площади в Москве 6 мая 2012 года. Подобные кадры часто становились тогда основанием для последующих судебных разбирательств. В серии А. Курышева лица арестовываемых

активистов закрыты черными прямоугольниками, которые делают невозможным их опознание и дальнейшее привлечение к ответственности.

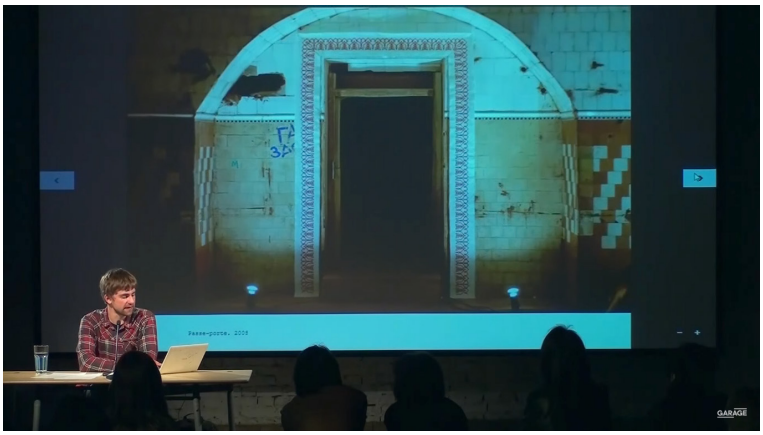
Илл. 2. Фотографии Антона Курышева из серии «6-may-victims» (2013) <http://www.antonkuryshev.com/6-may-victims/>

Вычеркивание лиц на фотографиях представляет собой акт решительного блэкаута, который уничтожает власть репрезентации, устанавливающую однозначную связь индивидуального и политического.

Похожий прием с вычеркиванием/высвечиванием лиц, ставящим под вопрос политическую репрезентацию, встречается и у других художников – немного раньше его использовали, например, Алиса Йоффе, Давид Тер-Оганьян и Александра Галкина. Среди работ Д. Тер-Оганьяна обращает на себя внимание серия фотографий, на которых изображены люди с засвеченными лицами, – как будто снимки были сделаны с близкого расстояния и с использованием очень яркой вспышки. У Александры Галкиной есть работы с разрисованными паспортами, дополненными произвольными надписями и т.п. (серия *Паспорта*)[7].

Близкая тема встречается в творчестве А. Йоффе. В инсталляции «Passe-port» (илл. 3) изображается дверной проем, края которого обведены орнаментом из российского паспорта.

[7] Подробнее см.: (Напреенко 2015).



Илл. 3. Алиса Йоффе «Passe-port», 2008. Фото Глеба Напреенко.

Черный дверной проем выглядит как закрашенная страница из паспорта – закрашенная вместе с имеющейся на ней фотографией. Глеб Напреенко видит здесь критику идеи репрезентации, возможности политического представительства[8]. Паспорт здесь никого не представляет, он не выполняет функцию удостоверения личности, – в том самом месте, где должна осуществляться коммуникация социального и индивидуального, находится пустое черное поле.

К этому можно добавить, что критика политической репрезентации в данном случае оказывается сближена с критикой идеи городской наблюдаемости – их сближение обеспечено семантикой самого зачеркивания, то есть прямого вымарывания черной краской, которое противопоставлено модернистской «идеи прозрачности». Как пишет С. Маккуайр, «вера в открытость и прозрачность – одна из опор архитектурного модернизма. Она также поддерживает современный политический идеал – репрезентативную демократию, где разоблачающие медиа называются “четвертой властью”» (Маккуайр 2014).

Другим значимым контекстом в современном российском искусстве, связанным с проблемой городской анонимности, является область активного сближения звука и пространства. Звук не доступен зрению напрямую, и в нем как будто бы меньше телесности, его сложнее идентифицировать. Городские камеры видеонаблюдения обычно не записывают звук в местах массового присутствия людей, ограничиваясь визуальным рядом, – в этом смысле звук ближе к анонимности, чем изображение.

На выставке-перформансе «В поиске тишины – Quest for silence», прошедшей в 2014 году в Москве, было представлено две любопытных, на наш взгляд, работы, в каждой из которых авторы попытались разработать

[8] Там же.

собственный подход к пониманию взаимодействия звука и пространства и в определенном смысле совершить перевод пространства в звук. Художник и композитор Филипп Ильинский, известный под псевдонимом phalf, записал с помощью мобильного телефона звуки Венеции и воспроизвел их в своей выставочной работе «four speaker system for intensive way» (2014)[9], пытаясь таким образом сблизить телесность гуляющего по городу человека, само городское пространство с их звуковыми представлениями.

Музыкант и перформер Сергей Касич на той же выставке представил самодельное лазерное устройство, позволяющее сканировать геометрию пространства и переводить его в звук (Интерактивная инсталляция «Where are you? W-A-Y», 2014)[10]. Сонификация пространства в данном случае реализует идею его свертывания в неочевидные звуковые модуляции, напоминающие скорее его звуковой подстрочник, чем точно воспроизведенный образ. И здесь дело даже не в точности, а в создании некоторой непространственной возможности пространства.

В акции поэта Дарьи Серенко, получившей известность в социальных сетях и блогах под хэштегом #Тихийпикет, присутствует несколько значимых для раскрытия нашей темы контекстов, связанных с городским протестным движением, со стрит-артом, а также с русской поэтической авангардной традицией.

Акция «Тихий пикет» была начата 28 марта 2016 года в Москве и с этого времени каждый день в течение года Дарья Серенко делала плакат на важные для нее темы, посвященные, как правило, различным формам дискриминации и насилия, и ездила с ними в метро. Девиз этой акции («“Тихий пикет” – это когда опускаются руки») подсказывает нам, что ее появление связано со сложным отчаянием, протестная форма которого не предполагает требовательной императивной семантики поднятых рук, как в обычном пикете[11].

Роман Осминкин говорит о том, что «тихий пикет» представляет собой «продолжение и расширение опытов советских концептуалистов: серии “Обращения к гражданам” Д. А. Пригова или стихов на библиотечных карточках Л. Рубинштейна. В первом случае поэт расклеивал по московскому району Беляево более тысячи “обращений”. <...> Опыт другого упомянутого концептуалиста, Льва Рубинштейна, примечателен своим выходом в политическое измерение, когда тексты с библиотечных карточек перекочевали на плакаты, с которыми автор выходил на многочисленные митинги “болотной площади” 2011-12 гг.» (Осминкин 2017: 133, 134).

---

[9] Выставка-перформанс «В поиске тишины – Quest for silence» (1–7 октября 2014 г.). <http://www.art-residence.ru/quest-for-silence>.

[10] Там же.

[11] Среди других отличий можно отметить то, что «тихий пикет» Дарьи Серенко не отделим от передвижения, тогда как обычный пикет, как правило, не является передвижным.

Такие параллели действительно можно провести, но важно при этом обратить внимание на формирование в акции Д. Серенко качественно иной протестности.

Важно, что плакат в данном случае не является пассивной поверхностью, сообщающей какую-нибудь законченную мысль. Плакаты осознаются автором как не отделимые от человека, и многие из них создавались и переделывались в процессе самого передвижения. Как говорит Дарья Серенко, «мне не хочется этот плакат фетишизировать, создавать вокруг него ауру экспоната. На выставке он превратится в какое-то дискурсивное ороговение, потому что меня рядом с ним уже не будет. Мне важно, чтобы плакат нигде не находился без человека, в данном случае без меня. Поэтому я не стала бы расклеивать стикеры по городу, раздавать листовки: это не работает» (Оборин – Серенко 2016).

Плакат, таким образом, входит в структуру телесности, и при этом он является частью городского ландшафта, его продолжением[12]. Таким образом, плакат «тихого пикета» как бы сшивает интимный и публичный дискурсы в некоторое условное единство, которое может быть отнесено к предложенной Максимом Кронгаузом категории «публичной интимности» (Кронгауз 2009).

Форма «публичной интимности» позволяет вести сложную игру, в которой проблематизируются социально значимые поведенческие паттерны, то есть то, что Г. Гарфинкель определял как неартикулированные привычные (или рутинные) основания повседневной деятельности (Garfinkel 1964).

Общеизвестно, например, что подсматривать нехорошо, и это касается любых обстоятельств, даже тех, когда наблюдение другого составляет саму структуру ситуации. Например, в метро из-за нехватки места расстояние между пассажирами обычно очень небольшое, и всем хорошо заметно, чем занят другой пассажир. Но существует имплицитный запрет на излишнее любопытство, принято делать вид, что никто не замечает никаких особенных подробностей, – что читает другой пассажир или тем более пишет.

В «тихом пикете» можно наблюдать попытку нарушения этого правила – не подсматривать. Дарья Серенко специально создает условия, при которых не-подсматривать становится не-возможно: «Иногда я специально езжу с плакатом в одной руке и маркером в другой, чтобы было видно, что это произошло здесь и сейчас. А иногда я, наоборот, везу его свернутым в трубочку, люди присматриваются к буквам, и я постепенно по ходу движения плакат разворачиваю. <...> Если я замечаю, что человек плохо видит, я стараюсь к нему ненавязчиво приблизиться. Если я вижу, что

[12] «Я сама в себе замечаю – особенно когда ты не являешься никаким политическим субъектом, не ощущаешь свою субъектность, – что человека с плакатом воспринимаешь, с одной стороны, как нечто очень чужеродное, а с другой стороны, как продолжение городского ландшафта» (Оборин – Серенко 2016).

людям неудобен ракурс моего плаката, я стараюсь перехватить его поудобнее» (Оборин – Серенко 2016) (илл. 4, 5).

Илл. 4. «Тихий пикет» в московском метро. Фото Сергея Максимишина.

Илл. 5. «Тихий пикет» в Чебоксарах. Остановка общественного транспорта на одной из центральных улиц города. Фото Михаила Мартынова.

Запись, которую Серенко делает на плакате, граничит с дневниковой потаенностью, – это область, которая не должна быть наблюдаема с точки зрения поведенческих паттернов («подсматривать нехорошо»), даже если она тем не менее доступна наблюдению. Бросая случайный взгляд на плакат, пассажир вдруг осознает, что в этом запретном для наблюдения частном пространстве, которое по своему статусу не должно иметь никакой внешней адресации, расположен призыв. Это нарушает естественное воспроизводство поведенческой нормативности и взрывает коммуникативную ситуацию изнутри.

Стэнли Милграм в своих психологических экспериментах в метро показал, что нарушение подобных базовых правил социального поведения сопровождается чувством необъяснимой тревоги[13], необходимость в устранении которой запускает процесс нормализации, восстанавливающей привычный порядок вещей. Свои выводы С. Милграм согласует с тезисом П. Бергера и Т. Лукмана, выдвинутым ими в работе *Социальное конструирование реальности*, о том, что «первичным и наиболее существенным средством социального контроля является абсолютная объективность социального мира. <...> Участники социального взаимодействия непосредственно и нерефлексивно понимают, "что так делается, и делается именно так", и это понимание стабилизирует индивидуальное поведение и, тем самым, социальный порядок» (Милграм 2000: 61).

Таким образом «перформативные плакатные практики» Д. Серенко обращены к фундаментальным структурам социального контроля, функционирование которых под воздействием «плаката» оказывается если не остановленным, то во всяком случае временно заторможенным. Кроме этого «тихий пикет», создавая вокруг себя нестабильное коммуникативное пространство, аккумулирует альтернативный опыт смотрения, опыт непрямой визуальности. В этом смысле акция напоминает рассмотренные выше практики создания «транзитных мест» в творчестве граффити-райтера Оза. В акциях Д. Серенко тоже присутствует попытка разместить сообщение в зоне ненаблюдаемого (и даже интимного) – в данном случае ненаблюдаемого с точки зрения неартикулируемой и воспроизводимой поведенческой нормативности.

Еще одним значимым опытом художественного освоения городских «не-мест» является проект московского поэта Андрея Черкасова, который в течение последних нескольких лет публиковал на своей странице в Facebook сделанные при помощи мобильного телефона фотографии различных городских объектов. Большая часть работ представляет собой found-art, то есть это найденные в городе явления и предметы, которые помещены в новый контекст, организованный особой авторской оптикой.

---

[13] Ученый пытался понять работу механизма соблюдения описанных Г. Гарфинкелем социальных норм, то есть таких норм, которые регулируют повседневную деятельность человека, но остаются при этом «некодифицированными и неэксплицированными» (Милграм 2000: 54). Экспериментаторы, которыми были студенты-выпускники С. Милграма, обращались с просьбой к сидящим в вагоне нью-йоркского метро пассажирам уступить им место, не называя никаких причин и не вдаваясь ни в какие обстоятельства их просьбы. Вопреки пессимистичным прогнозам очень многие пассажиры поднялись со своих мест. С. Милграм объяснял это тем, что простой немотивированный отказ может осознаваться как нарушение негласных правил поведения в обществе. Их нарушение «обычно вызывает у нас тревогу, которая выступает как сдерживающий фактор. <...> Тревога ставит мощный барьер, который необходимо преодолеть, независимо от того, является ли этот поступок важным – таким, как неподчинение авторитету, или заурядным – просьба уступить место в метро. <...> Человек не может просто сказать "нет", а должен как-то мотивировать свой отказ. Для того чтобы осознать, что в данном случае нет необходимости в такой мотивировке, требуется время. Многие испытуемые уступили свои места лишь потому, что не знали, как не сделать этого» (Там же: 15, 57).

А. Черкасов обращается к городскому пространству, которое не является существенным для воспроизводства городской повседневности. Речь идет об исключенных и незначимых предметах и явлениях, находящихся, как правило, на периферии городского внимания. Это, например, обрывки объявлений, закрашенные надписи на стенах, необычные самодельные устройства неизвестного назначения, не убранные вовремя и ставшие частью городского ландшафта строительные конструкции, заметные и незаметные трещины на различных городских поверхностях и следы краски, скопления листьев или мусора на тротуарах и др.

Работы выстраиваются в тематические серии. Например, очень заметным является обращение к теме буквы и вообще городского «письма». Это могут быть как обычные кириллические буквы, которые автор неожиданно увидел в лежащих на земле скрещенных досках, так и буквы асемического письма. Некоторые работы объединяются общим названием (например, «Слабые сигналы»), но чаще всего сближение происходит на основе какой-то одной общей идеи. Примечательной в этом отношении является серия, которую условно можно обозначить как «Городские существа» или «Невидимые городские жители». В этих работах А. Черкасов попытался увидеть в причудливых совмещениях различных элементов городских объектов, в необычных сочетаниях их линий, своеобразных с трудом различимых существ. Работы имеют характерные названия: «существо палой листвы», «трижды серое существо», «существо штукатурки», «житель асфальта», «лев в полураспаде» и др. (илл. 6, 7, 8)

Илл. 6. А. Черкасов «Лев в полураспаде» (31 октября 2015 г., Москва)

Илл. 7. А. Черкасов «Существо палой листвы» (9 июня 2016 г., Москва)

Илл. 8. А. Черкасов «Трижды серое существо» (12 декабря 2016 г., Москва)

Важно подчеркнуть, что в этих работах нет задачи раскрыть тайну города, его не замечаемую сущность. Тайна предполагает некоторую целостность, скрывающуюся и подразумеваемую под слоем различных фрагментаций, – в противоположность этому у Андрея Черкасова есть только фрагменты без целого, или точнее – фрагменты и целое производятся наравне и отдельно друг от друга[14]. Город не становится яснее или ближе от обнаружения всех этих невидимых странных существ. Они не участвуют в производстве вернакулярности и не составляют таксономи-

[14] Подобная логика взаимоотношения «целого» и «фрагмента» была описана, например, Ж. Делезом и Ф. Гваттари в работе *Анти-Эдип* (Делез – Гваттари 2008: 73).

ческую целостность. За ними скрывается не статическая система условного московского бестиария, а динамика гуляющего по городу человека. Автор как будто просто перебирает ненужные городу вещи, очищая их от императива ненужности (или наоборот необходимости), и оставляя за ними право существовать независимо и отдельно.

* * *

Следует отметить, что в рассмотренных примерах проблема анонимности включена в широкий контекст авангардных художественных практик и творческих стратегий. Интерес к неактивным городским местам, или «не-местам», затрагивает различные проблемные ситуации, среди которых одной из важнейших является проблема политического протеста. В определенном смысле выстраивание поэтики на границах городской визуальности, а также непосредственное обращение к фигурам, трансгрессирующим визуальный опыт, связывает этот протест с критикой медийных технологий. Последние активно изменяют пространство современного города, заставляя авангардных художников разрабатывать новые практики его освоения, характеризующиеся, в частности, непрямой или отсроченной интерпелляцией. Ее суть состоит в том, что зритель «окликается» не прямым и очевидным образом, а при помощи приостановки корреляции объекта и взгляда, то есть через формирование коммуникативного затруднения.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Ролан. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. Москва: Ad Marginem, 1997.

Делез Жиль, Гваттари Феликс. *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург: У-Фактория, 2008.

Делез Жиль, Гваттари Феликс. *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель, 2010.

Джекобс Джейн. “Назначение тротуаров: безопасность”. *Логос* 3 (2008): 3–23.

Кронгауз Максим. “Публичная интимность”. *Знамя* 12 (2009). <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/12/kr10.html)>. 17.05.2017.

Лебон Гюстав. «Психология толпы». Лебон Гюстав *Психология толп*. Москва: Институт психологии РАН, Издательство «КСП+», 1998. – С. 13–254.

Маккуайр Скотт. *Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство*. Москва: Strelka Press, 2014.

Мартынов Михаил. “Псевдонимы русских анархистов и отсутствующие имена”. *Przegląd Wschodnioeuropejski* VII/2 (2016): 245–256.

Милграм Стэнли. *Эксперимент в социальной психологии*. Санкт-Петербург: Питер, 2000.

Модер Грегор. “Чему Альтюссер может научить нас об уличном театре – и наоборот”. *Stasis* 1 (2014): 92–104.

Напреенко Глеб. «Студия на Буракова, 27». Лекция из цикла «Древо современного русского искусства», прочитанная в музее «Гараж» 11 сентября 2015 года. <https://www.youtube.com/watch?v=sUOrUvYRBio>. 17.05.2017.

Оборин Лев, Серенко Дарья. «Что такое тихий пикет – и что за человек стоит за плакатом?». Беседа 7 мая 2016 года. <http://www.colta.ru/articles/specials/11000>. 17.05.2017.

Осминкин Роман. “О ’тихом пикете’ Д. Серенко”. *Транслит* 19 (2017): 133–134.

Самутина Наталья. «Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Oz и невидимое сообщество видящих». Бредникова Ольга, Запорожец Оксана (ред.). *Микроурбанизм. Город в деталях*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.

Auge Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, New York: Verso, 1995.

Bruno Giuliana. «Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric». Webber Andrew, Wilson Emma (ed.) *Cities in Transition. The Moving Image and the Modern Metropolis*. London, New York: Wallflower, 2008.

Garfinkel Harold. "Studies of the Routine Grounds of Everyday Activities". *Social Problems* XI/3 (Winter, 1964): 225–250.

Worth Sol, Adair John. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

Михаил Мартинов

АВАНГАРДНА УМЕТНОСТ У ПРОСТОРУ САВРЕМЕНОГ ГРАДА

Резиме

Чланак је посвећен истраживању особености савремених авангардних уметничких пракси, усмерених на осмишљавање уличног простора савременог града. Аутор истиче тезу према којој систем градског видео надзора трансформише визуелне параметре улице, чинећи је транспарентнијом и прозрачнијом за гледање. Градска улица на тај начин губи квалитет анонимности, који су јој традиционално приписивали многи социолози и филозофи XX века. Нестанак у уличном простору неартикулисане скривености ствара међу авангардним уметницима услове за појаву интересовања за истраживање и освајање неактивних градских места («не-места»), која акумулирају анонимност.

Кључне речи: авангарда, град, анонимност, улична уметност, арт-активизам.

UDC 821.163.41-32.09 Stanislav K.

Милан С. Потребић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
milanpotrebic@gmail.com

ДВА ОПИСА САМОУБИСТВА У ПРИПОВЕЦИ „КАКО САМ СЕ УБИО“ И МЕМОАРИМА *ЖИВОТ ЧОВЕКА НА БАЛКАНУ* СТАНИСЛАВА КРАКОВА*

У овом огледу истражује се генеза књижевног уобличења једне трауматске успомене, у настојању да се проникне у особеност самог књижевног *памћења* (колективне и личне) историје. Компаративном анализом описа самоубиства у Краковљевој приповеци „Како сам се убио“ и мемоарима *Живот човека на Балкану*, тежи се објаснити однос између двају жанрова у тачци њиховог укрштања. Тумачење паралелних мотива, нарочито тумачење њиховог распореда и значења у приповеци и мемоарима, открива сву сложеност стваралачког поступка и нуди неке увиде у семантику *примењених* уметничких поступака.

Кључне речи: историја и фикција, пост-трауматски стрес, авангарда, миметичност, мотив самоубиства.

In this essay we explore the genesis of a literary embodiment of a traumatic memory, in an endeavor to grasp the nature of literary remembrance of history (in its collective and individual form). By comparing the description of suicide in Krakov's short story "Kako sam se ubio" ("How I killed myself") and his memoires *Život čoveka na Balkanu* (*Life of a man in the Balkans*) we attempt to explain the relation between the two genres at the point of their interception. The analysis of parallel motifs, especially the analysis of their distribution and meaning in the short story and the memoir, reveals the complexity of the creative process and reveals some insights in the semantics of the artistic proceedings *applied*.

Key words: history and fiction, post-traumatic stress, avant-garde, mimesis, suicide motif.

I. Увод – веродостојност 'искривљеног' одраза

Када у уводу своје студије *Археологија знања* (1969) тумачи преокрет који је наступио у историјским наукама, Мишел Фуко истиче како је његова суштина садржана у измењеном статусу историјског документа. У новим истраживањима документ престаје да се третира као „говор

* Рад је настао у оквиру курса Генетичка критика, на докторским студијама Филолошког факултета, модул: српска књижевност.

једног сада ућутканог гласа“ који се „срећом може одгонетнути“ (Фуко 1998: 11), већ почиње да се посматра као део непрекидно растуће историјске грађе коју је нужно, и то по јасно дефинисаним критеријумима, разврстати у одређени смисаони поредак. Овај теоријски и методолошки поступак, по његовом становишту, представља предуслов који је неопходно испунити како би друштво уопште могло потпуније да разуме, а самим тим и чува, тј. *памти* своју прошлост: „Документ није срећно средство једне историје која би сама по себи и с пуним правом била *памћење*. Историја је известан начин на који једно друштво даје статус и обраду једној документарној маси од које је оно неодвојиво“ (Фуко 1998: 11). Како би, пак, сликовито представио основну одлику новог историјског приступа Фуко га пореди са методом која је иницијално била на снази у археолошким истраживањима:

> Рецимо укратко да је историја, у свом традиционалнм облику, настојала да ‘упамти’ *споменике* прошлости, да их преобрази у *документа*, како би проговорили ови трагови који сами по себи често нису вербални, или истиха казују нешто друго но што кажу. У наше време, историја је оно што преображава *документа у споменике*, и што, тамо где су раније одгонетани трагови које су људи оставили за собом, тамо где је раније покушавано да се разазна шта су они били, излаже једну масу елемената које треба издвојити, груписати, осмислити, довести у односе, образовати као скупове. Било је једно време кад је археологија – као дисциплина која се бави немим спомеиицима, мртвим траговима, објектима без контекста и стварима преосталим из прошлости – тежила ка историји и добијала смисао тек успостављањем историјског дискурса. Могло би се рећи, играјући се мало речима, да историја у наше време тежи археологији, интристичном опису споменика (Фуко 1998: 11–12).

Захтев да се дâ *интристички опис споменика*, тј. предмета који се изучава, подразумевао би да изучавалац, заправо, препозна и уважи саму природу датог предмета – да разуме оно што је његова *differentia specifica*. Отуд није необично што се Женет,[1] у свом настојању да опише задатак и предмет једне нове историје књижевности, позива управо на овај Фукоов захтев. Он њиме, заправо, жели да истакне и методолошки уважи посебност

---

[1] Ваља имати на уму да је сличан захтев изнео и Михаил Бахтин у својој студији *Проблеми поетике Достојевског*, објављеној 1963. и преведеној на француски 1968. године. Наиме, Бахтин у уводном поглављу „Полифонијски роман Достојевског и осветљавање тог романа у критичкој литератури“ напомиње како је неопходно спровести једно опсежније истраживање из области *историјске поетике* ради утврђивања традиције која претходи *полифонијском роману* – књижевној врсти коју управо Достојевски уводи у оквире модерног романа. Расветљавање ове традиције открће „Достојевског у Достојевском“, тј. открће у чему се, у правом смислу те речи, састоји оригиналнст овог писца (Бахтин 2000: 3). Подробнијим истраживањем ове „велике и разгранате“ традиције која сеже у далеку, античку прошлост до „самих извора европске књижевности“ (Бахтин 2000: 101), Бахтин ће се бавити у четвртом поглављу ове студије, што ће послужити и као својеврстан увод у опширнија истраживања у студији: „Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе“ (1968).

саме књижевне грађе, посебност која онемогућава да се књижевно дело поједностављено посматра као *одраз свога времена* будући да такав одраз неизбежно *ствара* „преламања“ и „искривљења“ код свога предмета (Женет 1985: 10). Из тог Женетвог запажања произилази да књижевно *искривљено* подражавање стварности не представља толико неизбежну појаву коју изучавалац мора критички да узима у обзир, већ заправо чини главни предмет изучавања – у средишту предстојећих истраживања, дакле, треба да буде откривање природе саме књижевне *обраде* или (семиотичим језиком речено) *моделовања* (Петковић 1995: 12-13) друштвне и историјске стварности.

Одступање од поједностављено схваћеног миметичког начела, као што је Ерих Ауербах показао у својој студији *Мимезис* (1946), не повлачи са собом изневеравање *књижевне* веродостојности будући да миметичко начело никада и није било остварено као круто подражавање стварности, већ пре као уметничка интерпретација и артикулација истине о тој стварности. Самим тим, књижевни *споменик* не би требало *изопштити* из историје једног друштва као непоуздан документ, већ би ваљало подробније истражити саму природу *одраза* који он прави.

Уметност авангарде показала нам је како се свесним, радикализованим одступањем од круто схваћеног *стварносног* начела, управо претендовало на већу *истинитост* приликом представљања новог, дестабилизованог света. Та тежња је нарочито дошла до изражаја код описа дотад невиђеног ратног ужаса, па су гротескна (дакле – *фантастична*) изобличења стварности имала за циљ да *веродостојно* представе саму есенцију историје – да естетским средствима, заправо, дају *статус* хаотичној хрпи испрекиданих успомена и писаних сведочанстава. Сходно томе, српски писци међуратног периода настојали су да пронађу нове, адекватније поступке којима би уверљиво представили и, како је књижевност превасходно *временска* уметност, предано *документовали* своје време.

Делујући у оквиру уметничког друштва „Алфа“[2] са новом генерацијом младих уметника и писаца какви су: Растко Петровић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Петар Палавичини, Сибе Миличић, и др., Станислав Краков је тражио сопствене уметничке поступке, разбијао старе и стварао нове жанровске оквире, како би своје драгоцено искуство (добровољца у Балканским ратовима и учесника у Првом светском рату) преточио у својеврсно литерарно *сведочанство* о рату.

Рат, представљен као колективно проживљена траума, свакако је добио такву врсту *сведочанства* у Краковљевим романима *Кроз буру* (1921) и *Крила* (1922). У овом огледу пак осврнућемо се на један мотив који, у већој мери, открива дугорочно разорно дејство рата на свест појединца. Покушаћемо да реконструишемо процес у коме појединац истовремено проживљава и покушава да разуме своју ратну трауму како би је, потом,

---

[2] Детаљније о деловању ове авангардне групације која је била активна од 1919. до 1920. видети у: Јовановић 1996.

у два маха језички артикулисао и естетски уобличио у поруку намењену свом савременику, али и будућем читаоцу.

Интригантни опис самоубиства у приповеци „Како сам се убио“ (1926)[3] и његов пандан у поглављу „Смрт није дошла на састанак“ из Краковљевих постхумно[4] објављених мемоара *Живот човека на Балкану* (1997), могу нам показати једно такво настојање, али и једну занимљиву поетичку еволуцију. Наиме, карактеристично је да у Краковљевом опусу постоји известан прелаз од иницијалног прихватања и (оригиналног) развијања авангардне поетике у фикционалној прози (романима и раним приповеткама) до каснијег преласка на нефикционалну прозу (новинске репортаже, путописе и мемоаре) у којој авангардне тенденције слабе и постепено потпуно нестају (Опачић 2007: 103). Отуд и компарација описа самоубиства у припивеци са његовим ‘стварносним’, аутобиографским панданом у мемоарима, може да нам послужи у настојању да расветлимо природу тог поетичког прелаза.

Природа ове смене утолико је занимљивија ако узмемо у обзир доста сложен однос који постоји између Краковљеве фикционалне и мемоарске прозе. Издвајајући и анализирајући упадљиво велики број тематских и мотивских подударности између мемоара и фикционалних дела, Зорана Опачић истиче како мемоари представљају значајан извор за изучавање генезе: „Несумљиво најинтригантнији моменат везан за мемоаре јесте *однос између искуствене и фикционалне приповедне равни*. [...] *Живот човека са Балкана* у тематском погледу покрива готово све догађаје у фикционалним текстовима, било да је реч о новелама, романима, путопису или мемоарским записима о крају рата. *Препокривање* књижевних текстова мемоарским текстом можемо узети као драгоцену могућност увида у генезу књижевних дела“ (Опачић 2007: 181).

Иако је ово сасвим легитимно полазиште, важно је имати у виду да текстови као што су мемоари, дневници, приватна преписка и сл., не морају бити најпоузданији извор за изучавање историје појединог текста. Расправљајући о функцији помоћних извора, Душан Иванић истиче како изучавалац њима увек мора приступити са извесним опрезом:

> Из методолошких разлога треба упозорити да су неке врсте помоћних извора подложне субјективизацији. Ни преписка ни дневници не морају саопштавати пуну истину (ни истину уопште), већ могу бити форме изражавања, искази личних интереса и претензија (Лихачев 1962: 243–244). Зато према подацима које саопштавају треба бити опрезан и колико је могуће подврћи их провјери и критичкој анализи (Иванић 2001: 58–59).

---

[3] Приповетка „Како сам се убио“ објављена је први пут у часопису *Време* (*Време*, VI/1456, 6-8. I 1926, стр. 25; наведено према: Тешић 1992).

[4] Осим што су постхумно објављени први пут 1997. године (Краков је предговор написао исте године када је и умро: 1968), ваља напоменути и то да пишчеви мемоари нису довршени. Од читавог другог дела, у коме би био подробније описан Краковљев живот у емиграцији, написана су само три уводна поглавља.

Јасно је да жанровско одређење не гарантује објективност нити лишава текст уметничких претензија аутора – оне се могу испољити баш упркос 'ограничењима' нефикционалног оквира. Због тога *помоћни* извор каткад можемо посматрати као оригинално литерарно остварење или пак као дело засебног жанра (Поповић 2010: 560). Имајући то у виду, занимљиво је што Зорана Опачић управо тврди како се Краковљеви мемоари могу, сасвим несметано, читати и као романескна проза будући да их одликује „динамично компонована фабула" као и „обликотворни принцип који узима догађај, изостављајући све мирне периоде ауторовог живота као *нефабулативне*" (Опачић 2007: 180).

Ово последње тврђење је наричито значајно за предмет овог огледа јер се на основу њега заиста може повући паралела између обликовног принципа примењеног у мемоарима и фикционалним делима и тако, барем делимично, расветлити природу овог жанровског мешања. Наиме, у пишчевом најпознатијем роману *Крила*, упадљива је та тежња да се превасходно представља сам *догађај* (иновативном техником насталом под утицајем филмске уметности[5]), док је поступак карактеризације и мотивације књижевних ликова (његових учесника) унеколико сведен. Овај поступак се може разумети у склопу пишчевог настојања да гротескни ефекат отуђености оствари изокретањем стварносног поретка – рат се *персонификује* док се његови актери представљају као *обезличене* марионете ухваћене у вртлог догађаја (Кајзер 2004: 257). Томе у прилог иде што у роману не постоји недвосмислени протагониста већ се фокализацијом тачке гледишта *премешта* из перспективе једног у перспективу другог лика. У сваком случају, литерарна *обрада* рата као историјског догађаја тежи испунити начело *веродостојности* сажимањем у једнинство (аналогно филмском поступку *монтаже*) мноштво непотпуних, субјективних доживљаја.

Обликотворни принцип примењен у мемоарима пак одликује сличнa усредсређеност на приповедање о догађајима од колективног значаја, и њу такође прати упадљив отклон од личног – довољно је рећи да мемоари започињу успоменом из детињства на Мајски преврат (приповедач је издваја као свој први контакт с историјом). У мемоарима, дакле, постоји протагониста[6] али се у опису његовог живота наглашава углавном оно што је од општег историјског значаја – и његова судбина (означена епски уопштавајућом одредницом *човек са Балкана*) представљена је као судбина човека *баченог* у ковитлац историје. Ову тежњу, уосталом, и сам Краков експлицитно наглашава у „Уводној речи": „Јер то што ја хоћу да евоцирам – то није само мој живот, то је – отклонивши детаље – углавном живот милиона људи са једног истог географског подручја и из једне исте исто-

[5] Детаљније о овој теми у: Петровић 2006.

[6] Можемо га тако назвати због дистинкције коју мемоарски жанр прави између позиције *садашњег Ја* (које одликује накнадно знање о исходу догађаја због чега оно и преузима улогу приповедача) и позиције *некадашњег Ја* (које је представљено као учесник минулих догађаја па, самим тим, може да фигурира као књижевни лик).

ријске епохе, често неразумљиве и невероватне за оне који су били изван тога простора и тога времена“ (Краков 2009: 11).

Међутим, једино од значајнијих места у коме се приповедање о знаменитим догађајима и личностима за тренутак зауставља, где колективна историја долази у опасну колизију са личним доживљајем историје, представља поменути опис самоубиства. На том месту у мемоарима, као да нам се први упадљивије открива тежња појединца да, заправо, тумачи своју судбину – да *сагледа* сопствено место у историји. Како недвосмисленог одговора на питање нема, та тежња да се тумачи судбина појединца у историји постепено измешта дискурс у мемоарима од хроничарског ка литерарном, услед чега непристрасно извештавање поприма карактеристике романескног приповедања.

Међутим, упадљиво је што и поред таквог жанровског прожимања, приповедач још увек настоји да задржи извесну дистанцу. Он зато не приповеда превасходно о трагичној смрти појединца, већ о самом феномену смрти што се да уочити код развијених описа *егзистенцијално-граничних ситуација*. Мотивација протагонисте, такође, и поред занимљивих интроспекција и покушаја објашњења и даље остаје унеколико амбивалентна.

Исти случај имамо и у приповеци „Како сам се убио“, у њој је, такође, сам нагласак на описивању изузетног догађаја, на дочаравању *граничног* стања у коме се суреће и прожимају нагони живота и смрти. С друге стране, упадљиво је изостављена предисторија протагонисте (тек успотно сазнајемо за његову војничку прошлост), а његова мотивација је расветљена литерарним мотивом двојника који је, опет, у складу са Краковљевим тадашњим поетичким преокупацијама, расветљен из једног фантастичног, тј. мистично-езотеријског угла.

Све ово нас наводи на закључак да описи самоубиства у приповеци и мемоарима могу да се посматрају као два противречна, али парадоксално, комплементарна *сведочанства* о томе како се из два угла посматрао и тумачио исти догађај/доживљај. Такође, они се могу посматрати и као два подједнако *литерарна* покушаја да се језички артикулише и естетски уобличи једно лично искуство како би се оно потом (у два наврата, различитим поступцима) преобразило у нешто *опште*. Управо ова чињеница омогућава да тумачење остане ван граница површног *биографизма* а да притом претендује да открије нешто о свести *самог посматрача* која, у оба случаја, пресудно уобличава угао гледања и поменутим (неизоставним) *искривљењем*, заправо, обрађује *грађу* из прототипске стварности и складишти је у специфичној форми литерарног *сведочанства*.

II. Компарација два описа – мотивација лика и паралелни мотиви

Пре саме компарације двају дела занимљиво је реконструисати хронологију догађаја, јер нам она може открити нешто о фигури приповедача,

односно о приповедном поступку. Наиме, у мемоарима стоји да је датум када се дотични догађај одиграо: 18. јун 1920. године (Краков 2009: 432). Приповетка „Како сам се убио“ објављена је 1926. у часопису *Време*, дакле, настала је шест година касније као први[7] литерарни покушај да се конкретан догађај ретроспективно сагледа и уметнички уобличи. Први, довршени део мемоара, који носи наслов „Кроз ратове“, обухвата период од 1903. до 1920. године и завршава се поглављем „Смрт није дошла на састанак“ у коме је управо описан Краковљев покушај самоубиства. Садржај и временска кохерентност тог првог дела мемоара навела је Гојка Тешића на претпоставку да он заправо представља рукопис пишчевог трећег романа *Човек који је изгубио прошлост*, који је био најављен на корицама романа *Крила* 1922. године, али никад није био објављен (Опачић 2007: 178). Пошто још увек није познато када и како су настајали мемоари, за сада можемо претпоставити да је мемоарска варијанта овог описа могла настати: или у време кад и сама приповетка, чиме би се она јавила као њена аутобиографска варијанта, или касније, као други (такође литерарни) покушај да се са веће временске дистанце, поново сагледа и расветли догађај – а тиме уједно и нека места у претходно написаној приповеци.[8] У оба случаја пак мноштво детаља, које ћемо сада настојати да истакнемо, указују на то да два текста стоје у узајамној, комплементарној вези.

Поменута тежња да се аутобиографски догађај ретроспективно сагледа и уметнички изрази у приповеци је остварена, сасвим у духу авангардне поетике, једним занимљивим експериментом. Наиме, на самом почетку је направљен *рез* (графички представљен низом звездица) који сугерише да се приповедач оглашава из специфичне *посмортале* перспективе. Главни мотив у приповеци је мотив двојника којим се објашњава расцеп, тј. удвајање свести протагонисте. Он, као такав, чини сижејну окосницу приповетке – самоубиство јунака узрокује унутрашња растрзаност која настаје због тога што он и његов двојник не могу истовремено да воле две различите жене. Из тог разлога не чуди што глас (преминулог) приповедача, започиње своју исповест дочаравајући атмосферу у оперској дворани:

---

[7] Из једног исказа у мемоарима (који ће бити наведен мало касније) сазнајемо како је Краков одлучио да одузме себи живот недуго након што је свој први роман *Кроз буру* предао у штампу. Такође, свој најпознатији роман *Крила*, објавио је у интегралном облику 1922, дакле, две године након покушаја самоубиства. Ови биографски подаци су значајни не само зато што указују на *околности* у којима су дела настајала, већ и зато што могу објаснити поједине епизоде у њима. Ово се нарочито односи на необични завршетак романа *Крила* у коме један од заступљенијих јунака окончава свој живот самоубилачким гестом (истрчава пред непријатељску ватру).

[8] Зорана Опачић управо указује на могућност таквог *двосмерног утицаја* (Опачић 2007: 178). Дакле, осим случаја у коме би мемоарска *грађа* послужила као предложак за настанак приповетке, могућ је и случај у коме би се писац мемоара служио књижевним предлошком као *грађом* током каснијег писања мемоара.

Вечерас сам све осећао у бојама.

[...]

Како је вечерас био несношљив круг нас четворо. У оркестру су звуци бубња тутњали црвено као крв, као пламенови. Ида је непрекидно певала, али јој је глас слабио све више, Алберто је држао руку на моме рамену, стежући ме лако као да је хтео да ми каже:

– Знам ја да ти имаш укуса.

Нера је нервозно гризла крај од цигарете коју није могла овде да запали. Мени је пламени обруч ишао око чела. Како је тешко и запарно било вече.

У оркестру су звуци расли, пели се све више у лудилу, покривајући глас мале Иде, тако нежне, тако бледе. Тутњава бубњева је била као пурпур. Један дивни плави крик виолине... и завеса је пала.

Шта је руку било у сали. Лепршале се као голубови.

Нисам могао да запљескам. Нисам могао да подигнем руке. Као да сам умро (Краков 1992: 226, 227).

Поетски сугестивним описима јунаковог *доживљаја* музике упућује се овде на везу између његовог унутрашњег света и простора. Фигуром синестезије (чија употреба је и јасно назначена (издвојеном) првом реченицом) приповедач наглашава симболику боја; *црвени* звукови бубњева (црвени као крв, пламенови, пурпур) и *плави* (персонификовани) крик виолине откривају ту *искренуту* перцепцију која дочарава унутрашњу напетост што расте због затегнутих односа између четворо учесника љубавне интриге (у преломном моменту појавиће се чак и пети учесник, бивши љубавник оперске певачице). Мотив руку, овде је нарочито занимљив јер суптилно гради један контраст, док руке људи у дворани *лепршају као голубови*, руке протагонисте остају непомичне и *умртвљене*. Овај детаљ суптилно антиципира предстојећи опис јунакових руку на болничком лежају, фигура свезнајућег приповедача тако *наговештава* будуће догађаје *увезујући* их у низ мистичне предодређености.

Занимљиво је, притом, што данашњи читалац љубавни заплет (у духу авангардне поетике *онеобичен* неуобичајеном интерпретацијом мотива двојника) сасвим очекивано тумачи у склопу приповедачевог настојања да расветли мотивацију јунака. Читалац из 1926. године пак у њему тражи и имплицитни одговор на питање: *зашто сам се убио.* Судећи по наводима из мемоара пишчев покушај самоубиства је умногочему изненадио његове савременике, отуд се логично намеће и претпоставка да и они могу бити *подразумевани читаоци* који својим очекивањима на одређен начин *обликују* текст. Међутим, ако се осврнемо на објашњење самоубиства дато у мемоарима изненадиће нас управо изокренут поредак – у низу разлога које приповедач наводи као имплицитно објашњење за свој поступак, несрећна љубав, а са њом и узаврела атмосфера оперске дворане, стоје на самом крају:

Све се изменило и опет је све по староме, само ја више нисам ја. Моје је изгнанство завршено, само мој нормалан живот није почео. Јер не може ни да отпочне, пошто је мој живот моје одушевљење, без

кога је живот само тврда празна љуштура. Чини ми се да ништа више не може да учини да устреперим, а моје је постојање до сада било стално вибрирање и продужени занос. [...]

Немам времена да испитујем шта се десило са мном, јер сам научио да живим интензивно како се живи у рату, када сваки тренутак који долази може да буде последњи. Војска, од тренутка када је изгубила ореол који јој је давао рат, и када више нема драж опасности, почиње да ме гуши својим тврдим и уским оквирима. [...]

Моје су вечери поново иза позоришних кулиса. То је мој зачарани круг. Оља је прва колоратурна певачица Београдске опере и ја сам њена сенка, која је не напушта. То је једна грозничава, узрујана љубав у којој ме љубомора нагриза као отровна киселина (Краков 2009: 339).

Док је ратна прошлост јунака у приповеци сасвим изостављена, његов војнички позив се помиње као околност која ће пре утицати на то *како* ће извршити чин него као околност која ће пресудно одредити *зашто* се одлучио на такав чин, дотле у мемоарима она фигурира као главни узрок његовог душевног стања. Дисциплински премештај у Ђаковицу и прва казна због кашњења, дубоко повређују Краковљево осећање части (што није занемарљиво кад се има у виду да му је отац на самрти рекао да своју част цени изнад свега), због чега он постепено постаје свестан да не може да се прилагоди новом начину живота у војсци. Поред тога, незанемарљиво је што данашњи читалац опис душевног стања ратног повратника *чита* и *тумачи* у модерном психоаналитичком кључу[9], препознајући у њему симптоме *посттрауматског стреса*. На прву руку, искази из мемоара нас могу навести на закључак како мотив несрећне љубави из приповетке представља само литерарни мотив. Међутим, ако усредсредимо пажњу на један од најтипичнијих описа трауматске успомене из рата, који је дат у оквиру овог поглавља мемоара, можемо открити противречну, али целовитију *истину* о природи љубавне жудње јунака из приповетке:

Заклани Бугарин са Горничаревског виса поново постаје мој ноћни сапутник. Буди ме у оно мало часова што ми остане за спавање. Када ме његова рука као сенка додирне, скачем и за тренутак сам на отвореном прозору на који пада одблесак уличне светиљке. Срећом, у кући свога очуха станујем у приземљу, док су сви други на првом спрату. Сви осим Нети, мале матуранткиње из Љубљане, која је дошла у Београд да се упише на универзитет и којој је моја мати дала једну малу собу у приземљу, да би јој нешто помагала у кући. Само Нети чује мој пригушени крик. Моје бекство испред мога тврдоглавог непријатеља престаје у првом додиру са светлошћу, али се у стварност враћам тек када се две топле руке, које нисам чуо како су прошле кроз

[9] Ствар постаје унеколико сложенија, самим тим и занимљивија, када се има у виду да је Краков био врло добро упознат са природом првобитних психоаналитичких теорија (његове приповетке, у том смислу, истражују ове теме и пре надреалиста, Опачић 2007: 106). Овакви пишчеви покушаји ретроспективне *самоанализе* представљају врло интригантна места – она нас можда понајвише упозоравају на то да мемоарске исказе морамо прихватати са извесном критичком резервом.

врата, и које излазе из дубоко изрезане спаваће Нелине кошуље, обавију око мене и врате ме у постељу (Краков 2009: 340).

Дакле, јунакова тежња да трауматско сећање потисне *светлошћу* и *музиком* оперских дворана, као и „узрујаним", „грозничавим" љубавним авантурама које се развијају иза „позоришних кулиса", открива нам ту необичну спону између пренаглашене жеље за животом и узнемирујуће жеље за смрћу. Престанак непосредне ратне опасности не значи њен нестанак из *сећања*, из тог разлога јунак приповетке, баш као и јунак мемоара, неутаживу жеђ за постојањем које је било „стално вибрирање и продужени занос" очајнички покушава да пронађе у љубавном заносу како би њиме потиснуо много дубљу егзистенцијалну тескобу.

Овај опис кошмара из мемоара нам тако објашњава и наредну епизоду из приповетке, епизоду у којој се описује прва контемплација самоубиства. Упечатљиво је то што ће она уследити управо након бурне ноћи у којој јунакова љубавна жудња достиже врхунац да би се потом нагло преобразила у своју супротност – опојну жељу за смрћу. У преломном тренутку, док се буде возио са једном од љубавница, јунак ће изненада осетити ужасавајућу „привлачност понора" крај пута:

Најбоље је умрети. Страшно ме је привлачио понор над каменоломом за брегом. Већ је управљач дрхтао...

Осетио сам одједном на врату Идине усне топле, влажне. Прошла је кроз мене. Отресао сам се. Угасио сам мотор, укочио кола са треском над провалијом. Зграбио сам Иду за руке.

– Ја сам пијан... не, ти нећеш умрети...

Рекао сам то тако гласно. Чула је. Склопила ми је руке око врата и гледала уплашено сјајним, влажним очима. Привукла ми главу и пољубила ме у усне, баш онде где сам још Нерин пољубац осећао (Краков 1992: 232).

И ова епизода из приповетке има свој стварносни пандан, занимљиво је што у њему можемо уочити врло сличан опис душевног немира. Наиме, неприлагођеност мирнодопским условима у свести јунака мемоара узрокује слично осећање одсутности, тј. одсечености од живота – осећајући се бескрајно удаљеним од „младих тела која се радују животу" на београдском купалишту, он незаустављиво срља у понор привучен извесносношћу „црног и хладног вртлога":

Окрећем се као да још једном хоћу да видим мој град у даљини на топлим рекама у којима ће у овом летњем дану бити толико младих тела која се радују животу. А мој је живот завршен. Тешки жути облак који у вртлозима извире иза наше дуге аутомобилске колоне, оставља широки прљави прамен на небу и ускраћује ми ту последњу визију. [...]

Мој је поглед сада укочено управљен у дубину где је црна сенка планине хладна на овом врелом дану. Тај црни и хладни вртлог преда мном – то је крај. Моје срце бије узбуђено. Моје је грло суво и гуши ме. Али моја рука на волану не дрхти. Ја сам одлучан и знам шта хоћу.

На ивици је наслаган туцани камен преко кога треба да пребацим своја кола као преко препоне. Појачавам гас и у тренутку када последњи покрет руке треба да начини непоправиво, као један комад челика да је раздро моју свест. Тек овог тренутка схватам да нисам сам, да немам право да убијам два млада човека који и не слуте да њихов живот такође може за који тренутак да се угаси (Краков 2009: 341).

Карактеристично је и то што, и у приповеци и у мемоарима, јунак одустаје од самоубилачке намере оног тренутка када схвати да својим поступком угрожава животе других људи, мотивација овог детаља расветлиће се код описа правог самоубиства који ће уследити наредног дана. У опису тог судбоносног дана пак издвајају се неки врло упечљтљиви детаљи, упоредним читањем приповетке и мемоара, уочавамо да они имају подједнако важан статус, тј. улогу у формирању специфичне *успомене* на тај дан.

Први од таквих детаља јесте сам датум, он се у приповеци јавља на више места у тексту и врло упадљиво је истакнут. Његовим истицањем приповедач увек даје предстојећим догађајима мистично, злослутно значење. Тако, у првом тренутку када прође поноћ јунак наједном постаје свестан да је наступио за њега кобан дан:

18. јуни

Сутра? Не, то је данас. Поноћ је већ прошла. Ко је рекао да је то кобан дан за мене? Да. Бастил ми је поставио хороскоп. И часови и дани су били необично важни. Не сећам се више који (Краков 1992: 231).

Занимљив је и један опис из јунакове радне собе, датум се ту у тексту и графички представља као лист из календара:

Пошао сам ка столу. Више њега је висио календар. Неко је већ откинуо лист.

18

ЈУНИ

ЧЕТВРТАК

писало је на зиду. Није био празник те су слова била црна. Опет опомена (Краков 1992: 233).

Датум ће се нагласити још једном у оном кључном трентку када јунак излази из куће решен да изврши шта је наумио:

Само што пре све уништити. Био је 18. јун, по вртовима су зреле трешње, а у мојој соби је горела ватра. Обично се тада пуше цигарете. Ја сам јео слатко од диња. Обукао сам белу блузу. На црвеној траци је висио орао. Баш више срца. Изашао сам (Краков 1992: 233).

Код овог описа рутинских радњи које јунак обавља пре него што оде у војни камп, једна привлачи нарочиту пажњу. Наиме, црвена трака са

орлом одговара другој успомени на тај дан, забележена је и у мемоарима (о оба случаја се иронично истиче парадокс по коме једно ратно одличје за храброст има да послужи као путоказ метку). У мемоараима се на истом месту, такође, наводи датум али се његовим истицањем не сугерише да догађаји бивају покренути некаквом мистичном силом. Истицањем датума овде се, заправо, додатно *подвлачи* јунакова хладна решеност:

> Осамнаести јун 1920. године. То је дан моје смрти. То сам ја одлучио. Да је то било јуче, онда бих био још и двоструки убица. Данас одговарам само за себе. Цело јутро сам расејано вршио свој посао и сада је мој план у свим детаљима израђен. [...] Обукао сам своју нову белу блузу, летњу униформу, на којој је пурпурно црвена троугла мрља траке мог белог орла са мачевима који увек носим на грудима као свој ратнички понос. Данас ми је то путоказ за челично зрно које треба да нађе моје срце (Краков 2009: 342).

На путу до самог кампа одиграва се још неколико врло занимљивих догађаја. Њихов редослед и опис у приповеци и мемоарима варирају у неким битним детаљима. Наиме, у приповеци први догађај који добија посебан нагласак је опис љубоморне сцене – чекајући на станици превоз до војног кампа, јунак угледа врло узнемирујући призор:

> Окренуо сам се. У жутоме ‘Хиспаносу’ крај конта Бартоло седела је Ида. Видела ме је. Нисам могао да додирнем шапку. Руке ми се одједном укочиле и постале хладне. Пребледео сам. Дисао сам тако кратко. Груди су се дизале, шириле, тресле (Краков 1992: 234).

Мотив руку се овде, опет, врло сугестивно варира. Оне су опет *укочене* и *хладне* као да ћудљиво антиципирају предстојећу несрећу. Након описа љубоморне сцене, у приповеци долази на ред сцена опијања, код ње нарочито привлачи пажњу опис необичног, неконтролисаног смеха који обузима јунака:

> Сагнути ушли смо у подрум пун влажног мириса сирћета. Пили смо између буради за столом масним. Испијао сам водене чаше ракије. Зуби су ми звонили, грозница ми је ишла низ леђа. Одједном нешто врело појурило ми је у главу.
>
> –Умрети.
>
> Овога пута сам био тако решен да сам се гласно насмејао (Краков 1992: 234).

Последњи догађај који у приповеци претходи опису самоубиства јесте опис избијања олује. Упечатљиво је то што олуја настаје истог тренутка када се јунак приближи одредишту које је изабрао за свој чин (војни логор) – на тај начин и природа ступа у одређену везу са унутрашњим светом јунака:

> Извадио сам сат из џепа.
>
> **4 часа поподне**
>
> Час одређен звездама. Загрмело је над логором. Ваздух се испунио љубичастом светлошћу. Једна, па друга кап, па онда безброј почеле

су да падају на мојој белој блузи, по шаторима тако тужним и сивим. Громови су падали на земљу заједно са плахом кишом (Краков 1992: 235).

Хронологија ових догађаја у мемоарима је пак изокренута. Прва ствар која се описује на јунаковом путу до војног логора јесте наговештај предстојеће олује (она ће се разбеснети, такође, оног тренутка када јунак дође у војни камп). Занимљиво је што у мемоарима јунак управо на том месту *реагује* изненадним, неконтролисаним смехом, али овде стоји и објашњење у коме видимо да је долазак олује заправо изазвао одређену асоцијацију:

Излазим журно у Краљице Наталије улицу, зажарену овим летњим даном пред буру која се слути на затегнутом и тешком небу. Последња бура тутњи већ и у мени.

И одједном осећам како један луди, залутали осмех развлачи моје усне.

'Кроз буру'. Вест о моме самоубиству начиниће одличан публицитет моме издавачу Цвијановићу. Људи ће тражити у мојој књизи одгонетку моје необјашњиве одлуке. А ни ја немам објашњења за себе, нити га чак тражим. Бескрајна горчина, скоро гађење према свему ономе што није онако као што сам ја веровао да треба да буде, довољно је да ме изведе из живота (Краков 2009: 342).

На овом месту, дакле, дат је још један интересантан увид у свест јунака, у њему се разочараност у војни позив наново постулира као главни узрок незадовољства, међутим, и поред њега дат је један незанемарљив опис. Наиме, немогућност интроспективног увида у сопствено душевно стање доста речито открива сложеност овог проблема мотивације; видимо да и оно што је у приповеци окарактерисано као *мистично* има одређено упориште у прототипској стварности. Уздржаност приповедача од коментарисања поступака књижевних јунака отуд претендују на *веродостојност* утолико што у свет дела укључује и неке нетипичне, недокучиве поступке људи (такву склоност авангардна књижевност, уосталом, дели са стилском формацијом романтизма).

Као други у низу, у мемоарима се јавља опис опијања. Оно, дакле, овде не стоји у узрочној вези са љубоморном сценом – пиће овде јунаку служи као лек против кукавичлука:

Одједном слутња страха да би у последњем тренутку могао да устукнем, пролази кроз мене. На углу кафана 'Три сељака'. Улазим журно.

– Једну дуплу љуту.

Три пута понављам наруџбину и на овом врелом, загушљивом дану попијена ракија почиње да љуља моју свест као морски талас (Краков 2009: 342).

Коначно, љубоморна сцена постоји и овде, али јој је дат мањи удео у објашњењу узрока самоубиства. Карактеристично је и то што у мемоарима љубавница не примећује јунака, иако његова реакција остаје ништа мање упечатљива:

> Поред саме кафане јуре једна кола. За воланом је коњички капетан, мој претходник. Моје лице, које је постало одједном хладно, сигурно је бело као страх. Крај свог некадашњег љубавника седи Оља, која ме чак и не примећује јер му нешто смејући се прича. А дала ми је часну реч да га више не виђа.
>
> Тврди пречат пресуде спушта се на моју одлуку (Краков 2009: 343).

Коначно, долазимо и до кључног тренутка у нашем тумачењу компаративне везе ових двеју литерарних реконструкција успомене на самоубиство у војничком логору. Као и у претходно ислутрованом распореду догађаја, и код њега постоје одређене врло упечатљиве варијације. Најзанимљивија је она што упућује на околност која је пресудила да самоубиство у приповеци буде и заста *остварено*:

> Смејали смо се, а руке су опет брзо пуниле револвер. Метак је био у цеви, кочница спуштена. Окренуо сам се да нема кога иза мојих леђа. Био је само један војнички сандук црвен и тужан. Обузела ме је туга. Очи су засветлеле. Напред. Знао сам да је срце под Орлом. Цев се наслонила на њега. Напред. Прст са крвавим трагом бурме згрчио се на обарачу (Краков 1992: 235).

Зашто је битно то да иза јунакових леђа стоји само један војнички сандук пресонификацијом окарактерисан као *тужан*, сазнајемо тек када исту сцену упоредимо са оном у мемоарима. Као што је у првој контемплацији самоубиства јунака од чина одвратило сазнање да се са њим у возилу налазе два војника, тако ће га овде ризик да погоди неког војника иза себе приморати да промени положај (у мемоарима касније сазнајемо да је управо то пресудило да метак не погоди срце):

> Иза мојих леђа је шатор у коме седе војници, склоњени од пљуска који пршти по затегнутом платну и чекају мој долазак. Ако пуцам овако усправљен на коленима, зрно може погодити неког од њих. Има већ доста смрти уписаних на мом отвореном рачуну за вечност. Нагињем одједном тело уназад да метак, прошавши кроз њега, удари у земљу. Тачно поред Белог орла је моје срце.
>
> Пуцањ не чујем, али тешки ударац једне невидљиве гвоздене полуге ме баца на тло. Једна челична канџа зарила се и чупа мој живот из груди. Млаз крви је тако силан да пљуштећи удара у мокро платно које је последњи мој видик (Краков 2009: 343).

Дакле, на основу описа из мемоара сазнајемо да је војнички сандук управо био онај граничник који је поделио фикционалног јунака и аутобиографску личност – усуђујемо се чак рећи да је фигуром двојника заправо направљен *рез* између две *интерпретације* једне успомене. Свет књижевног дела нам се, захваљујући овом увиду, указује као уметнички уобличена верзија неке алтернативне (*паралелне*) стварности у којој се граница између онога што се десило и онога што је могло да се деси помакнула у другу страну. Импликације овог увида постају јасније када се размотри даљи опис догађаја у приповеци и мемоарима.

Наиме, карактеристично је то што одмах након испаљеног хица, јунак у оба случаја доживљава невероватну жељу за животом. У мемоарима та жеља се исказује кратком констатацијом: „Одједном ме граби једна очајна жеља, јача него шибање моје крви: – Ја хоћу да живим. . .“ (Краков 2009: 344). У приповеци мистична унутрашња спознаја *ӯтиче* и на промену времена – олуја наједном пролази и указује се (као у *Дневнику о Чарнојевићу* објављеном исте 1920. године) бескрајно лепо ведро небо:

> – Ваздуха... хоћу да...
>
> Хтео сам сада да живим, одређени час је прошао, а ово је било тако страшно, тако тешко.
>
> Прошла је бура, облаци су се разишли, ваздух је био свеж, а небо огромно и плаво. Ништа до само бескрајно плаво небо нада мном. Трептало је као радост. Хтео сам да живим, да живим...
>
> Крв је јурила све јаче, хладиле су ми се руке и ноге, око главе је једнако горео пламени обруч. Тонуо сам пун туге за небом и сунцем.
>
> Да ли сте видели румене фонтане? (Краков 1992: 236).

Након ове лирске епифаније уследиће и јунакова спознаја двојника у болничкој постељи. Реч је о удвајању свести, као што је непоменуто, у приповеци ово искуство представља мистично, езотерично објашњење[10] јунакове мотивације:

> После се све помутило и чинило ми се да умирем. Нисам умро, јер су ме пренели у постељу. Али ја више нисам био сам. Тело ми је било разлучено те смо двоје лежели у кревету. Кажем двоје, јер сам осећао, јер сам видео једну тешку, болну главу крај себе, која је као моја бацала грудве крви на уста. Када се ноћу накупило доста крви, чинило ми се да наше обе главе леже одсечене на џелатском пању. Лагано сам умирао. Ноге и руке, онако издвојено за себе, биле су непомичне и мртве. Узалуд сам молио своју леву ногу да се помери у страну. Она је била увек непомична. Молио сам је, потом се љутио, плакао од беса и свађао се са њоме. [...]
>
> Сад сам разумео. Нас је било двоје. А зашто сам се онда убијао? Свако је од нас љубио само једну жену. Једну, једну... Сазнање је дошло

---

[10] Занимљиво је да у Краковљевој приповеци „Алхемичар“ наилазимо на слично тумачење мотива двојника, његово објашњење се овде, у извесним цртама, поклапа са натуралистичким тумачењем наслеђа:

> Наши преци стари лупежи. Увек у миру, и увек се враћају да још неку нову кожу поцепају.
>
> Шта смо ми сви? Далеки одјек давно умрлог гласа, древна слика већ иструрелог тела. Један мали румени комад меса који плаче, створен у љубавноме грчу, а у који се увуче један далеки предак који неуморно лута као вампир. Ако је парче добро по два-три улете у њега.
>
> А ко је ушао у мене? (Краков 1992: 123).

С друге стране, мотив злата се узгредно јавља и у овој приповеци као посредно објашњење природе двојника: „Убризгавали су ми морфијум, злато и камфор, падао сам у бунило. Када сам се разбудио, опет је она глава лежала крај мене. Једино јој очи нисам могао сагледати. Можда су биле и жуте...“ (Краков 1992: 238).

Исти мотив злата у мемоарима, пак, добија иронично *објашњење*: „У моје укочене ноге и руке забадају се непрекидно игле и уливају течности које треба да зауставе крволиптање, да оборе температуру, да умање болове. Ушприцавају ми и један препарат са честицама злата, као каквом махараџи“ (Краков 2009: 345).

доцкан, онај други био је све немоћнији, одлазио је... (Краков 1992: 236, 237, 238).

Најинтригантнији опис у мемоараима, опис Краковљеве успомене са болничке постеље након покушаја самоубиства, расветлиће нам генезу овог литерарног мотива двојника, и том приликом открити како овај фантастични мотив има још необичније упориште у самом *сећању*:

> Ја умирем. Осећам како живот излази из мене. [...] Цело је моје тело паралисано и мртво и последњи остатак мог живота се заджао у глави и десној руци. Лева рука, крај срца, већ је леш. Био бих ужаснут када бих имао животну реакцију. Али ја је више немам. Знам сада да се од овог тренутка налазе нас двоје на тој самртничкој постељи. Двоје: један доле у постељи, бивши ја, непомичан, са искривљеним уснама пуним крви и леда, са хладним удовима без живота, и садашњи ја, флуид који мисли, који разуме али који не осећа. Ја, нематеријални, који као осматрачки балон уздигнут изнад постеље посматрам први и последњи пут своје тело. Још могу да мислим и моје мисли се буне:
> – Помери се, мрцино, мораш да живиш... (Краков 2009: 344).

И тек сада опис *умртвљених* руку из приповетке открива свој траг. Једна недокучива успомена, настала у тренутку када се приповедачева свест нашла на самој граници између живота и смрти, издвојила се као најупечатљивији детаљ у том необичном људском искуству. Оно што смо у приповеци наслућивали у сугестивном опису јунакових руку, у мемоарима није добило очекивани резонерски коментар – немогућност да се нешто саопшти из те *нематеријалне посматрачке* позиције коју је претежно заузимао приповедач мемоара отелотворила се зато у литерарном облику. На овом месту у мемоарима, и поред делимичног психолошког објашњења, остављена је речита *празнина* која сведочи о тренутку у коме се приповедање приближило граници чије прекорачење значи напуштање нефикционаног оквира. Као покушај *другачијег* разумевања ове успомене, самим тим, и тумачења узорка и природе нагона смрти који је довео до самоубиства, јавила се приповетка „Како сам се убио“. Њен приповедач и протагониста, пак, износећи своју *варијанту* истине морао је (стварно или симболички) да *умре*:

> Моја је крв била тако зелена. И хаљина девојке била је зелена... Вид ми је ослабио. Зидови су треперили зелено, а кецеље лекара... да ли су то били лекари... То су били угљари... Мирисало је на угаљ. Била је тишина. У њој сам чуо само ударе чекића... чудне ударе чекића. То и ништа више (Краков 1992: 238).

III. Закључак – удвајање као разрешење противречности

Посматрани као противречни, али управо зато и комплеменарни покушаји да се протумачи смисао личне историје трагично ухваћене у ковитлац историје једног друштва и доба, описи самоубиства у приповеци

и мемоарима представљају оне облике *литерарног сведочанства* које смо настојали да тумачимо не би ли проникли у природу самог литерарног *представљања* и *памћења* стварности.

Захтев да се дâ *интристички опис споменика* умерио нас је ка томе да покушамо да расветлимо оно што чини *специфичност* литерарног представљања, и то смо настојали да истражимо компарацијом описа самоубиства у делима фикционалног и нефикционалног жанра. У том светлу, покушаји објашњења мотивације јунака су нам се указали као комплементарни одговори на исто питање *зашто сам се убио* – док је у приповеци већи нагласак био дат љубавном заплету и фантастичном објашњењу мотива двојника (можда и атавистичком – као у „Алхемичару"), дотле је у мемоарима била наглашенија тежња да се дâ рационално, психолошко објашњење за необичне поступке јунака. Коменари приповедача мемоара, каткад блиски резонерској улози коју преузима реалистички приповедач, открили су нам да, и поред покушаја објашњења јунаковог душевног стања, и даље остају разна места неодређености. Опис прве контемплације самоубиства у приповеци и мемоарима, открио нам је како се наведени разлози (повређена војничка част, пост-трауматски синдром и узрујане љубавни, што нагризају љубомором „као отровном киселином") ћудљиво укрштају и преплићу док сећању, заправо, измиче прави увид у мотив.

Покушај реконструкције кобног дана, 18. јуна 1920. године, открио нам је још занимљивији поступак транспоновања мотива. Као да је у одређеној мери *манипулисао* спостеним сећањем, приповедач је упечатљиве детаље распоређивао и премештао усклађујући их са литерарним тежњама. У приповеци су догађаји представљени као да их покреће нека *мистична* сила, као да су неизбежни, унапред предодређени. У мемоарима је пак успостављена дистанца, чак понекад и иронични отклон према *знамењима*. У том смислу је истакнута хронологија догађаја на јунаковом путу до војног кампа. Док у приповеци љубоморна сцена повезује догађаје у узрочно-последични след, љубавница *види* ужаснутог јунака и покене у њему унутрашњу олују која се кроз очајнички смех *прошири* у спољњи свет, дотле у мемоарима сам призор олује код јунака изазива очајнички смех и открива дубљу, унутрашњу олују чије се порекло и права природа не могу потпуно *разазнати*.

Кључни опис самоубиства под војничким шатором открио нам је најкомплексније рачвање у двема литерарним *интерпретацијама* успомене. Изненадна жеља да се живи, спозната у тој *егзистенцијално-граничној ситуацији*, оцртла је најјасније две противречне могућности – да се очајнички пригрли нагон живота, или да се препусти нагону смрти. Један тривијалан садук (попут оног сандука из кога су испадала једина сведочанства о животима војника у роману *Крила*) поделио је личност јунака на два гласа – на глас из приповетке, који нам је из *постморталне* позиције открио тајну смрти да би након тога нестао у њеној *зеленој* измаглици, и на глас из мемоара који се од ње опостио, придружујући се „телима која се радују животу", сачувавши једино успомену на своју *умртвљену* леву руку.

Овај прелаз осликава и једна необична фигура која се, такође узгредно јавља у оба дела. У приповеци то је необична девојка у црвеној хаљини; она која се јунаку указује као оличење самог нагона живота:

> Долазила је и девојка у црвеној хаљини, расплетених коса о доносила ми цвеће. Било је лето и девојке се купале на реци. Долазила ми је опаљена сунцем и није имала на себи ништа под хаљином, те сам осећао како јој трепере груди. Један једини трзај пролазио је кроз мене, гледао сам је, радовао се, то је долазило као живот... смешио сам се (Краков 1992: 237).

У мемоарима она добија своје име али не губи ништа од претходне симболике. Њена мокра коса овде откива и суптилну везу између описа прве контемплације самоубиства (које је у приповеци спречила такође жена – оперска певачица) и јунаковог осећања *одсечености* од живота дочараног исказом приповедача у мемоарима:

> Осећам како се први пут моје суве усне и зажарени образи развлаче у осмејак. Летња изрезана хаљина која као румени пламен трепери око младог тела, плаве косе у нереду, још влажне од савске воде, босе ноге у сандалама и очи које светле као радост живота. Јела. Зато што је Мартина сестра, ова лепа весела девојка никада није била мој флерт (Краков 2009: 346).

Прелаз са фикционалне на нефикционану прозу поклопио се са слабљењем и нестајањем авангардних тенденција у Караковљевом стваралаштву. Међутим, такав прелаз није условио да Краков, тумачећи историју и судбину појединца у њој, не испољи подједнако *литерарне* тенденије. Тежња да се језички артикулше и естетски изрази лична *успомена* испољила се тако у два наврата, и уобличила се у два *споменика*. Истанчаност и сложеност њиховог субјективног *виђења*, посведочила је о правој вредности њиховог *тумачења* друштвене стварности.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин Михаил. *Проблеми поетике Достојевског*. Превела с руског Милица Николић. Београд: Слово / Zepter Book World, 2000.

Женет Жерар. „Поетика и историја". *Фигуре*. Београд: „Вук Караџић", 1985.

Иванић Душан. *Основи текстологије : увод у текстологију нове српске књижевности*, Београд: Народна књига – Алфа, 2001.

Јовановић Александар. „Alpha – београдска литерарна заједница". Голубовић Вида, Тутњевић Станиша (уред.). *Српска авангарда у периодици*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1996.

Кајзер Волфганг. *Гротескно у сликарству и песништву*. Превео с немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2004.

Краков Станислав. *Црвени Пјеро и друге новеле*. Приредио Гојко Тешић. Београд: „Филип Вишњић", 1992.

Краков Станислав. *Живот човека на Балкану*. Београд: Наш Дом, 2009.

Опачић Зорана: *Алхемичар приповедања Станислав Краков*. Београд: Учитељски факултет, 2007.

Петковић Новица. *Елементи књижевне семиотике*. Београд: Појмовник / Народна књига – Алфа, 1995.

Петровић Предраг. „Кинематографско писање (*Крила* Станислава Кракова)“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LIV/3 (2006): 511–526.
Поповић Тања. „Књижевна грађа и књижевна историја“. Тутњевић Станиша (уред.). *Фолклор, поетика, књижевна периодика*. Зборник радова посвећен Миодрагу Матицком. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.
Тешић Гојко. *Црвени џеро и друге новеле*. Београд: „Филип Вишњић“, 1992.
Фуко Мишел: *Археологија знања*. Превео са француског Младен Козомара. Београд: Плато, 1998.

Milan Potrebić

TWO DESCRIPTIONES OF SUICIDE IN THE SHORT STORY “HOW I KILLED MYSELF“ AND MEMOIRS *LIFE OF A MAN IN THE BALKANS* WRITTEN BY STANISLAV KRAKOV

Summary

In the first chapter of this essay an attempt has been made to determine the specific nature of a literary attempt to preserve and interpret history. The analysis focuses on the relation between two genres which are understood as two essentially different but, at the same time, complementary efforts to understand the phenomena of suicide seen as a personal and collective/representative act of the individual. With that goal in mind the reconstruction of the chronology of events which led to the protagonist’s suicide in the short story and memoirs is established in the second chapter of this essay. The conclusion of this analysis sheds new light on the narrators tendency to implicitly explain the motivation of the protagonist. In that process the figure of the Double presents itself as a crucial motif, a border between two genres, two different and yet complementary reconstructions of a memory.

Key words: history and fiction, post-traumatic stress, avant-garde, mimesis, suicide motif.

UDC 821.161.1.09 Peperštejn P.

Елена Кусовац
Белградский университет
Филологический факультет
Кафедра славистики
jelena.kusovac@gmail.com

ТЕЛЕСНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ПЕППЕРШТЕЙНА

«Есть тело Космоса, тела Богов, но нет и не может существовать тела Человека (если, конечно, мы будем понимать под человеческим телом то, что ему принадлежит, чем он владеет и что не может быть никем отнято). Тело человеческое – это относительно поздний продукт культуры, и его явление совпадает с развитием чувства конечности, смертности человеческого существа».

– Валерий Подорога

Данная статья исследует тему тела, телесности и телесных метаморфоз в творчестве московского концептуального художника и литератора Павла Пепперштейна. Мы акцентируем внимание на телесной неустойчивости, разнообразных его метаморфозах, иллюзорности иабстрактности. С другой стороны, нас интересует телесность городов Москвы, Праги, Ленинграда, а также и архетипические образы России, как воплощение женского начала.

Ключевые слова: Пепперштейн, тело, перевоплощение, бестелесность, матрешка, Россия, двойничество.

The paper treats the issues of body, corporality and physical metamorphoses in the work of Moscow conceptual artist and writer Pavel Pepperstein. In Pepperstein's work the body is often incorporeal, abstract and prone to metamorphoses. Of special interest is the corporeality of the cities of Moscow, Prague and Leningrad while in the representation of Russia its archetypal femininity dominates.

*Keywords:*Pepperstein, body, corporality, metamorphoses, immateriality, babushka, Russia, duplicity.

Тело в творчестве Пепперштейна непостоянно и подвержено всем видам метаморфоз. Оно напоминает искусственную оболочку, в которую возвращаются душа и ум после психоделических и галлюциногенных путешествий по всевозможным орбитам. Пепперштейн в своем литературном творчестве описывает множественные миры, в которых герои существуют в состояниях измененного сознания: в трансе, в видениях,

во снах, галлюцинациях или под влиянием психотропных препаратов. Персонажи его произведений не являются целостными личностями – они, как и миры,в которых передвигаются, состоят из «многочисленных малых я»[1], которые меняются в зависимости от событий. Тело способно и отражать, и одновременно пропускать различные виды внешней и внутренней энергии. В рассказе «Кумирня мертвеца»[2] (Пепперштейн 2010: 128), автор описывает путешествия своих героев после смерти. Так, например, герой Сейчи превращается в *покупку:*«Правда ли, что я был ПОКУПКОЙ? Возможно ли, чтобы меня купили?»; Устлер – в *реку*: «Бывал я и рекой, уносящей отражения своих берегов».Тереза превращается в *ледник:* «Я был огромен, но и глетчер был великолепен – я стал точкой в его белизне, в его необъятности. Мне казалось, что я всегда лишь шел сюда, и теперь это и есть КОНЕЦ: застывание навеки в зернистом блаженстве. Если бы я знал тогда, какие гирлянды и анфилады Концов, Финалов и Окончаний меня ожидают!» Зео превращается в *скелет*[3]*: «*После ледника я пробудился скелетом на острове Флинта[4]. Зеленая, сочная трава буйно обнимала мои белые аккуратные кости, росла между ребер. Я лежал на горе. Остров каскадами сбегал к морю. Я был скелетом-указателем, стрелкой – сомкнутыми костями рук я указывал туда, где находился клад. Этот клад был лишь краешком того моря сокровищ, которые потом прошли перед моим взором. При жизни я был равнодушен к драгоценностям, да и сейчас они мало волнуют меня, но прихоть ночи заставила меня стать инспектором необъятных складов ценных вещей»[5]. Другой герой после смерти превращается в *Инвентарь,* собравший все драгоценные вещи, которые автор своим зрением микроскопически расчленяет и деконструирует: «Я – сам Инвентарь, мое зрение заведует шкатулками, перстнями, инкрустацией, горностаевыми мантиями, резьбой по камню и стеклу, малахитовыми галереями и янтарными комнатами, хрустальными и фарфоровыми вазами,

---

[1] Имеется в виду гурджиевский тезис, что человек является многосложным существом, состоящим из многочисленных «я»: «Этого “я” не существует или скорее существуют сотни, тысячи маленьких “я” в каждом из нас. Мы разделены в самих себе, но мы можем узнать множественность своего существа только посредством наблюдения и изучения. В данный момент – это одно “я”, в следующий момент – это другое “я”. Многие “я” в нас являются противоречивыми, вот почему мы не функционируем гармонично». (Гурджиев 1922).

[2] Рассказ первый раз напечатан в сборнике рассказов *Диета старика,* а потом опубликован в сборнике *Весна* под названием «Одна весенняя ночь».

[3] Сведение себя к скелету в шаманизме означает выход за пределы профанного в область сакрального. Доведение до состояния скелета, по мнению М. Элиаде, означает преодоление простого смертного состояния и, следовательно, освобождение от него. «Сведение себя к состоянию скелета равнозначно воссоединению в матке этой Великой Жизни, т.е. полному обновлению, мифическому возрождению» (Элиаде 2000: 40).

[4] Капитан Дж. Флинт – вымышленный капитан пиратского корабля «Морж» из романа *Остров сокровищ* Роберта Льюиса Стивенсона.

[5] Остров Флинта является ссылкой автора на роман *Остров сокровищ* Роберта Льюиса Стивенсона, в котором главный герой, вымышленный капитан пиратского корабля Капитан Дж. Флинт, закапывает сокровища и оставляет труп моряка Аллардайса в качестве воображаемой стрелки, указывающей на место, где сокровища были укрыты.

яйцами Фаберже, гравюрами на стали и на меди, моделями парусников, венками, древними знаменами, орденами, монетами всех времен и стран, а также всеми бумажными деньгами, их водными знаками, всеми печатями, росчерками, вензелями, изысканными почеркушками, долговыми обязательствами и нотариально заверенными бумагами, гербовыми марками, всеми коронами, державными яблоками, скипетрами, дарохранительницами, амфорами, оружием, древними прялками, гребнями, ткацкими станками, эталонами мер и весов, живописными полотнами, амфорами, гобеленами, экспонатами всех музеев, слитками драгоценных металлов». Превратившись в Инвентарь, собрав в себе все ценности, герой становится музеем-памятником, чтобы и в других измерениях сохранить память о вещах, принадлежавших предкам. По Федорову, «все вещество есть прах предков» (Федоров 1995: 290), и каждая частица того праха несет в себе влияние среды, в которой существовала, в том числе и следы жизни, которые бессмертные персонажи (персонажи будущего) накопили в себе, чтобы продолжить космическую жизнь после смерти.

В творчестве Пепперштейна тело представлено как дом, который покидают его жители, чтобы улететь в смерть, и снова вернуться в «дом-тело». Это тело – иллюзорное. Оно освобождено от последней границы между «я» и «вне-я», преграды, защиты, покрова, называемого кожей. «Быть мертвым приятно, особенно поначалу. Потом случаются трудные встречи. Среди битого стекла, среди живых шкафов меня вызвали на дуэль» (Пепперштейн 2010: 134). Тела постоянно перевоплощаются, превращаясь в тела гор, кратеров, ветра, воды и микроорганизмов; иногда они становятся настолько абстрактными, что превращаются в не-тела: «Бывали и не-тела: похожие на опоздание поезда, на щели в горных породах, на выздоровление, на взрыв, на промежутки между книгами» (Пепперштейн 2010: 134). Таким образом, Пепперштейн как бы освобождается от скованности и ограниченности в одном материальном теле, собрав в себе все сущее и превратившись во все вместе[6] (Пепперштейн 1994: 217). Через тело отражается жизнь в целом. В. Подорога пишет в своей *Феноменологии тела*, ссылаясь на философию Ницше: «Жизнь в целом – это поток становления (Ф.Ницше), но тогда и отдельная жизнь не заключена в тело-порог как темницу, а всегда – вихрь, кружение, перепад глубин и поверхностей, изменение телесных состояний, независимых от устойчивых, видимых телесных форм» (Подорога 1995: 20). Герой Пепперштейна тоже освобождается от своего тела и занимает позицию наблюдателя со стороны. Таким способом он лишается своего эмпирического *Я*, удаляется от себя, открывая путь к мистическим и психоделическим

---

[6] В журнале *Пастор,* Пепперштейн пишет: «Это недоумение, почему я так ограничен и так забавно запеленут в этом теле, которое обладает своим именем, своей судьбой, которая мне еще не известна, каким-то своим временем, жизненным сроком. Удивление и недоумение тогда полностью составляло мое сознание, природу моего сознания: почему я не являюсь всеми этими людьми в окошках, всеми занавесками со всеми узорами, стеклами. Почему я являюсь чем-то, а не вообще всем вместе?» (Пепперштейн 1994: 217).

путешествиям, чтобы, тем самым, в наибольшей мере приблизиться к себе[7]. В романе *Мифогенная любовь каст* читаем: «Дунаевым теперь владело ощущение, что тело его упразднено, а на его месте существует одинокий набор волшебных умений, приемов и техник – результат обучения у колдуна Холеного. Все эти “приближения”, “перескоки во времени”, “просачивания сквозь стены”, три добавочных вида зрения (“исступленное”, “ночное” и “кочующее”), все эти “летания” и “прыжки”, все эти “боевые изыски засраной древности” – все это существовало теперь на месте его исчезнувшего сознания, действовало помимо его воли; это был маленький, до боли смешной ад щекочущих друг друга умений» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 181). Его герои попадают в мистические состояния: в экстаз, транс, эйфорию, они должны отказаться от сознания, посредством психотропных средств или холотропных поведений войти в бессознательное и перешагнуть те границы реальности, которые являются нормой повседневности. Мир становиться иллюзией,он существует только в сознании, а сознание существует в пустоте. Дунаев видит себя в образе сказочного героя, обладающего некоторыми сверхспособностями: перемещаться в пространстве и в измерениях, превращаться в другие формы. П. Флоренский в книге *Столп и утверждение истины* пишет: «То, что обычно называется телом, – не более как онтологическая поверхность; а за нею, по ту сторону этой оболочки лежит мистическая глубина нашего существа»[8] (Флоренский 1914). В этих внетелесных астральных путешествиях тело лишается материализации и превращается в энергетическую систему, субъект достигает сверхфизических и экстрасенсорных способностей, которые могут привести к различным видениям. Такое отношение к телу навеяно влиянием восточных философий – прежде всего буддизма, столь популярного среди московских концептуалистов того времени. Согласно буддистской доктрине, тело прежде всего рассматривается как препятствие к духовному прогрессу. Выход за его пределы, достижение бестелесности считается вершиной духовного развития, ведущего к сатори и нирване**.** Пространственные или временные трансформации, которые переживаются путешественником, делают его тело«прозрачным» для физических явлений. Путешественник как бы наблюдает со стороны и, освобождаясь от временных и пространственных цепей, застревает в вечности. Такое тело можно считать «гиперфизическим»[9] – телом, находящимся в четвертом измерении. Оно становится опустошенным, упраздненным, а на его месте

---

[7] В. Подорога, поддерживая картезианско-гуссерлевскую интерпретацию, относившуюся к отношению эмпирического *Я* и трансцедентального *Эго* пишет: «Мы обретаем близость с собой как мыслящим, сознающим существом, когда удаляемся от самих себя как «живых» существ, погруженных в неясные толщи телесных переживаний. Мы близки себе, я бы сказал – абсолютно близки, только в акте трансцендирования, и нигде более» (Подорога 1995: 35).

[8] Флоренский П.,*Столп и утверждение истины*. [электронный ресурс] https://azbyka.ru/stolp-i-utverzhdenie-istiny/2. 13.12.2017.

[9] Четвертое измерение, в котором пребывает «гиперфизическое тело», т.е. время, по словам Жарри «позволяет войти в себя существу, способному изолировать себя от

«существует одинокий набор волшебных умений, приемов и техник» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 181). Иногда его герои оказываются и внутри своего тела: «Я оказался внутри своего тела, бегущего по железнодорожному мосту, когда я был десятилетним мальчиком, одетым в оранжевое. Меня окружала тьма моих здоровых внутренностей»[10]. После психоделических путешествий тело постепенно возвращается герою«частями»: так герой неожиданно встречается с монахом по имени Варфоломей, превращенным в собственный член[11].

Откуда метаморфозы и превращения? Естественное тело смертно, и только трансформированное, метаморфозированное, карнавальное тело способно обрести бессмертие. Иногда эти перевоплощения персонажей Пепперштейна наступают во время экстатического танца, напоминающего шаманские ритуальные танцы, в которых освобождается энергия и достигается равновесие: «Сам Бакалейщик – один – занимал следующий ярус, третий по счету. Он танцевал и в танце менял облики. То являлся он снова томной девушкой, то прохаживался по кругу морщинистым крокодильчиком, то раскидывался по ярусу белым пламенем, то проливался печальным дождем, то возникал самим собой – омерзительным балагуром в несвежей одежде» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 425). Этими превращениями автор как будто защищает своих героев от смерти, исчезновения, конечности, оставляя им возможность возобновить свое тело или занять другое. В *Словаре терминов московской концептуальной школы* под термином «критика тела» подразумевалось «желание заменить существующее тело другим, более усовершенствованным, оснащенным и отгороженным от возможных страданий». На пути Дунаева находится поручик Холеный, появляющийся время от времени в роли помощника и союзника[12]. В борьбе с врагами (немцами) он советует Дунаеву «перещелкивание», т.е. один из видов пассивного сопротивления[13]: Перещелкивать – «это значит “из игры выводить”, то есть, считай, отвлекать, предложить им что-нибудь более интересное, чтобы они в другие миры погрузились. У них же все на интересе держится, на азарте. У них душа не глубокая, как у нас с тобой, а поверхностная, увлекающаяся». В голове

всякой длительности». Об отношении Жарри к гиперфизическому телу, см.: (Ямпольский 2012: 233).

[10] (Пепперштейн1998) [электронный ресурс]: http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt. 13.12.2017.

[11] Имя «Варфоломей», возможно, является арамейским патрономическим именем (отчеством) «bartalamai» – «сын Фалмая», где Фалмай – искаженное на арамейский лад греческое имя Птолемей. Вполне может быть, что деконструкцией имени Варфоломей нафал-май (fal-my), автор подчеркивает его фаллосоидную символику.

[12] «Он впервые отправился в бой один, без Поручика, без Мухи-Цокотухи, без каких бы то ни было других помощников», см.: (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 99).

[13] Перещелкивание и пассивная оборона характерна для героя К. Кастанеды дон Хуана. С другой стороны, пассивный принцип обороны берет начало из китайской военной стратегий, написанной Сунь Цзы в трактате «Искусство войны», в котором идеальная победа считается автором, только если получена благодаря дипломатическими методам, без вступления в военные действия.

Дунаева находится и Советочка – женский персонаж, за чьими советами и указаниями он нередко обращается: «Зовут ее Советочка, потому что советы подает» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 59). Она показана как один из видов бессознательного героя, как анима[14], проводник по внутреннему миру, которая управляет его сознанием, и к которой он может обращаться в самых сложных ситуациях и неожиданных искушениях: «вырвали Дунаеву клок волос на макушке, затем основанием медного креста выдолбили или вырыли в голове что-то вроде норки или могилки (больно ему не было, плоть казалась рыхлой и податливой, как земля, а костей вообще не чувствовалось). И в эту норку уложили спать девочку, предварительно отпустив на волю мириады мелких ангелов, окутывавших ее ноги» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 59). Принцип матрешки или «одно в другом» в этом случае осуществляется и на примере самого Дунаева, в теле которого находится орган, в котором лежит женщина[15].

В литературе и культуре архетипическим является приписывание женского естества земле и городу. Россия-«мать-сыра земля», матрешечная Москва, Одесса-мама[16] (картина *Обама-мама*) в творчестве Пепперштейна суть представлены в качестве женских персонажей.

Женский принцип матери-земли, воплощенный в символе русской матрешки, находим и в его картинах, например, в картине «Город Россия», где над городом возвышается гигантская матрешка, раскрашенная в цвета российского флага. Ее белая юбка напоминает белое холодное солнце, зависшее над безличным футуристическим городом в белой пустоте. Аллегорический образ русской безликой бабы (напоминающей малевичевские образы) с четко выраженными атрибутами России (красный платок,

---

[14] По словам К. Г. Юнга, «Анима – это олицетворение всех проявлений женственного в психике мужчины: таких как смутные чувства и настроения, пророческие озарения, восприимчивость к иррациональному, способность любить, тяга к природе и – последнее по порядку, но не по значению – способность контакта с подсознанием. <…> Особенно наглядный пример восприятия анимы как внутреннего персонажа мужской психики мы обнаруживаем у знахарей и прорицателей (шаманов) эскимосов и других северных племен», что подчеркивает женское начало, присутствующее в его творчестве. Юнг К. Г. «К вопросу о подсознании». *Карл Густав Юнг и его последователи Человек и его символы*. [электронный ресурс]: http://www.litmir.me/br/?b=139670&p=1. 13.12.2017.

[15] «Одним из наиболее часто встречающихся в сновидениях символов, передающих трансцендентное освобождение, является путешествие в одиночку или паломничество, оборачивающееся духовным странствием, в котором посвящаемый знакомится с сущностью смерти. Но это не смерть в смысле последнего страшного суда или связанного с инициацией испытания силы: это путешествие освобождения, самоотречения и искупления, осуществляемое под бережным руководством некоего духа сострадания. Этот дух чаще представлен «властительницей», нежели «властителем» посвящения, – персонажем, олицетворяющим высшую женственность (то есть аниму), как Гуань Инь в китайском буддизме, София в христианско-гностической доктрине или Афина Паллада, древнегреческая богиня мудрости». Юнг К. Г. «К вопросу о подсознании». *Карл Густав Юнг и его последователи Человек и его символы*. [электронный ресурс]: http://www.litmir.me/br/?b=139670&p=1. 13.12.2017.

[16] Выражения «Одесса-мама» и «Ростов-папа» встречаются в воровском жаргоне XX века.

валенки) появляется и на нескольких картинах в цикле «Politicalhalucination» (2002). На одной из них («Politicalhallucination» *14*) матрешка, парящая в воздухе, представлена как коллективный галлюциноз. В романе *Мифогенная любовь каст* Верхняя и Нижняя Москва представлены в виде матрешки, состоявшейся из некоторого количества «баб», внутренность которых представлялась в форме лабиринта[17], где находился «целый мир туннелей, ходов, связей, железных дорог, тайных заводов, складов, правительственных убежищ» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 218). Родина-матрешка со всеми внутренностями напоминает матку, и блуждание героя можно трактовать как одно из его инициационных преображений, в котором герой умирает и снова возрождается, т.е. к этому относится *regressusaduterum*, согласно учениям ортодоксного фрейдиста Отто Ранка. С другой стороны, К.Г. Юнг тоже видит в городе материнский символ и символ женского начала вообще и считает, что в центре душевного и символического пространства любого города оказывается женщина (Керлот 1994: 150).

Наконец, нередкие образы матрешек в романе и в картинах свидетельствуют о преобладании женского начала над мужским, таким образом, что матрешки являются и символом плодородия и вечной продолжительности. Женские персонажи Пепперштейна – Советочка и Синяя из *Мифогенной любви каст*, Весна из одноименного рассказа, Лида Григорьевна из повести *Свастика* – суть таинственные, загадочные, мистичные существа, которые своей женской энергией завораживают героев и помогают им на пути их саморазвития. Женское начало всегда связано с бессознательным[18] и в пепперштейновских текстах наиболее проявляется в потоке подсознания героя[19] и как будто владеет им, когда он находится в онирических путешествиях или в психоделическом бреду, загипнотизированный женским эхом: «Курского немного клонило в сон, день выдался интенсивный, давно уже не бывало у него таких дней; его клонило в сон, но сладко как в убежавшем детстве, как будто клонило его не в сон, а в огромный бисквит. Источник этой сладости скрывался в голосе Лиды – Курский закрыл глаза, внимая, думая о том, как странно красота девушки отпечаталась в модуляциях ее голоса, в его приглушенной звонкости, как если бы звонил завернутый в бархат колокольчик, и

---

[17] В любой культуре лабиринт означает сбивающий с толку и лишенный ориентиров мир матриархального сознания, и пройти его могут лишь подготовленные к особому посвящению – в таинственный мир коллективного подсознательного – Юнг К. Г. К вопросу о подсознании,в: *Карл Густав Юнг и его последователи Человек и его символы*. [электронный ресурс]: http://www.litmir.me/br/?b=139670&p=1. 13.12.2017.

[18] Более подробно об этом в: (Башляр 1998: 22).

[19] Об отношений женских и мужских началах писал и Бердяев: «Женщина более связана с душой мира, с первичными стихиями, и через женщину мужчина приобщается к ним. Мужская культура слишком рационалистична, слишком далеко ушла от непосредственных тайн космической жизни, и возвращается к ним она через женщину» (Бердяев 1991) [электронный ресурс]: https://profilib.net/chtenie/58747/nikolay-berdyaev-novoe-srednevekove-razmyshlenie-o-sudbe-rossii-9.php. 01.03.2018.

в то же время иногда этот голос образовывал колодцы, глубокие и темные, наполненные потайными объемами холодной воды, которая проистекала из подземных источников, тайно соотнесенных со снежными вершинами гор и подземными реками» (Пепперштейн 2006: 117). В этом подсознательном потоке выделяются субстанциальные образы воды, символизирующие стихию женственную, бессознательную[20], хаотическую, которую автор обрисовывает и фотографиями, крутящимися перед закрытыми глазами Курского: фотографиями водоворотов, макушек, спиралей ДНК, водяных струек, ракушек, рубашек, расшитых бисером, шкатулок, кружев.

В стихотворении «История потерянного крестика» Россия антропоморфизованна и воспринимается автором во сне как таинственная загадочная девица, спящая красавица, ждущая своего рыцаря:

Россию видел я в туманах и во мгле,
И в северных снегах, и с думой на челе
Высоком, словно туча. И она
Оттуда, издали, все улыбалась мне –
Довольно грустная и страшная страна.
Ее улыбка соткана из мглы,
Истерик, гула, ужаса. Опять
Она кивает! А вокруг главы
Какой-то круг. Кокошник или нимб?
Она похожа на огромный лимб,
Преддверье ада, темный рай теней –
Умом ее конечно не понять,
Да и не нужно размышлять о ней!
Она глядела в яркий, дивный сон,
И нежный лик мечтой был освещен,
Но гулок, тверд был тяжкий медный шаг.
И в сумрачных зрачках метался красный флаг!
И витязь юный, призрак молодой,
Точнее древний, древний, словно Нил,
Ее обнял тяжелою рукой,
К ней голову большую наклонил,
Поцеловал в нежнейшие уста
И тихо прошептал: «Забудь, забудь Христа!»[21].

Сказочную ортодоксальную Россию, потерпевшую крах коммунизма и превращенную в тоталитарное государство во время СССР, Пепперштейн сравнивает с мистической, золотой, но также и современной Прагой в романе *Пражская ночь*: «Прагу называют золотой, и действительно, старое

---

[20] О воде как о символе бессознательного, женского начала, читаем у Керлота: «это “текучее тело” интерпретируется современной психологией в качестве символа бессознательного, т.е. неформальной, динамической, мотивирующей, женственной стороной личности. Проекция материнского образа на воды наделяет их различными нуминозными свойствами, характерными для матери» (Керлот 1994: 116).

[21] (Пепперштейн 1998). [электронный ресурс]: http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt.01.03.2018.

золото словно бы проступает тут ото всюду, проступает даже в облаках, в мелких волнах Влтавы, в свежей зелени деревьев на речных островах. Ветхость и свежесть в этом городе слиты воедино, как единицы они в древнем дереве, которое по весне все оделось юными благоухающими цветами. А нас вот лишили цветущей древности, лишили божественной связи времен, лишили светлого будущего, лишили нашей лени и снов, и воскресения мертвых, и жизни будущего века, и космической любви, лишили сознания! <…> Видно, не заслужили. Мы согрешили против коммунизма, извратив и скомпрометировав этот прекраснейший проект человечества, мы проехались танками по его человеческому лицу, а лицо это, проступившее в социалистической Чехословакии в период так называемой "пражской весны", было на самом деле лицом одного северного святого, одного из тех десяти праведников, ради которых Господь терпит злой мир людей» (Пепперштейн 2011: 27).

Фантастическая Прага, колыбель Г. Майринка, которому отчасти и посвящена *Пражская ночь*, опубликованная в 2008 году к сороковому юбилею пражской весны, является главным героем этого детективно-мистического романа, чье действие разворачивается в неокапиталистической современности. Загадочная, призрачная, барочная и алхимическая Прага со своими готическими соборами, замками, башнями, узкими золотыми улочками, представлена как таинственное место памяти, место, в котором сливаются эрос и танатос: «Прага – это колоссальный музей скульптур, посвященных сексу и смерти» (Пепперштейн 2011: 28). В этой Праге, «славянском сердце Европы», главный герой, профессиональный киллер Илья Короленко, писавший стихи и участвовавший в псевдо-конференции о «пражской весне» и крахе социализма, находится на Параде Богов – древних, славянских, языческих – единственных, на которых возлагается надежда о спасении духа Европы. Призыв к восстанию – «Восстаньте, славянские боги! Пусть вечно живут народы, навечно разъединенные и навеки влюбленные друг в друга» (слова главного Мага – Великого Мерлина, на этом сборище Богов, напоминающем Бал у Сатаны) – указывает на единственную возможность спасения Европы – хищника, предатора – Европы, потерявшей свою изначальную ценность, свою подлинность и красоту, исчезнувшую в беспределах капиталистическо-глобалистической паутины: «И теперь Европа задыхается и гибнет – точнее гибнет ее дух, корчащийся в судорогах под толстым слоем процветания, гибнет в ароматизированном зверинце, он переживает агонию в сердце успеха. Он настолько при смерти, что больше не кажется больным – кажется, что его просто нет»[22] (Пепперштейн 2011: 143).

В романе *Мифогенная любовь каст* мы прослеживаем путешествие Дунаева из Москвы в Берлин.При этом автор ведет нас через приморскую Одессу, чьи «тенистые улицы, уютные и распластанные, как женщина на постели» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 129), через блокадный Ленинград,

[22] См. серию картин П. Пепперштейна «Europa in trouble».

влажный, болотный, мерцательный – «город из которого уходит жизнь» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 302), но который сам становится существом, чья душа складывается с душой героя и одновременно продлевает путь к измененному миропониманию и наблюдению жизни со стороны: «И если нам и суждено наблюдать свою собственную жизнь, то не столько проживая ее изнутри, сколько подглядывая за ней со стороны (как, бывало, заглядываешь с балкона в окно своей комнаты). Подглядывать, и обязательно сквозь влажность – наш главный оптический инструмент, уподобляющий созерцаемое созерцающему, мир-глазу» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 279), через темные Черные деревни, в которых никакой оптический прибор не поможет герою различать реальность от вымысла, поскольку все вокруг было окутано в тьму: «он рассматривал бинокль, заглядывал в него, вертел настройку, хотя кроме мрака, не надеялся ничего увидеть в окулярах <…> Все его вещи, как и собственное тело, были ему слегка видны, в отличие от чернодеревенских вещей, людей и пространств» (Пепперштейн 2010: 575). Путешествие Дунаева описано как путешествие по телу Пуруши, разбросанному везде и расчлененному на части (как в случае Озириса), с тем, что Пуруша, как первообитатель души, обретает «власть над бессмертием»: «Кажется, он поднялся еще выше по телу здешнего Пуруши, которого австрийцы называли Гурвинеком или Курчавым. Гигант, видно был ни жив ни мертв. Какие-то части его тела загнивали, другие ломились от свежести» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 691). Но разъединенный Пуруша является аллегорией Европы, которая не только, что рассеялась везде, но и потеряла свое изображение в разбитом зеркале: «но зеркало это давным-давно разбилось в мелкие дребезги, и его микроскопические осколки сверкали теперь в некоторых сердцах и в некоторых глазах» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 691).

В такой физиологичности текста мы нередко встречаемся и с ритуализированным материально-телесным началом, характерным, прежде всего, для средневекового литературного наследия из-за своего гротескного и смехового дискурса. Такой телесный дискурс Бахтин назвал «гротескным реализмом»[23], и этот прием мы встречаем и в некоторых произведениях Пепперштейна. Бахтин пишет, что «материально-телесное начало в гротескном реализме (то есть в образной системе народной смеховой культуры) дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. И это целое – веселое и благостное»[24]. В поэме *Видевший Ленина* Пепперштейн обращается к коллективному народному телу, описывая обряд испражнения – этот «естественный» и «древний обряд», произошедший в сомнамбулическом состоянии – Пепперштейн описывает подробно, поднимая его на высший, почти метафизическо-космический уровень:

---

[23] Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* [электронный ресурс]: http://www.litmir.me/br/?b=53048&p=1. 01.03.2018.

[24] Указ. соч. [электронный ресурс]: http://www.litmir.me/br/?b=53048&p=1. 01.03.2018.

Он временно вернулся в этот мир
Из неги снов, из теплоты постели,
Чтобы обряд свершить – необходимый,
Естественный и древний, словно уголь.
Он какает задумчиво и сонно,
Глаза подернутые дымкой поднимая
К проему неба над дощатой дверью.
Он в небо смотрит, тело расстается
С излишками прожеванной им пищи
(Таинственное, я сказал бы, дело!
Все те прелестные порою изысканья
Природы и людей, что мы спокойно,
Без жалости, без страха, без сомнений,
Зубами мелкими, спеша, перетираем,
Размачиваем едкою слюною
И втягиваем внутрь, сквозь пищевод,
В утробу жадную, где все обречено
Материалом стать для нашей жизни –
Ненужное же извергаем вон,
Не думая, в уверенности хладной,
Что так и быть должно. А сколько
Там умыслов изысканных хранится!

И дальше следует перечисление прелестных продуктов и пищи, которые люди так легко выбрасывают и расстаются с остатками, не размышляя об их ценности. Пепперштейн отождествляет человека с едой, подчеркивая материальное, органическое, пропадающее, и прослеживает таким образом нить: еда-человек-испражнение-человек-труп-земля-Россия. Автор таким способом задает вопрос:

Вот если эдак мы с едоюпоступаем,
С таким чудесным, дружественным сонмом,
С таким родным, необходимым, близким,
То как же с нами этот мир поступит?
И дает ответ: Но боюсь порою,
Что канем мы в бездонный хладный мрак,
Как испражнения, как трупики сырые
И смрадные, – дымясь, тепло теряя,
Разваливаясь на лету, мы будем
Извечно падать в яму выгребную,
И плакать над собой, и забывать
Зачем и как, и почему, и что,
И для чего когда-то были мы
Субтильны так, оживлены, беспечны?..[25]

Хотя автор все время говорит об испражнениях, его стиль является возвышенным, напоминая оду по своим характеристикам.

---

[25] (Пепперштейн 1998), [электронный ресурс]: http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt.01.03.2018.

Ведь есть же дно у ямы выгребной!
Ведь есть закон, пределы и границы!
Ведь разлагаясь, прея, там, внизу,
Все испражнения в Россию переходят!
Они ее навеки составляют,
Питают и вливаются в нее[26].

Земля-яма-могила – поглощающее начало, коллективный туалет-черная дыра-помойка в которую сливаются вся испражнения, но которая все-таки является и родительницей и загадочной тайной. Ода экскрементам превращается в Оду Отчизне, где автор иронически обыгрывает тему Родины как тайны и загадки, одновременно ссылаясь на Тютчева и Блока:

Россия, ты – Отчизна, ты под нами
Огромным исполином притаилась.
Куда же ты плывешь, о айсберг дивный?!
Тебя умом, однако, не понять,
Тебя аршином общим не измерить,
Твои размеры, Родина, для нас
Загадка странная, довлеющая тайна.

Амбивалентное отношение к России отражается и в тематике, и в стиле писателя.

Физиологичность, гипернатуралистическая репрезентация тела, деконструкция[27] и реконструкция тела и органов, мотивы еды, диететическое питание[28] и отказ от приема пищи, ведущей к аскезе героев[29], принятие психотропных средств, провоцирующих измененииесостояния сознания – все это конструирует поэтику телесности у Пепперштейна. Так, например, герой Дунаев не раз превращается в Колобка: «Пусть я не человек, но человеческое тело – моя собственность, – прошептал он твердыми губами. <…> Внезапно очнувшись, он понял, что жует свою подмокшую нижнюю губу. Он был вкусен сам себе и утолял свой голод.

---

[26] Там же.

[27] И даже если существует деконструкция тела на части, расчленение и дезинтеграция, то оно лишено насильственности, грубости, характерной прежде всего для сорокинских текстов.

[28] В *Мифогенной любви каст*, один из героев, Востряков, читает книги по диетологии и отказывается от некоторой пищи, чтобы усовершенствовать свое психофизическое состояние: «Он бросил принимать таблетки, резко ограничил свое питание, исключил из него все острое и сладкое, прекратил употреблять дрожжевое тесто, соления, жареное мясо и котлеты» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 30).

[29] М. Рыклин пишет по этому поводу в своем предисловии к *Диете старика*: «Центральным в *Диете старика* является раздел о еде, где речь идет о молоке, ватрушечке, супах, горячем, колобке, грибах и т.д. Интересно, что все эти продукты, кроме галлюциногенных грибов, не съедаются. Съедаемые же грибы относятся к нетелесному порядку: их поглощение не только не насыщает тело, но и угрожает растворить ядро личности. Отвергая остальную пищу, персонаж “Грибов” всеми силами старается не допустить собственной дематериализации, вступая с грибами в единоборство внутри литературы и в каком-то смысле за литературу» (Рыклин 1998), [электронный ресурс]: http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt. 13.12.2017.

С этого дня он стал отъедать от себя, размачивая новые и новые участки своего тела в теплой воде, всегда присутствующей возле пожаров. Это снимало голодные страдания, зато появились трудности с перемещением. Он потерял свою идеальную шарообразную форму и больше не мог так весело и быстро катиться, как раньше. Он стал испражняться съеденным измельченным хлебом через дырочки в носу. Тело его теряло хлеб, уменьшалось, превращаясь постепенно в неровное, неряшливое полушарие. Дунаев теперь ползал, буквально кусая землю и отталкиваясь от нее языком. Пришлось приготовиться к смерти, и он приготовился к ней равнодушно, поскольку потерял эмоции» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 260). Смерть для Пепперштейна представляет только одну из разновидностей жизни. Она постоянно преследует всех, и наше сознание должно понять и смириться с этим. Для воина Дунаева смерть не страшна, хотя она и вездесуща:

Смерть не страшна,
С ней не раз мы встречались в бою,
Вот и теперь
Надо мною она
Кружится.
Ты меня ждешь
И у детской кроватки не спишь,
И поэтому, знаю, со мной
Ничего не случится.

Ему, как настоящему воину, нельзя бояться смерти[30]: «Как же воину умереть от войны, если он – дитя войны и в ней его жизненная сила заключена? Для других война – смерть, а для воина – жизнь» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 69). Автор считает, что человек испытывает смерть несколько раз в жизни и должен «столько же раз испытать надежду на спасение и крушение этой надежды (точнее, этих надежд), и столько же раз пережить всю жизнь и даже какие-то другие, чужие жизни» (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 76). Таким образом, жизненный принцип, жизнерадостность, присущая его поэтике, становятся главенствующим началом: «С удовольствием исключил бы из мироздания все, что кого-либо мучает, удручает, причиняет неприятности, страдания и прочее. Даже ради развлечения не стоило бы сохранять память о неприятном. Пускай все обустраиваются поуютнее и живут вечно, со сквознячком» (Пепперштейн 2010: 195). В некоторых текстах Пепперштейна (имеются в виду тексты из сборников

[30] Подобное отношение к смерти появляется и в психоделических романах Кастанеды, в учениях Дона Хуана, в которых смерть находится везде и является постоянным попутчиком человека: Смерть – наш вечный попутчик**.** Она всегда находится слева от нас на расстоянии вытянутой руки, и смерть – единственный мудрый советчик, который всегда есть у воина. Каждый раз, когда воин чувствует, что все складывается из рук вон плохо и он на грани полного краха, он оборачивается налево и спрашивает у своей смерти, так ли это. И его смерть отвечает, что он ошибается и что кроме ее прикосновения нет ничего, что действительно имело бы значение. Его смерть говорит: «Но я же еще не коснулась тебя!» – Кастанеда К., [электронный ресурс]: https://www.libfox.ru/25910-karlos--kastaneda-koleso-vremeni.html.13.12.2017.

Весна, Военные рассказы) ощущается какая-то «невыносимая легкость бытия», постоянная эйфория в отношении к жизни, оптимистичность и бодрость. Тема любви поднята на высший уровень и показана как космическая и всепоглощающая. Она не касается конкретных персонажей и их отношений – она проявляется во всем и относится ко всему: к природе, искусству, Родине, телу, тексту и фантазмам, одним словом: к Бытию: «Поток любви, внезапно хлынувший на него, был столь сильным, что любая человеческая страсть казалась ледяной невозмутимостью, любая нежность представлялась черствым равнодушием по сравнению с этой нескрываемой силой любви. Весь величественный эпос Бытия казался серой пылинкой на фоне этого интимного обожания, несущегося быстрее света (Ануфриев, Пепперштейн 2010: 385).

С другой стороны, выраженные эстетизация и эротизация текста создают в творчестве Пепперштейна специфическую сказочно-фантастическо-романтическо-эротическую атмосферу, вызывающую у читателя эмоционально-интеллектуальную стимуляцию и терапевтическое удовольствие.

В некоторых текстах, мы встречаемся с мотивом двойничества и телесного удваивания, разработанных по принципу шизоанализа. Можно привести пример «анекдота» о Массо из рассказа «Кумирня мертвеца»: «Массо, знаменитый актер и донжуан, решил свести вместе всех любовниц и образовать «массовку»[31]. Он готовит завтрак для *двух* персон и играет в пасьянс. И тут начинается действие. Первая из пришедших девушек сразу убила Массо, но не успела покинуть комнату, как туда вошла другая, которую она тоже убила, чтобы не было свидетелей, и т.д. «Через какое-то время полицейские, защищенные пуленепробиваемыми щитами, ворвались в комнату с букетами белых роз. Они обнаружили там тела Массо и его семнадцати любовниц, а также совершенно безумную дебютантку Р., которая сидела на софе и, продолжая заряжать пистолет, с сумасшедшим смехом расстреливала входную дверь. Ее обезоружили и прямо из окровавленной комнаты отправили в сумасшедший дом. До сих пор она там и все не устает бредить о забрызганных клетчатых рубашках, о том, что белые лепестки роз надо успеть перекрасить в красный цвет до прихода Королевы. Не знаю отчего (может быть, пасьянс и серебряные вазы на столе сыграли свою роль), ее бред связан с содержанием *Алисы в Стране Чудес*. Больная называет себя вымышленным именем Элси, искажая имя Элис. Она озабочена тем, чтобы карты успели перекрасить белые розы в красные, хотя Алиса и Дама Сердец кажутся ей одним и тем же лицом. Кровожадность Дамы Сердец она оправдывает тем, что все валеты, дамы и короли – двухголовые. Отрубить одну из голов – не означает убить, это всего лишь “укорачивание”. Она вообще называет людей “двухголовыми” и старается смягчить свою вину, утверждая, что убитые ею девушки –

[31] Массо-массовка – игра слов, нередкий прием построения текста у Пепперштейна.

всего лишь чьи-то двойники. Классическая шизофрения – ничего оригинального. На игральных картах персонажи кажутся "по пояс погруженными в зеркало". Элси тоже попросила сшить себе юбку из зеркальной ткани, чтобы походить на карту. Я иногда навещаю ее, приношу сладкое». Шизофреничность текста/героев наблюдается в очевидном раздвоении и дуализме всего: игральные карты с двойственными образами, дублированное имя Элси/Элис, двухголовые люди, двойничество. Здесь автор посредством «зеркальной юбки», т.е. удваивания героини, и визуально представляет ее шизофрению. Вступив в диалог с кэрроловскими Алисами (здесь автор приводит бред, связанный с *Алисой в стране чудес*, хотя сама тема напоминает *Алису в Зазеркалье*). Пепперштейн пользуется еще одним приемом, характерным для его творчества: самоинтерпретацией. Единственное секретное, что остается после прочитанного анекдота – это факт, что Массо, которому все-таки конец истории не был известен, готовит завтрак для *двух* персон. Читателю предлагается самому разгадать загадку, кто эти две персоны: Массо и одна из семнадцати любовниц, две любовницы или первая вошедшая, дебютантка Р., которая остается последней, кстати удвоенной, и проводит свои последние дни в психушке.

Важно упомянуть, что в постмодернистской литературе телоцентризм становится одним из важнейших приемов. По этому поводу писал Сорокин: «В русской литературе вообще тела было очень мало. Духа было выше крыши. Когда читаешь Достоевского, не можешь почувствовать тела героев: сложение князя Мышкина или какая грудь была у Настасьи Филипповны. Я же очень хотел наполнить русскую литературу телесностью: запахом пота, движением мышц, естественными отправлениями, спермой, говном. Как сказал Арто: "Там, где пахнет говном, пахнет жизнью"» (Сорокин 2002: 4). И на основе вышесказанного, мы увидели, что Пепперштейн уделяет дискурсу телесности очень важную роль. Однако, у Пепперштейна, в отличие от Сорокина, нет мерзостной и агрессивной природы телесности – она показана как более конструктивная, оживляющая, продуктивная, но все-таки видоизменяемая, неустойчивая, зыбкая.

ЛИТЕРАТУРА

Ануфриев Сергей, Пепперштейн Павел. *Мифогенная любовь каст.* Москва: Ад Маргинем, 2010.

Бахтин Михаил. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва: Эксмо, 2015. [электронный ресурс]: http://www.litmir.me/br/?b=53048&p=1.

Башляр Гастон. *Вода и грезы.* Москва: Издательство гуманной литературы, 1998.

Гурджиев Георгий. *Человек – это многосложное существо.* Лондон, 1922.

Кастанеда Карлос. *Колесо времени* [электронный ресурс]: https://www.libfox.ru/25910-karlos-kastaneda-koleso-vremeni.html.

Керлот Хуан Эдуардо. *Словарь символов.* Москва: Refl-book, 1994.

Пепперштейн Павел. *Пражская ночь.* Санкт-Петербург: Амфора, 2011.

Пепперштейн Павел. *Диета старика.* Москва: Ад Маргинем, 1998. [электронный ресурс]: http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt.
Пепперштейн Павел. *Пастор.* Пастор Зонд Edition, 1994.
Пепперштейн Павел. *Свастика и Пентагон*. Москва: Ад Маргинем, 2006.
Подорога Валерий. *Феноменология тела*. Москва: Ад Маргинем, 1995.
Рыклин Михаил. «Предисловие». Пепперштейн Павел. *Диета старика*. Москва: Ад Маргинем, 1998. [электронный ресурс]: http://lib.ru/PROZA/PEPPERSHTEJN/dieta_starika.txt.
Сорокин Владимир. «Убойное сало: "Я хотел наполнить русскую литературу говном"». Беседовала Оксана Семенова. *МК-Воскресенье*, 2002.
Федоров Николай. *Собрание сочинений в 4-х тт*. Т. 1. Москва: Издательская группа «Прогресс», 1995.
Флоренский Павел. *Столп и утверждение истины*. [электронный ресурс] https://azbyka.ru/stolp-i-utverzhdenie-istiny/2.
Элиаде Мирча. *Шаманизм: архаические техники экстаза*. Киев: София, 2000.
Юнг Карл Густав. *Карл Густав Юнг и его последователи Человек и его символы.* [электронный ресурс]: http://www.litmir.me/br/?b=139670&p=1.
Ямпольский Михаил. *Наблюдатель. Очерки истории видения*. Москва: Сеанс, 2012.

Јелена Кусовац

ТЕЛЕСНЕ МЕТАМОРФОЗЕ У СТВАРАЛАШТВУ П. ПЕПЕРШТЕЈНА

Резиме

Чланак се бави питањима тела, телесности и телесних метаморфоза у стваралаштву московског концептуалног уметника и писца Павла Пеперштејна. Тело код Пеперштејна је нематеријално, апстрактно, илузорно и склоно метаморфозама. Пеперштејнови јунаци често напуштају своје тело јер на тај начин имају бољу могућност да перцепирају свет око себе. Захваљујући телесним метаморфозама јунака, они су у стању да достигну бесмртност, нарочито у екстатичним тренуцима психоделичних стања. Посебна пажња посвећена је телесности градова – московским лавиринтима, фантазмагоричном Прагу, Лењинграду и Одеси, као и приказивању Русије као женског архетипа.

Кључне речи: Пеперштејн, тело, метаморфоза, бестелесност, бабушка, Русија, двојност.

UDC 821.161.1.09 Dostojevski F. M.

Константин Баршт
Институт русской литературы РАН
barsht@rambler.ru

ТЕОРЕМА О «ЛЮДЯХ ДВУХ СОРТОВ» (*ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ* Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО): ШЕСТЬ ВЕРОЯТНЫХ ИСТОЧНИКОВ

В статье рассматриваются различные версии происхождения концепции, которая обсуждается в разговоре между Родионом Раскольниковым и следователем Порфирием Петровичем (*Преступление и наказание*), о существовании двух типов людей, подразделяемых по критерию уровня свободы волеизъявления. Обнаруживаются и комментируются аллюзии на произведения В. Г. Белинского, Н. М. Карамзина, Блеза Паскаля, Николя Мальбранша, Евангелие, а также публикацию В. П. Буренина в газете *Санкт-Петербургский вестник*, подписанную псевдонимом «Выборгский пустынник».

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «теория Раскольникова», аллюзия, В. Г. Белинский, Н. М. Карамзин, Блез Паскаль, Николя Мальбранш, В. П. Буренин и *Санкт-Петербургский вестник*.

The paper analyzes different versions of the origin of the concept which is discussed in the conversation between Rodion Raskolnikov and investigator Porfiry Petrovich (*Crime and Punishment*) regarding the existence of two types of people who are divided according to the criterion of the level of freedom to express their will. What is revealed and commented are allusions to the works of V. G. Belinsky, N. M. Karamzin, Blaise Pascal, Nicholas Malebranche, the Gospel as well as a publication by V. P. Burenin in the paper *St. Petersburg Herald* signed by the pseudonym “Viborg Hermit”.

Key words: F. M. Dostoevsky, “Raskolnikov theory”, allusion V. G. Belinsky, N. M. Karamzin, Blaise Pascal, Nicholas Malebranche, V. P. Burenin, *St. Petersburg Herald*.

Формируя идеологию произведения и канву развития характера своего протагониста, Достоевский практически никогда не опирался на какой-то один источник, обычно этих источников оказывалось несколько. Естественное желание комментатора найти одно единственное объяснение той или иной идее или сюжетному событию, которые мы встречаем в научной литературе о творчестве писателя, логически небезупречно и как правило практически невыполнимо. Писатель черпал материал для строительства своих сюжетов из многих областей знаний, разных слов культуры, и довольно часто сразу несколько идей и событий, существующих параллельно в исторических анналах, биографиях современников,

произведениях русской и мировой литературы, газетных сообщениях, сливались в его творческом процессе в одно целое, обретая форму сюжетного элемента его произведения.

Примером такого рода является известная «теория», которую обсуждают на страницах *Преступления и наказания* Раскольников и Порфирий Петрович – о двух типах людей, один из которых смиренно проводит свою жизнь во власти «рутины», не пытаясь выбраться из отведенной ему судьбой социальной ячейки, другой, напротив, бунтарски стремится к полноценной реализации своего творческого потенциала и в пределах максимальной свободы. Реализуя на практическом уровне вывод из этой идеологии, Раскольников совершает убийство старухи-процентщицы и ее сестры Лизаветы. Необходимо исходить из того, что статья Раскольникова и разговор о статье Раскольникова на страницах романа *Преступление и наказание* содержательно отличаются друг от друга. Главную мысль публикации героя романа обычно привязывают к следующим его словам: «люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей *новое слово*» (Достоевский 6, 1973: 200).

В литературе о творчестве писателя эту теорему, требующую особых моральных и юридических прав для «сильной личности» при осуществлении ею требуемых для развития человечества социальных проектов, принято связывать с писаниями философов-индивидуалистов и «мыслителей-романтиков». Это, например, *Французская революция* (1837) и *Герои, почитание героев и героическое в истории* (1841) Т. Карлейля, *Единственный и его достояние* М. Штирнера (1845), *История Юлия Цезаря* Наполеона III (1865-1866). Согласно мнению М. П. Алексеева, в связи с этим необходимо вспомнить о трактате де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств» (Достоевский 7, 1973: 337, 404). Интерес к этому эпизоду романа *Преступление и наказание* подчеркивается огромным количеством работ, трактующих в философском или историко-литературном ключе этико-социальную «теорию Раскольникова». В литературе о творчестве писателя отмечен длинный ряд концепций, высказанных различными философами и писателями и получивших отражение в идеологии, развиваемой в процессе разговора Раскольникова с Порфирием Петровичем. Некоторые из этих источников получили полноценное отражение в литературе по данной теме, но есть и такие, которые по сей день находясь под спудом, требуют своего введения в научный оборот.

Раскольников остро ощущает, что противостояние класса людей исключительной воли и таланта мещанской, обывательской среде проходит через его личную судьбу; причисляя себя к разряду людей, могущих сказать «новое слово», он вдруг «не в тон разговора» прибавляет, что «великие люди … должны ощущать на свете великую грусть» (Достоевский 6, 1973: 203). Этот намек улавливает Порфирий, который тут же спрашивает, не считает ли и себя Раскольников «тоже человеком “необыкно-

венным" и говорящим новое слово», на что получает подтверждение: «Очень может быть» (Достоевский 6, 1973: 204). Неслучайно, работая над романом, Достоевский в задумчивости писал по-французски слово «рутина»[1]. Эти каллиграфические прописи связаны с размышлениями писателя об основном пункте этой доктрины – сосуществовании двух типов людей, один из которых не обещает человеку решения этико-онтологических проблем, но предоставляет возможность заработать немного денег и стать «семьянином, отцом, мужем, хорошим гражданином и проч.» (Достоевский 7, 1973: 136). Записи на смежных страницах тетради показывают, что фактор «рутины» трактован писателем как основная опасность для его героя-философа, отождествляющего «рутину» и «толпу» и комментирующего это сочетание словом «низость» (Достоевский 7, 1973: 89). Как и его друг Разумихин, Раскольников ополчается «на рутину их дряхлую, пошлейшую, закорузлую», мечтая о «целом новом пути» (Достоевский 6, 1973: 105). С самого начала работы на произведением писатель намечал возможность ввести в сюжет романа диспут о рутине, которая, по мнению его героя, необходимо потребует от человека, имеющего душу и сердце, пойти на преступление (Достоевский 7, 1973: 94), о том, что в «ужасном положении», в котором оказываются люди, «слушаться судьбы нельзя, о рутине и проч.» (Достоевский 7, 1973: 142). В конце концов, Достоевский утверждается в решении, что этот разговор «о рутине», убивающей человека как свободное и мыслящее существо, состоится между Раскольниковым и Порфирием Петровичем, где будет окончательно выяснена суть теории Раскольникова: «У Порфирия. Познакомились. Разговор, о чем спорили на вечере. Выпытывает мысли. Раскольников догадывается, в ударе. О работнике. О разных предметах. О преступлении, о власти рутины и исключения и проч.» (Достоевский 7, 1973: 170). В дальнейших записях Достоевский подчеркивал важность этого разговора «насчет рутины и избранных» (Достоевский 7, 1973: 173). Эти идеи Достоевский вынес из глубин своего личного мироотношения, своего опыта противостояния «золотой середине», как он называл этот слой общества. Помимо *Преступления и наказания*, эта идеология встречается также в романе *Подросток*: разговор Аркадия Долгорукова со Стебельковым о двух типах людей, один из которых, неспособный создать нечто новое, отбирает у созидателя продукты его труда: «Нет-с, позвольте. На свете везде второй человек. Я – второй человек. Есть первый человек, и есть второй человек. Первый человек сделает, а второй человек возьмет. Значит, второй человек выходит первый человек, а первый человек – второй человек. Так или не так?» (Достоевский 13, 1975: 181–182).

Раскольников отнюдь не сторонник социальной революции в русле марксистской идеи «бедные против богатых», как иногда это изображается

---

[1] Каллиграфическая пропись «La Routine» содержится на страницах записной тетради, среди подготовительных материалов к роману *Преступление и наказание* (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. Хр. 3. Л. 130).

в литературе о Достоевском, он объявляет войну против людской «посредственности», опасной для человечества тем, что в создаваемым ее скудоумием сумятице и неразберихе не в состоянии осуществить себя талантливые, высоконравственные, творческие люди. Определяя свое моральное и социальное состояние как «ужас», «пошлость» и «подлость» (Достоевский 6, 1973: 211), Раскольников хотел бы противостоять «бесчисленному и разноличному легиону пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров» (Достоевский 6, 1973: 279), такого рода как, например, Лебезятников – «пошленький и глуповатый человечек» (Достоевский 6, 1973: 280). Не случайно, что во время работы над романом он в задумчивости писал по-французски слово «рутина» (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. Хр. 3. Л. 130).

Эти каллиграфические прописи связаны с размышлениями писателя об основном пункте доктрины Раскольникова – существовании двух типов людей, один из которых не обещает человеку никакого решения проблемы его бытия, но предоставляет возможность заработать немного денег и стать «семьянином, отцом, мужем, хорошим гражданином и проч.». Записи на смежных страницах тетради показывают, что фактор «рутины» трактован писателем как основная опасность для его героя-философа, отождествляющего «рутину» и «толпу» и комментирующего это сочетание словом «низость» (Достоевский 7, 1973: 89). Писатель намечал возможность ввести в сюжет романа разговор о рутине, которая, по мнению его героя, необходимо потребует от человека, имеющего душу и сердце, пойти на преступление (Достоевский 7, 1973: 94), о том, что в «ужасном положении», в котором оказываются люди, «слушаться судьбы нельзя, о рутине и проч.» (Достоевский 7, 1973: 142). В конце концов, Достоевский утверждается в своей мысли о том, что этот разговор «о рутине», убивающей человека как свободное и мыслящее существо, состоится между Раскольниковым и Порфирием Петровичем, где будет окончательно выяснена суть теории Раскольникова: «У Порфирия. Познакомились. Разговор, о чем спорили на вечере. Выпытывает мысли. Раскольников догадывается, в ударе. О работнике. О разных предметах. О преступлении, о власти рутины и исключения и проч.» (Достоевский 7, 1973: 170). В дальнейших записях Достоевский подчеркивал важность этого разговора «насчет рутины и избранных» (Достоевский 7, 1973: 173).

Поводом для этого философского диспута между Раскольниковым и Порфирием Петровичем, при участии Разумихина и Заметова, стала публикация статьи главного героя *Преступления и наказания* в газете *Периодическая речь*, которой заинтересовался следователь: «… одна ваша статейка: “О преступлении”... или как там у вас, забыл название» (Достоевский 6, 1973: 198). Статья – лишь повод для разговора, ее содержание не совпадает с диспутом о «двух типах людей», что многократно подчеркивается в тексте *Преступления и наказания*. Излагая содержание статьи Раскольникова, Порфирий Петрович фиксирует внимание на тезисе: «некоторая мысль, пропущенная в конце статьи, но которую вы, к сожалению,

проводите только намеком, неясно... Одним словом, если припомните, проводится некоторый намек на то, что существуют на свете будто бы некоторые такие лица, которые могут... то есть не то что могут, а полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан» (Достоевский 6, 1973: 198–199). Обычно именно в таком смысле и принято воспринимать статью Раскольникова: как указание на деление человечества на два класса, один из которых имеет право на преступление. Однако это уводит нас от истины, со всей очевидностью содержание статьи было другим; обратим внимание, Раскольников решительно не согласен с пересказом Порфирия: «Раскольников усмехнулся усиленному и умышленному искажению своей идеи» (Достоевский 6, 1973: 199).

Не обращая на это внимания, Порфирий вторично сосредотачивает внимание окружающих на том же тезисе, пользуясь тем, что статью Раскольникова из присутствующих, кроме него, никто не читал. Его задача – подтолкнуть Раскольникова к беседе на тему, которая поможет ему лучше проникнуть в психологию оппонента: «Всё дело в том, что в ихней статье все люди как-то разделяются на “обыкновенных” и “необыкновенных”. Обыкновенные должны жить в послушании и не имеют права переступать закона, потому что они, видите ли, обыкновенные. А необыкновенные имеют право делать всякие преступления и всячески преступать закон, собственно потому, что они необыкновенные. Так у вас, кажется, если только не ошибаюсь?» (Достоевский 6, 1973: 199), – еще более заостряет этот тезис Порфирий. Обратим внимание на реакцию Раскольникова. Он понимает, что Порфирий умышленно передергивает содержание его статьи, преследуя свою цель – вывести его на тему «о праве на преступление», однако решает принять условия игры, для вида соглашаясь с тем, что его статья именно об этом: «Раскольников усмехнулся опять. Он разом понял, в чем дело и на что его хотят натолкнуть; он помнил свою статью. Он решился принять вызов» (Достоевский 6, 1973: 199). Принимая навязываемую ему тему разговора, якобы непосредственно связанную с идеей его публикации, он для вида соглашается с заведомо неверной ее трактовкой: «вы почти верно ее изложили, даже, если хотите, и совершенно верно...» Заметим, что после этих слов Достоевский делает ремарку, указывающую на искусственность этого согласия: «(Ему точно приятно было согласиться, что совершенно верно)» (Достоевский 6, 1973: 199).

Однако следующей своей репликой Раскольников мягко уводит тезис Порфирия в сторону истинной идеологии своего произведения: «я вовсе не настаиваю, чтобы необыкновенные люди непременно должны и обязаны были творить всегда всякие бесчинства, как вы говорите» (Достоевский 6, 1973: 199). Что ж касается тезиса, навязанного его публикации Порфирием, он говорит: «законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом

и от отцов перешедший, и, уж конечно, не останавливались и перед кровью, если только кровь (иногда совсем невинная и доблестно пролитая за древний закон) могла им помочь» (Достоевский 6, 1973: 199–200).

А затем одним изящным движением он опрокидывает приписывание этой мысли его произведению, указав, что об этом уже существует гигантская литература: «Одним словом, вы видите, что до сих пор тут нет ничего особенно нового. Это тысячу раз было напечатано и прочитано» (Достоевский 6, 1973: 200), фактически уводя эту мысль из пределов понимания ее как «теории Раскольникова» в стандартной ее трактовке и привязывая ее к традициям мировой философской мысли.

В игру, которую затеяли Порфирий и Раскольников, вмешивается Разумихин, который, не зная текста статьи, принимает все вышесказанное за выражение ее основной мысли: «Ну, брат, если действительно это серьезно, то... Ты, конечно, прав, говоря, что это не ново и похоже на всё, что мы тысячу раз читали и слышали; но что действительно оригинально во всем этом, – и действительно принадлежит одному тебе, к моему ужасу, – это то, что все-таки кровь по совести разрешаешь, и, извини меня, с таким фанатизмом даже... В этом, стало быть, и главная мысль твоей статьи заключается. Ведь это разрешение крови по совести, это... это, по-моему, страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное» (Достоевский 6, 1973: 202–203). Раскольников с огорчением видит, что его философский поединок с Порфирием наивный Разумихин принимает за чистую монету и бросает реплику: «В статье всего этого нет, там только намеки» (Достоевский 6, 1973: 203).

При новой встрече с Раскольниковым Порфирий вовсе не свидетельствует о найденных в ней призывах к пролитию крови, напротив, он находит в ней два свойства: 1) нереальность описываемого, 2) искренность и непосредственность изложения: «Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния; она мрачная статья-с, да это хорошо-с. Статейку вашу я прочел, да и отложил, и... как отложил ее тогда, да и подумал: “Ну, с этим человеком так не пройдет!”» (Достоевский 6, 1973: 345).

Нельзя не отметить, что протест против губительной для творческой инициативы человека социальной «рутины», которая настойчиво претендует на роль основной ценности человеческого существования при любом социальном укладе, выражает не только Раскольников, но и Разумихин: «Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натуры не полагается! <…> Оттого так и не любят живого процесса жизни: не надо живой души! Живая душа жизни потребует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна! А тут хоть и мертвечинкой припахивает, из каучука сделать можно, – зато не живая, зато без воли, зато рабская, не взбунтуется!» (Достоевский 6, 1973: 197). Связь такого рода позиции с критическим отношением к социалистической идеологии очевидна, не менее очевидны ее связи и с наполненной анархо-индивидуалистическими идеями книгой Макса Штирнера *Един-*

ственный и его достояние (1845). Однако есть и другие идеологемы, хорошо знакомые Достоевскому и со всей очевидностью связанные с социально-нравственной парадигмой, которую развивает главный герой *Преступления и наказания*.

Следует отметить, что герой-философ Достоевского сам провоцирует читателя на поиск аналогий, прямо намекает на широкий аллюзивный план своей концепции, говоря: «тут нет ничего особенно нового. Это тысячу раз было напечатано и прочитано» (Достоевский 6, 1973: 200). Из этой «тысячи», указанной нам Родионом Раскольниковым, попробуем назвать несколько новых – тех источников, которые определили тематику и смысл «статьи» Раскольникова, включая авторов, которых участники этого диспута, по словам Разумихина, «читали и слышали» (Достоевский 6, 1973: 202). На наш взгляд, эти авторы В. Г. Белинский, Н. М. Карамзин, Блез Паскаль, Николя Мальбранш, В. П. Буренин и Священное Писание. Нельзя также проигнорировать статью, подписанную псевдонимом «Выборгский пустынник» и опубликованную в *Санкт-Петербургском вестнике* осенью 1865 года.

1. Из приведенных выше цитат ясно, что Раскольников вовсе не настаивает на необходимости для этих «необыкновенных людей» совершать всякие бесчинства, сосредотачиваясь на их творческом потенциале, возможности и необходимости создания ими «нового слова»: «люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей *новое слово*» (Достоевский 6, 1973: 200). Не исключено, что в этой идее о том, что люди подразделяются на два типа относительно их способности к созданию «нового слова» содержится скрытая аллюзия на В. Г. Белинского, который в своих критических статьях систематически обращался к сходной идеологической концепции. Критик настаивал на том, что все писатели мировой литературы делятся на два основных разряда: «гениев» и «обыкновенных талантов» (Белинский 9, 1955: 448–499), причем «обыкновенные таланты» (Белинский 8, 1955: 378), составляя литературный фон, необходимы для обеспечения нормального течения литературного процесса, в то время как выдающие писатели («гении»), опираясь на литературную среду, созданную «обыкновенными» писателями, снабжают общество «новым словом». Белинский формулирует: «беллетрист есть подражатель, он живет чужою мыслию – мыслию гения» (Белинский 9, 1955: 449). Заметим, что критик высоко ценил эту свою идею, считая ее «самобытной и оригинальной», многократно проводя ее в своих статьях и иллюстрируя фактами из истории русской литературы (Белинский 10, 1956: 149).

Особенно яркое отражение эта теорема получила в его споре с К. С. Аксаковым о философско-эстетических параметрах труда художника слова. Согласно мысли Белинского, «обыкновенный талант» «не создает своих идей, а только подхватывает и развивает идеи гения, он популя-

ризирует их и делает всеобщим достоянием». Критик считал большой трагедией русской истории и, в целом, крайне не нормальным положение, при котором «гениальные действователи», такие, как Пушкин, Лермонтов и Гоголь, не были в достаточной мере «окружены огромною и блестящею» толпой обыкновенных талантов, которые могли бы быть «посредниками между ними и публикою, усвоив их идеи и идя по проложенной ими дороге» (Белинский 12, 1956: 479). Эти идеи вызвали резкие возражения со стороны В. К. Аксакова, который с сарказмом цитируя Белинского, отрицал продуктивность такой типологии – подразделение литераторов на два ранга, ситуацию, при которой «обыкновенные таланты», будут обеспечивать не высокую поэзию, но лишь «беллетристику», а саму необходимость наличия «посредственных писателей» и «посредственных произведений» счел не имеющим никаких оправданий парадоксом (Аксаков 1845: 91–96). Достоевский, внимательно прочитывавший все работы Белинского, начиная еще с московского периода своей жизни (с середины 1830-х гг.), без сомнений, был знаком с этой теоремой критикой. Заметим, что Раскольников, как Белинский, настаивает на том, что никакого шовинизма в его концепции нет, оба типа одинаково важны для человечества, хотя «отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. По-моему, они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унизительного. Второй разряд, все преступают закон, разрушители или склонны к тому, судя по способностям» (Достоевский 6, 1973: 200).

2. Мысль Раскольникова, связывающая историю человечества с различиями и психологическим противостоянием между двумя психологическими типами людей, заставляет нас также вспомнить известное эссе Н. М. Карамзина «Чувствительный и холодный. *Два характера*» (1803). Учитывая тот огромный интерес, который питал Достоевский к творчеству Карамзина, нельзя предполагать, что это эссе могло уйти от его внимания. Тем более что и в других произведениях встречаются, также неучтенные, аллюзии на это произведение, например, в *Бесах*[2] или в *Подростке*[3]. К статье Н. М. Карамзина имеет явное отношение и ряд

---

[2] В романе «Бесы» книгоноша читает Степану Трофимовичу Верховенскому Апокалипсис (10.497-498), где есть такие строки: «И ангелу Лаодикийской церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания божия. Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих» (Откр. 3. 15-16). Помимо явной библейской цитаты, здесь есть также аллюзия второго плана – «Чувствительный и холодный» Н. М. Карамзина.

[3] «Некоторые писали и доказывали, что наши природные способности и свойства одинаковы; что обстоятельства и случаи воспитания не только образуют или развивают, но и дают характер человеку вместе с особенным умом и талантами; что Александр в других обстоятельствах мог быть миролюбивым брамином, Эвклид – автором чувствительных романов, Аттила – нежным пастушком, а Петр Великий – обыкновенным

набросков в «третьей» записной тетради Достоевского, где содержатся записи к *Преступлению и наказанию* и *Идиоту*: «14 февраля (накануне). Страстные и бурные порывы, клокотание и вверх и вниз; тяжело носить самого себя (натура сильная, неудержимые, до ощущения сладострастия, порывы лжи (Иван Грозный)» (Достоевский 7, 1973, 156); «N3. Страстные и бурные порывы. Никакой холодности и разочарованности, ничего пущенного в ход Байроном. Непомерная и ненасытимая жажда наслаждений. Жажда жизни неутолимая. Многообразие наслаждений и утолений. Совершенное сознание и анализ каждого наслаждения, без боязни, что оно оттого ослабеет, потому что основано на потребности самой натуры, телосложения. Наслаждения артистические до утонченности и рядом с ними грубые, но именно потому, что чрезмерная грубость соприкасается с утонченностию (отрубленная голова). Наслаждения психологические. Наслаждения уголовные нарушением всех законов. Наслаждения мистические (страхом ночью). Наслаждения покаянием, монастырем (страшным постом и молитвой)» (Достоевский 7, 1973, 158). Создается впечатление, что здесь Достоевский доводил до крайней точки психологическую модель гедонизма, описанную в эссе Карамазина. Нельзя также сбрасывать со счетов и то, что, возможно, именно это произведение Карамзина было началом знакомства Достоевского с «френологией» Лафатера и Галля (Карамзин 1, 1964: 740–741).

В своем произведении Карамзин формирует типологию, многими чертами напоминающую раскольниковскую, описывая указанные два психологических типа и иллюстрируя их двумя вариантами судьбы, ведущих человека «от колыбели до гроба»: принимающего жизнь холодно и рассудочно, не пытающегося «прыгнуть выше головы», и энтузиаста, готового немедленно броситься к любое опасное дело, коль скоро оно ему покажется интересным. Если «чувствительные» остро переживают трагическую онтологию человека, «приносят великие жертвы добродетели, удивляют свет великими делами, для которых, по словам Монтеня, нужен всегда “небольшой примес безрассудности” – “un peu de folie”, они-то блистают талантами воображения и творческого ума», они видят «свое разорение» и «все покупают», то «холодные всегда довольны собою и не желают перемениться», питая глубокое равнодушие к мировым проблемам и «проклятым вопросам» (Карамзин 1, 1964: 741). В качестве примеров судеб одного и другого Карамзин создает жизнеописания двух людей, Эраста и Леонида. Первый из которых был «красавцем», а «второй обращал на себя внимание людей отменно умным лицом», в первом «обнаруживалась редкая чувствительность: второй, казалось, родился благоразумным <…> Эраст делал иногда маленькие проказы, ссорился с товарищами и нередко заслуживал наказание; но все его любили. Леонид

человеком!» (Карамзин 1, 1964: 740). В романе Достоевского «Подросток» : «Фотография же застает человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк – нежным» (Достоевский 13, 1975: 370).

вел себя тихо, примерно и не оскорблял никого; но его только хвалили. <…> Эраст превозносил до небес великодушие и храбрость Александра: Леонид называл его отважным безумцем. Первый говорил: “Он победил вселенную!” Второй ответствовал: “Не зная, для чего!”» (Карамзин 1, 1964: 742). Замечательно их поведение на пожаре: в огонь, спасая жизни товарищей, подобно Раскольникову в *Преступлении и наказании* (Достоевский 6, 1973: 412) бросился только Эраст, заслужив тем самым презрительное поучение Леонида: «человек создан думать сперва о себе, а там о других; иначе нельзя стоять свету» (Карамзин 1, 1964: 743).

И далее, описывая подвиги донкихотствующего Эраста и хладнокровное и успешное делание карьеры Леонидом, Карамзин детализирует и углубляет принципиальное различие между сытым и довольным собой человеком «рутины» и человеком, готовым отдать жизнь за «новое слово». Замечательны наставления, которыми снабжает Эраста Леонид, некоторые из них выходят на такой уровень пошлости, что начинают выглядеть как эскизы речей Лужина в романе *Преступление и наказание*: «Никакие таланты не возвысят человека в государстве без угождения людям; если не хочешь служить им, то они не дадут тебе способа служить и самому отечеству. Не презирай нижних ступеней лестницы: они ведут к верхней. Искусный честолюбец только изредка взглядывает на отдаленную цель свою, но беспрестанно смотрит себе под ноги, чтобы идти к ней верно и не обступиться» (Карамзин 1, 1964: 744). Характерно выглядят и описания смерти этих двух этих людей – оплаканный «с искренней горестью» Эраст и умерший «без надежды и страха, как обыкновенно засыпал всякий вечер» Леонид (Карамзин 1, 1964: 754). Пара героев *Преступление и наказание*, Раскольников и Лужин, с не меньшей убедительностью иллюстрируют нам типологию главного героя романа Достоевского, чем Эраст и Леонид – концепцию Н. М. Карамзина, но, разумеется, полное сходство между ними невозможно, и оно отсутствует. Похож сам принцип, положенный в основу моделирования, а также морально-психологический конфликт на социальном и метафизическом уровне между людьми, представляющими соответствующие позиции в каждой из двух пар представленных психотипов.

3. Некоторые черты выдвигаемой Раскольниковым концепции напоминают положения *Мыслей* Блеза Паскаля, книги, которая, как известно, оказавшей на творчество русского писателя огромное влияние (см. Баршт 2016: 129–169). Оправдывая необходимость насилия как условия прогресса человечества, Раскольников «утверждает, что «законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший, и, уж конечно, не останавливались и перед кровью, если только кровь <…> все, не то что великие, но и чуть-чуть из колеи выходящие люди, то есть чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое, должны, по природе своей, быть непременно

преступниками» (Достоевский 6, 1973: 199 – 200). Раскольников отказывает себе в праве жить «в колее», на практическом уровне это выражается в том, что он отказывается от «переводов», какой-либо предпринимательства вроде того, какое предлагает Разумихин, словом – не хочет участвовать в социальном муравейнике и жить по законам «рутины». Его задача – выйти из накатанной «колеи» и осуществить свою жизнь как того требует Бог: согласно требованиям разума, совести и в пределах максимальной свободы. Однако, это может привести к совершению преступления, считает Раскольников, указывая, что «не то что великие, но и чуть-чуть из колеи выходящие люди, то есть чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое, должны, по природе своей, быть непременно преступниками, – более или менее, разумеется. Иначе трудно им выйти из колеи, а оставаться в колее они, конечно, не могут. Здесь мы обнаруживаем повторение тезиса Паскаля, который не раз выражал сарказм в отношении любого законодательства, наполненного условностями и привычками, возведенными в правило: «Праведно и законно есть то, что *постановлено*; поэтому все наши постановленные законы необходимо справедливы, без великого рассмотрения – потому что они постановлены» (Паскаль 1843: 194).

Согласно Паскалю, желание человека властвовать над себе подобными является едва ли не самым привлекательным делом для определенного типа людей, которые обретают эту возможность и сосредотачиваются на ней как на единственно возможной для них жизненной позиции: «Самый высокий сан не довольно ли велик сам по себе, чтобы сделать смертного, который им обладает, счастливым через одно созерцание того, то он есть? Уже ли еще нужно развлекать властелина, как людей обыкновенных? Вижу ясно, что для счастья обыкновенного человека, иногда надобно отклонять взор его от домашних бедствий и наполнять все его мысли тем, чтоб он умел хорошо протанцовать. Но разве можно включить в тот же порядок властелина? и будет ли он счастливее, предаваясь этим суетным забавам, более чем созерцанию своего величия?» (Паскаль 1843: 159–160). Эта идея владеет умами многих персонажей Достоевского, которые отдают все, что имеют, ради возможности распространить свою власть на других. Иронически отзываясь о теории Раскольникова, признающего «сильных мире сего», «право имеющих», людьми высшего сорта, Порфирий Петрович указывает на относительность званий и чинов в контексте вопроса и смысле жизни и смерти человека: «Наполеоном-то, может быть, и не сделался бы, ну а майором бы был-с, хе-хе-хе!» (Достоевский 6, 1973: 263).

Представление об условности законов и принципиальной возможности их нарушения осознается Раскольниковым в русле рассуждений Паскаля. Герой-философ Достоевского также осознает, что законы придуманы людьми, защищающими свои интересы или интересы социальных или этнических групп (Достоевский 6, 1973: 199). Эта мысль утверждается также в *Записках из подполья* (Достоевский 5, 1973: 112). Основную проблему, которая мучает Раскольникова и заставляет его пойти на убийство процентщицы, Паскаль в своих *Мыслях* определяет следующим

образом: «есть, конечно, естественные законы; но наш препрославленный разум, сбившись с истинного пути, все испортил: Nihil amplius nostri est; quod nostrum dicimus, artis est; ex senatusconsultis et plebiscitis crimina exercentur; ut olim vitiis, sic nune legibus laboramus. (Собственно нашего нет уже ничего; что называешь своим, то поддельное; преступления совершаются по сенатским и народным определениям; как прежде страдали от пороков, так ныне от законов)» (Паскаль 1843: 130–131).

Продолжая эту мысль, Паскаль говорит о непримиримой борьбе между двумя типами людей – ответственными, креативными энтузиастами и пассивными и безынициативными исполнителями чужой воли: «Люди, способные изобретать, редки: неизобретающих гораздо больше, и потому они сильнее. Обыкновенно они любят оспаривать у изобретателя славу, которую он заслужил, или старается заслужить своими изобретениями. Если он упорствует в своем искательстве, и платит презрением людям ума неизобретательнаго, этим навлечет на себя только насмешки и прослывет мечтателем» (Паскаль 1843: 189–190). Та же мысль встречается и в «Письмах к провинциалу»: «1. Благодать дана не всем людям. 2. Все праведные имеют способность исполнять заповеди Божии. 3. Им необходимо, тем не менее, для совершения их и даже для молитвы иметь действенную благодать, которая определяет их волю. 4. Эта действенная благодать не всегда дается всем праведным и зависит только от милосердия Божьего» (Паскаль 1843: 57).

Раскольников, как и его друг Разумихин, ополчается «на рутину их дряхлую, пошлейшую, закорузлую», мечтая о «целом новом пути» (Достоевский 6, 1973: 105). Эти идеи Достоевский вынес из глубин своего личного мироотношения, своего опыта противостояния «золотой середине», как он это назвал, но, одновременно, мог встретить их и в *Мыслях* Паскаля: «посредственность всегда в похвале у людей. Этот порядок установило большинство, н оно же язвит всякого, кто успел каким-либо образом переступить эту черту. Я и не прекословлю; согласен, чтобы меня заключили в эти пределы; и если не хочу быть последним с конца; то не потому чтоб не быть последним, но чтоб не быть на конце. Я отказался бы также и быть первым. Выйти из средины, значить выйти из человечества: величие души человеческой состоит в умении держаться в этой средине, и столько же потребно величия выйти из нее, сколько и не выходить из нее» (Паскаль 1843: 200).[4] К этому нужно прибавить, что вопросу, который мучает главного героя *Преступление и наказание*, можно ли убить человека ради доброй цели, исполняя долг чести или находясь в состоянии глубокого оскорбления, «со спокойной совестью» (Паскаль 1843: 153–157), посвящены главы 8 и 13 *Писем к провинциалу*, а также ряд других разделов книги Паскаля[5].

---

[4] Эта фраза снабжена примечанием переводчика: «Не много насчитаем таких, которые на вашем веку вышли из этой средины».

[5] «Я прочел следующие слова: “Чтобы совершить грех и быть виновным перед Богом, нужно сознавать, что собираешься совершить поступок недостойный, или, по

4. На одной из страниц «записной тетради» Ф. М. Достоевского 1864-1865 гг. находится дважды повторенная каллиграфическая запись «Мальбранш» (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. Хр. 4. Л. 150). Имя французского философа Николя Мальбранша (Nicolas Malebranche; 1638–1715) до недавних пор находилось за пределами круга авторов, зафиксированного в литературе о писателе[6], это положение будет исправлено в новом Полном собрании сочинений Достоевского, издаваемом в настоящее время Пушкинским Домом. Монументальный труд Николя Мальбранша *Разыскания истины* (Malebranche N. «De la recherche de la verite», *1674–1675),* на протяжении XVIII и XIX веков был существенным компонентом европейской философской жизни, особенной популярности она достигла к середине XIX века. Достоевский мог читать *Разыскания истины* только в оригинале, так как перевод на русский язык состоялся лишь в начале следующего столетия (Мальбранш, 1903–1906). Не исключено, что писатель познакомился с этим трудом в юности, в период обучения в кондукторских классах Главного инженерного училища (1838–1841 гг.), когда он интенсивно осваивал училищную библиотеку.

Проект Раскольникова, основанный на подразделении людей на два разряда, осуществляется в два этапа: 1) на теоретическом уровне, в статье, формулирующей эту концепцию, и 2) на практическом уровне, в совершении им преступления, что является, по его замыслу, первым шагом к поставленной цели – «царить над ними», так как другого способа восстановить попранную в мире справедливость не существует. Фактически, речь идет о молодом ученом, который пытается совместить свою гипотезу с реальной жизнью. Психологический процесс, который сопутствует такого рода совмещению, получил детальное описание в книге Мальбранша: «С учеными случается то, что с путешественниками. Если путешественник, по несчастью, собьется с дороги, то чем дальше подвигается он, тем больше удаляется от места назначения. Он плутает тем больше, чем быстрее идет и чем больше спешит прибыть на желанное место. Так, страстное стремление к истине заставляет людей набрасываться на книги <…> или же они измышляют химерическую систему вещей» (Мальбранш 1999: 185–186).

В специально посвященной опасности ложных доктрин главе «Об изобретателях новых систем» Мальбранш говорит о существовании двух

крайней мере, сомневаться, опасаться; или же, понимая, что Богу не угодно это действие, что Он его воспрещает, тем не менее совершить его, дерзнуть и преступить"- Вот это хорошее начало,- сказал я» (Паскаль 1843: 87).

[6] О роли Мальбранша в творчестве Достоевского писал Л. П. Гроссман. Комментируя отзвуки *Мемуаров Дьявола* Ф. Сулье в репликах «черта» в диалоге с Иваном Карамазовым, он заметил, что «черт Мемуаров" пародирует библию, цитирует Дидро и Ювенала, мадам де Сталь, Мальбранша и Вольтера» (Гроссман 1925: 41). В *Мемуарах Дьявола* Ф. Сулье, во время спора, который идет между Дьяволом и Луицци, о возможности достижения истины с помощью веры и разума, упоминается имя Николя Мальбранш, с помощью которого, по его мнению, была разрушена «спиритуалистическая философия» – концепция, согласно которой явленный человеку мир есть непосредственное проявление Высшей Сущности (Сулье 2006: 598–599).

основных типов людей: имеющих «большие способности, чтобы найти какую-нибудь истинную систему» и «средних умов», обладающих слишком узким кругозором, чтобы увидеть все необходимое для установления какой-нибудь системы» (Мальбранш 1999: 201). Однако, подчеркивает Мальбранш, впасть в заблуждение могут, в равной степени, и первые, и вторые: «какою бы обширностью и проницательностью ни обладал ум, если при этом он не свободен от страстей и предрассудков, ждать от него нечего. Предрассудки овладевают какою-либо способностью ума и заражают остальные. Страсти же всячески спутывают все наши идеи и заставляют нас почти всегда видеть в предметах все то, что мы желаем в них найти» (Там же); «от времени до времени появляются книги, достаточно подтверждающие только что сказанное, ибо есть даже лица, которые в самом начале своих сочинений указывают, что изобрели какую-нибудь новую систему, и хвалятся этим» (Мальбранш 1999: 200–201).

В своей книге Мальбранш детально анализирует феномен «гордого теоретизирования», которое, по его мнению, неизбежно приводит теоретика к подразделению человечества на «избранных» и «обыкновенных», что в итоге таит в себе большую опасность – и для самого «теоретика», и для общества. В главе VIII книги («О желании казаться ученым. О разговорах лжеученых. Об их сочинениях»), философ характерным образом объединяет в одно целое книгу, сочиненную «из тщеславия», и уголовное преступление. Согласно его мнению, «гордых теоретиков» в научные исследования вовлекает «желание казаться выше других <…> в них пробуждается страсть и желание превосходства, и она увлекает их» (Мальбранш 1999: 349–350). Далее философ детально анализирует особое «настроение ума, которое заставляет людей хвалиться преступлениями, которых другие не смеют совершить» (Мальбранш 1999: 354). Основным мотивом и для того, и для другого является, по мнению Мальбранша, ощущение себя «избранным», «необыкновенным» человеком, которому разрешена значительно большая степень свободы, чем окружающим; описанию специфических трудностей в жизни такого рода людей посвящена в его книге целая глава. Согласно его мнению, для человека, наделенного выдающимся умом и талантом, и не желающего быть затоптанным толпой посредственностей, которые естественным образом будут считать его «белой вороной» или преступником, необходимо попытаться «насколько возможно, приспособиться к общему уровню; ибо ничто так сильно не возбуждает зависти и неприязни людей, как то, если им покажется, что вы имеете мнения незаурядные» (Мальбранш 1999: 355). Кроме того, этим «избранным» нужно быть очень осторожными в открытии известных им «сокровенных истин»: «глубокое и не общепринятое благочестие весьма нередко лишает бенефиций» (Мальбранш 1999: 356).

Склонность к совершению преступления, пишет Мальбранш, часто бывает проявлением себялюбия, которое «может быть подразделено на два вида, именно: любовь к величию и любовь к удовольствию. Первое из них – удел «избранных», второе более свойственно людям «обыкновенным»:

«В силу любви к величию мы домогаемся власти, возвышения, независимости и того, чтобы наше существо существовало само по себе <…> мы хотим, в известном смысле, быть как боги». Однако, это движение к «возвышению» закономерно приводит к «несчастью»: «величие, превосходство и независимость твари не суть такие состояния, которые делают ее счастливою сами по себе, потому что часто случается, что человек становится несчастнее, по мере того как возвышается» (Мальбранш 1999: 340). Это тот самый тип «страдания», который Достоевский называл непременным условием «счастья» (Достоевский 7, 1973: 155), разумеется, доступного лишь людям «первого» типа, способным удовлетворяться своим величием и игнорирующим потребности своего тела. Анализируя характер Раскольникова, Порфирий говорит ему: «Я ведь вас за кого почитаю? <…> за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей <…> Что ж, страданье тоже дело хорошее» (Достоевский 6, 1973: 315). «Арифметика», с помощью которой доказывается рациональная необходимость убийства старухи на страницах *Преступления и наказания* (Достоевский 6, 1973: 54), отсылает нас к излюбленному приему Мальбранша – доказывать истину с помощью арифметического примера: «2 x 2 = 4». Для французского философа это уравнение было доказательством бытия Бога, и, одновременно, реальности существования Истины, прямым отражением которой являются «идеи»: «вечные истины, как, например, дважды два – четыре» дают нам возможность «созерцать идеи этих истин, ибо идеи реальны» (Мальбранш 1999: 285). В *Записках из подполья* Достоевский употреблял эту формулу как знак аксиомы и противопоставлял ей формулу «дважды два – пять», указывающую на принципиальную возможность такого уровня свободы, при котором тайны мироздания, не всегда вмещающиеся в наш разум, породят новые законы и аксиомы[7]. В книге Мальбранша эта формула занимает место не меньшее, чем в произведениях Достоевского. Рассуждая о том, каким образом формируется истина с сознании человека, он объясняет с помощью понятия о «воле» генезис и различия между тремя формами отражения мира в сознании человека: «со стороны рассудка все различие между простым представлением, суждением и умозаключением сводится к тому, что в простом представлении рассудок созерцает простую вещь без всякого отношения ее к чему бы то ни было; в суждении рассудок представляет отношения между двумя или несколькими вещами; и, наконец, в умозаключении он представляет отношения, существующие между отношениями вещей <…> Когда мы, например, представляем два раза 2 и 4, то это есть простое представление. Когда мы судим, что дважды 2 есть 4 или что дважды 2 не есть 5, тогда рассудок опять-таки лишь представляет отношение равенства между дважды 2-мя

[7] Герой *Записок из подполья* говорит: «Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь; но если уже всё хвалить, то и дважды два пять – премилая иногда вещица» (Достоевский 5, 1973: 119).

и 4-мя или отношение неравенства между дважды 2-мя и 5-ю» (Мальбранш 1999: 53).

5. Поводом для морально-философского диспута между Раскольниковым и Порфирием Петровичем, при участии Разумихина и Заметова, как указывалось, является статья главного героя *Преступления и наказания*, опубликованная в газете *Периодическая речь*, которой заинтересовался следователь: «одна ваша статейка: “О преступлении”... или как там у вас, забыл название» (Достоевский 6, 1973: 198).

Существует мнение, что вымышленное название газеты, где была опубликована статья Раскольникова, намекает на *Русскую речь*. Но еще более вероятно, что Достоевский, используя столь любимый им метод криптографии, сознательно уводит читателя от истинного названия газеты, где статья такого рода на самом деле появилась – *Санкт-Петербургские ведомости*. Обратим внимание на то, что название газеты, которую в Петербурге называли просто *Ведомости*, сохранилось в подготовительных материалах к роману: «Скажите, статья в “Ведомостях” ваша?»; «Скажите, в “Ведомостях” это ваша статья?» (Достоевский 7, 1973: 184, 185). По словам Порфирия, статья вышла из печати «два месяца назад» (Достоевский 6, 1973: 198), то есть в течение 1865 года, учитывая, что действие романа происходит в июле того же года.

Судя по всему, эти записи намекают на фельетон Выборгского пустынника, опубликованный «не два месяца назад», а два месяца позже описываемых событий – 31 октября / 12 ноября 1865 года в рубрике «Общественные и литературные заметки» в *Санкт-Петербургских ведомостях*, с подзаголовком: «Некоторые размышления о том, что каждому смертному, желающему быть истинно счастливым человеком, следует найти себе “настоящую линию” и не заходить на ней дальше известной точки <...>». В статье проводится мысль о жестком противостоянии двух концепций жизни: «настоящей» и «ненастоящей», ее смысловым центром является моральный критерий, заставляющий человека выбрать тот или иной уровень свободы в реализации своей жизни. Первая из моделей значительно более насыщенная и ценная, однако полна опасностей и чревата преступлением, вторая – творчески бессодержательна, но наполнена удовольствиями и наслаждениями:

«Никто не усомнится в том, что наше предназначение на Земле состоит специально в исполнении заветов той зиждущей и охраняющей мир силы, которая способна проявлять себя столь же легко, хоть, например, в образе блаженной памяти гегелевского “Духа” с его исхождениями из себя и возвращениями обратно, как и в образе городового, охраняющего порядок на городских стогнах. Сообразно такому нашему предназначению, мы должны главнейшим образом уразуметь тот путь, по которому нам присуждено, так сказать, свыше совершать свое течение, отгадать ту роль, в которой нам предопределено фигурировать на сцене жизни. От более или менее удачного уразумения и прозрения зависит больше или меньше счастие наше на Земле. Блажен тот, кто, как говорится, попал на “насто-

ящую линию”! Если ему предназначена “линия” роскошная, то все, чем красна наша жизнь, ему приложится: для него раскроются объятия благонамеренных и награжденных солидными чинами друзей; вокруг его шеи обовьются белые, полные и гибкие как змеи руки прелестных созданий, и их жаркие уста прильнут к его розовым щекам, покрытыми густыми, сообразно с саном, бакенбардами; перед ним благоговейно преклонятся подчиненные, с которыми он будет здороваться не только двумя перстами, но даже малейшим кончиком одного перста, его будут носить, подобно вихрю, необыкновенно сильных и красивых статей рысаки, с помощью которых он передавит в свою жизнь значительное количество прохожих, он будет потребляться роскошные яства и упиваться тонкими винами; словом – жизнь его уподобится, так сказать, швейцарскому сыру, купающемуся в сливочном масле. Перевертывая медаль на другую сторону, мы можем изобразить жизнь и того субъекта, которого линия хотя и настоящая, но не роскошная. Он не будет иметь целую клику друзей с чинами и орденами; но зато Небо всенепременно пошлет ему одного столь преданного, что сей посрамит своею преданностью даже древних диоскуров; руки многочисленных красавиц оставят его в покое, но одна какая-нибудь ручка с пальцем, подобным описанному Виктором Гюго, и в котором будет

Quelque chose de létoile,
Quelque chose de l’oiseau

обнимет его шею и вообще окажет ему такие ласки, что о них придется печатать в газетах как о явлении, выходящем из круга обыденных фактов. Подчиненные будут кланяться ему, ибо без подчиненных и их поклонов немыслимо существование даже малейшего атома; рысаки не унесут его как ветры, но зато все извозчики будут с нею брать за беспримерные концы не дороже гривенника или Бог наградит его такою крепостью ног, что они легко возмогут совершить путь от Песков на Васильевский и обратно. В конце концов жизнь его тоже уподобится сыру, катающемуся в масле, хотя сыр этот – мещерский, а масло – чухонское. Из всего вышеизложенного читатель может видеть, как хорошо и выгодно существовать в сем мире, отыскать “настоящую линию” для своего существования. Однако нужно заметить, что дело еще не может ограничиваться только обретением такой линии: найдя ее, следует строго наблюдать, чтоб течение по ней совершалось до известной точки, за которую не следует переступать никоим образом, ибо подобное преступление грозит если не гибелью, но расстройством правильного течения. <…> Так, повторяем опять, перешагивание за известную точку на линии столь же убыточно, сколько бесполезно…» (Буренин 1865: 1).

В одной из следующих «Заметок» продолжающегося фельетона критик детально анализирует душевное состояние человека, потрясенного осознанием «гибельного направления мира» и погруженного в сонм «гражданских слез»; он стремится исправить мироздание по-своему, он «радикал», у него «энергическое лицо» и «порывистая речь», и он напо-

минает Буренину одновременно и Брута, и Марата: «он также неряшлив, как знаменитый “друг народа” и неряшлив не одною своей внешностью <...> но и всем своим существом», «вместо крови в его сердце струится настоящая грязь как доказывают все его полемические статьи, писанные <...> “кровью сердца”. А сонм этих юношей, готовых за свободу и право человечества так благородное и так самоотверженно .... – болтать с утра до ночи» (Буренин 1866). Смысл этой прозрачной замены слова – «болтать» после многозначительного четырехточия был внятен читателю, хорошо понимающему «эзопов язык» радикальной русской публицистики в ее противостоянии цензуре.

6. Идеологическое подразделение человечества на два типа, один из которых способен принять голос истины, идущий от Бога, и далее реализовать это в своих деяниях, а другой глух и слеп к истине, и реальность с трудом может достучаться до понимания им истинного смысла его жизни, содержится также в Евангелии: «Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных» (Матф.20:16); «ибо много званых, а мало избранных» (Матф.22:14); «Ибо сказываю вам, что никто из тех званых не вкусит моего ужина, ибо много званых, но мало избранных» (Лук.14:24). Помимо Евангелия, которое Достоевский знал практически наизусть – эта книга была его единственным чтением на протяжении четырех лет пребывания в Омском остроге – писатель мог почерпнуть эту идею из творений своего любимого автора, Тихона Задонского, которые также хорошо знал.

В своих обращениях к пастве Тихон многократно обращался с идее верного служения истине, заповеданной Иисусом Христом и звучащей в душе человека: «Рассуждай истину Божию и читай святое Его слово и утвердитися в истине <…> Слово Божие истина есть» (*Письма келейные*... 1837: 153); «Слово бо Христово истинно и не мимо идет» (*Письма келейные*... 1837: 38). Каждый человек способен услышать Слово: «как всякому, так тебе и мне сказано от Бога <…> Бог бо на лица не смотрит, но всякому слово Свое объявил» (*Письма келейные*... 1837: 42). Однако некоторые люди сосредотачиваются на «мире сем», и тем самым «от Создателя к созданию обращается любовию, отпадает от своего истинного блаженства, и впадает в истинное окаянство и бедность» (*Письма келейные*... 1837: 62). Эти люди видят не «истину», но ее «тень» на Земле (*Письма келейные*... 1837: 101), люди, всю жизнь проводящие в пределах этой «тени», несчастные погибающие грешники, противопоставляются Тихоном живущим в вечности, идущим по стезе Христа: «Кто противится воле Христовой, и не последует Ему, уже пристал к противной стороне, от полка Христова отстал, изменил Христу, и возвратился к темному сатанинскому полчищу» (*Письма келейные*... 1837: 299). Богоизбранность как перспектива сказать свое «новое слово» миру, сознательно отказаться от «рутины», свидетельствовать об Истине и преобразовывать мир, стала также главной темой последнего произведения писателя, романа *Братья Карамазовы*.

ЛИТЕРАТУРА

[Аксаков К.С.] Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов. Ч. 1. С.-Петербург. 1845. В 8 кн. *Москвитянин*. 1845. Часть III. №№ 5 и 6 (май и июнь). Отделение второе «Изящная словесность и смесь». С. 91–96.

Баршт Константин Абрекович. «Мысли Паскаля в творчестве Ф. М. Достоевского». *Достоевский. Материалы и исследования*. Том 21. СПб.: Нестор-История, 2016: 129–169.

Белинский Виссарион Григорьевич. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. М.: Изд. Академии наук СССР, 1953–1959.

Буренин Виктор Петрович. «Некоторые размышления о том, что каждому смертному, желающему быть истинно счастливым человеком, следует найти себе "настоящую линию" и не заходить на ней дальше известной точки <…>». *Санкт-Петербургские ведомости* 31 октября / 12 ноября 1865.

Буренин Виктор Петрович. «Запись, обнаруживаемая мною относительно крепостников. Жалобы разного рода. <...>». *Санкт-Петербургские ведомости* 30 января / 11 февраля 1866 г.

Гроссман Леонид Петрович. *Поэтика Достоевского*. М.: ГАХН, 1925.

Достоевский Федор Михайлович. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Карамзин Николай Михайлович. «Чувствительный и холодный. Два характера». Карамзин Н. М. *Избранные сочинения*. В 2 тт. Т. 1. М.-Л.: Художественная литература, 1964.

Мальбранш Николя. *Разыскания истины*. М.: Наука, 1999.

Паскаль Блез. *Мысли*. Пер. И. Г. Бутовского. СПб., 1843.

Письма келейные, сочиненные преосвященным епископом воронежским и Елецким Тихоном Первым. М.: Синодальная тип., 1837.

РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. Хр. 3. Л. 130.

РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 150.

Сулье Фредерик. *Мемуары Дьявола*. М.: Ладомир – Наука, 2006.

Константин Баршт

ТЕОРЕМА О «ЉУДИМА ДВЕ ВРСТЕ» (*ЗЛОЧИН И КАЗНА* Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ): ШЕСТ МОГУЋИХ ИЗВОРА

Резиме

У чланку се разматрају различите верзије извора концепције, о којој се расправља у разговору између Родиона Раскољникова и иследника Порфирија Петровича (*Злочин и казна*), о постојању два типа људи који с еделе према критеријуму нивоа слободе изражавања воље. Откривају се и коментаришу алузије на дела В. Г. Белинског, Н. М. Карамзина, Блеза Паскала, Никола Малбранша, Јеванђеље, а такође на текст В. П. Бурењина у новинама *Санкт-Петербуршки весник*, који је он потписао псеудонимом «Виборгски пустињак».

Кључне речи: Ф. М. Достојевски, „теорија Раскољникова“, алузија, В. Г. Белински, Н. М. Карамзин, Блез Паскал, Никола Малбранш, В. П. Бурењин и *Санкт-Петербуршки весник*.

UDC 821.161.1.09 Dostojevski F. M.
UDC 821.133.1.09 Baudelaire Ch.
UDC 82.0

Serguei Fokine
Université nationale d'Economie de Saint-Pétersbourg
Faculté des Arts liberaux et des Sciences;
Université nationale d'Economie de Saint-Pétersbourg
Département de l'allemand, des langues romanes et scandinaves et de traduction
serge.fokine@yandex.ru

LA VOLUPTÈ DES INSECTES : D'UNE CORRESPONDANCE SURNATURELLE ENTRE *LES FLEURS DU MAL* ET *LES FRÈRES KARAMASOV*

En partant de quelques citations indiquant la présence de tout un imaginaire des insectes dans les œuvres de Dostoïevski et Baudelaire on formule ici une hypothèse qu'on développe en étudiant, dans une perspective comparatiste, les façons de penser l'homme-insecte adoptées respectivement par l'auteur des *Fleurs du Mal* et celui des *Frères Karamazov*: ces confrères de plume, sans se connaître littéralement, possdaient une connaissance profonde et aiguë du monde des insectes qui se confond pour tous les deux avec celui des forces du Mal.

Mots clés : Dostoïevski, Baudelaire, Marquis de Sade, capitalisme, littérature, érotisme.

Based on citations pointing to the obtrusive presence of the insect world in the imagination of Dostoevsky and Baudelaire, here we consider in a comparative perspective the approaches to understanding the human via an insect, which are characteristic of the two writers. Fellow writers not knowing one another personally, they shared a deep knowledge and acute understanding of the insect world in which they found analogies with the human world, rather those that are associated with the forces of Evil.

Key words: Dostoïevski, Baudelaire, Marquis de Sade, evil, capitalism, literature, erotism.

Introduction générale et biographique

La fascination étrange et permanente qu'éprouvent les hommes envers le monde des insectes peut s'exprimer de maintes manières à commencer par ce verset biblique où l'être humain, pour s'approcher plus sûrement du divin, s'identifie à un ver immonde:

> Et moi, je suis un ver et non un homme,
> L'opprobre des hommes et le méprisé du peuple (*Psaumes* 22: 7).

Cependant, il est à remarquer aussi à ce propos qu'avant même le siècle de Dostoïevski et Baudelaire cette identification est déjà un lieu commun des

lettres russes et européennes. Ainsi, G. R. Derjavine, l'un des fondateurs de la poésie russe à l'âge classique, travaillant entre le baroque et le classicisme, a pu écrire dans *Le Dieu* (1784), l'une des ses odes les plus célèbres, pour dire la multiplicité éventuelle de la condition humaine : « Je suis roi – esclave – ver – Dieu » (Державин 1957: 115).

Il est significatif que cette formule déjà triviale où l'homme est réduit à un vers apparaît dans un texte critique consacré justement à l'un des plus forts récits du jeune Dostoïevski. Ainsi, parlant du *Double*, un critique de l'école naturelle, A. Grigoriev, a tenté cette comparaison du récit de l'écrivain débutant avec le *Manteau* de Gogol :

> En lisant cette œuvre, votre âme est toute pénétrée d'une pesanteur, mais ce n'est pas une pesanteur pour ainsi dire élevée que l'on éprouve en lisant le *Manteau,* non. En la lisant vous pénétrez dans cette créature monstrueuse et vous vous réduisez, vous vous néantisez, vous vous confondez avec ce héros extrêmement nul et vous éprouvez ainsi une tristesse énorme de ce fait que vous-même, vous êtes aussi cet être humain : vous vous convainquez que celui-ci est tel et ne pourra jamais devenir autre. Quelle culpabilité, quelle responsabilité, quel jugement sur soi ? On a vécu comme un ver, on est mort comme un ver, et enfin c'est affaire classée (Григорьев 1917 : 115).

À ce symbolisme superficiel et universellement reconnu, on pourrait ajouter aussi un détail biographique, lié à l'existence de l'écrivain russe : à la différence de la plupart de ses confrères de plumes, Dostoïevski a eu l'expérience atrocement réelle de la vie avec des insectes. Or il ne s'agit pas de n'importe quels insectes, il s'agit tout au contraire des insectes qui forment pour ainsi dire la compagnie forcée des hommes misérables, des forçats et des bagnards. En effet, c'est dans ces termes que le futur auteur de *La maison morte* décrivait sa vie avec les insectes en animaux de compagnie :

Tous les forçats puent comme les cochons, ils disent aussi qu'on est forcés de faire des « cochonneries » parce que nous sommes tous « les vivants ». Nous étions couchés à même les lits en bois étagés, couverts de courts manteaux, aux jambes nues toute la nuit. Et toute la nuit on tremblait de froid. Les poux, les puces, les cafards, il y en avait des foules (*Dostoievski F. M. Lettre au frère Michail. Le 30 janvier-le 22 février 1854*) (Достоевский 1996, 15 : 90).

De ces citations et remarques liminaires, il nous semble possible de formuler une hypothèse de départ qu'on va développer en étudiant, dans une perspective comparatiste, les façons de penser l'homme-insecte adoptées respectivement par l'auteur des *Fleurs du Mal* et celui des *Frères Karamazov*: ces confrères de plume, sans se connaître littéralement, possèdent une connaissance profonde et aiguë du monde des insectes qui se confond pour tous les deux avec celui des forces du Mal.

II. Des vers dans leurs rapports avec la poésie dans Les Fleurs du Mal

Baudelaire, poète parisien, est connu avant tout comme celui à qui les chats ont fait perdre la tête, ce qui a été immédiatement remarqué par la critique

la plus malveillante, ainsi que, beaucoup plus tard, par celle qui aurait pu voir dans la félinophilie baudelairienne l'une des structures les plus profondes de l'imaginaire de l'auteur des *Fleurs du Mal* (Jakobson, Levi-Strauss). Cependant, dès le début de la composition du livre, l'écriture du poète parisien était aussi comme fascinée par un tout autre bestiaire, celui de la pourriture, de la décomposition du vivant, ce qui a frappé aussi ses premiers critiques bourgeois (Guyaux 2007 : 160). Ce bestiaire de vermine est plus profond, plus souterrain, plus souverain ; il se distancie considérablement non seulement de ces chats de Paris, nonchalants et parasites, qui sont comme l'allégorie vivante de la féminité à la Madame Sabatier, ou de ces chiens crottés et calamiteux qui les chassent dans le *Spleen de Paris*, et qui sont comme à l'image du socialisme à la Proudhon, mais aussi de ces oiseaux trop romantiques et hautains que sont l'albatros, le cygne ou même le corbeau : tout en aimant le bleu du ciel, le poète vit malgré tout de la charogne puante. En effet, déjà dans *Le Crépuscule du soir*, ce manifeste de l'antinaturalisme baudelairien, la vie de la ville vile est comparée à celle des insectes rampants qui détruisent l'homme vivant ou mort :

> La Prostitution s'allume dans les rues ;
> Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;
> Partout elle se fraye un occulte chemin,
> Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;
> Elle remue au sein de la cité de fange
> Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange (Baudelaire 1975, 1 : 95).

Dans une autre pièce des *Fleurs du Mal, Le Mort joyeux,* le double jovial du poète mélancolique se pousse sans souci dans le monde des vers immondes qui, eux, sont nommés « fils de la pourriture » mais considérés aussi comme « philosophes viveurs » :

> Ô vers ! Noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
> Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ;
> Philosophes viveurs, fils de la pourriture,
> À travers ma ruine allez donc sans remords,
> Et dites-moi s'il est encor quelque torture
> Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts (Baudelaire 1975, 1 : 70).

Par leur propre vie bien malpropre, les vers s'opposent donc, dans l'imaginaire de Baudelaire, à la ruine du corps du poète, survivant à peine parmi les morts-vivants du monde littéraire de Paris, et recherchant éperdument son « semblable », son « frère » jusqu'auprès de ces humbles habitants de « la terre grasse » où, à force du temps, tous les vivants reviennent et d'où, comme on le sait, poussent tout le temps de plus belles fleurs, se nourrissant ainsi, sans aucune honte, de cette pourriture organique, fourmillant toujours de la joyeuse vermine. En effet, si la pourriture peut être vue comme la fille naturelle de la terre, la pourriture e Marquis de Sade se retrouve ainsi comme la mère non seulement des vers mais aussi des fleurs, de la poésie, comme de la beauté.

D'un autre côté, en nommant les vers « noirs compagnons sans oreille et sans yeux », Baudelaire évoque, semble-t-il, non seulement cette condition inouïe de la poésie qui est de partager fraternellement son pain de tous les jours avec les vers mais aussi cette postulation que ceux-ci peuvent avoir, tout comme les fleurs, leur propre langage qui, n'étant pas destiné à l'ouïe, est celui du corps. Au langage hautement symbolique des fleurs, que Baudelaire reprend, repense et détruit dans son livre, correspond donc, dans le dictionnaire secret des *Fleurs du Mal,* le langage des vers, plus abrupt, plus matériel, plus à terre à terre.

Cependant, si les fleurs parlent vraiment, ce qu'elles disent en profondeur se distancie considérablement de ce que les diseuses de bonne aventure vendent au premier venu comme une vérité rassurante. Comme l'a remarqué un autre dilettante « du langage des fleurs », qui s'adonnait, sur les pas de Baudelaire, à l'art d'en détruire le symbolisme superficiel, la vérité enfouie des fleurs est beaucoup plus troublante :

> […] Les fleurs ne vieillissent pas honnêtement comme les feuilles, qui ne perdent rien de leur beauté: elles se flétrissent comme des mijaurées vieillies et trop fardées et crèvent ridiculement sur les tiges qui semblaient les porter aux nuages (Bataille 1970 : 176).

Même si on dit aux gens naïfs ou idiots que le narcisse signifie égoïsme, l'absinthe l'amertume, le nénuphar l'indifférence, en profondeur les fleurs expriment la guerre permanente entre la terre et le ciel, la matière et l'idéal : ne voir en elles que la beauté idéale, c'est détacher sa vision de la réalité, et de cette vérité matérielle, méconnue des poètes romantiques, que les racines des fleurs « ignobles et gluantes, se vautrent dans l'intérieur du sol, amoureuses de pourritures, comme les feuilles de lumière» (Bataille 1970 : 176) . Tout comme les racines des fleurs, les vers, leurs frères ignobles, s'expriment donc en cette brute « langue natale » où c'est le corps nu qui parle, en suivant ainsi la poussée de la nature en laquelle le désir, ou l'amour, semble être toujours conjugué à la mort.

La vie des insectes n'est pas tellement éloignée de celle des hommes et des femmes, surtout à ces moments extrêmes où ceux-ci et celles-là sont unis par cette passion ultime qui est la volupté dénuée de tout sens, de toute raison. En effet, la volupté des insectes, qui est tellement proche de celle des humains, quand ces derniers sont poussés par un mouvement du haut vers le bas, est décrite brillamment par R. Caillois, un autre décrypteur des langues « naturelles », dans son essai célèbre sur le comportement sexuel de la mante religieuse. On se souvient de fait que cette créature bizarre se présente comme vraiment surnaturelle dans ses habitudes amoureuses, qui semblent être conçues tout expressément pour nourrir l'imaginaire humain, en rappelant aux hommes qu'ils ne sont pas si loin de l'être purement et impurement animal, ni de la mort : au moment extrême, ou voulu, en tout cas désiré, la dame-insecte dévore son amant qui se perd ainsi non seulement dans la petite mort mais bel et bien dans la mort définitive. La conclusion de l'anthropologue-surréaliste nous explique

que la fascination pour les insectes immondes n'est pas dictée par une perversion particulière et individuelle mais par les lois de l'imaginaire où c'est l'union de l'humain et de l'animal qui s'effectue :

> L'homme n'est pas isolé dans la nature, il n'est un cas particulier que pour lui-même. Il n'échappe pas à l'action des lois biologiques qui déterminent le comportement d'autres espèces animales, mais ces lois, adaptées à sa nature propre, sont moins apparentes, moins impératives : *elles ne conditionnent plus l'action, mais seulement la représentation* (Caillois 2009 : 209).

En établissant une parenté ou tout au moins une correspondance surnaturelle entre les fleurs et les vers, ce n'est pas donc une provocation gratuite que recherche l'auteur des *Fleurs du Mal* : ce vers quoi il veut se glisser, en ver-philosophe, c'est le monde d'une vraie fraternité des vivants, enracinée en ces profondeurs immondes qui sont absolument étrangères aux littérateurs du beau monde, professionnels de la beauté romantique.

D'autre part, en faisant correspondre la prostitution de la grande ville à la vie fourmillante des insectes, le poète parisien se met à la double épreuve de celle-là, comme de celle-ci : si, dans le contexte du capitalisme triomphant, la poésie se rapproche irrésistiblement de cette politique de vente de leur propre corps, à laquelle les femmes, à l'âge démocratique, ont eu accès, les premières, avant même d'accéder aux droits de l'homme, la vie animale, elle, tout à fait étrangère aux lois du marché, reste comme l'un des derniers remparts du poète, à la recherche de la souveraineté de l'acte éminemment poétique, dirigé en fin de compte vers la connaissance du Mal:

> Les poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable, que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal (Baudelaire 1975, 1 : 181).

III. Vers les racines et les forces du Mal

Ce sont ces liaisons dangereuses, mais enfouies, entre la poésie et la sexualité, ainsi qu'entre l'humanité et l'animalité, qui sont relevées dans plusieurs aphorismes de *Fusées* et de *Mon cœur mis à nu* de Baudelaire, où l'art n'est pas seulement identifié à la prostitution mais aussi mis en correspondance avec cette autre connaissance du Mal qu'est l'amour des voluptueux, sous le signe de Satan :

> Qu'est-ce que l'art ? Prostitution.
>
> *Fusées* (Baudelaire 1975, 1 : 649).

> Moi je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. – Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté.
>
> *Fusées*. (Baudelaire 1975, 1 : 652).

> L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C'est à cette dernière que doivent être rapportées les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc
>
> *Mon cœur mis à nu*. (Baudelaire 1975, 1 : 683).

Sans entrer dans les démêlés purement théoriques pour savoir si c'est le baroque, le romantisme tardif ou le surnaturalisme naissant qui oblige le poète parisien à se transfigurer en compagnon intime de l'insecte, pour pouvoir parler plus juste du monde toujours mourant et renaissant, on voudrait émettre ici l'hypothèse selon laquelle ce qui est saisi dans ces vers sur les vers c'est le passage de l'homme à l'état de l'animal le plus humble, ou plutôt ce va-et-vient imperceptible entre l'humain et l'animal qui constitue cette *humanimalité* de l'être où l'homme demeure encore mais comme banni, humilié, rejeté vers ce ver, c'est-à-dire, vers « cette figure humiliée et malade dans laquelle *de l'homme* – et peut-être *de tout homme* – demeure encore, quoi qu'il n'y demeure plus qu'à l'état de déchet, de rebut» (Surya 2004 : 12).

L'homme y demeure encore, jusqu'à y être réduit à cet état de charogne ou de pourriture où il se meut, meurt et renaît en s'opposant de toutes les forces à toute forme de la deshumanisation que provoque le monde moderne, ne lui offrant que deux issues : celle de l'enrichissement et celle de l'enivrement.

En effet, si le monde contemporain de Baudelaire court plutôt auprès l'invocation de F. Guizot « Enrichissez-vous par le travail et par l'épargne et vous deviendrez électeurs », le poète du *Spleen de Paris,* lui, élit un autre chemin où ce n'est pas l'épargne qui compte mais tout au contraire la dépense, sous le signe de laquelle il met toute sa vie, comme sa poésie. L'enivrement en est le mode le plus général :

> Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.
>
> Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous (Baudelaire 1975, 1: 337).

Sans insister sur la proximité phonétique de « guise » et « Guizot » qui ajouterait une portée extrêmement politique et personnelle au manifeste poétique de l'auteur du *Spleen de Paris*, on pourrait voir dans ce petit poème en prose une sorte de profession de foi où la théorie de la dépense est opposée à la marche triomphante de l'idéologie de l'accumulation, du capitalisme et de l'enrichissement, qui régit l'être humain en le mettant au service du progrès technique et en l'éloignant ainsi de cette source de l'énergie vitale qu'est l'animalité, complétée, dans la pensée de l'auteur des *Fleurs du Mal*, par une conscience aiguë du péché originel :

> Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel. Peuples nomades, pasteurs, chasseurs, agricoles et même anthropophages, tous peuvent être supérieurs par l'énergie, par la dignité personnelle, à nos races d'Occident (Baudelaire 1975, 1).

C'est dans le cadre général de cet antimodernisme crucial (Compagnon 2005) qu'il faudrait comprendre l'attirance troublante de l'auteur des *Fleurs du Mal* pour le monde des vers qui, par son fourmillement viveur, lui semble être l'un de ceux où la vie garde encore la chance d'unir l'animalité à l'humanité, la sensualité à la spiritualité, la religiosité à la fraternité. C'est dans ce monde aussi, qui nous semble pouvoir être l'un de ceux où « tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté », que s'effectue l'une des rencontres les plus surprenantes de l'histoire littéraire du XIXe siècle. En effet, quand, dans le dernier roman de Dostoïevski, l'un des frères Karamazov, Dmitri, dont le nom évoque notamment, par ailleurs, la mère-déesse de la terre (Démetrius Dēmētēr) (Альтман 1975: 115-117) se confesse devant son cadet, il emploie, pour caractériser toute sa famille, cette formule étrange dans laquelle c'est tout un monde des vers baudelairiens qui semble être évoqué, surtout quant il s'agit de l'opposer aux autres vers, à ceux, en particulier, de la poésie des belles âmes :

> Assez des vers. Je veux te parler maintenant des « insectes », de ceux que Dieu a gratifiés de la sensualité (Dostoïevski 2013 : 169).

IV. La sensualité ou la volupté ?

Avant d'essayer de commenter la formule citée, il faudrait ouvrir une parenthèse lexicographique sur la forme et la signification de la notion russe de *сладострастие* [sladostrastie] par laquelle Dostoïevski caractérise la nature même de la drôle de famille des Karamazov. Sans entrer dans des considérations purement philologiques et sans insister trop sur cette supposition que la notion de *сладострастие* pourrait former une « intraduisibilité » à part entière, il faut commencer par ce fait évident, mais passé sous le silence par la critique, que le mot russe pose de vrais problèmes aux traducteurs français : tout en étant d'époques et de cultures différentes, ils tâchent honnêtement de le faire passer dans la langue française, mais ne parviennent cependant pas à le rendre tel quel, c'est-à-dire extrêmement et formellement polysémique

La lexie est formée en effet de deux substantif très forts qui redoublent les sens respectifs des deux racines : si le premier *сладость* [sladost'] signifie proprement la qualité du *sucré*, dans le sens d'« avoir une saveur sucrée », figurativement il désigne la qualité du plaisir, notamment sexuel ; le deuxième mot surenchérit sur ce sens-la, en ajoutant à la lexie la signification propre de « passion » – *страсть, страстность, страстие*, c'est-à-dire l'état de celui qui est passionné. Le mot russe *сладострастие* a une longue histoire, surtout littéraire, mais, si on suit le corpus national de la langue russe, c'est à partir de la fin du XVIIIe siècle qu'il désigne principalement « les délices de la chair et de l'âme », pour reprendre une formule de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert ou, dans un tout autre registre, la fornication, dans sa toute première signification religieuse de péché de la chair[1].

[1] Национальный корпус русского языка // http://ruscorpora.ru/search-main.html

Une brève revue des traductions françaises des *Frères Karamazov* nous révèle plutôt des errances autour du signifié perdu. En effet, on pourrait se rappeler que le traducteur de la Pléiade, Henri Mongault, propose comme titre du IIIe livre *Les Sensuels*, suivant en cela la première traduction française du roman due aux travaux d'Ely Halpérine-Kaminsky et de Charles Morice (Dostoïevski 1888), et éliminant ainsi les connotations bibliques du mot russe désignant le péché de luxure. Pour traduire le même titre André Markowicz choisit *Les Jouisseurs* (Dostoïevski 2002) ce qui nous transporte très loin de cet état de délice extrême où l'être humain se réduit à la passion sexuelle, à la limite de l'animalité. Enfin, nous pouvons lire dans la traduction d' Élisabeth Guertik *Les Luxurieux* (Dostoïevski 1994), ce qui semble beaucoup plus juste et proche du mot russe mais malheureusement prête aussi à confusion par l'idée du luxe, dans le sens économique et sociale qui est très présente et pesante dans cette lexie, pour les oreilles d'un russophone tout au moins.

À cette constellation lexicographique, témoignant d'une manière notable de la variété considérable des méthodes de l'école française de traduction, on prendra le risque d'ajouter encore une voie à explorer pour comprendre la nature de la drôle de famille des Karamazov : en effet, il semble que les défaillances suggérées dans les versions citées peuvent être palliées par *Les voluptueux et la Volupté,* les deux mots étant très beaux, très poétiques et surtout très littéraires et permettant ainsi une traduction quasi « relevante[2] » du mot russe *сладострастие* [sladostrastie] , très marqué lui aussi par l'histoire littéraire, notamment des écrits religieux ou libertins du XVIIIe siècle.

Pour établir les fondements de ce choix, nous n'avancerons ici que trois remarques concernant quelques présupposés littéraires du texte des *Karamazov.*

En premier lieu il est significatif que ce soit dans les discours du père Karamazov, un vrai démon de perversité, qu'apparaisse le nom propre et impropre de ce grand voluptueux français qu'est le marquis de Sade dont l'imagerie fantasque nourrit l'esprit même de la drôle de famille, surtout dans les personnages du père diabolique et du bâtard Smerdiakov, ce fils-monstre qui hérite du père la haine de la Russie et s'imagine à ses heures être un vrai Français. On pourrait penser que par la mention fugitive de ce nom propre et malpropre de Sade, l'écrivain russe suggère que le type des Karamazov peut avoir une toute autre généalogie que celle des *Brigands* de F. Schiller, trop ouvertement jouée dans la narration romanesque et largement commentée par la critique. Le fait que le nom du divin et maudit marquis apparaît dans le contexte philosophique et ethnographique où la violence est volontairement mariée à la sexualité brutale des paysans russes dont procède aussi l'esprit des Karamazov, invite encore à penser dans le même sens :

> Mon cher, si tu savais comme je hais la Russie…, c'est-à-dire non, pas la Russie, mais tous ses vices…, et peut-être aussi la Russie […]. Dernière-

[2] Sur la traduction relevante voir : (Derrida 2005) En proposant sa formule Derrida suit et developpe l'idée de Hegel dont la notion ambigue *das Aufheben* (la relève) permet d'opérer par les deux sens du mot : la tâche du traducteut serait, dans cette perspective, tout en gardant le sens (de l'original) le dépasser (dans la langue d'arrivée).

> ment, de passage à Mokroïé, je me suis entretenu avec un vieillard : « Nous aimons plus que tout, m'a-t-il dit, condamner les filles au fouet, et nous chargerons les jeunes gars d'exécuter la sentence. Ensuite, le jeune homme prend pour fiancée celle qu'il a fouettée, de sorte que c'est devenu chez nous une coutume pour les filles. » Quels sadiques, hein (Dostoïevski 2013 : 201)[3] ?

Outre cela, il est non moins significatif que ce soit ce père pervers qui soit caractérisé le premier, dans l'ordre de la narration, par cette formule farfelue d'insecte malfaisant : avec « son théâtre d'orgies auxquelles prenaient part de vilaines femmes », Fiodor représente le type bien réel du voltairien russe dégradé, assez répandu en province dans la première moitié du XIXe siècle[4]. En effet, selon les recherches prototypiques du célèbre critique russe M. S. Altman, l'un des prototypes du père Karamazov aurait été un certain D. N. Philossophov :

> Les traits essentiels de la personnalité de D. N. Philossophov, étaient un libertinage voltairien très marqué et une volupté qui était aussi très marquée […]. Dans toute la région, il était connu surtout comme un vrai « tyran, le perverti sexuel et le vilain corrupteur ». Dans sa propriété, il avait créé un vrai harem composé des ses femmes-serves, qu'il forçait à servir demi-nues à la table […] (Альтман 1975 : 107).

Il est à remarquer aussi que, tout en suivant en cela la lignée du marquis de Sade, Fiodor Karamazov associe délibérément les délices de la chair au blasphème et au sacrilège. Par cette haine de Dieu, renforcée par la volupté débridée, il se déplace vers ces régions souterraines de l'humanimalité où la sexualité humaine ne se différencie guère de celles des insectes se dévorant l'un l'autre, y compris dans l'amour, comme cette mante religieuse décapitant son amant, évoquée plus haut. Comme on l'a déjà dit, c'est ce père voluptueux qui est associé en premier lieu à un insecte malfaisant :

> C'étaient presque des cas pathologiques : foncièrement corrompu et souvent luxurieux jusqu'à la cruauté, tel un insecte malfaisant, Fiodor Pavlovitch, dans les minutes d'ivresse, ressentait soudain une atroce angoisse (Dostoïevski 2013 : 151).

En deuxième lieu, il faudrait souligner aussi que c'est dans la confession de Dmitri, celle en vers, que cette formule de « volupté des insectes », désignant la sexualité brutale, renforcée par l'imagination d'un esprit libertin, est reprise ouvertement et s'applique déjà à toute la famille. Nous allons bientôt revenir à cette métaphore, mais il faut déjà souligner pour le moment sa double provenance : en effet, d'un côté, elle est enracinée dans la nature, dans cette terre grasse où fourmille la vile vermine, et d'où lèvent les fleurs, qui sont ainsi sœurs de ces vers de la pourriture ; d'autre part, elle provient directement de la poésie, étant une reprise presque littérale d'un poème de F. Schiller.

Cependant, avant aborder les péripéties de la traduction russe de l'ode de F. Schiller citée par Dmitri, on pourrait faire remarquer que la formule résonne

---

[3] Traduction plus fidèle nous donnerait :« De vrais marquis de Sade, hein ? ». Voir l'original dans l'édition électronique : (Достоевский 1991 : 151).

[4] Sur le voltairianisme russe voir avant tout (Заборов 2003).

dans ce chapitre-clé du roman intitulé « Confession d'un cœur ardent. En vers ». On ne peut pas passer sous silence que ce titre entre en correspondance littéraire avec une autre formule autobiographique que Baudelaire a choisie pour ses propres écrits intimes et ultimes, *Mon cœur mis à nu*, qui sous le signe de la confession, se proposent comme une provocation ou même comme une attaque littéraire contre ses contemporains.

La portée révolutionnaire d'un tel écrit, qui sous le masque de la confession devient une accusation ardente, a été bien ressentie par les deux écrivains qui en faisaient souvent un bon usage dans leurs œuvres. Or, ayant opté pour ce registre d'écriture qui se définit sous le signe du *cœur ardent* (Dostoïevski) ou du *cœur mis à nu* (Baudelaire), tous les deux se rapprochent d'une manière plus ou moins consciente de cette formule d'origine qui, de toute évidence, apparaît en premier lieu dans l'autobiographie d'Edgar Poe, l'écrivain américain qui peut-être considéré comme un vrai frère de plume de Baudelaire et Dostoïevski (По, Бодлер, Достоевский 2017) . En effet, c'est dans ses *Marginalia* qu'on peut retrouver le projet ou le défi de l'écriture d'une telle intimité où la nudité de l'âme ou du cœur est invoquée comme un dernier rempart de la fraternité humaine :

> S'il vient à quelque ambitieux la fantaisie de révolutionner d'un seul coup le monde entier de la pensée humaine, de l'opinion humaine et du sentiment humain, l'occasion s'offre à lui. La route qui mène au renom immortel s'ouvre droite et sans obstacle devant lui. Il lui suffira en effet d'écrire et de publier un très petit livre. Le titre en sera très simple – quelques mots bien clairs – *Mon cœur mis à nu* [My Heart Laid Bare] […] (Baudelaire 1975, 1 : 1490).

Pour revenir à la confession de Dmitri dont l'ardeur est renforcée par l'enivrement et le dérèglement de tous les sens, il faudrait remarquer que s'il se confesse en vers, il s'agit là d'une poésie faite à contrecœur ou tout au moins d'une poésie déjà morte, voire doublement morte parce que due à la plume du poète allemand Friedrich von Schiller, l'une des passions littéraires du jeune Dostoievski avec laquelle il n'a pas cessé de régler ses compte après sa sortie du bagne.

Il faudrait aussi se rappeler que Dmitri cite d'abord le vers initial de la poésie fameuse de Goethe *Le Divin* : « Homme, sois noble » ; puis il passe à l'hymne « À la joie » de Schiller – dans la traduction russe de F. I. Tiouttchev « Chanson de la joie » –, après quoi il se confond, se perd dans la poésie et met dans son discours des vers d'autres poésies du poète allemand, composant ainsi une sorte du centon schilirien, avec lequel il veut en finir, comme avec la poésie elle-même[5]. C'est dans sa dernière chanson qu'apparaît ce vers sur les vers à travers lequel Dmitri caractérise la nature même de la drôle de famille des Karamazov :

> Aux insectes, la sensualité…
> Et l'ange se tient devant Dieu.

[5] Voir le commentaire d'Henri Mongault (Dostoïevski 2013 : 976).

> Mais assez de vers.[…] Je vais te parler des insectes, de ceux même que Dieu a doté d'une volupté.

Et à Dmitri de répéter le vers de Schiller :

> La volupté, c'est aux insectes[6].

Et il poursuit :

> Écoute-moi, frère, cet insecte, j'en suis un moi-même et c'est de moi expressément que ça été dit. Et nous tous, les Karamazov, nous sommes tous ainsi, et même en toi, l'ange, cet insecte vit et dans ton sang il fait naître des orages tempêtes ?. Ce sont bien des orages tempêtes ? parce que c'est l'orage, la volupté la volupté est une tempête. C'est Et plus que l'orage la / une tempête (Достоевский 1991, 9 : 121-122) ?[7].

Avant d'essayer d'entrer dans le raisonnement quasi absurde de Dmitri – où celui qui parle part de la devise hautaine de Goethe « Homme, sois noble! », puis se réduit à un insecte pour présenter ensuite celui-ci comme l'incarnation même de la volupté après quoi celle-ci est affirmée comme l'essence des Karamazov, les agitant tous, y compris l'ange Aliocha –, il faudrait s'arrêter un instant sur la signification générale du mot même « les insectes », telle quelle est évoquée dans le texte de Dostoïevski. Il est évident que ceux-ci loin d'être des mouches ou des moustiques inoffensifs sont de vraies figures du Mal, l'incarnation de cette animalité humaine où l'homme se perd dans le monstre, s'assassine comme poète ou tout simplement comme être fait à l'image de Dieu . Les Karamazov sont présentés ainsi comme une famille maudite de ces « derniers hommes » qui veulent en finir non seulement avec Dieu mais aussi avec l'humanité qui se construit selon l'image du divin, du Très-Haut, du noble : ils ne sont pas qu'ignobles, à la manière de ces mauvaises icônes dont les peintres ignorants sont appelés en russe « богомазы », c'est-à-dire « les barbouilleurs de Dieu » et dont l'appellation résonne étrangement dans le nom de cette famille : *Богомазов-Карамазов*. Ils sont tous aussi pénétrés, y compris l'ange Aliocha, par cette passion de la volupté où l'homme se perd dans l'animalité ; celle-ci reste liée cependant à la beauté, jusque dans une cruauté très sadienne. C'est dans la suite et la fin de la « Confession d'un cœur ardent. En vers » qu'on voit apparaître les liaisons dangereuses et voulues comme telles entre la volupté et la beauté :

> […..] C'est l'orage, la volupté. C'est plus que l'orage. La beauté, c'est une chose terrible et affreuse. […] Je ne puis supporter qu'un homme d'un grand cœur commence par l'idéal de la Madone, pour finir par celui de Sodome. Mais le plus affreux, c'est, tout en portant dans son cœur l'idéal de Sodome, de ne pas répudier celui de la Madone, de brûler pour lui […]. Le cœur trouve la beauté dans la honte, dans l'idéal de Sodome […] (Dostoïevski 2013 : 169)[8].

Enfin, pour revenir à notre suggestion que c'est le mot français *la volupté* qui correspond le mieux à la notion russe de « *сладострастие* », il faudrait

---

[6] Cette reprise est omise dans la traduction de H. Mongault.
[7] Notre traduction.
[8] Traduction modifiée.

invoquer encore deux témoignages qui semblent pouvoir permettre de décider dans ce sens. Il s'agit en effet de se rappeler que c'est dans la préface avortée aux *Liaisons dangereuses* de Ch. de Laclos que Baudelaire a prononcé ce jugement inattendu que la Révolution française a été faite non par les jacobins vertueux mais bien plutôt par les libertins dégénérés à la Sade:

> La Révolution a été faite par des voluptueux […].
> Les livres libertins commentent donc et expliquent la Révolution.
> Est-ce que la morale s'est relevée ? Non, c'est que l'énergie du mal a baissé (Baudelaire 1975, 2 : 68).

En effet, ce que Baudelaire et Dostoïevski ont bien vu, suivant en cela tous les deux le regard critique et clinique du marquis de Sade, c'est cette situation inédite que la Révolution est faite par la même énergie, ou les mêmes forces du Mal, qui agite l'homme dans la volupté extrême où celui-ci risque toujours de se perdre dans l'animalité jusqu'à glisser dans le monde ignoble des larves souterraines qui conservent malgré tout la faculté essentielle bien que très éphémère de devenir de vrais vers, des « philosophes viveurs » et les « noirs compagnons sans oreille et sans yeux » du poète qui s'enfonce dans le Mal.

À ce croisement littéraire et politique où la volupté des libertins français s'ouvre à l'infini et se complète des forces du Mal qui font agir les plus féroces révolutionnaires, enfants terribles du siècle des Lumières, il faudrait ajouter cet autre itinéraire tragique pour lequel l'écrivain russe préparait son ange Aliocha, pensant faire de lui l'un de ces meurtriers délicats de la Russie qui, ayant tué Dieu dans la conscience, ont commencé, au siècle de Dostoïevski, à assassiner leurs semblables, leurs frères en lesquels ils ont préféré ne voir que les vers immondes. En effet, en décrivant les Karamazov, y compris Aliocha, ce voluptueux inavouable, il ne faut pas oublier que le roman tout entier se présentait, dans l'imaginaire de l'écrivain, comme le premier pas vers la reconstruction de la généalogie de l'esprit révolutionnaire en Russie.

En effet, selon le témoignage de l'un des proches de l'écrivain russe, largement occulté et contesté par la critique soviétique, Dostoïevski avait été littéralement bouleversé par les nouvelles sur toute une vague d'actes terroristes, commis par les révolutionnaires de l'organisation secrète « La volonté du peuple », et se fixait pour but d'écrire

> […] un roman dont le personnage principal aurait été Aliocha Karamazov. Il voulait le faire passer par le monastère pour le transformer en révolutionnaire. Il aurait commis un crime politique. On l'aurait exécuté. Il aurait cherché la vérité et, dans ses recherches, il serait devenu, naturellement, un révolutionnaire (Суворин 1923 : 16).

Pour en venir à la conclusion, on peut dire que la formule de la volupté des insectes dans laquelle se croisent les imaginaires de deux écrivains semble pouvoir se présenter sous diverses formes et se rapporter aux diverses régions de l'existence humaine. Tout comme cette mante religieuse qui fait perdre la tête à son amant troublé, les voluptueux se lancent éperdument dans Révolution où ils retrouvent la passion de la négation du vivant prochain pour le triomphe

de l'idéal lointain. Les voluptueux sont aussi ces passionnés de la Vérité dans la lignée de Sade qui transgressent les lois de la morale pour prouver à soi et aux autres que l'homme est beaucoup plus près de Dieu que ne le pensent des philosophes de métier. Les voluptueux sont bien sûr ces poètes du Mal qui extraient la beauté de cette terre grasse où fourmille la vile vermine et d'où poussent aussi des plus belles fleurs. Les voluptueux sont en fin de compte ces êtres humiliés et souvent offensés qui cherchent et trouvent dans la négation de soi, dans la réduction de leur propre moi à un ver terrestre la même passion que celle avec laquelle les autres s'aiment et se perdent.

LITTÉRATURE

Bataille G. « Le langage des fleurs ». Bataille G. *Œuvres complètes.* T. I (préface de M. Foucault). Paris : Gallimard, 1970 : 173–178.

Baudelaire Ch. *Œuvres complètes*. T. I–II (éd. de C. Pichois). Paris : Gallimard, 1975.

Caillois R. « La mante religieuse». Caillois R. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2008: 181–212.

Compagnon A. *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes.* Paris : Gallimard, 2005.

Derrida J. *Qu'est-ce qu'une traduction relevente ?* Paris : L'Herne, 2005.

Dostoïevski F. *Les Frères Karamazov.* Traduction et notes de Henri Mongault. Paris: Gallimard, 2013.

Dostoïevski F. *Les Frères Karamazov.* Traduction André Markowicz. Arles : Actes du Sud, 2002.

Dostoïevski F. *Les Frères Karamazov.*Traduction d'Elisabeth Guertik. Paris : Livre de poche, 1994.

Dostoïevski, F. *Les Frères Karamazov,* Traduction d' Ely Halpérine-Kaminsky et Charles Morice. Paris : Plon, 1888.

Guyaux A. *Baudelaire. Un démi-siècle de lectures des* Fleurs du Mal (1855–1905). Paris : PUPS, 2007.

Jakobson R., Levi-Strosse C. « « Les Chats » de Charles Baudelaire». *L'Homme* 2/1 (1962): 5–21.

Альтман М. С. *Достоевский. По вехам имен.* Саратов: Изд. Саратовского университета, 1975.

Григорьев А. А. *Материалы для биографии*. Под ред. В. Княжнина Петроград: Изд. Пушкинского Дома при Академии наук, 1917.

Державин Г. Р. *Стихотворения.* Вступительная статья, подготовка и общая редакция Д. Д. Благого. Примечания В. А. Западова. Л.: Советский писатель, 1957.

Достоевский Ф. М. *Собрание сочинений в 15 томах*. Л.: Наука, 1988–1996.

Заборов П. Р. «Вольтерьянство: к истории слова и понятия». Багно В. Е. (ред.). *Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни*. СПб.: Наука, 2003.

Фокин С., Уракова А. (ред.-сост.). *По, Бодлер, Достоевский*: *Блеск и нищета национального гения*. М.: НЛО, 2017.

Суворин А. С. *Дневник.* М. – Пг.: Изд. Френкель, 1923.

Serguei Fokine

LA VOLUPTÈ DES INSECTES : D'UNE CORRESPONDANCE SURNATURELLE ENTRE *LES FLEURS DU MAL* ET *LES FRÈRES KARAMASOV*

Résumé

Ce que Baudelaire et Dostoïevski ont bien vu, suivant en cela tous les deux le regard critique et clinique du marquis de Sade, c'est cette situation inédite que la Révolution est faite par la même énergie, ou les mêmes forces du Mal, qui agite l'homme dans la volupté extrême où celui-ci risque toujours de se perdre dans l'animalité jusqu'à glisser dans le monde ignoble des larves souterraines. On peut dire aussi que la formule de la volupté des insectes dans laquelle se croisent les imaginaires de deux écrivains semble pouvoir se présenter sous diverses formes et se rapporter aux diverses régions de l'existence humaine. Tout comme cette mante religieuse qui fait perdre la tête à son amant troublé, les voluptueux se lancent éperdument dans Révolution où ils retrouvent la passion de la négation du vivant prochain pour le triomphe de l'idéal lointain. Les voluptueux sont aussi ces passionnés de la Vérité dans la lignée de Sade qui transgressent les lois de la morale pour prouver à soi et aux autres que l'homme est beaucoup plus près de Dieu que ne le pensent des philosophes de métier. Les voluptueux sont bien sûr ces poètes du Mal qui extraient la beauté de cette terre grasse où fourmille la vile vermine et d'où poussent aussi des plus belles fleurs.

Mots clés : Dostoïevski, Baudelaire, Marquis de Sade, capitalisme, littérature, érotisme.

Sergei Fokin

THE VOLUPT OF INSECTS: A SURNATURAL CORRESPONDENCE BETWEEN THE *FLOWERS OF EVIL* AND THE *BROTHERS KARAMASOV*

Summary

What Baudelaire and Dostoevsky have seen, following in this both the critical and clinical gaze of the Marquis de Sade, is this unprecedented situation that the Revolution is made by the same energy, or the same forces of evil, which agitates the man in the extreme voluptuousness where this one always risks to be lost in the animality until sliding in the ignoble world of the underground larvae. It may also be said that the formula of the voluptuousness of insects, in which the imaginations of two writers meet, seems to be able to be presented in various forms and to refer to the various regions of human existence. To come to the conclusion, it may be said that the formula of the voluptuousness of insects, in which the imaginations of two writers meet, seems to be able to take various forms and relate to the various regions of human existence. Just like this praying mantis which makes the troubled lover lose his head, the voluptuous ones throw themselves headlong into Revolution where they find the passion of the negation of the next living for the triumph of the distant ideal. The voluptuous are also those passionates of Truth in the line of Sade who transgress the laws of morality to prove to oneself and to others that man is much closer to God than professional philosophers think. The voluptuous are of course those poets of Evil who extract the beauty of this greasy land where swarming vile vermin and from which also grow the most beautiful flowers.

Key words: Dostoïevski, Baudelaire, Marquis de Sade, evil, capitalism, literature, erotism.

Сергеј Фокин

СЛАДОСТРАШЋЕ ИНСЕКАТА: НАТПРИРОДНА КОРЕПОНДЕНЦИЈА ИЗМЕЂУ *ЦВЕЋА ЗЛА* И *БРАЋЕ КАРАМАЗОВИХ*

Резиме

Оно што су Бодлер и Достојевски видели, следећи у критичком и клиничком погледу Маркиза де Сада, јесте ситуација без преседана: да Револуцију изводи иста она енергија или исте оне силе зла које узбуђују човека у екстази сладосрашћа, где овај увек ризикује да се изгуби у анималном док силази у непознат свет подземних ларви. Можемо такође рећи и да формула сладострашћа инсеката, у којој се среће машта двојице писаца, може бити представљена у различитим облицима те да се може односити и на различите аспекте људског постојања. Попут овог молитвеног мантис који учини да потресени љубавник изгуби главу, сладострасници се бацају у Револуцију, у којој проналазе страсно одрицање другог живота зарад тријумфа далеког идеала. Сладострасници су страствени носиоци Истине на линији Сада, који нарушавају законе морала не би ли доказали себи и другима да је човек много ближи Богу него што то мисле професионални филозофи. Сладострасници су, наравно, они песници зла који извлаче лепоту ове масне земље, у којој гамижу одвратни паразити и из које расте најлепше цвеће.

Кључне речи: Достојевски, Бодлер, Маркиз де Сад, зло, капитализам, књижевност, еротизам.

UDC 821.161.1.09 Dostojevski F. M.

Voltchek Olga
St. Petersburg State University
Department of Interdisciplinary Studies
in the Field of Languages and Literature
ovoltchek@hotmail.fr

UNE « FLEUR » DU MAL DANS LA SIBÈRIE OCCIDENTALE : SUR LES ORIGINES FRANÇAISES DE LA FÉMINITÉ DOSTOÏEVSKIENNE

Nous essaierons dans cette étude de relever des motifs éventuels de formation chez l'écrivain russe de cette hantise anti-française, cette hostilité maladive envers la femme française ou francisée en tant qu'image de la femme adultère au sens biblique ou une fleur de camélia au sens symbolique que ce mot français avait pris dans la littérature russe du XIX siècle. Elle représente dans l'imaginaire de l'écrivain l'une des facettes de l'incarnation bourgeoise de la modernité occidentale ainsi qu'une figure du Mal par rapport à l'image idéale ou idéalisée de la sainteté russe, figure du Bien, incarnée par une femme russe modèle du type pouchkinien de Tatiana du roman *Eugène Onéguine*, dont Dostoïevski parle longuement dans son célèbre *Discours sur Pouchkine* à la fin de sa vie.

Mots-clé : Dostoïevski, littérature, femme, camélia, le mal, le bien.

In this essay, we will attempt to reveal possible motives of the Russian writer's formation of his anti-French obsession and sickly hostility towards the French or the gallicized woman as an image of the adulterous woman in the biblical sense or a camellia flower in the symbolic sense that this word took in the Russian literature of the XIXth century. She represents, in the writer's imagination, one of the facets of bourgeois incarnation of Western modernity as well as the figure of Evil as opposed to the ideal or idealized image of Russian saintity, figure of Good, embodied by a Russian female model of Pushkin type, such as Tatiana in the novel *Eugene Onegin*, on whom Dostoevsky speaks at length in his famous *Speech on Pushkin* at the end of his life.

Key words: Dostoevsky, literature, woman, camellia, Evil, Good.

Pour que les fleurs versent tous leurs parfums,
il faut qu'elles soient écrasées.
Jules Barbey d'Aurevilly

Rien ne nous permet ni de confirmer, ni d'exclure l'idée que Dostoïevski avait pu connaître le nom du poète parisien et la notion même des *Fleurs du Mal*[1]

[1] Sur les circonstances de la première publication des *Fleurs du Mal* en Russie, dans le numéro de février de l'année 1856 des *Annales de la Patrie* par N.I. Sazonov voir l'étude détaillée de S. Fokine (Фокин 2009 : 115-128). Sur de différentes correspondances entre l'œuvre de Dostoïevski et celle de Baudelaire voir aussi : (Фокин 2013: 284-318).

pour en tirer cette idée saugrenue qu'une fleur puisse exhaler l'odeur du Mal, que le langage des fleurs puisse être celui par lequel c'est le vice humain qui parle. De la fleur on n'a qu'un pas à faire pour passer à la femme qui réunit facilement, chez Baudelaire, ainsi que chez Dostoïevski, la Beauté et la Volupté, l'Idéal et l'Enfer. C'est sur ce passage et cette réversibilité que nous voudrions ici nous concentrer, en passant en revue une étrange réunion où, dans la conscience de Dostoïevski, l'histoire d'une fleur s'immisce sournoisement dans celle d'une femme, de sa première femme notamment, pour se composer avec une certaine histoire de la France, conçue étrangement comme l'incarnation même du Mal.

L'une des manifestations du mal biblique considéré comme tel réside dans la notion de l'adultère tant bien féminin que masculin, condamné à mort dans l'Ancien Testament et provocant une attitude assez ambiguë de la part de Jésus dans la parabole de la femme adultère dans l'Evangile selon Jean (Jean, 8. I-XII). D'une part, il ne peut pas nier ce péché devant les scribes et les pharisiens mais d'autre part, refuse de lui jeter des pierres, lui pardonne et la laisse partir.

Dans l'œuvre de Dostoïevski, cette attitude ambivalente envers toute sorte d'adultère se manifeste avec force dans la figure vraiment complexe, riche et multiforme de la femme, voire dans l'interprétation littéraire de la nature féminine, de l'idée de la féminité qui trouve ses sources dans deux types emblématiques. Il s'agit d'une part des « douces » qui subissent ou sont sujettes à toutes sortes d'humiliation et de violences de la part des hommes luxurieux, et d'autre part, des pécheresses, ces dernières se divisant à leur tour en deux catégories. Dans l'œuvre romanesque de l'écrivain, la première, est une victime humiliée, mais pieuse dont on trouve la représentation la plus accomplie dans le personnage de Sonia Marmeladova ; la seconde incarne une femme-bourreau humiliante (Nastassia Filippovna), qui torture les hommes qui l'aiment et qui l'admirent, toute en restant d'ailleurs elle-même une victime involontaire de la luxure. C'est une pécheresse, une femme infernale et démoniaque, excentrique, jalouse, voluptueuse, insupportable. Pourtant, cette dernière n'est pas moins digne de compassion parce qu'elle a beaucoup souffert et la souffrance et l'humiliation peuvent tout excuser aux yeux de celui qui, lui aussi, les avait connues.

D'une étrange façon, insuffisamment expliquée jusqu'à présent dans la littérature critique, cette féminité maléfique et cruelle était liée, dans l'imaginaire de l'écrivain, avec l'idée de la femme française – à titre d'exemple on peut se référer à l'image plus que méprisable et vicieuse de Mademoiselle Blanche dans le roman *Le Joueur* (1866). C'est un personnage féminin ouvertement négatif et dépourvu de cette complexité de caractère considérée comme slave et associée souvent à l'Âme russe, incarnation de L'Éternel féminin qui d'après V. Ivanov « souffre de la violence et de la contrainte des "démons" qui de tout temps luttent dans le peuple avec le Christ pour s'emparer du principe masculin de la conscience national» (Ivanov 2008: 81). Ou, tout au moins, cette idée de la femme française est associée avec la femme à la française, c'est-à-dire, francisée, émancipée, préférant parler la langue française dans les salons (souvent mal), lisant des romans français, suivant la mode française en tout et présentant ainsi une certaine idée de l'esprit français au féminin ce dernier

étant presque toujours dans l'univers dostoïevskien marquée par le vice[2]. D'une meilleure façon, cette idée est exprimée dans un passage du roman *Crime et châtiment* (1866) où, dans une vision, fantasmagorique de Svidrigaïlov avant son suicide, une petite gamine pauvre et souffrante, âgée d'à peine cinq ans, qu'il avait ramassée par pitié, se transforme en une image répugnante du vice, incarnée par une fleur de camélia, une camélia française, une fleur symbolique du mal :

> « Il lui sembla tout à coup que ses longs cils noirs s'agitaient, oscillaient, se soulevaient presque et derrière apparaissait un petit œil malicieux, aigu, avec des clignements qui n'étaient pas ceux d'un enfant. On aurait dit que la petite ne dormait pas, mais faisait semblant. Oui, c'était cela : ses petites lèvres formaient un sourire ; leurs extrémités remuaient comme si elles se retenaient encore. Mais voici qu'elle a déjà cessé de se retenir ; c'est déjà un rire, un rire manifeste ; quelque chose d'insolent, de provocant, s'allume dans ce visage qui n'est pas du tout d'un enfant ; c'est le vice, le visage d'une camélia, le visage audacieux de la camélia française à vendre (Dostoïevski 2008 : 547).

Rien n'explique au lecteur dans le roman pourquoi cette image de la femme vénale avait des origines françaises, à moins de supposer qu'au moment de l'écriture, de l'acte créatif, Dostoïevski se représentait mentalement un visage bien réel ; et on se demande qui pouvait servir de modèle : une femme, des femmes ou bien était-ce une sorte d'image collective, une idée.

Ici il nous semble indispensable de remarquer que la langue russe a emprunté ce mot «camélia», du genre masculin en français et féminin en russe, tout de suite après le succès européen du roman de Dumas fils (1848), en lui attribuant ce sens figuré de femme entretenue ou tout simplement de prostituée d'un rang social élevé, mot peu usité en français qui avait à l'époque toute une gamme nuancée de désignations pour ce type de femme : courtisane, grisette, biche, lorette, lionne, cocotte et autres. Dostoïevski en a fait un vrai concept de l'amour vénal qui avec les autres mots (et choses) d'origine française (guillotine, roulette, cancan, garçon, levrette, prononciation parisienne) représentait pour lui l'idée de la décadence de l'Europe, de la France précisément, de cette tentation psycho-physiologique et de cette domination culturelle dont il voulait se débarrasser lui-même après le bagne et en débarrasser la pensée russe.

D'autre part, les personnages qui incarnent ce symbole de camélia, cette fleur symbolique du mal, représentée comme vicieuse dans la conscience collective de l'époque, telle Nastassia aux yeux de la « bonne société » représentée dans *L'Idiot*[3] (Dostoïevski 2008: 762), ou ceux qui entrent en contact avec une

---

[2] On renvoie ici aux passages pleins de sarcasme à propos des gouvernantes françaises et de la langue française parlée dans la *Correspondance* (Lettre à A.P et V. M. Ivanov du 1 janvier 1868) : (Dostoïevski 2000, 2: 228).

[3] Il est à remarquer que dans la réception française ce mot de camélia n'est pas obligatoirement associé avec l'idée d'une prostituée ou une femme entretenue. Cela nécessite soit une note comme l'a fait P. Pascal pour sa traduction toute nouvelle par rapport aux précédentes où ce mot ne figurait même pas, soit une traduction explicative comme le propose A. Markovicz dans la dernière traduction du *Crime et Châtiment :* « […] ça, c'est la débauche, c'est un camélia, le visage insolent d'un camélia, une prostituée française. » (Dostoïevski 1996 : 511)

femme pareille, périssent inévitablement d'une manière ou d'une autre. L'auteur les voue à la mort, à la solitude, à la non-vie, à la folie : Svidrigaïlov, Nastassia, Mychkine et Rogogine.

Alors nous essaierons dans cette étude de relever des motifs éventuels de formation chez l'écrivain russe de cette hantise anti-française, cette hostilité maladive envers la femme française ou francisée, représentant pour lui l'une des facettes de l'incarnation bourgeoise de la modernité occidentale. Elle représente dans l'imaginaire de l'écrivain une figure du Mal par rapport à l'image idéale ou idéalisée de la sainteté russe, figure du Bien, incarnée par une femme russe modèle du type pouchkinien de Tatiana du roman *Eugène Onéguine*, dont Dostoïevski parle longuement dans son célèbre *Discours sur Pouchkine* publié dans son *Journal d'un écrivain* d'août 1880 à la fin de sa vie.

Ces motifs, étroitement liés avec ceux du mariage, qui constituent un des thèmes magistraux de son œuvre et l'une de ses obsessions personnelles, nous permettrons d'aborder le problème du mal conçu ici d'après la pensée de P. Evdokimov comme «une maladie de l'être […], le principe de la nécessité et de la contrainte, de l'isolement, de la souffrance et de la mort» (Evdokimov 1978: 146). Un autre intérêt est d'essayer de mettre ces motifs en rapport avec l'interprétation littéraire chez Dostoïevski du péché évangélique d'adultère, à travers la genèse et le destin de certains personnages féminins qui prennent leurs sources aussi bien dans les lectures françaises de l'écrivain que dans son histoire personnelle.

Il convient d'abord de faire un bref détour dans les années de jeunesse de Dostoïevski où, d'après les témoignages, l'apprenti-écrivain évitait de fréquenter les salons de Saint-Pétersbourg des années 1840, car il avait peur d'être présenté à une belle Française et d'être ainsi ravi du sanctuaire de la littérature russe dont il avait tout juste commencé à se sentir le prophète : «Et il ne manque qu'une chose : on me fait épouser une Française, et alors, adieu la littérature russe !» (Ризенкамф 1973: 330)[4]. Ou bien la femme française, ou bien la littérature russe – c'est dans de tels termes que s'est imposé alors au jeune écrivain le choix existentiel. Choix qu'il aurait facilement pu trancher, si, justement, les premières amours de sa vie sentimentale et littéraire ne s'étaient pas révélées « françaises ».

Comme on sait, il a débuté dans la vie littéraire avec la traduction du roman de Balzac *Eugénie Grandet* dont il s'émerveillait, il admirait des héroïnes de Georges Sand, l'un de ses auteurs français préféré. Plus tard, à la sortie du bagne de Sibérie, il avait rencontré un jour, une certaine Maria Dmitrievna Issaïeva, demi-française (Левченко 1979) et demi-mondaine en quelque sorte, dont les charmes redoutables ont mis en péril la vocation de l'écrivain qui ne pensait à l'époque qu'à son retour dans les lettres russes, à Saint-Pétersbourg. Il s'agit de sa première épouse, morte de la phtisie en avril 1864, sept ans après leur mariage qui n'a jamais été heureux ni pour elle, ni pour lui : sa personnalité, son caractère fantasque si compliqué et contradictoire ont beaucoup contribué, à notre avis, à la création de la galerie des femmes infernales, des Marie-Madeleine, des camélias de l'œuvre de Dostoïevski.

---

[4] Notre traduction.

On peut constater que c'est à cette époque de l'exile de Dostoïevski en Sibérie Occidentale dans la ville de Sémipalatinsk, que son français s'actualise, ce qu'on peut bien voir dans la correspondance de l'écrivain russe. Cela est dû, en toute évidence, à l'influence d'Issaïeva qui pratiquait le français chez elle et était considérée comme une Française dans son entourage. C'est à cette époque également que nous rencontrons pour la première fois dans l'œuvre de Dostoïevski le mot «camélia» dans son roman *Le bourg de Stépantchikovo et sa population* (1859) qui nous semble particulièrement intéressant comme témoin de ce grand passage ou plutôt de ce tournant dans l'émancipation littéraire de l'écrivain russe.

D'autre part, on peut considérer ce texte comme une sorte de laboratoire artistique de Dostoïevski d'où sont issus des germes littéraires de ses fameux personnages tant masculins que féminins, notamment ceux du roman *L'Idiot* (1869) ce qui a été déjà observé dans la critique russe et française (Thélot 2008: 182-183). Or, ce mot «camélia» prononcé par Foma (alias Thomas) Opiskine (alias Malécrivain), le personnage central du roman est devenu depuis une sorte de «l'image migrant» (Catteau 1978: 253-273): «Et ensuite, quand nous sommes venus lui souhaiter son anniversaire, il s'est fâché qu'il n'y avait pas de camélias dans son bouquet. " Moi, il a dit, j'aime les camélias, parce que j'ai un goût de la haute société, et vous, ça vous a fait la peine d'en cueillir pour moi dans l'orangerie"» (Dostoïevski 2001: 127-128).

Ici, ce mot n'a pas encore ce sens figuré de courtisane mais désigne tout simplement une fleur exotique d'orangerie, une fleur de luxe, très chère et fort à la mode à l'époque dans la société mondaine de Saint-Pétersbourg, difficile à se procurer en province où les femmes raffolaient du roman de Dumas-fils *La Dame aux camélias* (1848, 1852 dans sa version scénique). Il s'agit comme on le sait de cette fleur d'amour que les hommes offraient à leurs dames de cœur en bouquet. Plus tard, dans le roman *L'Idiot*, au cours d'un petit-jeu à la soirée chez Nastassia, Totski racontera comme la plus honteuse de sa vie son histoire avec ces fleurs de camélia rouges (Dostoïevski 2008: 788-291).

Il nous semble donc, que Dostoïevski pourrait bien avoir lu, sinon connaître, le sujet du roman de Dumas fils ainsi que le sens de ce mot dans l'imaginaire littéraire de l'époque. En effet, le mot «camélia» a été déjà largement employé dans la littérature russe de la période de son exil sibérien au sens premier, comme au sens plus large et symbolique de l'amour vendu non seulement par les femmes mais aussi par les hommes, entretenus par les épouses des autres. On le rencontre dans les œuvres de Tourguenev, Krestovski, Panaïev, Dobrolubov dont les exemples abondent dans le Corpus national de langue russe[5].

D'autre part, il pouvait bien lire un feuilleton d'I. Panaïev publié dans le № 3 de 1856 de la revue *Contemporain* (Панаев 1856: 49-77) où sont décrites ces fameuses «camélias», courtisanes de luxe, souvent d'origine française (Armance, Herminie) récemment apparues dans la vie pétersbourgeoise. Si on se rappelle qu'après le succès des *Pauvres Gens* (1846) Dostoïevski a été reçu

[5] Национальный корпус русского языка (http://ruscorpora.ru).

chez les Panaïev, dans le salon littéraire le plus raffiné de la capitale et tombait amoureux, après tant d'autres, de la belle et jeune Avdotia Panaïeva, négligée un peu par son mari aristocrate lui préférant la société des cocottes à la mode, des françaises (Грановский 1897: 278), cette exigence de Foma, ancien littérateur misérable, devenu despote et parasite, qui règne dans la maison du colonel Rostanev et prétend au goûts de la haute société, ne nous parait plus bizarre. Il s'agissait d'un élément de parodie, parmi tant d'autres, qu'avait accumulé ce personnage le plus composite de l'œuvre de Dostoïevski.

Ainsi *Le bourg de Stépantchikovo*, ce roman «le plus optimiste» (Chestov 2012: 73) de toute l'œuvre de Dostoïevski peut être considéré comme un œuvre de libération non seulement des souffrances passées mais en même temps du passé politique, marqué par la passion pour les idées socialistes françaises. Dostoïevski veut en finir avec cette langue, ce mode de penser et de sentir, au charme duquel il s'est soumis dans sa jeunesse littéraire et a cédé encore une fois en Sibérie, emporté par sa passion envers Issaïeva.

D'autre part, l'écrivain extrêmement ambitieux qu'est Dostoïevski rêve passionnément de revenir dans la littérature russe, mais de revenir avec un triomphe. Tout en suivant la formule qu'il a déduite ultérieurement de sa propre pratique littéraire : «Pour écrire un roman, il faut avoir d'abord une ou quelques impressions très fortes vécues par le cœur de l'auteur réellement. C'est ça l'affaire du poète. De cette impression se développe le thème, le plan, le tout cohérent» (Достоевский 1976,16: 10) – il avait toujours besoin des émotions fortes, des impressions qui pourraient stimuler sa création littéraire. Et il les a trouvées dans son amour sibérien, plein de folie et de dramatisme, de souffrances et d'une terrible jalousie envers cette «française russe» Issaïeva. Pour lui, c'était une vraie «camélia» à la lettre près, qui, par la suite, a laissé de profondes traces dans l'itinéraire littéraire de l'écrivain. Les relations dramatiques entre cette femme hors du commun dans son entourage sibérien et l'ancien bagnard, ayant déjà goûté l'air de la liberté, surtout en présence du mari-ivrogne d'Issaïeva, prenaient parfois l'aspect d'un trivial « adultère parisien », de ce triangle (Bribri-Mabiche-Gustave), dénoncé par l'écrivain plus tard dans son pamphlet le plus anti-français *Notes d'hiver sur les impressions d'été* (1863 : 115-131).

Ainsi on trouve dans *Stépantchikovo* une certaine «histoire avec la langue française»[6] comme le motif central et le point déclencheur de la narration à la première personne. L'action se passe dans un certain espace vraiment idyllique intitulé «Stepantchikovo», dérivation soit du prénom russe Stépan, soit du substantif « steppe », hypothèse qui nous semble plus vraisemblable vu que ce texte a été créé dans une ville qui était située au début de la steppe kirguize. « Il n'y avait pas même de fleurs convenables dans la ville ; on n'avait jamais entendu parler même de lilas, de jasmin, etc. » (Врангель 1912), écrivait dans ses mémoires A. Vrangel, l'un des prototypes possibles d'un autre grand caractère

[6] Sur l'hostilité de Dostoïevski envers les Français et la langue française parlée voir : (Волчек, Фокин 2014: 6-17).

typique de ce roman – le colonel Rostanev, personnage qui préfigure déjà le prince Mychkine. Le baron Vrangel était fortuné et a beaucoup aidé Dostoïevski matériellement dans cette période difficile.

En particulier, en avril 1854, Vrangel loua pour l'été une datcha avec un grand jardin et proposa à Dostoïevski d'y déménager. Cette datcha, véritable Eldorado situé à la limite de la ville était la seule à Sémipalatinsk ; elle appartenait à un marchand cosaque très riche et était appelée par les habitants « le jardin cosaque ». A notre avis, cette datcha, le seul endroit spacieux et florissant dans la vie de l'écrivain pendant cette période, aurait bien pu être l'image qui déclenche le mécanisme créatif, si nécessaire à l'écriture, un prototype du domaine fort riche et prospère de Rostanev où se déroulent les péripéties essentielles du roman. Dostoïevski y passait chaque année deux-trois mois et c'est là-bas, dans cette ambiance relative de confort, comparable avec les conditions de vie de ce parasite de Foma dans Stépantchikovo, qu'il s'était assis une fois avec sa future épouse Maria Dmitriévna – moment dont le souvenir a été conservé dans l'unique lettre (Dostoïevski 1998, 1: 357) restée de cette correspondance passionnée qui accompagnait leur roman.

Ici nous remarquons encore un certain parallèle avec un passage du roman *L'Idiot* où il s'agit du petit village *Otradnoïe*, c'est-à-dire, « consolation » en traduction du russe, où Totski a séduit la jeune Nastassia: « A dater de ce jour, il sembla affectionner tout spécialement cette propriété perdue dans la steppe. Il y venait chaque été, y demeurait des deux et des trois mois, et ainsi se passa un assez long temps, environ quatre ans, dans le calme et le bonheur, le goût et l'élégance» (Dostoïevski 2008: 673).

Il faut remarquer que la narration chaotique de *Stépantchivo* reflète en quelque sorte les péripéties du roman passionné de Dostoïevski avec Issaïeva, qui se déroulait non moins chaotiquement vu la présence inattendue de son rival, le bel instituteur Vergunov dont la veuve Issaïeva avait tombé amoureuse après le décès de son mari[7]. Ce caractère incertain du déroulement des relations compliquées de ces trois êtres (encore un triangle Bribri-Mabiche-Gustave, mais Dostoïevski change de rôle, cette fois-ci il se transforme de Gustave en mari cocu), ce nouveau choc sentimental et émotionnel après ceux de l'échafaud et du bagne, mais cette fois imprégné par le péché d'adultère, n'a pas pu manquer de marquer la narration du récit.

En effet, dans les douze premiers chapitres, le sujet progresse assez lentement : à travers une série de circonstances, décrites d'une manière très détaillée, le narrateur part pour Stépantchikovo sur l'invitation de son oncle Rostanev, pour épouser la pauvre gouvernante Nastenka. Avec le personnage de cette jeune fille honnête, amour caché de Rostanev, menacée d'être expulsée de la maison suite au mariage de Rostanev, prévu par sa mère, avec une vielle fille riche, Tatiana Ivanovna, l'auteur nous conduit à un événement majeur de ce récit, à une

[7] Pour plus de détails sur le déroulement de leurs relations on renvoie à deux biographies – classique de L. Grossman : (Grossman 1970 : 170-184) et celle de L. Saraskina, moins réservée sur ce sujet : (Saraskina 2008: 152-156).

autre histoire, celle du mariage. Cette histoire, à son tour, se divise en deux lignes de narration, c'est-à-dire, deux histoires de mariage. L'une se termine par un vrai « happy end » vaudevillesque dans le genre de Paul de Kock, par « le bonheur général » créé par Foma (Rostaniev-Nastenka) ; l'autre reste suspendue, avec une légère saveur de mélodrame carnavalesque. Il s'agit de l'histoire du ravissement mal réussi de cette vielle fille subitement devenue riche, Tatiana Ivanovna, par un séducteur froid et calculateur, Obnoskine.

Ce personnage féminin de Tatiana Ivanovna, une vraie caricature aux goûts et mœurs français, est une femme folle, excentrique, exaltée, très légère, avec quelque chose de fantasmagorique dans le caractère qui rêve d'être mariée avec n'importe qui et qui s'avère à la fin du récit, quand les personnages enlèvent leurs masques, une simple rêveuse au cœur sensible et bon qui meurt tout en restant célibataire.

Donc, l'écrivain mourant presque de jalousie à la fin de son «histoire» avec Issaiéva est obsédé par ce thème du mariage qui le torture tant au cours de la création de son roman qu'il introduit deux personnages féminins qui prétendent à un seul et même fiancé. L'une, Nastenka est douce, bonne et miséricordieuse, mais ferme de caractère, intelligente, parlant un bon français et passionnée de lecture, bref – une jeune fille russe-modèle, destinée à devenir une bonne épouse et mère de famille ; elle rassemble les traits positifs de Maria Dmitrievna et préfigure déjà une autre gouvernante pauvre et ferme – la soeur de Raskolnikov Dounia. L'autre, Tatiana Ivanovna – folle des cupidons, romans et toilettes (tout ce luxe français devenu à la mode), une femme très légère et potentiellement adultère – est une incarnation sombre et grotesque de certains traits excentriques et répugnants de celle-ci.

D'autre part, ces deux fiancées potentielles d'un seul personnage, prototype d'un « homme absolument beau », futur prince Mychkine, esquissent déjà les caractères, bien entendu beaucoup plus profonds, des deux « femmes » de Mychkine : Aglaïa et Nastassia. Cette ressemblance de caractère de Tatiana Ivanovna et de Maria Dmitrievna a été déjà noté par N.Kennoské (Kennoské 2001: 105). Dans son livre il insiste sur le fait que les héros de Dostoïevski ne sont pas tout à fait fictionnels mais représentent une multiplication de la personnalité de l'écrivain lui-même qui ne fait qu'interpréter sa propre vie.

D'ailleurs, c'est N. Berdiaev dans son livre sur Dostoïevski qui a été le premier à remarquer que le thème de l'amour conjugal est totalement absent de son œuvre : «Il décrit toujours l'amour comme un fatum, une folie, une possession, mais n'a jamais posé le problème de l'amour conjugal. Dans ses romans, la femme n'a pas d'existence autonome, indépendante, elle n'est que le destin de l'homme» (Berdiaeff 1947: 139). En effet, même l'union si heureuse et prometteuse à première vue de Rostanev et Nastenka n'a pas cette plénitude de bonheur que donnent les enfants : comme on apprend de l'épilogue, ce couple reste stérile tout comme celui de Maria Dmitrievna et Dostoïevski.

Comme l'histoire du premier mariage très maleureux de Dostoïevski reste jusqu'à présent couvert d'un voile de mystère et de possibles calomnies nous ne sommes pas censés de faire des conclusions significatives mais tout de

même, le spectre de cette française russe associée avec l'image de «camélia», l'idée du péché d'adultère pénètrent l'œuvre de l'écrivain ; il veut s'en débarasser, se déculpabiliser, ce que nous essayerons de démontrer dans la deuxième partie en analysant les romans *Crime et châtiment* et *L'Idiot* où ces figures de camélias sont plus explicitement présentées.

Premièrement, il faut rappeler qu'avant les grands romans *Crime et Chatiment* et *L'Idiot,* ce mot au sens figuré de femme entretenue ou adultère avait déjà figuré dans l'œuvre de Dostoïevski dès son retour à Saint-Pétersbourg avec toute conscience de son emploi symbolique. D'abord dans son feuilleton de 1859-1862 *Songes pétersbourgeoises en vers et en prose* où il parodie le feuilleton d'Ivan Panaïev évoqué plus haut et puis dans *Notes d'hiver sur les impressions d'été* que nous avons déjà mentionné.

En ce qui concerne la figure culminante de «camélia», Nastassia, «une des plus fortes créations de l'univers dostoïevskien» (Cadot 2001: 85), la critique française estime que ce personnage fort composite a rassemblé les traits de plusieurs femmes connues de Dosoïevski (la mystérieuse Marfa Braun, sa jeune amante Apollinaria Souslova qui figurait déjà sous le nom de Pauline dans *Le Joueur* et même une belle aventurière Lioubov de Kroll), mais on néglige pourtant d'une manière bizarre sa première femme (Ibid. : 85-86). De même, pour plusieurs auteurs russes qui ont essayé de pénétrer dans le mystère de la création chez Dostoïevski, la vie et l'œuvre de l'écrivain sont inséparables parce que «dans tous ces œuvres il résolvait l'énigme de sa personnalité et ne parlait que de ce qu'il avait survécu» (Мочульский 1947: 8).

Il est vrai que les personnages de Dostoïevski sont toujours trop compliqués parce que composites. Si on entreprend une tentative de les décomposer, on découvre que chaque personnage important représente une fusion des traits positifs et négatifs très dense grâce à quoi l'écrivain a gagné la réputation non seulement de psychologue de l'âme humain qui a su l'analyser jusqu'à plus grande profondeur mais aussi d'un véritable philosophe contemporain russe de son siècle. Cette fusion se complique par un mélange fantastique de plusieurs traits dont les prototypes peuvent être aussi bien réels que littéraires. Ce procédé créateur de Dostoïevski a été déjà repéré et démontré par R. Nazirov : «Dans plusieurs cas (Foma Opiskine, prince Mychkine, Nastassia Filippovna, Ivan Karamazov), Dostoïevski bâtit l'image sur une combinaison paradoxale du prototype réel et de la situation quotidienne avec une image littéraire ou légendaire qui symbolise une idée concrète (Tartuffe, Christ, Marie-Madeleine, Caïn)» (Назиров 1974: 208).

Ainsi ce personnage d'une «courtisane française» avec une âme russe qui est Nastassia a gardé en même temps la bonté, la grâce et la générosité de cœur héritées aussi bien de son éventuel prototype littéraire français de la «dame au camélias», que de son éventuel prototype réel Maria Dmitrievna, telle qu'elle a frappé l'imagination de l'écrivain lors de leur première rencontre comme il la décrit dans sa correspondance (Dostoïevski 1998, 1: 376). Il va de soi que nous ne sommes pas les premiers à mettre en parallèle ce symbole de «camélia»

pour interpréter les images de Marguerite Gautier et de Nastassia dans deux œuvres littéraires[8]. De plus, le biographe américain de Dostoïevski J. Frank, qui considère *L'Idiot* comme «l'œuvre la plus intimement autobiographique» (Frank 1998 : 429) de l'auteur, remarque que la présence en arrière-plan de *La Dame aux camélias* «accentue le contraste entre les structures morales de deux mondes distincts : l'un français (mais également russe, sous l'influence des Français) et l'autre purement russe» (Frank 1998 : 443).

Mais ces auteurs situent la découverte possible par Dostoïevski de l'histoire de Marguerite Gautier à une période plus tardive de sa vie, après l'exil sibérien. D'autre part, ils ne font pas de rapprochement entre Nastassia et Maria Dmitrievna bien que dans le texte du roman des exemples abondent jusqu'au moindre détail : l'une et l'autre sont des filles d'officier en retraite, appartenant à une famille de bonne noblesse, bien élevées, intelligentes, aimant la musique, préférant la vie solitaire, lisant beaucoup et formées par la culture livresque. Plus encore, on constate toujours la même pâleur angoissée de visage, le même regard profond et mystérieux, le même orgueil et la même excentricité. Si on compare le portrait photographique de Nastassia que Mychkine voit pour la première fois chez les Épantchine, avec le portrait photographique réel de Maria Dimitriévna la ressemblance paraît évidente : «Le portrait représentait en effet une femme d'une extraordinaire beauté. Elle était photographiée dans une robe de soie noire, d'une extrême simplicité mais d'une coupe exquise; les cheveux, apparemment châtain clair, étaient coiffés simplement, comme pour la maison; des yeux sombres, profonds; un front pensif; une expression passionnée et presque hautaine. Elle était un peu maigre de visage, peut-être pâle aussi… » (Dostoïevski 2008 : 662). Dans sa description du portrait célèbre et unique de Maria Dmitrievna, L. Grossman voit «une jeune femme au regard intelligent et volontaire avec un grand front et des lèvres sensuelles» (Grossman 1970 : 171). Enfin, Anna Grigorievna, deuxième femme de Dostoïevski, elle aussi décrit ce portrait mais à sa façon : «Au-dessus du divan, dans un cadre en noyer, le portrait d'une dame excessivement maigre, vêtue de noir et coiffée d'un bonnet noir» (Dostoïevskaïa 2001 : 37).

K. Barscht dans son ouvrage *Dostoievski, du dessin à l'écriture romanesque*, décrit le visage d'une jeune fille que Dostoïevski a esquissé dans la marge de l'un des cahiers de notes pour *Crime et châtiment* : «rond, avec des boucles claires sur les tempes, un petit nez, un menton pointu, une bouche petite à moitié ouverte» (Bartsht : 72). De plus, il la représente dans une pose étrange : «comme si elle chancelait ou bien tombait en arrière» (Ibid. : 72) en cherchant un appui de sa main gauche passée dans le dos et levant sa main droite au-dessus de la tête comme si elle voulait se défendre. Plus loin il trouve une certaine ressemblance de ce dessin avec la photographie de Maria Dmitrievna à qui, selon lui, Dostoïevski pensait sans doute en travaillant sur ce roman, et dont le destin «devint le modèle du destin de la femme russe pourvue de multiples

[8] Cf. : (Альтман 1975 : 58-74 ; Лотман 2001 : 240-250 ; Rayfield 1990 : 70-82; Mejerson 2007 : 85-104).

dons et malheureuse, constamment évoqué par de nombreuses héroïnes des romans de l'écrivain, telle que Nastassia Filippovna Barachkova» (Ibid. : 74). En outre, il trouve que « la représentation de cette jeune fille sortie de la main de Dostoïevski correspond d'une manière étonnante aux deux portraits littéraires de Sonia Marmeladova qui figurent dans *Crime et châtiment* » (Ibid. : 75). Donc ceci nous permettrait de faire un rapprochement entre ces deux figures emblématiques de femmes adultères au sens biblique qui ont été probablement inspirées par les mêmes prototypes réels et littéraires.

Un autre détail caractéristique qui nous permet de relier l'image de Maria Dmitrievna avec celle de Nastassia, c'est la transformation subite des deux femmes à leur arrivée à Saint-Pétersbourg. Cette nouvelle Nastassia vient à la capitale pour terroriser Totski ayant appris qu'il envisage de se marier et ce dernier est surpris par sa métamorphose physique et psychologique :

> «… c'était un tout autre caractère qu'avant : plus rien de ce je ne sais quoi de timide, d'indéterminé à la manière des pensionnaires, de charmant parfois par sa vivacité et sa naïveté originales, et parfois de triste et pensif, étonné, méfiant, pleurant et inquiet. Non ! ce qui riait bruyamment devant lui et le piquait des plus venimeux sarcasmes, c'était un être inhabituel et inattendu, qui lui déclara qu'il n'avait jamais eu dans son cœur, à son endroit, que le plus profond mépris, un mépris allant jusqu'à la nausée, qui avait aussitôt succédé à l'étonnement premier» (Dostoïevski 2008 : 674).

Quand Dostoïevski rencontre Issaïeva à Sémipalatinsk, il la voit comme un vrai ange avec un cœur véritablement noble et chevaleresque et en même temps très vivace, intelligente et spirituelle. Après leur arrivée à Saint-Pétersbourg au mois de décembre 1859, dans cette ville la plus fantastique pour lui et la plus meurtrière pour elle, Maria Dimitriévna est gravement atteinte d'une phtisie qui ne cesse de progresser dans ce climat malsain, ce qui explique et cause en partie ses caprices et brusques changements d'humeurs. Souffrante, trompée par son mari, elle devient excentrique, rit aux éclats, traite Dostoïevski de canaille et de bagnard, lui fait des scènes de jalousie horribles. Plus encore, elle devient un obstacle dans la vie affective et sentimentale de Dostoïevski qui semble vouloir récupérer ce côté de la vie qu'il a mal connu avant le bagne, et qui s'adonne à toutes les passions. Il envisage même de se remarier aussitôt après sa mort : en février 1865 il demande la main d'Anna Korvine-Kroukovski, jeune fille belle, riche et de grande famille – tout comme une fiancée de Totski, Alexandra ou Aglaïa.

Mais l'amour chez Dostoïevski, comme souligne Berdiaev, est exclusivement dionysien. «Il déchire l'individu. Le héros de Dostoievski est voué fatalement à la souffrance. L'amour, pour lui, c'est une éruption volcanique, l'éclatement de toutes les forces passionnelles latentes dans la nature de l'homme. Cet amour-là ne connaît pas les lois et ne connaît pas les formes» (Berdiaev 1946: 137). Ainsi, l'écrivain verse tout son ardeur sur le papier en décrivant les passions imaginaires de ces personnages. Tout en s'inspirant des idées de Berdiaev et en citant ce dernier, P. Evdokimov affirme que les personnages de Dostoïevski «s'interpellent, se regardent, se reflètent l'un dans l'autre ; parfois ils se ressemblent

étrangement et parfois se décomposent et produisent un double qui remplit à côté d'eux, leur propre tâche» (Evdokimov 1978 : 41).

Donc, on pourrait affirmer que les personnages de Dostoïevski sont dédoublés entre deux extrêmités – le bien et le mal qui sont inséparables. Dans les deux grands romans que sont *Crime et châtiment* et *L'Idiot*, les femmes adultères, Sonia et Nastassia, représentent des pôles différents dans le destin des hommes qui les aiment, les pôles du salut et de la chute, du bien qui, pour Evdokimov, «affirme toujours le principe personnel, la liberté, la vie conçue comme l'unité d'amour éternel» (Evdokimov 1978 : 146) et du mal «qui introduit dans le monde la force de négation de l'absolu et de ses principes» (Ibid.) Mais ces «pôles du mal et du bien se touchent, l'idéal de la Madone et de Sodome s'identifient» (Ibid).

Ainsi, Sonia et Nastassia représentent deux faces de l'amour vénal : l'une est humble et endurante dans ses souffrances et son humiliation, l'autre fière et exaltée ; l'une est à peine instruite par son père, une fille de la rue qui est obligée de se vendre par la pauvreté, l'autre est très bien formée par son séducteur, une courtisane de luxe ; l'une est simple de cœur et de l'âme, l'autre est compliquée avec un coeur saignant et déchiré. Mais l'auteur les introduit par le même procédé littéraire : elles apparaissent dans le début de la narration, le lecteur apprend leur existence avec le héros principal, de la bouche d'un inconnu avec lequel ce dernier vient de faire connaissance. Tout en suivant la pensée de Berdiaev sur la fonction des personnages féminins chez Dostoïevski, on peut conclure que Sonia qui se vend délibérément pour sauver la famille de la misère a une force salvatrice qui va jouer sur le destin de Raskolnikov et que Nastassia qui a fait perdre Rogojine aux yeux de son père ne fera pas le bonheur de Mychkine.

Or, le premier parallèle que nous avons déjà tracé entre l'emploi du mot «camélia» dans *Stépantchikovo* et *L'Idiot* concernait son sens premier, c'est-à-dire une fleur de luxe. Mais l'histoire honteuse avec ces fleurs racontée par Totsky a déjà été marquée par la mort prématurée d'un jeune homme auquel celui-ci a joué un mauvais tour. D'autre part, elle est marquée par le vice, faisant allusion à une vraie histoire de Nastassia, une jeune fille provinciale et noble transformée en «camélia» méprisée par la société. Ainsi, dans l'inconscient de l'écrivain la «camélia» est liée avec l'idée de la honte, du vice et de la mort. La couleur rouge de ces fleurs choisie par l'auteur pour son personnage de Totsky, couleur du sang, faisant allusion à la mort tragique de Marguerite Gautier, souligne ce lien : au début de l'histoire Nastassia est déjà vouée à la mort. Elle accepte la mort de la main de l'homme qui l'aime à la folie, Parfeun Rogogine, fils du marchand vieux-croyant, qui représente ainsi cette Russie profonde qui n'a pas été touchée par la décadence de l'Occident. C'est à lui de tuer Nastassia, une «camélia» française.

A la différence de Nastassia, Sonia n'a rien de commun avec de réelles «camélias» françaises, allemandes et russes appartenant à la classe supérieure de la prostitution à Pétersbourg selon la classification de la Comité médico-policière créé en 1843 pour assurer le contrôle de la prostitution qui faisait ravage dans tout le pays. D'après la description détaillée de ce problème et de la vie quotidienne de ces créatures dans l'*Essai sur la prostitution à Petersbourg* publié

en 1868 dans la revue du Département médical du Ministère de l'Intérieur (Очерк проституции в Петербурге : 1868), elle appartient à peine à la classe moyenne et vie avec «une billet jaune», c'est-à-dire un certificat médical au lieu du passeport. Mais Dostoïevski qui connaissait très bien la situation idéalise le métier de Sonia dans le roman. Tout d'abord, sa «tenue de travail» très voyante et démonstrative ne correspond pas aux préscriptions du Comité interdisant à ce type de prostituée de porter des vêtements et du maquillage attirant trop l'attention. Plus encore, les trente roubles gagnés dans la rue, d'après le récit de Marmeladov, le premier soir de 6 heures à 9 heures semblent une pure et simple fantaisie, les filles de rue gagnaient à peine 50 kopèks par séance à l'époque. Donc pour Dostoïevski ce personnage de la femme adultère typiquement russe et très pieuse, ce qui en réalité était assez rare, cette image presque inexistante en tant que représentante de ce métier vicieux était bien nécessaire pour équilibrer le crime et expliquer la rédemption de Raskolnikov.

Enfin, que fait Dostoïevski avec ses personnages, quel destin leur impose-t-il ? Tous les personnages de *Stepantchikovo*, Foma, Tatiana Ivanovna, qui ont touché dans leurs pensées ou évoqué cette «fleur» française du Mal, camélia, meurent dans l'épilogue, brusquement, sans raison claire, sans explication, comme si l'auteur ne savait pas que faire avec eux ou simplement avait perdu de l'intérêt en quittant la Sibérie pour la ville de Tvier où il achevait en hâte son roman avant le retour à Pétersbourg et où s'éteignait déjà son roman avec Maria Dmitrievna. Sonia connaît le jour, elle retrouvera la lumière, le soleil de l'être; à l'aube elle lit les pages de l'Evangile, cet Evangile salvateur que Dostoïevski lui-même avait reçu à Tobolsk des mains de N. Fonvisina, la femme d'un décembriste, une autre femme russe qui incarnait pour lui l'idéal féminin. Donc Sonia sera sauvée aussi que fort probablement sera sauvé Raskolnikov qu'elle suit au bagne. Nastassia, elle sombre dans la nuit, une nuit blanche pétersbourgeoise, mais particulièrement ténébreuse dans le roman, en laissant une page ouverte dans le dernier livre qu'elle avait lu – *Madame Bovary*[9] – figure de la Française adultère, allusion explicite à *La Dame aux camélias* où la célèbre courtisane parisienne lisait *Manon Lescaut* avant de mourir de phtisie. Volontairement ou inconsciemment, Dostoïevski amène ses deux femmes – sa femme réelle Maria Dmitrievna et son personnage imaginaire, Nastassia – à la mort. Il ne laisse d'espérance ni à Myschkine, ni à Rogogine. La mort de Nastassia est le sommet du Mal (Salvestroni 2004 : 160).

Et pour conclure, il nous semble indispensable de mettre un dernier accent sur ce point de ressemblance de Nastassia Filippovna et Maria Dmitrievna. L'une et l'autre nous ont donné les pages les plus pénétrantes dans l'œuvre de Dostoïevski – l'image de la femme couchée sur son lit de mort : Nastassia, dans une pièce sombre, couverte de draps d'où sort son pied blanc de marbre et Maria Dmitrieva morte, couchée sur la table, dans une pièce aux rideaux

[9] Sur Dostoïevski, lecteur de Flaubert, voir : (Haddad-Wotling 2004)

fermés selon la coutume russe, et dont l'image a fait naitre les célèbres *Méditations* (Dostoïevski 1973 : 60-62).

Apparemment, pendant toute sa vie Dostoïevski a gardé l'image de cette fleur fragile et belle de sa camélia russe-française, cette femme doublement adultère, première épouse de l'écrivain qui lui a causé tant de bien et tant de mal et à qui il n'a jamais pu pardonner ce péché évangélique d'adultère. Plus tard, dans le cabinet de travail de Dostoïevski, au-dessus du divan, la photographie de Maria Dmitrievna, dont parlait la veuve de l'écrivain, a été remplacé par une lithographie de la Madone Sixtine de Raphaël, son idéal de l'Éternel féminin.

Ainsi, on peut dire que tout au long de sa vie il a mené ce triple combat – pour la littérature russe et contre sa femme française, devenue, entre temps, ennemie intime de l'écrivain ; le combat pour la Russie, porteuse de Dieu et contre la France, dépourvue du moindre idéal, comme elle s'est présentée aux yeux du voyageur littéraire des *Notes d'hiver sur les impressions d'été* ; enfin, ce combat pour le Bien volontairement rêvé et contre le Mal intérieurement pensé, ressenti et vécu comme une sorte de mécanisme déclencheur pour l'acte de la création littéraire.

Enfin, cette réminiscence française – «camélia» – une vraie fleur du Mal qui a marqué la modernité russe du XIX siècle crée une vraie confusion dans l'imaginaire de Dostoïevski, confusion des sentiments : amour – haine, confusion des genres : masculin – féminin, confusion des émotions : extase – humiliation, confusion des valeurs fondamentales : le Bien – le Mal. Mais il est évident que cette idée du Mal dont l'écrivain russe souffre de tout son être à travers son itinéraire biographique et littéraire est étroitement liée à la féminité, et plus précisément à la féminité «française».

Ainsi, en revenant à la figure biblique de la femme adultère on peut conclure que pour Dostoïevski ce péché mortel reste impardonnable, à moins qu'il ne s'agisse d'une femme fortement et explicitement idéalisée dont la fonction romanesque est purement salvatrice – sauver l'âme d'un meurtrier par son amour, ses souffrances et sa dévotion la plus accomplie. D'une manière plus générale, on pourrait résumer de différentes considérations sur la femme-fleur et la France, présentées ici, dans le paradoxe suivant : si la Bible dit que la prostituée «augmente parmi les hommes le nombre des perfides» (Livre des proverbes, 23-29), Dostoïevski, tout en suivant ici la leçon de Christ, contredit cette vision en affirmant en effet que c'est la femme déchue qui est hautement capable de sauver l'homme dans l'homme, même dans ce monstre qui tue l'autre. Quant à la France, qu'il l'aime éperdument et hait en même temps violement, tout comme cette femme adultère qui ne peut être qu'une étrangère, «un puits étroit» et «une fosse profonde» comme le dit aussi le proverbe évoqué.

BIBLIOGRAPHIE

Baršt K. D. *Dostoïevski : du dessin à l'écriture romanesque*. Trad. D. Dabbadie. Paris: Hermann, 2004.

Berdiaeff N. *Esprit de Dostoievski*. Trad. A. Nerville Paris: Stock, 1947.

Cadot M. *Dostoïevski d'un siècle à l'autre où la Russie entre Orient et Occident*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001.
Catteau J. *La création littéraire chez Dostoïevski*. Paris : Institut d'études slaves, 1978.
Chestov L. *La philosophie de a tragédie. Dostoïevski et Nietzsche*. Trad. du russe par B. de Schloezer. Paris: Le bruit du temps, 2012.
Dostoïevskaïa A. G. *Dostoievski. Mémoires d'une vie*. Trad. A. Beucler. Paris: Mémoire du livre, 2001.
Dostoïevski. *Cahier de L'Herne*. Paris, 1973.
Dostoïevski F. *Correspondance*. T. 1. Éd. présentée et annotée par J. Catteau. Trad. A. Coldefy-Faucard. Paris: Bartillat, 1998.
Dostoïevski F. *Correspondance*. T. 2. Éd. présentée et annotée par J. Catteau. Trad. A. Coldefy-Faucard. Paris: Bartillat, 2000.
Dostoïevski F. *Crime et Châtiment*. Traduit du russe par André Markovicz, Coll. Thesaurus. Arles: Éd. Actes Sud, 1996.
Dostoïevski F. *Les Grands romans. Crime et châtiment. L'Idiot*. Introduction, trad. et notes de Pierre Pascal. Paris: Omnibus, 2008.
Dostoïevski F. *Le bourg de Stépantchikovo et sa population*. Traduit du russe par André Markovicz. Collection Babel. Arles: Éd. Actes Sud, 2001.
Dostoïevski F. *Notes d'hiver sur les impressions d'été*. Traduit du russe par André Markovicz. Coll. Babel. Arles: Éd. Actes Sud, 1995.
Evdokimov P. *Dostoïevski et le problème du mal*. Desclée De Brouzer, 1978.
Frank J. *Dostoïevski. Les années miraculeuses (1865-1871)*. Trad. A. Weill. Arles: Éd.Actes Sud, 1998.
Grossman L. *Dostoievski*. Trad. M. Khan. Moscou: Editions du Progrès, 1970.
Haddad-Wotling K. «Une riche robe de soie blanche ». Madame Bovary dans L'Idiot de Dostoïevski. *Revue de littérature comparée* 311/3 (2004).
Ivanov V. *Dostoïevski Tragédie Mythe Religion*. Trad. du russe par Louis Martinez. Paris: Édition des Syrtes, 2000.
Rayfield D. «Dumas and Dostoevskii Deflowering the Camellia». *From Pushkin to Palisandriia: Essays on the Russian Novel in Honor of Richard Freeborn*. New York: St. Martin's, 1990.
Salvestroni S. *Dostoïevski et la Bible*. Trad. P. Laroche. Paris: Lethelleux, 2004.
Saraskina L. *Fiodor Dostoïevski. Une victoire sur les démons*. Trad. B. Bisson. Lausanne-Paris: L'Âge d'Homme, 2008.
Thélot J. *L'Idiot de Dostoïevski (Essai et dossier)*. Coll. Filiothèque. Paris: Gallimard, 2008.

Альтман М. С. *Достоевский. По вехам имен*. Саратов: Изд-во саратовского университета, 1975.
Волчек О. Е., Фокин С.Л. «Враг мой – язык не мой». *Романский коллегиум*. Выпуск, посвященный памяти И. В. Лукьянец. Французские пассажи Ф.М. Достоевского. СПб: Изд-во СПбГУЭ, 2014.
Врангель А.Е. *Воспоминания о Ф.М. Достоевском в Сибири 1854-1856 г.г.* СПб, 1912. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/w/wrangelx_a_e/text_1912_vospominania_o_dostoevskom.shtml
Грановский Т. Н. и его переписка. Т.1-2. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1897.
Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*ю Т. XVI. Ленинград: Наука, 1976.
Левченко Н. И. «Круг семипалатинских знакомых Ф. М. Достоевского (1854–1859 гг.)». *Достоевский и современность (материалы Достоевских чтений)*. Семипалатинск, 1989.
Лотман Ю.М. *Семиосфера*. СПб: Искуство, 2001.
Меерсон О.А. «Скелетом наружу: система интертекстов как субъектная организация произведения вне его: мотив трагедии «падшей» женщины в «Идиоте». *Достоевский и мировая культура. Альманах*. Т. 23. Москва, 2007.
Мочульский К. *Достоевский. Жизнь и творчество*. Париж: YMKA-PRESS, 1947.

Назиров Р. Г. «О прототипах некоторых персонажей Достоевского». *Достоевский. Материалы и исследования.* Вып. 1. Ленинград: Наука, 1974.
Кэнноскэ Н. *Словарь персонажей произведений Ф.М. Достоевского*. Пер. с яп. А. Н. Мещерякова. СПб.: Гиперион, 2011.
Национальный корпус русского языка http://www.ruscorpora.ru
«Очерк проституции в Петербурге». *Архив судебной медицины и общественной гигиены* 3 (1868).
Панаев И. И. «Петербургская жизнь. Заметки нового поэта». *Современник* 3 (1856).
Ризенкампф А. Е. «Воспоминания о Ф.М. Достоевском». Публ. Г. Ф. Коган. *Литературное наследство*. Т. 86. М.: Наука, 1973.
Фокин С. Л. «Николай Сазонов – первый переводчик Шарля Бодлера». *Русская литература* 5 (2009).
Фокин С. *Фигуры Достоевского во французской литературе XX века*. СПБ: РХГА, 2013.

Олга Волчек

„ЦВЕТ“ ЗЛА У ЗАПАДНОМ СИБИРУ: О ФРАНЦУСКИМ ИЗВОРИМА ЖЕНСТВЕНОСТИ КОД ДОСТОЈЕВСКОГ

Резиме

У чланку смо се потрудили да покажемо могућне мотиве који су утицали на формирање опсесивне антифранцуске идеје код руског писца те на његов болесно непријатељски однос према Французима односно према галској жени као жени-прељубници у библијском смислу или камелији, која има симболичко значење у руској књижевности XIX века. Умашти писца она представља један вид буржоаског оваплоћења западне савремености, а такође фигуру Зла, за разлику од идеалног или идеализованог лика руског свеца, фигуре Добра, оваплоћене у Пушкиновом женском моделу као што је Татјана у роману *Евгеније Оњегин*, о којој Достојевски подробно говори у свом чувеном говору о Пушкину на крају свог живота.

Кључне речи: Достојевски, књижевност, камелија, зло, добро.

UDC 398(=163.41):582(082)(049.32)
UDC 821.163.41.09:398(082)(049.32)

ЧУДЕСНИ СВЕТ ФЛОРЕ У СРПСКОЈ ТРАДИЦИЈИ

Гора љиљанова (Биљни свет у традиционалној култури Срба). Зборник радова. З. Карановић и Ј. Дражић (ур.). Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2016, 418 стр.

Зборник *Гора љиљанова* (*Биљни свет у традиционалној култури Срба*) представља наставак пројекта „Биље у српском фолклору и народној књижевности: значења и функције”, који је осмислила Зоја Карановић. Уједно, он се тематски надовезује на претходне две монографије *Биље у традиционалној култури Срба* (први том објављен 2013, а други и 2014), али и проширује своје тематско поље испитивањима света флоре у различитим научним доменима. У њему је скупљено петнаест радова изузетних истраживача: фолклориста из области књижевности и језика, историчара и биолога. Драгоцена су и два прилога – антологија фолклорних текстова о постанку и особинама биља и растиња Снежане Самарџије и регистар биљака праћених коментарима из *Рјечника* Вука Караџића, који су саставиле уреднице ове књиге – Зоја Карановић и Јасмина Дражић. Други део књиге доноси изводе, тј. краће верзије студија у преводу на енглески, немачки или руски језик.

Уводно истраживање Зоје Карановић и Јасмине Дражић бави се фитонимима у другом издању Вуковог *Рјечника,* а насловом с почетка „Јеванђеља по Јовану” – „У почетку беше реч” – наговештава се сагледавање и проницање у мотивацију номинације растиња, као једне од првобитних творачких делатности. Ауторке испитују начин човекове перцепције простора и времена и корелацију с најближим окружењем. Примећују да је временски код у именовању биљке доминантнији у односу на простор. Утврђујући перцептивне, симболичке и прагматичке слојеве у именовању флоралне лексике, при чему уочавају неколико мотивационих база у процесу номинације. Најзаступљенији је поступак пресликавања, што значи да се у именовању биљака традиционални човек ослања најчешће на непосредне чулне осете, од којих су визуелни утисци (боја, величина и облик биљке) најдоминантнији изворни домени. Други генератор за именовање биљног света је биће, а персонификована биљка рефлектује везу човека и света флоре. Посебну скупину представљају лековите биљке из *Рјечника* које носе атрибуте божанског или демонског, као и оне чији назив одређује ритуално-магијска функција. Овим се не исцрпљује попис номинационих база и не искључују остала потенцијална изворишта номинације, те тако сагледана вишеслојност назива, и с њом у вези – сложеност функција биљака, постаје кључни сигнал по којем се Вуков *Рјечник* сврстава међу драгоцене изворе за тумачења првобитног поимања света.

Област фитонимије предмет је интересовања и Гордане Штасни. Из занимљиве грађе српских ономастикона, она издваја фитониме који учествују у обликовању личних имена, идентификује њихове вредносне концепте, симболику и компоненте значења који директно утичу на деривацију антропонима. Распоређује их у три мотивационе базе – „цветну“, „воћну“ и ону која окупља називе дрвећа. „Цветни“ именослов карактерише магијско-ритуални аспект (лековито, апотропејско биље), религијско-обредни аспект (биљке везане за хришћански и/или пагански култ, или нпр. за свадбени обред, који се аналогно повезује с радошћу, плодношћу) и емотивно-поетични аспект (у основи му је концепт лепоте, чистоте, умиљатости, нежности и сл.). Аксиолошки параметар

у „воћном“ именослову, који се пресликава претежно на женска имена, утискује у њих вредности какве су лепота, здравље, плодност, љубав. Имена мотивисана називима дрвећа корелирају са стасом, здрављем, снагом, постојаношћу, дуговечношћу. Ауторка утврђује истоветан принцип преношења особина за све три групе, који се поклапа с формулом благослова. Закључује да су лична имена која у основи имају фитоним древна и да се кроз њих рефлектује језичка слика света и традиционалне културе једног народа.

Са библијског именовања биљака и првог дана стварања света, тежиште интересовања се помера ка трећем дану, када је Бог створио траве, дрвеће и све што ниче из семена. Студија Снежане Самарџије насловом асоцира управо на трећи дан света у настајању, а заснива се на фолклорним обрадама које тематизују настанак и особине биља, било да се јављају самостално, као својеврсне етиолошке минијатуре (нпр. етиолошко предање), било да су уклопљене у шире наративне целине. Она уочава тенденцију жанровског преплитања и продор етиолошке компоненте у структурни склоп различитих усмених облика. Утврђује типове структурне организације минималног текста и заједничке морфолошке црте варијаната, примећујући да наративно тежиште почива на опису настанка и особина биљака, или на тумачењу чудесних својстава флоре и доказивању њихове истинитости. Време настанка биљног света на основу фолклорних обрада ауторка смешта у „историзовано“, конкретизовано правреме, када их подједнако обликују антагонистичке више силе. У таквом творачком чину посебно се издвајају творевине настале контагиозном магијом – божанским додиром и метаморфозом, при чему ауторка указује и на пројекцију човекове сфере у свет природе.

Комбинујући резултате семиотичке анализе обреда, теорију колективне меморије религијских група и теорију комеморативне церемоније, Joana Ренкас преиспитује утилитарну и симболичку улогу босиљка у обредима везаним за рођење, крштење и освећење воде (Водице, Богојављење), схваћеним као поновне изведбе тајне светог крштења. Користећи Гремасове актанцијалне моделе, она спаја теолошку нарацију и фолклорну „причу“ која понавља хришћански изворник, примећујући да и он сам претходно апсорбује паганске елелменте. Овде су уочени и паралелизам схема обреда и сличност актера, али је пажња истраживања пре свега усредсређена на заједнички непроменљиви обредни реквизит – босиљак, који у додиру с водом чува вишеструку симболичку функцију везе између два света, апотропајона, плодотворног, лековитог средства и трајног медијума колективне меморије.

Соња Петровић анализира мотив тешких задатака везаних за свет флоре у различитим фолклорним жанровима (бајке, шаљиве приче, легендарне приче, предања, пословице, епске и лирске песме, итд.). Типичне мотивске склопове са препознатљивим биљним кодом, какви су проналажење чудесног или непостојећег воћа, дрвећа и цвећа, чување плодова, оживљавање сувог дрвета, пања, угарка и слично, она посматра у ширем сижејно-тематском контексту искушавања јунака кроз потрагу или кроз удовољавање лажном болеснику. На још уопштенијем структурном нивоу, ауторка истиче да се свет биља укључује у формуле немогућности и доприноси изградњи топоса изокренутог света, који се може реализовати у шаљивом или озбиљном кључу. Разматрајући ритуално-обредни фундус, С. Петровић подвлачи везу између биљних формула и образаца свадбе и смрти. Такође примећује још једну важну релацију – с категоријом времена, које се у спрези с растињем увек испољава као немогуће, продужено или убрзано.

Семантика флоралних мотива у различитим слојевима лирске поезије предмет је интересовања Ане Вукмановић. Она лирски свет флоре одређује као чудесан, будући да се у њему фантастика доживљава као природност, реалност. Ауторка открива три слоја у којима се моделује чудесни свет биља. То је најпре обредно-митска раван, у којој се човек преображава у биљке, где се оне појављују као станиште натприродних бића, или као гранични, просторно-временски конституент. Доминантна слика овог слоја јесте дрво света, које се у нашој лирској традицији, како каже, појављује најчешће у форми јаблана, руже и хибридних биљака. На магијској равни биље се моделује као заштитно средство или чудесан дар за савладавање просторних препрека. Онеобичавање и сакрализација постижу се суспензијом времена потребног за раст биљке, док се на равни

поетског језика, употребом хиперболе и метафоре, одвија супротан процес којим се релативизује чудесност флоре.

Мотив дрвета повезује ово истраживање са радовима Биљане Сикимић о загонеткама и Данијеле Поповић Николић о тужбалицама. Полазећи од резултата руске етнолингвистичке школе и запажања да је слика дрвета у словенској традицији заступљена као универзални симбол и медијатор између горње, средње и доње просторне сфере, Б. Сикимић анализира загонетке у којима се дрво појављује као денотат или замена денотата. Она запажа да је појам дрвета ретко на позицији денотата, а доминира у тексту загонетке, и то највише у значењу грађе, материјала од којег је направљен неки предмет. Ауторка констатује да се широко распрострањен антропоцентричан поглед на свет, односно изоморфизам дрвета и човека, доминанатан у загонеткама с мотивом дрвета на позицији замене денотата, у јужнословенском корпусу своди на неколико типова сижеа, у којима се гране поистовећују са шаком, или коса са шумом. Трећи сегмент истраживања посвећен је паремиолошким формулама, међу којима Б. Сикимић открива јужнословенски прототип – дрво као метафора за високо место. Конкретни дендроними овог типа загонетки, иначе изузетно ретки, бор, храст и јела, углавном су међусобно заменљиви, док се из ове скупине издваја једино драча.

Запажено место које бор заузима у посмртној обредној песми и митско-религиозне представе о овом дрвету истражује Данијела Поповић Николић. Она проналази три модуса употребе мотива бора у српским тужбалицама. То је најпре вегетативно кодирано обраћање покојнику којим се постиже симболичка глорификација покојника или пак прикрива његово име фитонимом. Ауторка открива да апелација биљем у тужбалицама које испитује није честа, те да се бор укључује у омањи скуп сеновитих апотропејских биљака, којем припадају још само босиљак, ружа, невен, јабука, јавор и јаблан. Метафоричка замена човек – дрво манифестује се такође и у предметно-атрибутивном пресликавању бора на делове људског тела или његовог стабла и грана на породично стабло, потомке покојника. Опозиција усправног и оборено бора паралелизам је жељеном или реалном статусу умрлог. Трећи вид појаве мотива бора у погребним песмама односи се на слику дрвета на гробу, којом се симболички маркира простор смрти. Овим закључцима Д. Поповић Николић потврђује тезу о божанској, сеновитој, медијаторској функцији бора у народној традицији.

Из сопствене теренске грађе и ранијих записа Смиљана Ђорђевић Белић издваја један тип бајања „од кожних болести“, утврђује најпре његову сижејну структуру, наративне облике, симболику типичних мотивских склопова, формулативну лексику и ритуалне радње које га прате, а потом га смешта у шири словенски контекст, те тако утврђује његове жанровске специфичности. Посебно разматра растиње коришћено у обредној пракси, које се најчешће збирно своди на „зелену траву“. На различитим примерима овде се показује разуђена симболика траве и одговара на питање о оправданости „економије текста“, којом се редукује разноврсно биље на неименовану, општу одредницу. Такође, ауторка подвлачи чврсту обредно-магијску везу траве и воде, истичући њихову функцију лустративног и медијаторског средства.

Следеће две студије излазе из оквира усмене баштине. Најпре Славко Петаковић анализира флоралне мотиве *Зборника Никше Рањине*, оцртава и тумачи „петраркистички хербаријум“ дубровачког ренесансног песништва. Он запажа да је биљни репертоар раног дубровачког петраркизма широко заступљен, али да је истовремено и устаљен – своди се на неименоване траве, цвеће, ружу и љиљан, док се ређе јављају љубица, пелин и маслина. Ограниченост фонда последица је строге метричке форме и чврстих формулативних језичко-стилских модела. Аутор трага за симболичким значењем цвећа, издваја песничке слике и топосе који садрже биљне мотиве. У њима уочава преплитање античке и хришћанске традиције, укрштање италијанског уметничког песништва и нашег усменог наслеђа. Он сматра да је управо ова сложена симболика разбила чврсту схему конвенционалности и обојила поетске слике, те да је висок симболички потенцијал мотива цвећа утицао на концепт лепоте, љубави и песништва у петраркистичкој поезији.

Други рад, који потписује Мирјана Стефановић, помера тежиште истраживања на особености и специфичан положај српског грађанског песништва XVIII века. Ауторка

проучава биљни репертоар који је у њему заступљен, запажа најчешће и ретке биљке, тумачи порекло њихове симболичке употребе и издваја најфреквентније поетске слике. М. Стефановић сматра да грађанска поезија није средокраћа и прелазни облик између народног и уметничког песништва, а свој став илуструје примерима којима показује како грађанска лирика усваја флоралне мотиве из усмене лирике, али их и трансформише, дограђује, потенцира њихова метафоричка, конотативна значења и примењује сагласно новом градском миљеу и савременим приликама. У томе види културно сведочанство нове, „европски оријентисане стиховане књижевности". Поређењем мотива биљака из песмарица XVIII века, петраркистичке лирике и романтичарске поезије XIX века такође открива самосвојност грађанског песништва.

Нови угао посматрања биљног света у традиционалној култури нуде радови из области социјалне, културне историје и историје народне медицине. О улози винограда и виноградарства у средњовековној Србији говори чланак Снежане Божанић. Полазећи од Библије, античких списа и усмених извора, у којима налази потврду важности винове лозе, највише пажње посвећује дипломатским средњовековним списима који сведоче о виноградима као парцелама које се дарују, размењују или купују. Иза ових трансакција стајали су владари, властела и црква, а виногради су дефинисани као међници или омеђене површине, чија је вредност била већа од осталог обрадивог земљишта. То се управо потврђивало бележењем промена граница и власништва винограда, док су белешке о промету осталих парцела ретке. Многи записи из владарских повеља, писама, даровница, уговора и других списа, које ауторка наводи, потврђују дугу традицију виноградарства у Србији, и његов економски, привредни и религиозни значај.

Допринос проучавању народне фитомедицине дала је Татјана Катић чланком о османским траварима, првобитним лекарима и трговцима лековитим биљем, зачинима, мирисним уљима, козметичким средствима и наркотицима, у специјализованим дућанима, претечама апотека, дрогерија, по градовима средњовековне Србије. Она истражује порекло биљних рецептура и путеве продирања и ширења оријенталне културе у домену лечења, неге и исхране, у којима су и пре потпадања Балкана под турску власт значајну улогу одиграли приморски трговачки центри – Котор и Дубровник. На мноштву примера употребе разноврсног биља Т. Катић показује укрштање различитих традиција лечења – античке, рановизантијске, медитеранске, балканске и анадолске народне медицине на просторима које је насељавао српски народ.

На ово истраживање тематски се надовезује рад Недељка Радосављевића о „Годовичкој љекаруши", збирци медицинских рецепата, насталој у оквиру *Годовичкоѓ зборника*, рукописа из XVIII или XIX века из манастира Годовик, који се налази у југозападној Србији. Аутор подробно описује рукопис, а највише пажње посвећује лековима биљног порекла, који су у „Љекаруши" и најбројнији. Пореди га са сличним средњовековним рукописима, као и са данашњом народном медицином која баштини исту традицију лечења. Показало се да су лековито биље, воће, поврће и биљне прерађевине обилато коришћени за лечење широког спектра болести, од кожних и респираторних, до венеричних обољења и психичких поремећаја. Забележени су такође и рецепти ветеринарске медицине. Н. Радосављевић запажа да су овакви прецизни записи драгоцено сведочанство за проучавање историје медицине, друштвене и привредне историје, будући да откривају терминологију, рецептуру и културу узгајања растиња у одређеној географској области и одређеном периоду.

Зборник се завршава студијом Александре Савић о аутохтоним сортама воћа Србије, која спаја друштвене и природне науке, народну традицију и историју воћарства. Међу некадашњим старим сортама воћа узгајаног у Србији до средине XX века, А. Савић издваја три наше доминатне аутохтоне културе – шљиве, јабуке и крушке, испитује њихово порекло и називе врста, путеве преношења, употребу, ослањајући се не само на пољопривредне приручнике и документоване изворе него и на обредно-обичајну праксу и различита веровања везана за воће у нашој традиционалној култури, а потврђена и савременим теренским истраживањима. Експлицитна намера очувања старог сортимента, повратак аутохтоним, угроженим врстама, насупрот доминантним интродукованим, симболичан је апел, на крају ове књиге, за очување материјалних и духовних националних вредности.

Гором љиљановом, драгоценим истраживачким подухватом, настављају се проучавања биљног света у традиционалној култури Срба, започета претходним монографијама о биљу. Следећи исти одлично осмишљен концепт, трећи наставак се одликује још ширим захватом тема, интердисциплинарношћу и разноврсношћу интересовања. Изузетне студије еминентних научних посленика дешифровале су биљне кодове традиције одгонетањем семантике флоралних мотива, симболике растиња, веровања везаних за биљке и обредно-магијске функције биљног света. Проучавање језичког наслеђа потврдило је висок степен корелације између света флоре и људи, манифестован пресликавањем особина биља на човека и повратним процесом антропоцентризације, а анализа усмене поетске баштине открила је жанровску условљеност појаве појединих биљака и њихову конститутивну улогу у изградњи формула, топоса и поетских слика. Још једном је потврђена реципрочна веза усмено – писано сагледавањем паралелних флоралних мотива у народној поетској традицији и Библији, средњовековној, ренесансној и романтичарској књижевности. Допринос проучавању лексикологије, књижевности, социјалне, културне историје, историје народне медицине и ботанике, остварен ненаметљивим повезивањем егзактних и хуманистичких истраживања, такође је важна одлика овог одличног зборника, који у потпуности оправдава симбол лепоте, чистоте и посебности сакривен у свом поетском наслову.

др Данијела Р. Петковић
Институт за књижевност и уметност, Београд
petkovic.danijela@yahoo.com

UDC 821.161.1.02 Simbolizam (049.32)

«Русская развлекательная культура Серебряного века (1908–1918)».
Сост. Н. Я. Букс, Е. Н. Пенская; отв. ред. Е. Я. Курганов;
Нац. исслед. ун-т Высшая школа экономики. М.: Изд. дом
Высшей школы экономики, 2017, 463 с.

Данная книга предстает перед читателем как своеобразное свидетельство малоизвестного театрального, литературного, словом, художественного мира развлечений начала XX века, существовавшего параллельно с великой дореволюционной культурой, давно вошедшей в учебники и ставшей предметом подробного исследования. Мир, представленный в двадцати научных статьях, к сожалению, практически не изучен, несмотря на то, что он играл важную роль в повседневной жизни первой трети XX века, не только отражая, но и формируя эстетические вкусы.

Книга тематически разделена на три части. Первая из них, под названием «Развлечение и развлекательность PRO ET CONTRA», рассматривает понятие «развлечение» преимущественно с точки зрения символизма (становление которого пришлось на этот же период) и обнаруживает его противоречивую природу.

Стараясь выяснить все семантические пласты слова «развлечение», в том числе проводя параллель с тыняновским восприятием понятия «пародия», Н. Богомолов в своем тексте «Символическое жизнетворчество как развлечение» рассматривает амбивалентное отношение символистов к данной теме, «граничащее с жизнетворчеством» [24]. Автор в качестве примера выделяет прежде всего В. Брюсова с его пониманием развлечения как «активно устраиваемого фрагмента жизни» [22], чаще всего находящего отражение в игре в пьянство и спиритизме, т. е. в уходе от повседневной жизни, от реальности. Наряду с В. Брюсовым, антиномичная природа развлечения раскрывается через описание литературно-философских собраний, проходивших в 1900-е годы в квартире поэта-символиста Вяч. Иванова. Неофициальность, отсутствие формализованности, стихийность, игровое начало – это тот фундамент, на котором выстраивались «Ивановские среды». Те же черты нашли свое отражение в кружках «Фиас» и «Друзья

Гафиза», в рамках которых развлекательная стихия воплощалась на фоне литературных, исторических, мифологических сюжетов, начиная с античной традиции, через персидскую и арабскую культуру, вплоть до современных на тот момент событий.

Д. Магомедова в статье «Развлечение или инфернальный локус?» продолжает осмыслять развлечение в рамках символистской литературы (в частности, творчества В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, И. Анненского, Вяч. Иванова, К. Бальмонта), но в немного ином ключе, занимаясь вопросом демонизации городских развлечений. Наряду с четким выделением наиболее часто встречающихся «инфернальных локусов» (театр, бал, ресторан, казино, аптека...), автор рассматривает развитие данной темы через мотив ада, временные и пространственные границы, а также через упоминаемые в стихотворных и прозаических произведениях сюжеты, основывающиеся на оппозиции живое-мертвое, на взаимопроникновении реального и потустороннего.

Юргенсон Л., в свою очередь, в статье «Толстой: критика культуры развлечения в европейском контексте» на материале повести «Смерть Ивана Ильича» рассматривает отрицательное отношение писателя XIX века к развлекательной культуре. Основывая свои взгляды на философии прежде всего Хайдеггера и Беньямина, автор статьи приходит к выводу, что позиция Толстого исходит из восприятия культа красоты как китча, «ведущего к неминуемой катастрофе, от которой он пытается предостеречь Россию» [57], погрязшую в насилии, уходящем корнями именно в культ развлечения.

Вторая часть сборника под названием «Жанры и формы развлекательной культуры» погружает в пеструю палитру жанров. Понятие развлечения тесно сопряжено с понятием смеха, т. е. с комическим, карнавальным началом, с пародией, гротеском, зачастую основанными на принципе подмены, обмана, и бесспорно затрагивающими и пересматривающими вопросы свободы, цели искусства и его границ.

Обогащая свои тексты драгоценными материалами и многочисленными фактами, зачастую впервые увидевшими свет, авторы исследуют развлекательное начало как ключевую составляющую детских и женских журналов, театрализованных фельетонов, художественных альбомов (, прозаических произведений второго ряда и их экранизаций, сценических и киноформ.

О весьма популярных, как оказывается, художественных альбомах подробно пишет Лощилов, в частности о «Купидоновых проказах» (1913), заодно предоставляя возможность самостоятельно ознакомиться с фрагментами альбома в обширном приложении к тексту статьи.

Детским журналам посвящена весьма познавательная статья Головина «Детские журналы Серебряного века: поэтика развлечений». Обатнин, в свою очередь, в работе «Женская культура как развлечение мужчин» указывает на большое количество женских модных журналов, существовавших в начале прошлого века в Москве и Петербурге: «Женщина», «Дамский мир», «Журнал для женщин», «Журнал для хозяек» и т.п. Эти журналы в основном состояли из модного раздела, раздела с советами разного рода, рецептов и литературного раздела, почти всегда оставляющего желать лучшего. Прочитывая воспоминания газетного журналиста и поэта Н. А. Карпова, автор статьи указывает, что в таких журналах (в тех случаях, когда литературный раздел присутствовал) свои произведения печатали второстепенные писатели, сочиняющие сценки, короткие юмористические рассказы, фарсы, буффонады, шаржи, пародии. Наряду с этим, Обатнин обращает внимание преимущественно на журналы, имеющие раздел корреспонденции (например, «Почтовый ящик» в журнале «Женщина», «Беседы Игрушечной маркизы» в «Журнале для хозяек»), выявляя тот факт, что за нежными газетными псевдонимами, такими как Принцесса Греза, Игрушечная маркиза, Зинаида П. зачастую скрывались «усатые и бородатые» [143] мужчины, «прапорщики военного времени» [143]. Как оказывается, женская газетная культура была развлечением для мужчин не только в период своего становления в России в начале XIX века, но и век спустя.

Глубже погружаясь в историю публицистики, Е. Пенская в статье ««Бумажный театр»: фельетонные буффонады Виктора Буренина» пишет о развитии фельетона, порождающего новые, гибридные формы: роман-фельетон, фельетон-пародия, фельетон-фарс; об отождествлении фельетониста, стилиста и импровизатора с режиссером

или же с конферансье. В этом смысле предметом исследования автора становится малознакомое творчество Виктора Буренина – «фельетониста-виртуоза». Этот «фельетонирующий драматург», критик, переводчик на протяжении нескольких десятилетий вел весьма субъективную хронику театральной жизни того времени, выстраивая собственные газетные пародийные спектакли – карикатуры на художественные опыты современников: «Буренинская комедия или комедийная пародия – это тотальная издевка, памфлет и пасквиль» [169]. Он работал в разных жанрах, сочинял исторические драмы, составлял инсценировки русской классики, делал переводы западных авторов. Однако, под конец первого десятилетия XX века Буренин выходит за пределы газетного пространства на сцену и пишет несколько серьезных пьес для театральной школы им. А. С. Суворина. Тщательно исследуя многогранное и плодоносное творчество этого театрала и его источники, Пенская определяет эту «фельетонную буффонаду» как предвестника экспериментальных форм театра миниатюр Евреинова, Мейерхольда, Кугеля.

Произведения искусства развлекательного типа видимо зиждутся на фрагментарной, динамичной, лапидарной структуре; зачастую обыгрывают уже знакомые, популярные сюжеты; стремятся к широкой доступности, эстрадности. Поэтому не мудрено, что время от времени возникает интерес к переложению произведений с одного вида искусства на другой, чаще всего – перевод с языка литературы на язык театра или тогда еще только становящегося искусства кино и имеющего на тот момент как раз исключительно развлекательный характер.

Именно теме транспонирования литературного произведения в киноленту посвящена статья Н. Нусиновой «От бестселлеров литературы Серебряного века к кинохитам и авторскому стилю в кино: фильм «Ключи счастья» Я. Протазанова и В. Гардина по одноименному роману А. Вербицкой». Фильм, вышедший в 1913 году, стал кинохитом. Значимость киноленты не исчерпывается популярностью и серийным новаторством, поскольку в ней также впервые используется большой метраж, осваивается крупный план и вводится понятие натурщика.

Этим тема кино в сборнике не исчерпывается. Ей посвящена и статья В. Руднева, рассматривающая в философском и психологическом ключе эквиваленты звука в Великом немом.

В плане транспонирования следует еще обратить внимание, с одной стороны, на статью Л. Трубецкой ««Хаджи-Мурат» на музыкальной сцене», которая в «разоблачительном порядке» знакомит читателя с опереттой «Хаджи-Мурат» (1887), а также с фарс-водевилем «Хаджи-Мурат на изнанку» (1888), указывая на отсутствие связи данных форм с произведением Л. Н. Толстого. Автором данных произведений назван третьестепенный писатель З. Осетров, выстроивший сюжет вокруг любовной интрижки главного персонажа, не имеющего ничего общего с высокодуховным героем повести Толстого.

С другой стороны, Р. Нежинская в своей работе «Танец как форма развлечения: праздник Ирода и танец Саломеи в русской культуре Серебряного века» прослеживает историю становления пьесы О. Уайльда «Саломея» с «Танцем семи покрывал», а также ее переложения и постановок на российских подмостках, начиная с 1904 г., когда пьеса была опубликована в России в переводе братьев Андрусон. Вопреки многочисленным запретам, с крупными изменениями в сюжете и под названием «Танец семи покрывал», пьеса была впервые поставлена в театре О. Б. Некрасовой-Колчинской. Затем, несмотря на полученное разрешение, пьеса была запрещена и в театре Комиссаржевской, так как ее сочли «издевательством над библейскими сюжетами» [212]. Тем не менее, Евреинову удалось в 1909 г. создать номер по мотивам данной пьесы в кабаре «Кривое зеркало», одной из самых значимых для развития развлекательного искусства того времени площадок. В том же году эпатажный «Танец семи покрывал» в постановке М. Фокина исполнила Ида Рубинштейн, о чем свои весьма пылкие воспоминания оставил Жан Кокто. Пьесу О. Уайльда окончательно поставили в 1917 г. в Малом театре в Петрограде и в московском Камерном театре Таирова. Далее автор статьи рассматривает выход образа «Соломеи» за пределы сценического искусства, в мир живописи (работы В. Серова, М. Веревкиной), литературы (стихотворения Блока «Венеция» и «Антверпен», сказка-новелла Ремизова «Пляс Иродиады») и кино (в 1923 г. по мотивам «Соломеи» Алла Азимова поставила немой фильм).

Большой популярностью в эпоху Серебряного века пользовался и второстепенный писатель Юрий Слезкин. Его творческий путь прослеживается в работе Белобровцевой под названием «Юрий Слезкин: между массовой литературой и литературой масс».

Эксперименты со сценической формой очевидно были самым значительным проявлением развлекательного искусства. Именно новаторству в театральных формах посвящен третий раздел сборника под названием «Развлекательность как художественная доминанта нового театра».

Элен Анри-Сафье в своей статье ««Веселые вечера» «художественников»: о капустниках МХТ в первое десятилетие XX века» подробно рассматривает становление и развитие «капустников» – развлекательной формы, которая возникла в самом начале прошлого столетия в рамках МХТ. Данное карнавальное явление в искусстве Серебряного века обладало элементами балагана, основывалось на легкости, динамичности, импровизации, пародии, жанровом разнообразии (программа одного капустника насчитывала до 30 номеров). Первоначально капустник был не более, чем своеобразная форма развлечения театральной труппы, и будучи доступным лишь узкому кругу артистов театра, носил закрытый характер: «...капустник – не жанр, а полубытовое, полуартистическое событие, являющееся одновременно и театром, и развлечением. В некотором смысле он сродни перформансу» [250]. Согласно автору, несколько лет спустя, в 1908 г., из капустников развился клуб-кабаре «Летучая мышь». В нем капустники продолжались, но уже с 1910 г. они стали публичными, платными, превратившись таким образом в коммерческое предприятие совершенно иного рода. К истории «Летучей мыши» в сборнике также обращается В. Шубинский, исследуя литературно-кабаретную работу Вл. Ходасевича в тексте под названием «Владислав Ходасевич и писатели его круга в театре миниатюр «Летучая мышь»».

Помимо «Летучей мыши» в Москве был основан еще «Дом интермедий» – театр-кабаре задумки Мейерхольда, представляющий собой своеобразную площадку для сценических экспериментов. Кабаре просуществовало всего лишь один-два сезона. Тем не менее, Доктору Дапертутто удалось поставить знаменитую пантомиму «Шарф Коломбины», внеся таким образом значимый вклад в развитие новых форм театра миниатюр. Примечательно также, что самой новизной в организации пространства, данное кабаре раздвинуло границы театрального искусства. Работа Мейерхольда и «Дома интермедий» в данном сборнике находится в фокусе статьи А. Лопатина «М. М. Фокин и Вс. Э. Мейерхольд – авторы неосуществленного балета-пантомимы «Лебедь» (1910–1912)».

Наряду с московскими кабаре, но в несколько ином виде, в Петербурге тоже существовали театры миниатюр, которые давали режиссерам возможность экспериментировать в поисках новой сцены. Таким было «Кривое зеркало» – «эшафот», как говорил сам режиссер театра Н. Евреинов, «на котором выставлялась на обозрение вся современная ему зрелищная культура» [361]. Для «Кривого зеркала» Евреинов написал ряд пьес, импровизаций, шуток, пародий, среди которых автор статьи «Театрократия Н. Евреинова и «Кривое зеркало»» К. Ичин, особое внимание уделяет «Ревизору», подробно исследуя его постановку 1911 г. На подмостках «Кривого зеркала» Евреинову удалось воплотить в жизнь свою передовую идею театральности, породившей понятия театрократии и театротерапии.

Среди петербургских кабаре выделяются также «Лукоморье», «Бродячая собака», «Привал комедиантов», «в некотором смысле лаборатории самопознания современного искусства» [275]. Обогащая статью под названием «К истории русского кабаре» цитатами из многих современников – посетителей кабаре, газетными отзывами, программками, Р. Тименчик описывает их как своеобразное артистическое поле, на котором воплощались в жизнь авангардные идеи художников, писателей, поэтов. Погружаясь в подробное рассмотрение работы и программ русских кабаре, автор не обошел вниманием и бакинский «Момус» и тифлисскую «Ладью аргонавтов».

В весьма содержательной работе о кабаретной сцене начала века – «Феномен Чуж-Чуженина: юрист на кабаретной сцене» – Н. Букс спасает от забвения юриста Фалеева (Чуж-Чуженина), потрясающе плодоносного автора пародийных пьес, опереток, кокетливых песенок, мелодраматических романсов, имеющих огромный успех у публики.

В статье подробно прослеживается литературная, а также театральная карьера Чуж-Чуженина, в наибольшей степени привязанная к Троицкому театру. К работе также прилагается объемный материал, позволяющий погрузиться в оригинальные тексты.

Третий раздел, а также сборник в целом, замыкает работа О. Дмитриева «Наброски о летних театрах Серебряного века», в фокусе которой оказались летние театры Серебряного века. Помимо тщательного исследования форм летнего театра, их численности и основателей, автор статьи рассматривает репертуар, качество, местоположение, популярность; пишет об авторах и актерах, которые в них работали, и тех, кто ходил туда в поисках развлечения, показывая таким образом, что театральная жизнь вовсе не прекращалась и в летний период, далеко от закрытых залов городских театров.

Настоящий сборник освещает культуру России периода 1908-1918 гг., прочитывая ее в развлекательном ключе, и похищая у неумолимой стихии забвения ряд имен поэтов и художников, актеров и режиссеров, сотворивших уникальную атмосферу той эпохи. В нем бесспорно дается представление о новых формах и жанрах, как о своеобразных ипостасях искусства в целом. Тем не менее темы, затронутые в статьях авторов сборника далеко не исчерпаны, и нет сомнений, что данная книга поощрит многочисленные исследования, не позволяя целым художественным мирам кануть в Лету.

Василиса Шљивар
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
Катедра за руски и српски језик и књижевност
vasillisa.sljivar@yahoo.com

UDC 811.161.1'367.625(049.32)
UDC 811.162.1'367.625(049.32)

Stawnicka, Jadwiga. *Studium porównawcze nad kategorią semantyczno-słowotwórczą Aktionsarten w języku rosyjskim i polskim*. Tom I: *Czasowniki z formantami modyfikacyjnymi*, 2009, 288 s.; T. II: *Czasowniki z formantami modyfikacyjnymi w konfrontacji przekładowej* **(***na materiale rosyjsko-polskim i polsko-rosyjskim***)**, 2010, 310 s. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Студија коју ћемо покушати да приближимо широј лингвистичкој јавности настала је у оквиру међународног истраживачког пројекта *Die vergleichende Analyse der semantisch-derivativen Kategorie der Aktionsarten in den slawischen Sprachen* / *Studium porównawcze nad kategorią semantyczno-słowotwórczą Aktionsarten w językach słowiańskich* (2006–2009). Учесници овог пројекта проучавали су два проблема: компаративно истраживање семантичко-творбене категорије врсте (начина, типа) глаголске радње у руском, српском и бошњачком језику, којим се бавио проф. др Бранко Тошовић са Института за славистику у Грацу (Аустрија), као и компаративно истраживање исте категорије у руском и пољском језику, којем је посвећен овај текст, а који је спровела проф. др Јадвига Ставницка из Института за источнословенске филологије у Катовицама (Пољска).

О резултатима научног подухвата проф. др Ставницке у оквиру овог пројекта сведоче два тома монографије. У првом тому под насловом *Czasowniki z formantami modyfikacyjnymi* (2009) ауторка је изложила своје теоријски засноване закључке у вези са карактеристикама категорије врсте глаголске радње (Aktionsart) у руском и пољском језику, са циљем стварања синхронијског описа и класификације типова глаголске радње у оба језика. У предговору дате студије могу се наћи опширна тумачења разних теоријских питања, између осталог, проблема разграничавања појмова „модификација" и „мутација", корелације категорија аспекта и врсте радње, параметара извршене класификације и сл. Затим следе три велика поглавља, посвећена дефинисању карактеристика темпоралног, квантификативног и итеративног начина глаголске радње како у руском тако и у пољском језику, при чему је посебна пажња посвећена указивању на

семантичке сличности и разлике између врсти радња које припадају истом типу, као и тумачењу сличности и разлика између руског и пољског језика на плану средстава изражавања дате категорије. У закључку ауторка предлаже класификацију врста глаголске радње у оба језика, затим, дефинише врсте глаголске радње које могу исказивати полипрефиксални глаголи у руском и пољском језику указаујући такође и на квантитативне и квалитативне сличности и разлике између руског и пољског језика на плану дистрибуције творбених форманата за појединачне врсте радње. Истраживање је вршено на материјалу ексцерпираном из лексикографских извора, али такође и на материјалу руских и пољских књижевних дела, фондова виртуалних библиотека, језичких корпуса, као и извора са интернета.

Други том монографије *Czasowniki z formantami modyfikacyjnymi w konfrontacji przekładowej* (*na materiale rosyjsko-polskim i polsko-rosyjskim*), који је и главни предмет нашег интересовања, посвећен је, како се може закључити и из самог наслова, идентификовању пољских преводних еквивалената врсте радње исказаних на руском језику, као и руских преводних еквивалената пољских глагола са значењем врсте радње. Анализа је вршена на књижевноуметничком материјалу, на књижевним делима из двадесетог века написаним на руском, а преведеним на пољски језик (девет романа), и у обрнутом смеру – на делима написаним на пољском и преведеним на руски језик (такође девет). Уметничком и књижевном квалитету превода се у овом случају није придавала пажња. Навешћемо наслове који су ушли у списак извора: *Жизнь господина де Мольера* (М. А. Булгаков), *Собачье сердце* (М. А. Булгаков), *Двенадцать стульев* (И. Илф, Ј. Петров), *Доктор Живаго* (Б. Л. Пастернак), *Золотой теленок* (И. Илф, Ј. Петров), *Дети Арбата* (А. Н. Рибаков), *Волны гасят ветер* (А. Стругацки, Б. Стругацки), *Далекая радуга* (А. Стругацки, Б. Стругацки), *Lalka* (Б. Прус), *Próg nieśmiertelności* (К. Боруњ), *Pafnucy* (Ј. Хмелевска), *Kariera Nikodema Dyzmy* (Т. Доленга-Мостович), *Cywilizacja ptaków* (А. Заневски), *Stawka większa niż życie* (А. Збих), *Na tronie w Blabonie* (В. Журковски), *Pokolenie* (Б. Чешко), *Pani Jeziora* (А. Сапковски). Истраживачки процес, како га одређује и сама ауторка у предговору студије, састојао се у проналажењу глагола који означавају врсту радње у изворном тексту, а затим идентификовању њиховог еквивалената у преводу, те конфронтацији добијених резултата у различитим језичким равнима на руско-пољском и пољско-руском материјалу. Састављени лингвистички корпус садржи 7041 пар примера (реченица), од којих први пар садржи глаголе који означавају врсту радње у полазном језику, а други пар представљају одговарајући фрагменти текста у циљаном језику, на основу којих су касније изведени закључци о могућим начинима превођења глагола са модификационим формантима у оба преводилачка правца.

У прегледу резултата истраживања задржан је редослед и класификација које је ауторка утврдила у првом тому монографије. Представићемо укратко начин систематизације садржаја. Након поменутог предговора следи кључни део разматрања организован у три велика поглавља, према трима основним типовима модификације глаголске радње у руском и пољском језику: темпоралној, квантитативној и итеративној. У првом поглављу *Modyfikacje temporalne w języku rosyjskim i polskim* у засебним пододељцима окарактерисани су еквиваленти руских темпоралних врста глаголске радње (фазне, детерминативне и релационе модификације) у пољском језику, као и еквиваленти пољских темпоралних врста глаголске радње у руском језику. Друго поглавље *Modyfikacje kwantyfikacyjne w języku rosyjskim i polskim* посвећено је компаративном опису еквивалената квантитативних врста глаголске радње (аугментативне и деминутивне модификације) на руско-пољском и пољско-руском материјалу. Треће пак поглавље *Modyfikacje iteratywne w języku rosyjskim i polskim* обрађује проблем типова еквивалената итеративних врста глаголске радње (једнократне и неједнократне модификације) већ утврђеном методом. У структури пододељака такође је уочљива схематичност. Након информације о припадању врсте глаголске радње одређеном типу, представљена су значења која се могу њоме исказати, а потом се наводе модификациони форманти у оба језика. Затим следи класификација еквивалената издвојених из дела корпуса, чији је полазни језик руски, а циљани – пољски, да би према тој истој схеми били презентовани и примери руских преводних еквивалената пољских начина радње. Дата класификација подразу-

мева дванаест издвојених типова кореспондентности посматране категорије у полазном и циљаном језику, који се крећу на скали од глагола исте врсте радње (у тексту превода и у оригиналу) до слободног превода. Крај сваког пододељка чини сажетак у којем су садржане информације о сличностима и разликама квалитативног и квантитативног типа појединачних група еквивалената у преводима на пољски и руски језик. Ови подаци су, наравно, објективни у оноликој мери, колико то омогућава истраживање датог корпуса. Крајњи резултати анализе и табеларни приказ квантитативних и квалитативних карактеристика руско-пољског и пољско-руског корпуса садржани су у засебном поглављу *Zakończenie*, након чега следи списак извора (*Wykaz źródel*), библиографија и резиме на руском и енглеском језику. Списак извора садржи информације о преводиоцима на руски и пољски језик, чији текстови су подвргнути анализи. Имајући у виду различите врсте превода, који може бити филолошки или уметнички усмерен, као и различитих транслатолошких стратегија које зависе од циља којем је тежио преводилац и његових језичких компетенција, ауторка је настојала да у свој корпус уврсти преводе различитих аутора (укупно петнаест). У библиографији је представљен низ истраживачких студија и монографија на пољском, немачком и руском језику (96 библиографских одредница) на које се ауторка ослањала у свом раду, а које свакако могу бити од користи и будућим истраживачима заинтересованим за транслатолошку и аспектолошку проблематику.

Будући да је студија о којој говоримо посвећена у првом реду преводним еквивалентима глагола са модификационим формантима у руском и у пољском језику, представићемо у кратким цртама њихову класификацију у раду, у циљу приближавања материје будућим, потенцијалним читаоцима. Они се у првом реду деле на основу критеријума свог састава, односно, уколико се еквивалент састоји само из глагола, припадаће групи вербалних (lat. verbum – глагол) еквивалената, док ће се у свим осталим случајевима третирати као невербалан. У оквиру прве групе разликују се еквиваленти са модификационим формантом и еквиваленти у виду глагола без модификационог форманта. Вербални еквиваленти са модификационим формантима могу бити глаголи исте врсте радње (*расплакаться – rozpłakać się*) или глаголи друге врсте радње. У другом случају глаголи у преводном тексту могу изражавати значење првобитне глаголске радње (*потанцевать – zatańczyć*) или се њима може исказивати значење друге врсте радње (*наговориться – porozmawiać*). Еквиваленти у виду глагола без модификационог форманта могу изражавати значење првобитне врсте радње (*приоткрыть дверь – uchylić drzwi*), или могу представљати преводни еквивалент основног глагола (*посапывать – sapać*), или пак припадају групи других еквивалената (*подрегулировать – wyregulować*). Са друге стране, невербални еквиваленти могу бити устаљене језичке јединице или описни еквиваленти. Под устаљеним језичким јединицама подразумевају се фразеологизми, колокације и вербо-номинални аналитизми. Они имају значење полазне врсте глаголске радње (*заснуть – zapaść w sen*), или га не исказују (*заработать языком – mleć językiem*). Описни еквиваленти такође могу изражавати значење првобитне глаголске радње (*записаться – być pochłoniętym pisaniem*), или се њихово значење може разликовати од замисли аутора оригиналног текста (*почуствовать себя счастливым – być wniebowziętym*).

Дакле, први и други том монографије проф. др Ставницке међусобно су повезани, будући да су настали у оквиру истог пројекта. Док је први том теоријски оријентисан, са акцентом на компарацији сличности и разлика у области изражавања категорије врсте радње у руском и пољском језику, дотле је други том усмерен ка прагматици, те се у њему, у границима утврђеног корпуса, разматрају могућности превода изражајних средстава врсте глаголске радње. Сложеност истраживања условљена је различитошћу позиције дате категорије у руском и пољском језику, што се одражава приликом превођења, уз напомену да се у преводном тексту, поред правих еквивалената, често могу наћи и друга изражајна средства, које је ауторка такође презентовала и класификовала. Доследно спроведена систематичност у приказу резултата, логичност излагања и обимни илустративни материјал допринео је разумљивости донесених закључака и лакшој перцепцији, те је учинило ову студију прегледном и приступачном и за читаоце који се тек треба да се упознају са аспектолошком проблематиком. Импресивних 7041 примера употребе

глагола са модификованом врстом радње и још толико одговарајућих фрагмената текста у преводу на руски или пољски језик, могу послужити као оправдање за неиспуњено обећање које је ауторка дала у предговору другом тому, а које се тиче указивања на страницу у књизи књижевног дела на којој је уочен пример („Przy każdym przykładzie odnotowano skrót informujący, z jakiego źródla pochodzi przekład i na jakiej stronie został odnotowany", с. 19). Ипак, ова примедба није строгог карактера, будући да се ради о чувеним романима руске и пољске књижевности, који су доступни у електронским, претраживим издањима, тако да сваки читалац монографије који пожели да сазна (или да се присети) ширег контекста може врло лако да пронађе одговарајући фрагмент књиге. На крају, свакако, треба указати и на велики значај ове студије, којом је проф. др Ставницка обогатила како аспектолошку тако и транслатолошку литературу, али и пружила богати материјал у виду двојезичних парова фрагмената текстова књижевноуметничких дела и њиховог превода на руски или пољски језик, који се може даље користити при састављању пралелних корпуса, једнојезичних или двојезичних речника, или као помоћна литература у преводилачкој и лексикографској пракси.

Драгана Валигурска
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије: Језик и књижевност
draganaspasic92@gmail.com

UDC 811.163.41'28(082)(049.32)

Драгана Радовановић. *Говор Ваљевске Подгорине*.
Српски дијалектолошки зборник LXI. Београд: Српска академија наука
и уметности и Институт за српски језик САНУ, 2014, 7–366.[1]

Књига која се овде представља друга је по реду монографија[2] Драгане Радовановић, научног сарадника у Институту за српски језик САНУ у Београду и доцента на Филозофском факултету у Косовској Митровици. Она представља нешто измењену, односно скраћену верзију ауторкине истоимене докторске дисертације, одбрањене 4. јуна 2012. године на Филозофском факултету у Новом Саду.

Монографију чине следећа поглавља: I. „Увод" (13–26), II. „Гласовни систем" (27–155), III. „Облици" (157–318), IV. „Закључак" (319–334), V. „Текстови" (335–359), „Литература" (361–365) и „Summary" (366). Прва три поглавља састоје се од више потпоглавља, што ће бити детаљније представљено у наставку.

Уводни део почиње одељком „Етничке прилике и типови насеља", где Д. Радовановић најпре говори о географском положају испитиване области, истичући да је „Ваљевска Подгорина област смештена у западној Србији" и ближе је одређује према антропогеографској студији Љубомира Павловића.[3] Након тога, дата је и карта на којој је издвојена испитивана област у односу на области које је окружују. Наредно потпоглавље носи назив „Досадашња испитаност говора" и доноси преглед испитаности говора Ваљевске Подгорине од најстаријег периода до новијих дана. У потпоглављу „О теренском истраживању и обради грађе" ауторка говори о разлозима за одабир ове теме и циљевима

---

[1] Овај приказ је настао у оквиру пројекта *Дијалектолошка истраживања српског језичког простора* (178020), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[2] Прва њена монографија *Морфолошке особености говора средње Колубаре* објављена је исто у часопису *Српски дијалектолошки зборник* (LIII, 2006, 189–374).

[3] Павловић Љубомир. „Колубара и Подгорина. Антропогеографска проматрања". *Српски етнографски зборник VIII. Насеља српских земаља*. Књ. 4, 1907, 345–1085.

истраживања, као и о самој методологији рада и теренском раду, који је започела 2006. године и понављала у више наврата наредних шест година, у току којих је посетила 43 пункта и у разговору са 116 информатора снимила око 200 сати материјала, који чине основну грађу ове монографије.[4] У оквиру овог потпоглавља налази се и карта на којој су дата сва насеља Ваљевске Подгорине, а обележена она која су била испитивани и контролни пунктови током ауторкиних теренских истраживања, а након тога дат је и списак скраћеница свих пунктова и списак информатора.

Друго поглавље посвећено је гласовном систему говора Ваљевске Подгорине и подељено је у три потпоглавља: А. „Акцентуација“, Б. „Вокализам“ и В. „Консонантизам“. Говорећи о акцентуацији, Д. Радовановић најпре износи „Опште напомене“ (27–30), где наводи да је говор Ваљевске Подгорине „говор са новоштокавским прозодијским системом, што значи да обухвата шест прозодема: четири акцента (два силазна *â*, *ȁ*) и (два узлазна *á*, *à*), неакцентовану дужину и краткоћу“ (27). Исто тако и дистрибуција акцената једнака је онима у осталим новоштокавским говорима и стандардном језику, мада ауторка бележи и примере где је дошло до одступања, која су „општег карактера“, односно карактеристична и за друге новоштокавске говоре. Након тога, посебан одељак посвећен је односу дугих и кратких слогова. У овом говору углавном су очуване Даничићеве послеакценатске дужине, што ауторка детаљно разматра и пореди са осталим западносрбијанским говорима.

Прелазећи даље на одељак о вокализму, ауторка истиче да су у Ваљевској Подгорини уочена два вокалска система – а) шесточлани (са гласом јат) и б) петочлани, који изгледају овако:

а) и у
ę
е о + ȩ
а

б) и у
е о + ȩ
а

Шесточлани вокалски систем карактеристичан је за северни, западни и источни део области „на линији која иде подножјем планинског венца Влашић–Соколске планине–Медведник–Јабланик, обухватајући више од тридесет села у горњем сливу реке Уб, у горњем сливу реке Јадар, па све до колубарског слива који чине реке Обница и Јабланица“. На крајњем северу Ваљевске Подгорине овај вокалски систем досеже до тамнавске области, на западу до Рађевине, док се на истоку и југоистоку простире до Колубаре, што ауторка представља и на карти. С друге стране, петочлани вокалски систем јавља се у јужном делу области, у селима смештеним на десној обали реке Јабланице, у подножју Повлена. Највише простора посвећено је старом гласу *јат̄*, чија је двојака судбина у говору Ваљевске Подгорине условила и његова два говорна типа: а) говоре са незамењеним јатом или јатовске говоре (где је очувана фонолошка индивидуалност јата) и б) ијекавско-екавске и екавизиране ијекавске говоре. Говорећи о јатовским говорима, ауторка посебно прати: „Фонолошко јат у акцентованим слоговима“, „Фонолошко јат у неакцентованим слоговима“, „Секундарно јат“, „Екавизми и ијекавизми“ и „Икавизми шумадијско-војвођанског типа“. Код ијекавско-екавских и екавизираних ијекавских говора, као посебни одељци обрађени су: „Дуго јат“, „Кратко јат“, „Фонетски икавизми“, „Морфолошки икавизми“ и „Секундарно јат“. Након тога, обрађени су и назал предњег реда, полугласник, вокално р и хијат.

Када је о консонантском систему реч, Д. Радовановић наводи да је Ваљевска Подгорина компактно подручје у погледу инвентара сонаната (*в*, *ј*, *л*, *љ*, *р*, *м*, *н*, *њ*), док се према инвентару опструената разликују два система:

---

[4] Ауторка је све аудио-записе дигитализовала и након транскрипције добијено је око 2000 страна континуираног акцентованог компјутерског текста.

1) јатовски говори			2) ијекавско-екавски говори Х-К[5] типа		
б	б	(ф)	б	б	(ф)
т	д		т	д	
ц		с з	ц		с з
ћ	ђ		ћ	ђ	ꙉ ꙁ́
ч	џ	ш ж	ч	џ	ш ж
к	г		к	г	

Фонема *х* је уклоњена из фонолошког система доследно, док се фонема *ф* јавља спорадично. У другом систему ијекавско-екавских говора забележена је фонема ꙉ, док се ꙉ ретко чује.

Треће поглавље посвећено је облицима, где су у оквиру посебних одељака обрађени: А. „Именице“, Б. „Заменице“, В. „Промена придева, придевских заменица и тродних бројева“, Г. „Бројеви“, Д. „Глаголи“, Ђ. „Прилози“, Е. „Предлози“, Ж. „Везници“, З. „Речце“ и И. „Узвици“.

Своја закључна разматрања ауторка је поделила у две целине. Најпре наводи „Заједничке особине“, а затим и „Диференцијалне особине“, које је употпунила са шест прегледних табела у којима је испитивани говор поредила са следећим сродним говорима: Ваљевска Колубара, Рађевина, Узовница, централна Шумадија, Ужичка Црна гора, Љештанско, Тршић, Драгачево, Горобиље, Моравички говор, Мачва, Обади и Горње Цапарде.

На двадесет пет страна дати су дијалекатски текстови, и то прво за говоре са незамењеним јатом, а онда и за ијекавско-екавске и екавизиране ијекавске говоре (353–359).

Књига *Говор Ваљевске Подгорине* Драгане Радовановић заузима значајно место на списку монографских публикација из српске дијалектологије. У њој је дат опис говора области која досад није подробније истраживана, чиме је попуњена још једна празнина на српској дијалекатској мапи. Исто тако, ауторка је настојала да овим својим истраживањем прецизира која је то јужна граница јатовских говора и одреди зону додира са ијекавско-екавским говорима.

Бранкица Ђ. Марковић
Институт за српски језик САНУ, Београд
brankicama@gmail.com

[5] Х-К је скраћеница за херцеговачко-крајишки дијалекат.

UDC 821.163.41.09

ПЕСНИК СЕ БУНИ ПРОТИВ ПОЕЗИЈЕ[1]

Поезија и перформанс – Источноевропска перспектива
(Културни центар Београда, 8–29. март 2018)

Уметничке праксе које су се током седамдесетих и осамдесетих година XX века развијале у оквиру андерграунд културе у разним областима стваралаштва, експериментисале су на граници преплитања поезије са ликовним и филмским приказом, позоришним извођењем и рекламом. Занимање за ове праксе актуализовано је поводом Светског дана поезије 21. марта, у оквиру путујуће изложбе „Поезија и перформанс – Источноевропска перспектива“ (одржане од 8. до 29. марта 2018. у Културном центру Београда), чији су иницијатори Томаш Гланц и Забине Хензген, слависти са Универзитета у Цириху. По замисли аутора изложбе перформативни аспекти поезије и визуелних уметности, настали током епохе социјализма, показани су у градовима некадашњег „источног блока“ са идејом да се укаже на чињеницу како су песници и уметници, иако стварајући „иза зида“, заправо деловали у складу с интернационалном уметничком праксом перформанса.

Песник друге половине XX века промишља и истражује језик и његове функције: спознајну, комуникативну, идеолошку. У Источној Европи песник на различите начине подрива официјелну, клишеирану употребу језика: он штампа у самиздату, архивира свој рад, усмено рецитује, организује песничке акције и уметничке интервенције у јавном простору, чиме провоцира настанак хепенинга. На изложби је зато било представљено више уметничких пракси: текстуална партитура, интерактивни објекти, звучни и видео снимци, филмови, документација о перформансима. Оне су биле груписане у шест сегмената: Перформанси писања – читања, Аудио гестови, Интервенције у јавном простору, Кинемато/графичка поезија, Поезија тела, Језичке игре.

ОГОЛИТИ ЈЕЗИК

Замислите следећу ситуацију: песник у тренутку инспирације, под одређеним осећањима и специфичним утиском, пише песму. Према традиционалном схватању, тренутак инспирације је тренутак контакта са божанским. Појављује се глас музе, који не припада песнику, него се само кроз њега јавља. Рука се спушта на папир, ритам тече сам од себе. У једној врсти транса, песник скицира контуре нечег естетски хармоничног. Смисао сваког даљег рада састоји се у томе да се не наруши задата естетика, већ да се она у потпуности развије, да се исцрпу све њене могућности. Зато што поезија има сопствени глас и песник мора да му се подреди.

Са експерименталном поезијом све је управо супротно. За песника експериментатора писање поезије је апсолутно свестан чин. Свесност, као основа експеримента, тражи начин да се искаже не кроз уобичајени, текстуални канал, него кроз деловање. У таквим околностима садржај је од секундарног значаја, а највише пажње посвећује се концепту. Експеримент је прилика да се по језику дубље закопа, да се истражи његово

[1] Скраћена верзија текста објављена је у недељнику *Време*, бр. 1422.

наличје, да се, евентуално, оголи до сржи и такав прикаже. Као неодвојив од експеримента са скретачем пажње са садржаја дела, појављује се перформанс – уметничко деловање у простору уз максимално могућу присутност извођача – било уживо, било путем снимка гласа и представе на платну. Кључни сегмент перформанса је комуникација која се остварује између уметника и публике.

Нова песничка пракса, која поезију из традиционалних оквира кроз перформанс измешта у домен позоришне и визуелних уметности, фотографије, филма и музике развија се у социјалистичкој Југославији и земљама источно од Берлинског зида после револуције 1968. године. Поређењем њихових уметничких пракси, види се да „иако су ове заједнице биле изоловане једна од друге, слична политичка клима која је у њима владала изазвала је сродне уметничке реакције на званичну културну политику“, оцењује кустоскиња Забине Хензген.

Песнички перформанс, основна тема изложбе, јавља се у виду гласовног извођења поезије (фоничка поезија). Кокустоскиња изложбе у Београду, песникиња и перформерка Дубравка Ђурић објашњава да је суштина експеримента у фоничкој поезији стварање атмосфере у којој је слушалац вођен самим гласом. „Оно што слушаоца треба да води кроз ову врсту перформанса је сам песник. Он је прво лице своје поезије – кроз његово тело, гест и глас публика перципира уметнички чин, непосредно, а не кроз ‘треће’ дело“. Ђурићева истиче да је поетски перформанс током последњих 30-40 година био занемарен. „Нажалост, осим слем поезије и ауторских читања, немамо прилике да чујемо песничка извођења. Извођачка поезија реактуализована је највише захваљујући медијској, виртуелној реалности, која омогућава излаз из текста кроз визуелно“. Дубравка Ђурић се бави поетским перформансом, али је у Србији у томе усамљена. По њеном мишљењу, извођачка поезија као да још увек није пронашла своје место међу другим видовима уметности: „Поетски перформанс има елементе театра, а није театар; има сегмент гласовног извођења, а не припада музици. Исто тако, не припада поезији у традиционалном смислу јер прекорачује њене оквире. Због тога је тешко сврстати га у неку од ових устаљених категорија“.

На изложби је презентација поезије песничким читањем била заступљена кроз праксу Лава Рубинштејна, чија је главна замисао била померање пажње публике са песничког текста на „песничко извођење“, тј. перцепцију поезије као песнички перформанс. Идеја разоткривања идеолошке доминанте у језику опседа Дмитрија Пригова који у свом извођењу „Милицајца“ демонстрира немогућност аутора да се одупре идеологији, оваплоћујући лик совјетског милиционера са шапком. У свом перформансу „Разговор с лампом“ Андреј Монастирски, говорећи о томе како је перформанс изашао из поезије, представио је руске песнике XIX и XX века како читају поезију.

Фоничка поезија, која је 60-их година XX века везана пре свега за техничко достигнуће магнетофона као уређаја на којима се може вршити монтажа, модулација, миксовање, била је представљена кроз уметничку праксу Чеха Ладислава Новака. Он је на личном магнетофону експериментисао с песничким гласом пре других (Вацлава Хавела, Богумиле Грегореве), који су тек крајем 60-их на радију у граду Либерец емитовали иновативне аудио записе.

У Источној Немачкој поезија игра главну улогу за разумевање субкултуре 80-их година. Како није било могуће документовати читања поезије камером супер 8, песници и филмски стваралоци су изналазили оригинална решења – радили су са текстом и наснимљеним гласом, репетитивним текстом, или су радили у техници „кадар по кадар“, стварајући илузију да се речи крећу.

Једна од приказаних уметничких пракси била је и „активна поезија“, тј. поезија која интервенише у јавном простору, остварује непосредни контакт са случајним пролазницима (на пр. группа Bosch+Bosch), користи реди-мејд слова, бацајући их у природни или јавни порстор како би се отвориле нове перспективе коришћења слова (Ева Партум). Поезија тела је стављала акценат на тело као место у коме се рађа чин говора, тачније, враћала је језик његовом физичком пореклу.

ОДРИЦАЊЕ НАЦИОНАЛНОГ

Важан елемент поетског перформанса, у којем садржај губи на значају, постаје излазак из оквира које намеће национални језик. Ако нема текстуалног значења, нема ни комуникацијских препрека. Пионирка поетског перформанса у Југославији је Каталин Ладик, војвођанска уметница мађарског порекла. Ладик, најпознатија по својим гласовним извођењима, каже да је перформансом почела да се бави управо из тежње да превазиђе границе које су наметали језик и национално: „Схватила сам да једино перформанс може да продре у друге културе без превода. Мислим да такав директан однос има предност над елитном поезијом и преовладава комуникацијску празнину коју елитна поезија не може да превазиђе. Схватила сам да су експеримент са гласом и гестовима једини мостови који могу културу непосредно приказати, а да ме у томе не ометају језичке баријере и проблеми превода. Основа моје поезије су мађарски језик и мађарска култура у Европи. Користила сам основу мађарског и српског за своје перформансе, али језик није био од централног значаја, него моје извођење. Зато су то људи у Европи и могли разумети“. Она истиче и да у Мађарској никада није имала могућност да објављује песме и књиге, па су оне незваничним каналима стизале у Мађарску и тамо су се читале. „Ја се, међутим, никад нисам заносила идејом да ћу у Мађарској званично бити публикована“, закључује Каталин Ладик.

Хрватски уметник Владо Мартек импулс ка поетском експерименту реализовао је у домену ликовног. „Овисни смо о пријеводу, о контексту и понашању, о стварима које се базирају на акционизму, на самом присуству аутора. Поезија је дуго била повезана са музиком, плесом, гласом... Данас је сведена само на читање – то је најнулта точка поезије која постоји. Сви смо свесни проблема превода – у тим неоавангардним тражењима, било је збиља право вријеме да поезија напусти своје крлетке. Ја сам радио са агитацијама и поетским објектима, и то је био некакав мој допринос на путу да се поезија, осим што има и даље тешке увјете, мало унаприједи“.

Поред Мартека и Ладикове, међу југословенским ауторима-перформистима су били Славко Богдановић, Томислав Готовац, Божидар Мандић, Владимир Мандић, Мирослав Мандић, Славко Матковић, Мирко Радојичић, Младен Стилиновић, Слободан Тишма, Горан Трбуљак, Вујица Решин Туцић, Томо Крижнар и Марко Погачник. И они и њихови следбеници бавили су се поетским експериментом као манифестацијом самосталности. Можда, сматрају кустоси, у томе треба тражити разлоге зашто је експериментална поезија ретка појава.

Јована Георгиевски
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
jovana.georgievski@gmail.com

РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

XIX стагоддзе. 127

авангард 217, 249
авангарда 265
Аделунг Јохан Кристоф 145
аллюзия 301
анонимность 249
арт-активизм. 249
аугментативно значење 115

балтски 9
беларуская лексікаграфія 127
Белинский В. Г. 301
бессознательно 153
бестелесность 285
број ‘три’ 115
Булгаков 185
Буренин В. П. 301

взаимодействие дискурсов. 217

город 249
Грим Јакоб 145

двойничество 285
демонологија 47
Достоевский Ф. М. 301
друштвена терминологија 9

експресивна лексика 115
етимологија 9
етнолингвистика 47

иллюзия 153
интензификаторско значење 115
ирански 9
истина 153
историја и фикција 265

Караджыч Вук 127
Карамзин Н. М. 301
Караџић Вук Стефановић 145
каузирана радња 79
кинематограф начала XX в. 185

лексикологија 47
литература 1920-х гг. 185
ложь 153

Мальбранш Николя 301
манифест 217
матрешка 285
миметичност 265
митологија 47
митолошка бића 47
мобилни/немобилни предикат 79
мотив самоубиства 265
мысль 153
мышление 153

Насовіч Іван 127

Паскаль Блез 301
Пепперштейн 285
перевоплощение 285
перформативна валентност 79
перформативни искази 79
Писменица 145
политика 217
пост-трауматски стрес 265
поэтика 185
прескриптиви (директиви) и аутопрескриптиви (комисиви) 79
пропозиција 79
псовке и срамотне речи 145

реальность 153
речь 153
Россия 285

Санкт-Петербургский вестник 301
сербская лексікаграфія 127
Српски рјечник 145
славянская лексікаграфія 127
Словени 47
словенски 9
сложенице 115
смысл 153
сознание 153
српски и други словенски језици 79
српско-хрватски језик 115

тело 285
темпорални план/перспектива видско-временски облици 79
«теория Раскольникова» 301

уличное искусство 249

Фатер Јохан Северин 145

Хердер Јохан Готфрид 145

шахматы 185

Badiou 173
Baudelaire 321

camélia 337
capitalisme 321
Celan 173

Deutsches Wörterbuch 145
Dostoïevski 321, 337

érotisme 321

femme 337

glosolalija 231

le bien 337
le mal 337
Le Siècle 173
littérature 321, 337

Mandelshtam 173
Marquis de Sade 321
migrating notions 173

performativnost 231

zaum 231

zvok 231

Сарадници у 93. свесци Зборника Матице српске за славистику

др Наталија Азарова, научни саветник
Институт за лингвистику РАН
Москва

др Константин Баршт
Институт за руску књижевност РАН
Санкт-Петербург

мср Драгана Валигурска, докторанд
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

др Дојчил Војводић, редовни професор
Одсек за славистику, Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

др Олга Волчек, професор
Одсек за интердисциплинарне студије
у области језика и књижевности
Санкт-петербуршки државни универзитет

др Марија Вучковић, виши научни сарадник
Институт за српски језик САНУ
Београд

мср Јована Георгиевски
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Сергеј Запрудски, професор
Белоруски државни универзитет
Минск

др Јевгениј Јаблоков, научни сарадник
Институт за славистику РАН
Москва

др Јелена Кусовац, асистент
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

академик Александар Лома
Филозофски факултет
Универзитет у Београду

Бранкица Марковић
Институт за српски језик САНУ
Београд

др Михаил Мартинов, научни сарадник
Институт за лингвистику РАН
Москва

др Данијела Петковић, научни сарадник
Институт за књижевност и уметност
Београд

мср Милан Потребић, докторанд
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Кристина Прањић, доцент
Факултет за медије
Љубљана

др Љубинко Раденковић, научни саветник
Балканолошки институт САНУ
Београд

др Вадим Рудњев, професор
Катедра филозофске антропологије
проблема комплексног проучавања човека
Филозофски факултет
Московски државни универзитет

др Олга Соколова, научни срадник
Институт за лингвистику РАН
Москва

др Сергеј Фокин, професор
Факултет слободних уметности и наука
Санкт-петербуршки државни универзитет

ма Василиса Шљивар, асистент
Одсек за руски и српски језик и књижевност, Филолошки факултет
Универзитет у Бањој Луци

академик Габријела Шуберт
Универзитет у Јени „Фридрих Шилер“

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 *Правопис српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

Радови обима до 16 страница (32.000 словних места) шаљу се електронски у Word формату и, уколико је неопходно, у PDF-у на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Радове рецензирају два компетентна рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. Аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање у року од два месеца од пријема рукописа.

Елементи рада по редоследу:

а) име и презиме аутора, установа у којој је запослен, електронска адреса (у приказима се наводе испод текста);

б) наслов рада верзалом (назив и број пројекта у оквиру којег је настао чланак навести у белешци на дну странице, везаној звездицом за наслов рада);

в) сажетак (до 10 редака) на језику текста и на енглеском језику;

г) кључне речи (до 5) на језику текста и на енглеском језику;

д) основни текст;

ђ) литература (одвојено ћирилична и латинична; за рад написан ћирилицом прво дати литературу на ћирилици по азбучном реду презимена аутора, а затим литературу на латиници по абецедном 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/абецедном 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), (Якобсон 1987);

г) у раду на српском језику цитати се дају у наводима („...“), а цитат унутар цитата у полунаводима ('...'); у радовима на другим језицима приликом цитирања се поштује одговарајући правопис.

Цитирање референци у тексту:

а) упућивање на монографију у целини (Gurianova 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 (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ђ) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: 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 срӣске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партенон М. А. М., 1994.

б) књига (више аутора):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe*. *Le XX siècle*. T. 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. „Черчилов рат звезда против Хитлера". *Политика* 21. 12. 2004: 5.

е) речник:

ESJS: *Etymologický slovnik jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). T. 1–. Praha: Academia, 1989–.

ж) фототипско издање:

Соларић Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић", 2003.

з) рукописна грађа:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

и) публикација доступна on-line:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Уреднишство *Зборника Маӣице срӣске за слависӣику*

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 (парентезах) 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 фолиация (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 развитку: 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) монография (несколько авторов):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle.* T. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) сборник работ:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) статья в журнале:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

д) статья в сборнике работ:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). Язык как медиатор между знанием и искусством. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

е) статья в газете:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера". Политика 21. 12. 2004: 5.

ж) словарь:

ESJS: *Etymologický slovnik jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). T. 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 (Bowlt 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 развитку: 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.

b) a book by more authors:

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном.* Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XXsiècle.* T. 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 ajournai:

Krupinski Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

e) a paper in a book of proceedings:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством.* Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера". *Политика* 21. 12. 2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovnih jazyka staroslovënského* (red. Eva Havlovâ). T. 1–. Praha: Academia, 1989-.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижески.* 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. 93
Зборника Матице српске за славистику

др Марта Бјелетић
др Јекатерина Бобринска
др Сања Бојанић-Милутиновић
др Михаил Вајскопф
др Ханс Гинтер
др Томаш Гланц
др Жан-Филип Жакар
др Корнелија Ичин
др Миха Јаворник
др Ана Корндорф
др Тања Поповић
др Љубинко Раденковић
др Вадим Рудњев
др Игор Смирнов
др Борис Соколов
др Вера Терјохина
др Гојко Тешић
др Јелена Толстој
др Сабине Хенсген
др Игор Чубаров

Зборник Матице српске за славистику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска

Славистический сборник
Полугодовой выпуск
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies
Published semi-annually
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација
Редакция и администрация
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. 92
закључен је 1. октобра 2017.

За издавача
Проф. др ЂОРЂЕ ЂУРИЋ
генерални секретар Матице српске

Технички сарадник Уредништва
ЈУЛКИЦА ЂУКИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено децембра 2017.

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