



МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК  
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA  
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPСКА JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

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

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

Уредништво

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

Главни и одговорни уредник  
др КОРНЕЛИЈА ИЧИН

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

**ЗБОРНИК  
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА  
СЛАВИСТИКУ**

**86**

**НОВИ САД • 2014**

МАТИЦА СЕРБСКАЯ  
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA  
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК  
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

86

НОВИ САД

## САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

### СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Александра Павловић, Од Кариона Истомина до Јована Георгијевића: <i>Благодарење Богу</i> (нова атрибуција старих текстова) . . . .	9
Ефим Курганов, Раскольников и другие (опыт религиозно-философского комментария к <i>Преступлению и наказанию</i> ) . . . . .	19
Эниса Успенски, Функция нарративности в трансформациях литературного текста на язык киноискусства (Кинематографическая адаптация романа Достоевского <i>Бесы</i> в фильме Анджея Вайды «Одержимые») . . . . .	53
Елена Виноградова, Из глубины души взываю... (мотив пророка в рассказе А. П. Чехова «Тоска») . . . . .	77
Бобан Ћурић, <i>Коњ блед</i> Савинкова-Ропшина и поетика антинихилистичког романа . . . . .	99
Вадим Беспрозванный, «Год творчества первый»: литературный дебют Владимира Нарбута. Статья 2. Поэтика книги <i>Стихи</i> . . . . .	109
Наталия Азарова, Число и арифметические операции в русской поэзии XX–XXI вв. . . . .	129
Ненад Благојевић, Јапанска уметност и теорија монтаже Сергеја Ејзенштејна . . . . .	143
Синьити Мурата, К вопросу о новых исследовательских парадигмах драматургии Андрея Платонова . . . . .	153
Леся Гливинська, Корпусна лінгвістика і лінгвістична поетика: перспективи взаємодії на тлі українського досвіду . . . . .	169

### ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Моника Фин, Орфелинов <i>Славено сербски Магазин</i> и венецијанска периодика XVIII века . . . . .	185
Евгений Яблоков, О явных и скрытых прототипах у М. Булгакова . . . . .	203
Тамара Жельски, Јуриј Ракитин о стваралаштву и личности Константина Станиславског . . . . .	219

## ПРИКАЗИ

Зоја Карановић, Јасмина Јокић (ур.). <i>Биље у традиционалној култури Срба</i> . Приручник фолклорне ботанике. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013, 286 стр. (В. Б. Колосова) . . . . .	229
Elżbieta Rybicka. <i>Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych praktykach literackich</i> . Kraków: Universitas, 2014, 474 str. (Tomasz Ewertowski) . . . . .	234
Jasmina Vojvodić (ur.). <i>Nomadizam</i> . Zbornik znanstvenih radova u spomen na profesora Aleksandra Flakera. Zagreb: Disput, 2014, 506 str. (Ненад Благојевић) . . . . .	236
Anna Horolets. <i>Konformizm, bunt, nostalgia. Turystyka niszowa z Polski do krajów byłego ZSRR</i> . Kraków: Universitas, 2013, 273 str. (Tomasz Ewertowski) . . . . .	239
В. М. Ж и р м у н с к и й. <i>Начальная пора. Дневники. Переписка</i> . Москва: Новое литературное обозрение, 2013, 400 стр. (Тања Поповић) .	242
Милош Црњански: <i>поезија и коментари</i> . Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду; Нови Сад: Матица српска, 2014 (Немања Каровић) .	246
Корнелија Ичин (ред.). <i>Дада по-руски</i> . Белград: Филолошког факултета, 2013, 216 стр. (Тамара Жельски) . . . . .	250
Jasmina Vojvodić. <i>Tri tipa ruskog postmodernizma</i> . Zagreb: Disput, 2012, 222 str. (Татјана Јововић) . . . . .	253

## ХРОНИКА

<i>The Serbian Language as Viewed by the East and the West: Synchrony, Diachrony and Typology</i> (Slavic Research Center, Hokkaido University, 2–5. 02. 2014) (Љбудмила Поповић) . . . . .	255
<i>Formal experiments and innovations of Avant-garde art from the perspective of social culture and art theory</i> (Goethe-Institut, Latvian national museum of art, Riga, 7–8. 10. 2014) (Корнелија Ичин) . . . . .	258
Регистар кључних речи . . . . .	261
Списак сарадника . . . . .	263
Упутство за припрему рукописа за штампу . . . . .	265
Рецензенти . . . . .	274

## SADRŽAJ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

### STUDIJE I RASPRAVE – ARTICLES AND TREATISES

Aleksandra Pavlović, From Karion Istomin to Jovan Georgijević: Gratitude to God (New Attribution of Old Texts) . . . . .	9
Jefim Kurganov, Raskolnikov and Others (A Religious-philosophical Commentary of <i>Crime and Punishment</i> ) . . . . .	19
Enisa Uspenski, Function of Narrativity in the Transformations of Literary Text into the Language of Film Art (A Movie Adaptation of Dostoevsky's Novel <i>Demons</i> in Andrzej Wajda's <i>The Possessed</i> ) . . . . .	53
Jelena Vinogradova, From the Depth of My Soul I am Calling... (Motive of Prophet in A. P. Chekhov's Short Story "Sorrow") . . . . .	77
Boban Ćurić, <i>The Pale Horse</i> by Savinkov-Ropshtin and the Poetics of the Antinihilist Novel . . . . .	99
Vadim Besprozvani, "Year of Creation One": Literary Debut of Vladimir Narbut. Study 2. Poetics of the Collection <i>Poems</i> . . . . .	109
Natalija Azarova, Number and Arithmetic Operations in the Russian Poetry of the 20 <sup>th</sup> and 21 <sup>st</sup> century . . . . .	129
Nenad Blagojević, Japanese Art and Theory of Montage by Sergei Eisenstein . . . . .	143
Sinjiti Murata, On new research paradigms of the dramatic opus of Andrei Platonov . . . . .	153
Lesja Glivinska, Corpus Linguistics and Linguistic Poetics: Perspectives of Interaction on the Basis of Ukrainian Experience . . . . .	169

### PRILOZI I GRAĐA – CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Monika Fin, Orfelin's <i>Slavic Serbian Magazine</i> and the Venetian Periodicals of the 18 <sup>th</sup> Century . . . . .	185
Jevgenij Jablovkov, On Obvious and Hidden Prototypes of M. Bulgakov . . . . .	203
Tamara Željaski, Yuri Rakhitin on the Opus and Personality of Constantin Stanislavsky . . . . .	219

## PRIKAZI – REVIEWS

Зоја Карановић, Јасмина Јокић (ур.). <i>Биље у традиционалној култури Срба</i> . Приручник фолклорне ботанике. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013, 286 стр. (В. Б. Колосова) . . . . .	229
Elżbieta Rybicka. <i>Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych praktykach literackich</i> . Kraków: Universitas, 2014, 474 str. (Tomasz Ewertowski) . . . . .	234
Jasmina Vojvodić (ur.). <i>Nomadizam. Zbornik znanstvenih radova u spomen na profesora Aleksandra Flakera</i> . Zagreb: Disput, 2014, 506 str. (Henađ Благојевић) . . . . .	236
Anna Horolets. <i>Konformizm, bunt, nostalgia. Turystyka niszowa z Polski do krajów byłego ZSRR</i> . Kraków: Universitas, 2013, 273 str. (Tomasz Ewertowski) . . . . .	239
В. М. Жирмунский. <i>Начальная пора. Дневники. Переписка</i> . Москва: Новое литературное обозрение, 2013, 400 стр. (Тања Поповић) . . . . .	242
Милош Црњански: <i>поезија и коментари</i> . Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду; Нови Сад: Матица српска, 2014 (Немања Каровић) . . . . .	246
Корнелия Ичин (ред.). <i>Дада по-руски</i> . Белград: Филологически факултет, 2013, 216 стр. (Тамара Жельски) . . . . .	250
Jasmina Vojvodić. <i>Tri tipa ruskog postmodernizma</i> . Zagreb: Disput, 2012, 222 str. (Татјана Јововић) . . . . .	253

## HRONIKA – CHRONICLES

<i>The Serbian Language as Viewed by the East and the West: Synchrony, Diachrony and Typology</i> (Slavic Research Center, Hokkaido University, 2–5.02.2014) (Људмила Поповић) . . . . .	255
<i>Formal experiments and innovations of Avant-garde art from the perspective of social culture and art theory</i> (Goethe-Institut, Latvian national museum of art, Riga, 7–8. 10. 2014) (Корнелия Ичин) . . . . .	258
Register of key words . . . . .	261
List of contributors . . . . .	263
Instructions for authors . . . . .	265
Reviewers . . . . .	274

Александра Павловић

Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“

pavlovic@unilib.bg.ac.rs

## ОД КАРИОНА ИСТОМИНА ДО ЈОВАНА ГЕОРГИЈЕВИЋА: БЛАГОДАРЕНИЈЕ БОГУ

Молитва *Благодареније Богу*, којом се завршава *Собраније изабраних молитв* Јована Георгијевића, а која се налазила и у његовом *Параклису Стефану Дечанском, написаном за манастир Дечане*, од времена када је штампана у Курцбековој штампарији, 1771. године, приписује се Јовану Георгијевићу. Читајући трагом Тихомира Остојића, који прва два стиха ове молитве наводи као Венцловићеве, установили смо да је реч о три песме испеване у руском римованом једанаестерцу са цезуром после петог слога, руског просветитеља, учитеља царевића Алексеја Петровића и ученика Симеона Полоцког, Карiona Истомина (1694), а које се у готово истоветном облику налазе у *Буквару* Кипријана Рачанина (1717), а затим и *Молитвенику* Гаврила Стефановића Венцловића (1739). У вези са погрешном атрибуцијом, временом је, консеквентно, изведено и неколико погрешних закључака и интерпретација како о Георгијевићевом залагању за другачији језик у световној књижевности у време снажне русификације српског језика и његовом схватању гласовног опуса Срба и Руса, тако и непостојаном римованом дванаестерцу и „неправилностима“ у реализацији пољског тринаестерца у XVIII столећу.

*Кључне речи:* силабички стих, руски римовани једанаестерац, реатрибуција, *Благодареније Богу*.

The prayer *Gratitude to God*, with which the *Collection of Selected Prayers* by Jovan Georgijević ends and which can be found in his *Prayer for Stefan Dečanski* written for the Dečani Monastery, from the time when it was printed in the Kurcbek printing house in 1771 was ascribed to Jovan Georgijević. Reading the work of Tihomir Ostojić, who lists the first two verses of this prayer as belonging to Venclović, we established that there are three poems written in Russian rhymed hendecasyllable with a caesura after the fifth syllable by the Russian educator, Aleksei Petrovich's imperial teacher and Simeon Polocki's student Karion Istomin (1694), which is found in almost the same form in Kiprijan Račanin's alphabet book and in the prayer book of Gavriilo Stefanović Venclović (1739). Regarding the wrong attribution, in time several different conclusions and interpretations were consequently made both with respect to Georgijević speaking in favour of a different language in people's literature during the strong Russification of the Serbian language and his understanding of the main opus of Serbs and Russians as well as the non-existent rhymed dodecasyllable and irregularities in the realization of Polish tridecasyllable in the 18<sup>th</sup> century.

*Key words:* syllabic verse, Russian rhymed hendecasyllable, reattribution, *Gratitude to God*.

Парно римовни силабички стих у похвалној песми на српскословенском, везује се и за Јована Георгијевића (крај XVII века – 1773), епископа осечког, карансебешког и вршачког, митрополита карловачког (1769–1773) и, највероватније, аутора песме *Радуј се многострадални* (Муже мудрени), записане 29. јуна 1735 (Радојичић 1959: 267; Матић 1952: 253–254)<sup>1</sup> на листу 169 *Псалтикије*, музичког грчког и српског рукописа из XVI века или старијег (Матић 1932: 277–280), из фонда Народне библиотеке Србије,<sup>2</sup> несталог у пламену 6. априла 1941. године. Контрверзну слику његове личности<sup>3</sup> видимо код Доситеја у опису сусрета са Георгијевићем:

Таке вике и псовке у мојем животу нисам поднео ни претрпио.  
‘Иди куд ти драго, и чини шта ти драго. Зар ти мислиш да ја немам другога посла у Бечу него да сам тебе ради овде дошао?’ И тако ти ме отера.

(Доситеј: 1961, 222–223)

Слично пише и Рајић:

“... г. вршачки епископ, Јован Ђорђевић, највећи супостат Павла архиепископа, желећи и престо његов отети... Кад дакле г. архиепископ Јован седе на престо, прво му старање би, како ће разорити и уништити све, што је год покојни архиепископ Павле устројио. Тако школе укинувши, само азбучнике остави; горе споменути школски фонд поједе; зданија Павлова разори; о дужностима архипастирским ни мало се није старао; нимало не бринући се за архипастирске дужности, сластопитанију и плотоугађању и сувише принашаше; већа каква добра цркви и општеству не учини; многе многим пакости учини, што је све боље забраву предати, него ли на саблазну и укор потомству описана оставити.” (Рајић: 32–33)

Овде указујемо и на његов утицај на српску културу, нарочито у четвртој деценији XVIII века, када је извршио одлуку о укидању прве српске средње школе и протерао руске учитеље (Мануела Козачинског). Неколико превида у вези са Георгијевићевим ауторством, посебно, молитве „Благодареније Богу“, доводе до и неколико темелјних неспоразума у погледу места његове поезије у српској књижевности.

Додаћемо овде и одбрану места и значаја Јована Георгијевића у српској култури из пера Илариона Руварца који, говорећи о Георгијевићевим заслугама, помиње и његове стихове:

... и да све друго не спомињемо он је једини од свију Архиепископа Карловачких и Патријараха, који је свима српским светитељи-

<sup>1</sup> Песма је потписана са *Архидіакон Іоанъ от нас прозванъ рхкою* (Матић 1952: 254).

<sup>2</sup> Рукопис под бројем 93, једини музички споменик српског средњег века, изгорео је у бомбардовању 6. априла 1941. Описао га је Ј. Стојановић (Стојановић 1903: 100–101).

<sup>3</sup> Када га је патријарх Арсеније IV посветио за епископа, Георгијевића су оптуживали да нема никакву школу, ни филозофију, ни богословију, ни граматiku и да не само што не зна добро да чита, него још мање прочитано разуме (*neque competenti modo quidpiam leger multominus aliquid inteligere possit*). (Радојичић 1959: 267; Рајић: 32–33; Руварац 1898: 458).

ма сложио стихиру и у стихири тој поменувши све свеце српске од првога преподобнога оца Симеуна мироточца до последњег светога Василија новoga чудотворца Захолмијскога Архјереја завршио са: „ихже всѣхъ васъ прославляемъ и славимъ яко великихъ столповъ и предстателѣй рода сербскаго.” (Руварац 1898: 459)

Стихови *Радуј се многотрадални* су, на основу података забележених о „архидијакону патријарховом“ (Хаџи Васиљевић 1935: 35–76; Стојановић 1903: 153; Стојановић 1905: 187), идентификовани као Георгијевићеви (Радојичић 1959: 267) и штампани у више наврата (Матић 1952: 253–254; Радојичић 1960: 306, 368; Маринковић 1966: 114; Грдинић 2005: 14). Имају тенденцију осмераца, у комбинацији са краћим стиховима али је силабичност неуједначена и неустаљена. Радојичић их, међутим, вреднује чињеницом да су последњи познати стихови на српкословенском (Радојичић 1959: 269).

Радџи се много с(т)радални  
муже мудрени,  
србски љчителю  
и нам наставителю.

Апостолов спрестолници,  
србској земли љчители,  
Савво свѣтителю,  
И нам прѣсни љчителю.

Всех покорни желател,  
И с воинственнѣмъ слѣжител  
патрїархѣ србскомѣ  
Арсенїю четвертомѣ.  
(Матић 1952: 253–254)

Ови стихови се налазе и у рукопису *Параклис Стефану Дечанском*<sup>4</sup>, написаном за манастир Дечане, под насловом *Обиѣа стихира похвална свјатителемъ сербскимъ, твореније господина Јоана, епископа карансебишкога и проч*<sup>5</sup>. Касније су разрађени под насловом *Стїхѣра ѡбѣа Стїгелемъ, Сѣрбскимъ, Творенїе Іѡанна Архїепїсѡпа Карловачкаго ѡ Славено-Сѣрбскаго ѡ Валуѣтїскаго Нарѣда Митрополїта* и објављени у посебној књизи *СОБРАНИЈЕ ИЗБРАНИХ*

<sup>4</sup> *Честнѣй Параклисѣ С[в]ятому Славному Велико М[у]ченику Иже во Ц[а]рехѣ Стефану Сербскому Зовомѣ Дечанский Из'писане из' Древныхѣ Кнѣгѣ Славено-Сербскихѣ: Настояниемъ, и Иждивениемъ Преос[в]ященнѣмъ Г[о]с[п]одиномъ Иоанномъ Георгиевичемъ. Еп[и]с[ко]помъ, Карансебишскимъ: Вершачскимъ Логошскимъ, Хоршавскимъ Бело-Ц[е]рквенно-Паланачскимъ' и Проч[имъ]: С[в]ятыя Соборныя, Ап[о]столска Ц[е]ркве Восточныя; Православныя. Лета Г[о]с[п]одня: 1762. М[е]с[я]ца Јануариа 20-го: Дне: Во Вершце. (Теодоровић-Шаkota 1956: 210; Чурчић 1988: 163–164; Руварац 1898: 20, 458–458; 30, 473–474).*

<sup>5</sup> Снимке *Обиѣе стихире* објавио је Ђ. Сп. Радојичић (Радојичић 1959: 270–271). У преводу на савремени књижевни језик објављена је 1946. године у *Малом зборнику молитава и црквених песама*. (Барачки 1937).

*МОЛИТВ* (Беч, 1771). Овде се, међутим, не издвајају ни стихови ни строфе: писани су у прозном низу али су уочљиве риме (мироточе/чудотворче; предивниј/светлиј; царице/деспотице; Коришкиј/Девичкиј/Пшинскиј/Рилскиј). *Собраније* се завршава стиховима „Благодареніе Богу“, молитви која се такође налазила у ПАРАКЛИСУ (Чурчић 1988: 166), испеваној у непостојаним парноримованим дванаестерцима:

Боже єдиный во трієхъ ипостасѣхъ,  
 Буди чєсть, слава, присно ти во гласѣхъ.  
 Отъ всєа твари єси прославлаємъ,  
 Отчє и сынє съ Духомъ покланяємъ.  
 Дѣло сїє въ пользу людемъ ношу,  
 Дажь спасєніє всѣмъ вѣрнымъ прошу.  
 Азь зємла и пєпєль къ тебѣ припадаю,  
 Проса, призри на цєрковъ твою о царю.  
 Да ти во вѣки воспую

аллилуйа.

Богородице о дѣво сватаа,  
 Маріє мати помощь всѣмъ благаа.  
 Блаженїа ты люди управлай жити.  
 Єже бы бога и та во вѣки хвалити.  
 Радѣйсѧ невѣсто неневѣстнаа.  
 Небєсныи чини, вы намъ помогайте,  
 Отъ бѣдъ, напастєй, вездѣ сохранайте.

О вси сватїи, въ молитвѣ вы мнозѣ,  
 Радѣтєсѧ въ бозѣ.

аллилуйа.

Коначно, у последњој приређеној антологији српског песништва XVIII века, Јован Георгијевић (Ђорђевић) заступљен је обема песмама (Грдинић 2005: 15). Од времена када је штампана у Курцбековој штампарији, 1771. године, молитва се приписује Јовану Георгијевићу. *Благодареније Богу*, међутим, налазимо знатно раније. Прва два стиха ове молитве наводи Тихомир Остојић, као стихове којима се завршава рукописна књига *Молитвеник* Гаврила Стефановића Венцловића (1680?–1749?) из 1739. године (Остојић 1905: 62), што касније понавља и Радојичић (Радојичић 1957: 266). *Молитвеник* се, међутим, завршава беседом Јована Дамаскина (*нѣкаа словеса здѣ прїѡбѣщїиѣ ѿ кни(г), с. Іѡан̄на Дамаскина*), док се молитва приписивана Георгијевићу налази у Венцловићевом запису на листу бр. 3546 (Архив САНУ: 77/134):



Ни Остојић ни Радојичић, међутим, а касније ни Георгије Михаиловић (Михаиловић 1964: 95–96), ни Чурчић (Чурчић 1988: 170), не помињу је као песму штампану у *Собранију изабраних молитев* Јована Георгијевића. Б. Маринковић је помиње уз *Опиту стихиру* али питање ауторства остаје отворено.<sup>6</sup> Штавише, пронаћи ћемо да „[п]отписану молитву *Благодареније Богу* у рукописном *Параклису* из 1762. Ђорђе Сп. Радојичић није прочитао 1950. године. Ипак је 1964. др Георгије Михаиловић непотписану молитву из 1771. приписао Јовану Георгијевићу, и није погрешно, сада је то сасвим извесно“ (Исто, 170).

Стихови о којима говоримо дати су у транскрипцији у опису збирке Српске краљевске академије Ј. Стојановића (Стојановић 1901: 38):

Боже едины въ трѣхъ вѣпостасѣхъ,  
 Буди част и слава присно тебѣ въ гласѣхъ  
 СѢ въсее твари ѿи покланѣемы,  
 Отче и сыне съ духомъ прославляем(и),  
 Дѣло се въ ползу дѣшѣ людемъ тебы приношу,  
 Даждъ спасеніе въсѣмъ людемъ желаниѣ прошу.  
 Азѣ зѣмля сы и пепель рабѣ твои припадаю,  
 Помилузи, цархъ, да те въ вѣкы въспѣваю алилуѣа.  
 Богородице дѣво, Маріе мати, помощъ въсемеъ благаа,  
 Блаженъ но люди оуправѣи тыи жити,  
 Єже бы бога и те въ вѣкы хвалити.

<sup>6</sup> Наводећи податке за песму *Радује се многострадални* и *Опиту стихиру*, Маринковић дословно каже: «Исте стихове аутор је, касније, разрадио у ширу композицијску целину под насловом *Опита стихира*, коју је заједно с другим стиховима и неким молитвама (наше подвлачење) објавио у посебној књизи *Собраније изабраних молитев* (Беч, 1771)». Молитве, међутим, нису наведене као неминовно Ђорђевићеве.

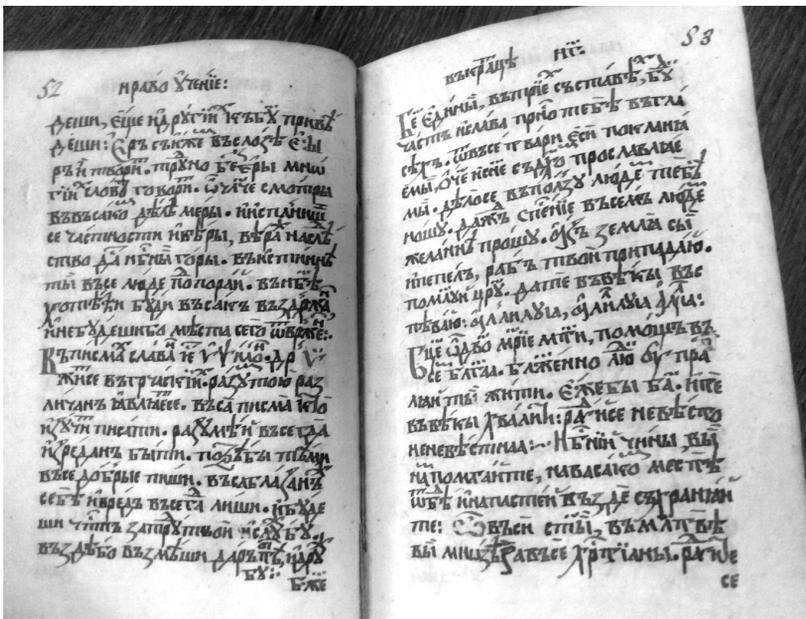
Радѹи се, невѣсто неневѣст'наа.  
 Небесниѹ вины, ви нам помагаите на вѣсаком мѣсте  
 Гдѣ бѣдѣ и напастей възде съхраняите.  
 Гдѣ вси светы, вѣ молитвахъ вѣи мнозѣхъ  
 За вѣсе христѣаны радоуите се къ боже,  
 Въспѣвающе пѣсань пѣсньи  
 Алъ лилуѣа, алъ лилуѣа, алъ лилуѣа.

Песму, као Венцловићеву, наводи, међутим, Милорад Павић, не помињући, с друге стране, Георгијевића, узимајући је за пример Венцловићевог „беседничког песништва“ и његових огледа у пољском тринаестерцу „који [Венцловић] гради сасвим невешто и сваки час прелази у једанаестерац, дванаестерац и друге неправилне стихове“ (Павић 1972: 210). Штета је, међутим, да се Павић, следећи амбицију проналажења генезе текстова (Исто: 197), није запитао о разлозима ових „неправилности“.

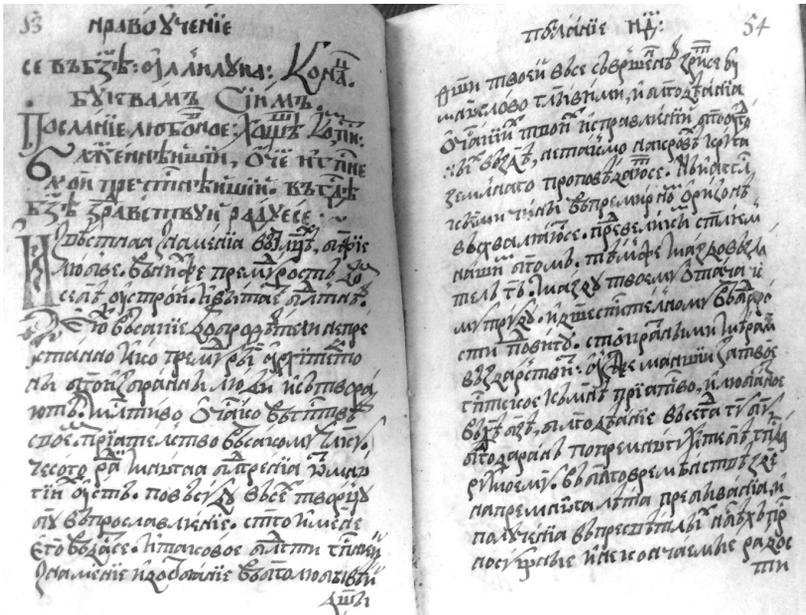
Пре свега зато што се, осим у Венцловићевом *Молитвенику* из 1739, *Благодареније Богу* налази и знатно раније: већ у *Буквару* Венцловићевог учитеља, Кипријана Рачанина из 1717. Непосредно после дела *буквара Начело иное аза*, на л. 53а и 53б, појављује се писана *scriptio continua*: у радној транскрипцији, она гласи

Б(ож)е једини, в тријех сставјех,  
 буди част и слава при(сн)о тебје в гласјех.  
 От всје твари јеси поклањајеми,  
 от( )че и с(и)не с духом прослављајеми.  
 Дело се в ползу људем тебје ношу.  
 Даж(д) с(ас)пеније всјем људе(м) желање прошу.  
 Аз земља си и пепел, раб твој припадају.  
 Помилуј цру. Да те в вјеки вспјевају:  
 аллилуѣа, ал(л)илуѣа, а(л)илуја:  
 Богородице о д(је)во М(а)рије мати,  
 помошч в сем бл(а)гаја.  
 Блаженно љу(ди) управљај ти жити.  
 Еже би бога и те(бје) в вјеки хвалити:  
 ра(ду)ј се невесто невестнаја.  
 Н(е)б(ес)ниј чини, ви нам помагајте,  
 на васјако(м) мјестје о(т) б(е)дје и напастеј взде схрањајте:  
 О вси с(ве)ти,  
 в м(о)л(и)твје ви мнозје за всје хр(ис)тијани  
 ра(ду)јте се

Сл. 2: Кипријан Рачанин, Буквар, 1717, л. 53а, Архив Српске академије наука и уметности 1/141



Сл. 3: Кипријан Рачанин, Буквар, 1717, л. 53б, Архив Српске академије наука и уметности 1/141



У вези са погрешним ауторством текста је, консеквентно, изведено и неколико погрешних чак опречних закључака: о Георгијевићевом залагању „и за другачији језик у световној књижевности“, затим онај да је Георгијевић „бар схватио да Срби имају другачији гласовни опус од Руса“, и круцијални – да је и *Стихиру* и *Благодареније Богу* Георгијевић испевао на рускословенском језику (Чурчић 1988: 176, 171).

У питању су, међутим, три песме испеване у руском римованом силабичком стиху са цезуром после петог слога, јеромонаха, песника, руског просветитеља, учитеља царевића Алексеја Петровича и ученика Симеона Полоцког, Кариона Истомина (164?, Курск–1717, Москва). Стихови се налазе на последњој страни његовог *Буквара* из 1694. године:<sup>7</sup>

Бл̄годарѣніе: БѢѸ,

Бѣже ѣдиный, в' тріеѸъ ѵпостасѸхъ  
вѣди чстѣ слава, присноу ти во гласѸхъ  
Ѡ всеа твѣри, еси поклонѣемъ  
Ѡче и снѣ, с' дѸомъ прославѣемъ  
Дѣло сѣ в' ползѣ, людемъ, тебѣ ношѣ  
дѣждь спсѣніе, всеѣхъ желѣннѣ прошѣ  
Ѣзъ землѣ пѣпелъ, рабъ твоѣ припадаю  
помѣлѣи црю, дѣта в' вѣкъ в' спѣваю.

Ѣллиѣѣ

Бѣгородице, Ѡ дѣво свѣтаѣ  
М̄ ріе мѣти, помошь всеѣмъ блѣгаѣ  
Бл̄женноу люди, оуправлѣи ты жити  
ѣже вы блѣ, и чѣ в' вѣкъ хвалѣти.

Рѣдѣса невѣсто ненеѣстнаѣ

Невѣсны чѣны, вы нѣмъ помогайте  
Ѡ вѣ напѣстей, вездѣ сохранѣйте  
Ѡ вси стѣи, в' мѣтвѣ вы мнѣзѣ  
Зѣ всѣ хртѣаны, рѣдѣтеса в' вѣѣ.  
Ѣллиѣѣ

Сѣи Бѣкваръ счнни ѢромонаѸхъ Карѣонѣ  
Ѣ знаменѣ прѣзалъ Леѣнтей Бѣнинѣ ѣсѣ.

<sup>7</sup> Карион Истомин, *Букварь составлен Карионом Истоминым гравирован Леонтием Буниным отпечатан в 1694 году в Москве*. Факсимильное воспроизведение экземпляра, хранящегося в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова Щедрина в Ленинграде, „Аврора“, Ленинград. Користили смо фототипско издање из 1981, као и електронско издање:

[http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Karion\\_Istomin%27s\\_alphabet\\_Vlagodarenie.jpg](http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Karion_Istomin%27s_alphabet_Vlagodarenie.jpg). Први примерак *Буквара* Истомин је поклонѣо царици Наталији Кириловној, за њеног унука, сина Петра Великог, Алексеја Петровича.

Ове три песме су се нашле у БУКВАРУ (1717) „многрешног“, „непотребног“, „лудог“, „скудоумног“ (Скерлић: 1953, 25) и у лишеног раззема (Даничић 1857: 245–255) Кипријана Рачанина и Молитвенику (1739), његовог ученика, Гаврила Стефановића Венцловића, и тек потом у сабраним молитвама објављеним у Цесаро-Краљевској придворној Иллиријској восточној Типографији гдѣ Иосифа Лобенца Квѣрцекена, у лѣто ѿ рождѣства Хрѣтова аѣгоа (1771) године у Вијени. Истине ради, треба рећи да Георгијевић „Благодареније Богу“ није ни потписивао као своју: њено је присуство пратило традицију која је подразумевала да мистерију евхаристије прати псалодија: певање или читање текстова испеваних у славу Бога (Богдановић 1971: 592). Истомини стихови „Благодареније Богу“, код Кипријана и Венцловића исписани на начин на који су се песнички текстови писали у средњовековним рукописним књигама: графички неиздвојени и подељени тачкама и запетама, рано су сведочанство о утицајима у настајању силабичких стихова у прелазном периоду српске поезије.

#### ИЗВОРИ

- Венцловић Гаврил Стефановић. *Молитвеник*, Архив САНУ, Р. к. бр. 77 (134).
- Георгијевић Јован. *Честный Параклисъ С[в]ятому Славному Велико М[у]ченику Иже во Ц[а]рехъ Стефану Сербскому Зовомъ Дечанский Из'писасе из' Древныхъ Кнѣзь Славено-Сербскихъ: Настояниемъ, и Иждивениемъ Преосвященнымъ Г[о]с[по]диномъ Иоанномъ Георгиевичем. Еп[и]ск[о]помъ, Карансебишскимъ: Вершачкымъ Логошскимъ, Хоршавскимъ Бело-Ц[е]рквнно-Паланацкым' и Проч[имъ]: С[в]ятыя Соборныя, Ап[о]с[то]лския Ц[е]ркве Восточныя; Православныя. Лета Г[о]с[под]ня: 1762. М[е]с[я]ца Января 20-го: Дне: Во Вершце.*
- Георгијевић Јован. *СОБРАНИЕ ИЗБРАННЫХЪ МОЛИТВЪ во употребленіе престарѣлыхъ духовнаго и мірскаго чина особъ въ видѣ бжствъ, за великое блжтвенство трудомъ и иждивеніемъ Преосвѣщеннаго Архидіакона Карловачкаго, всегоже Славено-Сербскаго, и Валухійскаго Народа Митрополита, и обоухъ Цесаро-Краљевскихъ и Апостоліческаго величествъ Тайнаго Совѣтника ІСѦЯИНА ГЕОРГІЕВИЧА.* Напечатана въ Царствующемъ Градѣ Вѣннѣ, въ Цесаро-Краљевској придворној Иллиријској восточној Типографіи гдѣ Иосифа Лобенца Квѣрцекена, въ лѣто ѿ рождѣства Хрѣтова аѣгоа.
- Истомин Карин. *Букварь составлен Карионом Истоминым гравирован Леонтием Буниным отпечатан в 1694 году в Москве.* Факсимильное воспроизведение экземпляра, хранящегося в Государственной Публичной библиотеке имени М.Е. Салтыкова Щедрина в Ленинграде, „Аврора“, Ленинград.
- Обрадовић Доситеј. *Сабрана дела I: 1811-1961*, „Просвета“, Београд, 1961.
- Рајић Јован. *Историја катихизма православних Србаља у Цесарским државама: превод из црквено-словенског рукописа*, „Браћа Јовановић“, Панчево, б. г.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Барачки Ненад. *Стихора Опита Светительима Српским* [Штампана музикалија] / глас 5 самогласни, у ноте за један глас ставио протојереј Ненад Барачки; текст митр. карловачког Јована Георгијевића (1773). Сремски Карловци: Духовна стража, 1937.
- Богдановић Димитрије. *Стара српска библиотека*. Летопис Матице српске, 408/5(1971): 405–431; 588–620.
- Грдинић Никола. *Антологија старијег српског песништва*. Нови Сад: Светови, 2005.
- Даничић Ђуро. *Рукопись Киприяновъ*, Гласник Друштва српске словесности, IX, 1857: 245–255.

- Маринковић Боривоје. *Српска грађанска поезија: XVIII и с почетка XIX столећа*. Т. 1. Т. 2. Београд: Просвета, 1966.
- Матић Светозар. *Опис рукописа Народне библиотеке*. Књ. 191, 3. Београд: Научна књига, 1952.
- Михаиловић Георгије. *Српска библиографија XVIII века*. Београд: Култура – Народна библиотека Србије, 1964.
- Новаковић Стојан. *Стари српско-словенски буквар: с неколиким белешкама за историју буквара у опште*. Гласник Српског ученог друштва XXXIV, 1872: 53–85.
- Остојић Тихомир. *Српска књижевност од велике сеобе до Доситеја Обрадовића*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1905.
- Павић Милорад. *Гаврил Стефановић Венцловић*. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Радојичић Ђорђе Сп. *Стара српска књижевност у средњем Подунављу (од XV–XVIII века)*. Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, II, 1957: 239–270.
- Радојичић Ђорђе Сп. *Архиђакон Јован, писац стихова XVIII века*. Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, IV, 1959: 259–273.
- Радојичић Ђорђе Сп. *Антологија старе српске књижевности*, Београд: Нолит, 1960.
- Руvaraц Димитрије. «*Рачанинов Буквар*. Прилози за историју српске књижевности». *Бранково коло*, XIX, 3, 1913: 91–92; 4, 122–123; 4, 1913: 122–123.
- Руvaraц Иларион. *Прилози агиолошки*. Српски Сион, 29, 1898: 457–459.
- Скерлић Јован. *Историја нове српске књижевности*, Београд: Рад, 1953.
- Стојановић Љубомир. *Каталог рукописа и старих штампаних књига: збирка Српске краљевске академије*. Књ. 38. Београд: Српска краљевска академија, 1901.
- Стојановић Љубомир. *Каталог Народне библиотеке. IV. Рукописи и старе штампане књиге*. Књ. 369, 93. Београд: Краљ. Српска државна штампарија, 1903.
- Стојановић Љубомир. *Записи и натписи*. Т II. Београд: Српска краљевска академија, 1903.
- Стојановић Љубомир. *Записи и натписи*. Т III, Београд: Српска краљевска академија, 1905.
- Теодоровић-Шакота Мирјана. *Инвентар рукописних књига Дечанске библиотеке*. Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије. I. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије, 1956, 210.
- Хаџи Васиљевић Јован. *Тевтери Нишке митрополије од 1727–1737*. Зборник за историју Јужне Србије и суседних области. Т. I. 1935: 35–76.
- Чурчић Лазар. *Српске књиге и српски писци XVIII века*. Књ. 118. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1988.

Aleksandra Pavlović

## FROM KARION ISTOMIN TO JOVAN GEORGIJEVIĆ: GRATITUDE TO GOD

### Summary

The prayer Gratitude to God, which by some strange inert ion was ascribed to Jovan Georgijević in the second half of the 18<sup>th</sup> century, consists of three poems by the Russian poet and educator Karion Istomin and is located on the last page of his alphabet book from 1694. In almost the same form this prayer, written in rhymed hendecasyllable with a caesura after the fifth syllable was first found in the alphabet book by Kiprijan Račanin and then in the prayer book by Gavriilo Stefanović Venclović. It was printed in 1771 in the Collection of Selected Prayers by Jovan Georgijević since when it has been ascribed to him, which consequently led to wrong interpretations of how the syllabic verse was accomplished in the second half of the 18<sup>th</sup> century. In viewing the development of the syllabic verse in the second half of the 18<sup>th</sup> century it is necessary to take into consideration the early influence of Russian rhymed hendecasyllable which, as we established, found its way to Serbian literature in the early decades of the century.

*Key words:* syllabic verse, Russian rhymed hendecasyllable, reattribution, Gratitude to God.

Ефим Курганов  
Хельсинкский университет  
Отделение современных языков  
abulafia@list.ru

РАСКОЛЬНИКОВ И ДРУГИЕ  
(ОПЫТ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО КОММЕНТАРИЯ  
К ПРЕСТУПЛЕНИЮ И НАКАЗАНИЮ)

В статье рассматривается концепция антижертвенности в романе *Преступление и наказание* Достоевского в сопоставлении с талмудическим учением. Описав жертвенный комплекс во всем его кровавом величии, Достоевский показал его исчерпанность, недейственность, безнравственность и пришел к выводу о настоятельной необходимости его полного и бесповоротного преодоления. Это становится очевидным при сопоставлении с детально разработанной системой талмудической этики, возникшей как попытка создать новую модель иудаизма в условиях, когда уже нет Храма и, значит, жертвенный культ становится нереальным. Учитывая опыт Талмуда, Достоевский в *Преступлении и наказании* обнажил архаические корни современного мира, его жертвенную основу, и одновременно заронил идею возможности построения социума на внежертвенных основаниях.

*Ключевые слова:* Достоевский, *Преступление и наказание*, Талмуд, жертва, антижертвенность.

The paper discusses the concept of an anti-victim in the novel *Crime and Punishment* by Dostoyevsky in comparison with the Talmud. When he described the complex of the victim in all its grandeur, Dostoyevsky showed all its deterioration, inefficiency, immorality and came to the conclusion that it was necessary to completely and irrevocably overcome and conquer it. This is especially obvious in comparison with the developed system of the Talmud ethics, which emerged as an attempt to create a new model of Judaism in the conditions when there is no Temple, which renders the sacrificial cult unreal. Taking into consideration the experience from the Talmud, Dostoyevsky reveals archaic roots of the contemporary world in *Crime and Punishment*, its sacrificial basis and simultaneously presents the idea of a possible construction of the society on non-sacrificial bases.

*Key words:* Dostoyevsky, *Crime and Punishment*, the Talmud, victim, anti-victim.

И БРАТ И СЕСТРА РАСКОЛЬНИКОВЫ  
(К ИСТОРИИ ОДНОГО ПИСЬМА)  
I.

В довольно давней уже книге Р. Д. Лэнга *Я и другие*, совсем не литературоведческой, есть много тонких психологических наблюдений, касающихся поведения героев романа *Преступление и наказание*. Огра-

ничусь сейчас пока одним примером из исследования Р. Д. Лэнга. Это – анализ того драматического случая, когда Родион Раскольников читает письмо матери, в котором она сообщает о готовящемся замужестве его сестры Дуни:

Ему говорят: «Я знаю, ты не дал бы в обиду сестру свою». Но ему говорят так же, что его сестра после одного чудовищного унижения собирается подвергнуть себя, как ясно ему дает понять мать, еще большему унижению. Если в первом случае сама она ни в чем не была виновата, то во втором, соглашаясь на брак, который есть не что иное, как узаконенная проституция, она оскверняет свою чистоту. Ему говорят, что она идет на это только ради него. И от него еще ждут одобрения!

Но ведь мать уже определила его как человека, который никогда не дал бы в обиду свою сестру. Неужели он одновременно еще и такой человек, который допустит, чтобы сестра продала себя ради него? Он оказывается в немыслимом положении...

Добавляется и еще одна уловка, касающаяся религии и безверия. Весь смысл большей части письма – это принесение в жертву жизни одного человека с целью обеспечить деньгами другого, чтобы этот другой преуспел в жизни. Это принимается как знак того, какое у Дуни «золотое сердце» (весьма уместное двусмысленное выражение) и какой она ангел.

Какова же, однако, позиция христианина, поставленного в положение получающего такой подарок? (Laing 1971: 170–171)

Итак, Раскольникову мать сообщает в письме, что в честь него готовится жертва. И дальше Р. Д. Лэнг ставит замечательно точный и чрезвычайно важный для Достоевского вопрос – как христианин Раскольников должен отказаться от жертвы или принять ее?

Сначала вообще-то надо бы еще выяснить – был ли Раскольников ортодоксальным христианином.

Со следователем Порфирием Петровичем у Раскольникова состоялся такой разговор:

- Так вы все-таки верите в Новый Иерусалим?
- Верую, – твердо отвечал Раскольников; говоря это... он смотрел в землю, выбрав себе точку на ковре.
- И-и-и в бога веруете? Извините, что так любопытствую.
- Верую, – повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия.

А вот Соне Мармеладовой Раскольников провокативно заявляет: «Я не верю в будущую жизнь».

Верит или не верит Раскольников – на это нельзя дать однозначного ответа. Но совершенно очевидно, что в любом случае он внутренне не доволен реальным, историческим христианством, более того, находится в резком конфликте с христианской моралью<sup>1</sup>, считая, что последняя не

<sup>1</sup> См.: «Он (Раскольников – Е. К.) не отвергает Христа и веры в него, и в то же время решительно отвергает христианскую мораль» (Гус 1962: 296).

в силах изменить несправедливое устройство мира и что она в общем-то оказалась ко второй половине девятнадцатого столетия не конструктивной, не реалистичной, очень мало согласующейся с человеческой природой.

За этим подходом явно вырисовывается позиция самого писателя; см. в записных книжках Достоевского развернутое рассуждение о том, что принцип «возлюби ближнего как самого себя» не достижим на земле – привожу фрагмент: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует...» (Достоевский 2000: 33)

Христианская мораль в современном мире, как убежден Раскольников, в принципе не работает, или работает с тяжелейшими сбоями; причем, сбои эти настолько частые и настолько серьезные, что тут необходимо что-то кардинально менять.

О неисполнимости христианской морали в христианском мире Раскольников говорит Соне Мармеладовой, убеждая ее, что своим подвигом, самоотречением она совершенно не способна предохранить от гибели маленьких сестер и брата:

- Зачем? Потому что так нельзя оставаться – вот зачем! Надо же, наконец, рассудить серьезно и прямо, а не по-детски плакать и кричать, что бог не допустит! Ну что будет, если в самом деле тебя завтра в больницу свезут? Та не в уме и чахоточная, умрет скоро, а дети? Разве Полечка не погибнет? Неужели не видала ты здесь детей, по углам, которых матери милостыню высылают просить? Я узнавал, где живут эти матери и в какой обстановке. Там детям нельзя оставаться детьми. Там семилетний развратен и вор. А ведь дети – образ Христов: «Сих есть царствие божие». Он велел их чтить и любить, они будущее человечество...
- Что же, что же делать? – истерически плача и ломая руки повторяла Соня.
- Что делать? Сломать, что надо, раз навсегда, да и только... (Достоевский 1973, т. 6: 33).

Очень интересно в этом плане посмотреть, как Раскольников отреагировал на письмо матери. А отреагировал он резко отрицательно и даже жестко – отказался от жертвы, от подвига сестры – можно сказать, что с ужасом отказался; существенно и то, что Раскольников осмысливает поведение сестры через слово «жертва», явно давая ему не метафорическое, а буквальное, даже терминологическое истолкование: «Ты выходишь за Лужина для меня. А я жертвы не принимаю» (Достоевский 1973, т. 6: 152).

Далее Достоевский разверывает целый разговор, который оказывается последовательно пронизанным жертвенной проблематикой.

Дуня начинает оправдываться, убеждая Раскольникова, что она отнюдь не собирается идти ради него на жертву:

- Брат, – твердо и тоже сухо отвечала Дуня, – во всем этом есть ошибка с твоей стороны. Я за ночь обдумала и отыскала ошибку. Всё в том, что ты, кажется, предполагаешь, будто я кому-то приношу себя в жертву. Совсем это не так. (Достоевский 1973, т. 6: 178)

Раскольников сестре не верит ни минуты. Он точно знает, что она на жертву идет именно для него и вообще знает, что она идет на жертву, хотя Дуня категорически отрицает наличие в своем поведении жертвенных стимулов: «“Лжет!” – думал он про себя, кусая ногти от злости» (Достоевский 1973, т. 6: 178).

Да и Свидригайлов предупреждает потом (часть четвертая, глава первая) Раскольникова, что Дуня готовит ни что иное как жертву, собираясь принести тело свое в жертву своему роду и, в частности, брату Родиону: «По-моему, Авдотья Романовна в этом деле жертвует собою весьма великодушно и нерасчетливо для... для своего семейства» (Достоевский 1973, т. 6: 222).

Свидригайлов еще говорит, и это тоже очень важно, что Дуня Раскольникова по сути своей природы сопоставима с мученицей-христианкой, т. е. она как бы соответствует модели христианской жертвы:

Знаете, мне всегда было жаль, с самого начала, что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры... Она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и уж, конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами (Достоевский 1973, т. 6: 365).

Раскольников препятствует, чтобы сестра его совершила жертву, действуя при этом жестко и предельно целенаправленно. Более того, он, строго говоря, приносит в жертву себя, пойдя на убийство, дабы вывести семью из нищеты, дабы Дуне не надо было бы жертвовать собой.

В. Е. Ветловская сделала не так давно на основе тонкого, скрупулезного анализа глубоко верные наблюдения, показав, что Раскольников был не только палачом, но и самой настоящей жертвой:

Характерные мотивы, сопутствующие преступлению, с самого начала рисуют героя, решившегося на «злое» дело, и как палача, и как жертву. Так, случайно услышав, что Лизаветы не будет и старуха «останется дома одна», Раскольников вернулся к себе «как приговоренный к смерти» (6, 52). «Последний же день, так нечаянно наступивший <...> подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал ключком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (6, 58)... В сцене ожидания у закрытой двери преступления ничем не отличается от своей жертвы: «Кто-то неприметно стоял у самого замка и точно так же, как он здесь, снаружи, прислушивался, притаившись изнутри и, кажется, тоже приложив ухо к двери...» (6, 61). Страх, который, как думается, должна была бы испытывать только жертва, охватывает и убийцу... (Ветловская 1997: 118).

Кстати, еще за несколько десятилетий до В. Е. Ветловской, Георгий Мейер, живший и творивший в эмиграции, в книге *Свет в ночи (о "Преступлении и наказании")* – печаталась с 1959 по 1963 год в журнале *Грани* – показал, что Раскольников – не только палач, но и жертва:

Итак, намеченная убийцей жертва занимала, стоя в прихожей у замка, положение, в точности подобное тому, в каком находился он сам, ее палач. В разительном сходстве этих двух положений таилось для Раскольникова нечто угрожающее: а что если вдруг придется поменяться местами и из казнящего обратиться в казнимого? (Мейер 1959: 145)

Хочу сейчас только предложить одно уточнение к наблюдениям Мейера – Ветловской.

Раскольников не просто в ряде ситуаций оказался одновременно и палачом и жертвой – он осознанно загубил свою живую душу, пойдя на убийство, принес себя в жертву, чтобы Дуне не надо было жертвовать собой.

Импульсов, подтолкнувших героя к преступлению, было, как известно, множество. Но все-таки нельзя не признать, что непосредственным толчком была точившая Раскольникова мысль: надо сделать все, чтобы не дать Дуне пойти на жертву. И тут недостаточно было Лужина просто выгнать, надо было еще и пожертвовать чем-то очень важным в себе самом.

И еще: убийство это было протестом против несправедливости мира, против недейственности христианской морали. Т. е. получается так: Раскольников, может быть, и не хотел быть христианином, но реально он все-таки был им.

Убийство старухи-процентщицы фактически приравнено автором к тому проституированию, на которое соглашается Дуня. Иначе говоря, жертвенный круг, жертвенный крестный путь оказывается неизбежным для семьи Раскольниковых. Достоевский это показывает с абсолютной определенностью. Но вот как можно проинтерпретировать данное обстоятельство? Зачем писателю понадобилось очертить вокруг Раскольниковых особый жертвенный круг?

В. Е. Ветловская, опубликовавшая за последние годы целый цикл статей о *Преступлении и наказании*, в одной из них фактически сводит поведение Раскольникова к языческому комплексу, к антихристианству:

Какими бы теориями Раскольников ни обосновывал право на преступление, он не может его обосновать ссылкой на христианские религиозные нормы, безусловно запрещающие и грех убийства, и грех воровства, ибо сказано: «Не убий» и «Не укради» (Исх. 20: 13, 15; Втор. 5: 17, 19) (Ветловская 2000: 82).

Стимул,двигающий В. Е. Ветловской, в общем-то понятен, хотя для научного исследования не очень-то приемлем: ей нужно вывести все негативное за пределы христианского миропонимания, и, соответственно, нужно сделать так, чтобы за все плохое в Раскольникове отвечало не христианство.

И вот в результате преступление Раскольникова оказывается в интерпретации исследовательницы близким языческому жертвоприношению и максимально удаленным от православия.

Но при этом в аргументы, предложенные В. Е. Ветловской, хочется внести вот какой корректив: те религиозные нормы, которые противоплагаются теории Раскольникова, в основе своей отнюдь не являются христианскими нормами.

В частности, то, что Раскольников обосновывает право на преступление, это прежде всего противоречит не христианским нормам, а нормам иудаизма, а уж во вторую очередь – христианским.

Кстати, в рамках Талмуда была создана расширенная вариация библейского рассказа (сб. «Мехильта де-р. Ишмаэль»<sup>2</sup>), в которой показано, как все народы отказались от заповедей «не воруй», «не убий», и только сыны Израиля приняли «пламя Закона»:

Народам мира предлагалась Тора, чтобы не дать им повода утверждать перед Господом: «Если бы нам предложили, мы бы приняли [ее]». Поэтому им было это предложено, но они не приняли [ее], как сказано: «...Господь от Синая пришел» и т. д. (Второзаконие 33: 2). Он открылся сынам нечестивого Исава и спросил их: «Принимаете ли вы Тору?» Они ответили: «А что в ней написано?» Он сказал им: «Не убий». Тогда они сказали Ему: «Но это же наследие, завещанное нам нашим праотцем, как сказано: “Своим мечом будешь жить”» (Бытие 27: 40). Открылся Он сынам Аммона и Моава. Спросил их: «Принимаете ли вы Тору?» Они ответили: «А что в ней написано?» Он сказал: «Не прелюбодействуй». Тогда они сказали Ему: «Мы все произошли от прелюбодеяния, как написано: “И забеременели обе дочери Лота от своего отца”» (там же 19: 36). Открылся Он сынам Исаила. Спросил их: «Принимаете ли вы Тору?» Они ответили: «А что в ней написано?» Он сказал: «Не кради». Тогда они сказали Ему: «Но это же благословение, полученное нами от нашего праотца, как написано: “И был он человеком диким” (там же 16: 12), и написано также: “Я был украден”» (исмаильтянами. Там же 40: 15). А когда явился Он Израилю, и «пламя Закона одесную [с правой стороны] Его» (Второзаконие 33: 2), то все открыли уста и сказали: «Все, что говорил Господь, сделаем и будем послушны!» (Исход 24: 7) (Урбах 1989: 282; *Литература Агады* 1999: 296).

Нормы, отвергающие «право на преступление», впервые были сформулированы в Торе, а разработаны они детально были в рамках талмудического права, получив затем наиболее концентрированное выражение в «Книге заповедей» Маймонида (на петербургское издание этой книги ссылался, как мы помним, Петр Лякуб).

В целом мне кажется, что В. Е. Ветловская резко и бесповоротно отодвигает Раскольникова от христианства без особых на то оснований.

Гораздо более корректен, с моей точки зрения, подход Мальколма Джоунса, который в книге *Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского* попытался заново проанализировать

<sup>2</sup> Мехильта – это законодательный сборник, в котором материал расположен в виде комментариев к Пятикнижию. В составе «Мехильты де-р. Ишмаэль» сохранились лишь комментарии к книге «Исход» («Шмот»).

зировать приведенное выше наблюдение Р. Д. Лэнга и вообще абсолютно справедливо актуализировал это замечательное наблюдение для современного литературоведения, что в высшей степени полезно:

Ему (Раскольникову – Е. К.) следует быть благодарным сестре; ее жертва должна сделать его счастливым, потому что она делает это для того, чтобы сделать его счастливым. Итак, ему на самом деле говорят, что его долг думать и чувствовать по-христиански, а поступать так, как если бы он не был христианином (Джоунс 1998: 104).

Как видим, Малькольм Джоунс оценивает реакцию Раскольникова на письмо матери как внешне вполне христианское, а на самом деле антихристианское; см. еще, например, такое рассуждение исследователя:

Он также оценивается матерью как человек, который хочет убедить себя, что все это совместимо с христианством, и сможет жить счастливо, зная о принесенной жертве (Джоунс 1998: 104).

Но я и с Р. Д. Лэнгом по сути в общем-то не согласен (надо только признать, что если В. Е. Ветловская прибегает ко всякого рода манипуляциям, чтобы отодвинуть преступление Раскольникова от христианства, то автор книги *Я и другие* научно гораздо более честен), и вот по какой причине.

Думаю, что не стоит соединять, мешать христианство с антихристианством, как бы размывая границу между ними, что делает, по-моему, Р. Д. Лэнг.

У него получается, что Раскольников убедил себя, что может жить счастливо с Дуниной жертвой, убедил себя, что это совместимо с христианством. Между тем, Раскольников просто знает, что жертва вполне совместима с христианством, что реально так происходит, но этой особенностью христианского мира он совершенно не приемлет.

Да, можно быть христианином и жить преспокойненько с Дуниной жертвой – Раскольников это вполне осознает, но он этого решительно не хочет, очень не хочет. Сильный языческий реликт в христианстве для него – фактор резко отрицательный, негативный. А культ жертвы в христианстве прямо восходит к язычеству, – Достоевский, конечно, это понимал.

Как раз именно поэтому Раскольников сразу же отреагировал бурно и резко отрицательно на планируемую Дунину жертву. Но все дело в том, что он смог ей противопоставить свою жертву, но опять-таки жертву, а выйти из этого порочного круга никак не смог, хоть и хотел, ибо все-таки был христианином, а христианство, как мы помним, буквально замешано на искупительной жертве.

Отказываясь от искупительной жертвы, игнорируя возможность того, что один может пострадать за всех, человек перестает быть христианином. Борясь с Дуниной жертвой, Раскольников как будто отказался от принципа искупительной жертвы, но безболезненно выйти из христианской парадигмы он так и не смог – отвергая Дунину жертву, принес в жертву себя.

## 2.

Первый и может быть главный урок романа, на мой взгляд, заключается вот в чем. Вот что непосредственно вытекает из «преступления и наказания» Раскольникова.

Нельзя отвечать на жертву жертвой, нельзя преодолевать одну жертву другой, ибо это – не выход, а движение по губительной и разрушительной инерции.

Раскольников прав, когда отвергает жертву Дуни и разрушает ее брак с Лужиным. Но противопоставляя Дуниной жертве свою собственную, заменяющую, он поневоле оказывается в плену некоего религиозного тупика.

Нельзя построить счастье, благоденствие рода, благоденствие человечества на жертве. И трагичнейший опыт Раскольникова предельно достоверно показывает ошибочность тотального жертвенного пути, убеждает, что этот путь нужно полностью и решительно изживать, ибо он чрезвычайно опасен и по сути бесперспективен.

Раскольников, идя убивать, принес себя в жертву (см. брошенное вскользь точнейшее наблюдение К. Мочульского: «Раскольников не палач, а жертва» (Мочульский 1947: 231); из этого замечания, строго говоря, и выросли вышеприведенные наблюдения Г. Мейера и В. Ветловской), а ведь это в принципе ничего не изменило. Просто одну жертву заменили другой. Раскольников отказался от добровольного падения сестры, предпочтя свое собственное сокрушительное падение.

Этот страшный заколдованный круг продемонстрирован, разоблачен и осужден в романе *Преступление и наказание*, являясь в определенном смысле реализацией знаменитого талмудического рассуждения<sup>3</sup> (о нем еще будет идти речь): «Почему ты думаешь, что твоя кровь краснее, чем кровь того человека. Может быть его кровь краснее твоей» (Гец 1881: 99).

По этике христианской один вполне может и даже должен пострадать для всех; одному пострадать для всех – совсем не грех, а даже наоборот. В Талмуде это строжайшим образом запрещено.

Рабби Акива, бывший один из тех, кто установил, что один не имеет права приносить свою жизнь в жертву для других, сам принял мученическую смерть, но пошел он на это ради Торы, которую римляне запретили изучать, т. е. фактически ради возможности изучения Закона, ибо если этой возможности нет, то нет и смысла жить.

Да, человек должен возлюбить другого как самого себя, но он никак не имеет права любить его более себя – подчеркивал рабби Акива, мученик и великий авторитет Талмуда и одновременно один из его создателей (не случайно Акиву называют «отцом Мишны»):

Рабби Акива рассматривал жизнь человека, как принадлежащую не ему самому и имеющую ценность не как частная собственность,

<sup>3</sup> На материале романа *Братья Карамазовы* оно было рассмотрено мною в книге *Достоевский и Талмуд, или штрихи к портрету Ивана Карамазова* (Курганов 2002).

а как средство служения Всевышнему. Закон Торы указывает на то, что человек не имеет права отдать свою жизнь, пойти на верную смерть, чтобы спасти другого... Тора раз и навсегда определила: «Люби ближнего своего, как самого себя» – как самого себя, но не более себя (*Пятикнижие и гафтарот* 2001: 792)<sup>4</sup>.

«Один человек равноценен всему мирозданию» – так сказано в трактате «Авот рабби Натана» (версия А, гл. 31), который представляет собой развернутый комментарий к мишнаистскому трактату «Пиркей Авот» (этической сердцевине Талмуда), опубликованному впервые по-русски с обширными разъяснениями в 1866 году<sup>5</sup>.

Любой человек создан по образу и подобию Бога и значит уникален и самоценен. Эта ход рассуждений рабби Акивы получил отражение в третьей главе трактата «Пиркей Авот»: «Возлюблен человек, что создан по Образу [Божиему]» (Пиркей Авот 3: 14).

Отталкиваясь именно от этого постулата, рабби Акива еще заявил: «О пролившем кровь человеческую может быть сказано, что он преуменьшил образ Божий (сократив число Его подобий)» (Финкелстайн 1983: 178).

В *Мировоззрении талмудистов* данное положение выглядит еще более решительно и четко: «Р. Акиба сказал: кто проливает кровь человека, уничтожает подобие Божие (Тосифта Иевамот, гл. 8)» (*Мировоззрение талмудистов* 1876: 36).

Вот как эту мысль рабби Акивы комментирует в наши дни Пол Джонсон, автор *Популярной истории евреев*: «Рабби Акива, по-видимому, считал, что убить – значит “отречься от подобных”, то есть покинуть род человеческий» (Джонсон 2001: 76).

Между прочим, если проливающий кровь, преуменьшает образ Божий, сокращая число его подобий, то ненавидящий ближнего – по Талмуду – приравнивается к проливающему кровь, т.е. даже не убивающий, а просто ненавидящий ближнего тоже преуменьшает образ Божий: «Ненавидящий ближнего подобен проливающему кровь» (Ктубот 77) (*Литература Агады* 1999: 111).

Тут уместно еще, кажется, вспомнить высказывание ученика и одновременно соратника рабби Акивы Бен-Аззая: «Каждый, отказывающийся плодиться и размножаться... как бы преуменьшает подобие [Божие]» (Тосефта, Иевамот 8: 4) (Урбах 1989: 99). Это высказывание приписывалось, кстати, и рабби Элазару, хотя все-таки прежде всего оно было закреплено за Бен-Аззаем: «Сказал раби Элазар: “каждый, кто отказывается

<sup>4</sup> См.: «Если двое странствуют по пустыне, и у одного из них есть бутылка с водой, и если оба будут пить из нее, то умрут оба, но если только один будет пить, он дойдет до жилища. Бен Пгура учил, что лучше, если будут пить оба и погибнут, чем человек будет свидетель гибели своего спутника. А раби Акива сказал: “И будет брат жить с тобою” (Ваикра 25: 36) – это означает предпочтение собственной жизни (Талмуд. Трактат «Бава Меция», 62 а) (*Литература Агады* 1999: 135).

<sup>5</sup> Пиркей Авот 1866: 1-62; Левин 1866. См. также: Пиркей Авот б.г.; Пиркей Авот 2001.

плодиться и размножаться, как будто уменьшает образ Всевышнего, ибо сказано: Ибо по образу Божьему сотворил Он человека” (Берешит 9: 6). Поэтому не должен человек отказываться плодиться и размножаться» (*Литература Агады* 1999: 273).

Симон (Шимон) Бен-Аззай жил в первую треть второго века христианской эры. Он, между прочим, имел не титул «рабби», а титул «данин» (т.е. рассуждающий), и обладал преимущественным правом оспаривать высказывания мудрецов:

Мудрецы рассказывают о Шим’оне бен Азай, что он умел «вырывать с корнем горы», как никто до него или после него. Это выражение означает в Талмуде высшую степень остроты ума. Его способности были столь выдающимися, его пронизательный ум был так могуч, и сам он был так уверен в этом, что ему казались незначительными все мудрецы и их познания, кроме рабби Акивы, чье превосходство над собою признавал даже он (Леман б. г.: 57).

Бен-Аззай был холостяк, хотя и выступал против безбрачия: он сравнивал его с кровопролитием. Видимо, эта его позиция и получила отражение в вышеприведенной Тосефте, в словах о том, что тот, кто отказывается размножаться, уменьшает число подобию Божьих.

Высказывания Бен-Аззая часто дополняют, углубляют и уточняют этическую доктрину рабби Акивы. Не случайно многие свои сентенции Бен-Аззай начинал словами: «Я не хочу возражать против объяснения моего учителя (рабби Акивы – Е.К.). Я хочу только дополнить его слова» (Мехильта, 130, введение).

Так, например, Бен-Аззай, развивая мысль Акивы о самоценности любой человеческой личности, подчеркивал: уникален каждый из нас, каждый из нас принадлежит Богу независимо от того, является он правоверным иудеем или нет. Иначе говоря, по Бен-Аззаю погубление именно **любой** человеческой души (а не только еврейской, как интерпретируют иногда слова рабби Акивы) разрушает весь мир:

Суммируя свое учение об отношениях между евреями и неевреями, он (рабби Акива – Е.К.) сказал: «Главное положение Торы – это заповедь “Люби ближнего как самого себя”. Услышав эти слова, Бен Аззай пошел дальше и напомнил Акиве, что выражение “ближний” может быть истолковано в националистическом духе, как означающее только израильтянина. Стих “Вот родословие Адама...” дает нам высшее основание, – заявил он, – ибо он заключается словами: “Когда Бог сотворил человека, по подобию Божию создал его; Мужчиной и Женщиной сотворил их” (Бытие 5: 1). По-видимому Акива принял поправку своего коллеги (Финкелстайн 1983: 178).

В не раз уже упоминавшемся трактате «Пиркей Авот» приведены две мишны Бен-Аззая; вот одна из них, посвященная как раз теме уникальности каждой человеческой личности: «Он же (Бен-Аззай – Е. К.) говорил: “Не презирай никого и не пренебрегай ничем, ибо нет такого

человека, чтобы не было у него своего часа и нет такой вещи, чтобы не было у нее своего места»» (Пиркей Авот, 4: 3) (Пиркей Авот б. г.: 44).

Или вот, например, фрагмент из притчи о рабби Гиллеле<sup>6</sup>, с которого, строго говоря, собственно и начинается подлинная талмудическая этика: «Всякий, кто проливает кровь... как бы уменьшает [в числе] подобие Царя [Небесного]» (Мехильта де р. Ишмаэль) (Урбах 1989: 99).

И еще одно принципиальной важности положение (впоследствии к нему еще придется вернуться) извлекаем из талмудического трактата «Санхедрин», в котором разработаны основные, ведущие аспекты уголовного законодательства.

Причем, положение это, строго говоря, несет не правовую, а чисто этическую нагрузку, хотя оно и введено в сводку положений о свидетелях по уголовным преступлениям, – оно ясно воплощает тот талмудический подход, когда любое насилие над любой личностью есть удар не только по человечеству, но и по Богу, ибо человек создан по образу и подобию Божьему: «Каждый человек обязан сказать: “Ради меня создан мир”» (Санхедрин, 4: 5) (Талмуд. Мишна и Геосефта б. г.: 264).

И еще там же, опять-таки в связи со свидетелями, проходящими по уголовным делам, содержится такое ключевое для талмудической этики положение<sup>7</sup>:

Затем и создан Адам единым, чтобы показать тебе, что губящий одну душу израильскую считается Писанием как бы погубившим целый мир, а сберегший одну душу из Израиля считается Писанием как бы сберегшим целый мир (Санхедрин 4, 5) (Талмуд. Мишна и Геосефта б. г.: 264).

Человеческая личность – всегда качественная величина. В ней заключен отсвет Божества. Ущерб, нанесенный хотя бы одной личности (не только пролитие крови, но и оскорбление), по Талмуду наносит непоправимый ущерб всему человечеству:

Когда речь идет о человеческой жизни, количественные факторы не имеют значения. Невинная личность не может быть принесена в жертву во имя жизни группы. Важным принципом Мишны было то, что каждый человек является символом всего человечества, и, погубив одного человека, мы губим в известном смысле сам принцип жизни; если же кто-то спасает человека, то тем самым он спасает человечество (Джонсон 2001: 178).

Жертвовать одним человеком (в том числе и самим собой) по Талмуду означает то же самое, что жертвовать всеми; жертвовать даже одним означает терзать, мучить Бога: «Почему ты думаешь, что твоя кровь краснее...»

<sup>6</sup> Гиллель (конец I в. до н.э. – нач. I в. н.э.) родился в Вавилонии, согласно традиции принадлежал к роду царя Давида, великий законоучитель эпохи Второго храма, особым авторитетом пользовались его высказывания в религиозно-этической сфере.

<sup>7</sup> В книге *Достоевский и Талмуд* я попробовал доказать, что именно из этого положения, собственно, и выросла позиция Ивана Карамазова.

Каждый из нас прежде всего принадлежит Богу, а не себе и не своему социуму, как часто кажется. Поэтому любое пролитие человеческой крови, даже самой капельки, – это акция, непосредственно направленная против Бога, который создал человека по своему подобию.

Вообще любое насилие над любой личностью – тяжелейший грех. Оправдание высокой целью при этом в расчет совершенно не должно браться.

Насилие над собственной личностью – грех не менее тяжкий, и он опять-таки не имеет никакого оправдания. Более того, человек не только своей личностью, но и телом (жить или не жить) обязан Богу, ведь он создан по образу и подобию Бога.

В Талмуде есть в высшей степени показательная притча об уже упоминавшемся выше рабби Гиллеле, высочайшем авторитете в сфере этики. Мне кажется, сейчас имеет смысл привести эту притчу:

#### ЧИСТОТА ТЕЛЕСНАЯ

Каждый раз, когда Гиллель уходил из академии, сопровождавшие его ученики спрашивали:

- Куда идешь ты, учитель?
- Иду совершить угодное Богу дело.
- Какое именно?
- Купаться.
- Разве это такое богоугодное дело?
- Бесспорно. Статуи царей в театрах и цирках – и для тех имеется особое лицо, которое обмывает и чистит их, и не только получает за это плату, но и почетом пользуется. Тем более должен соблюдать чистоту человек, созданный по образу и подобию Божию (*Агада* 1993, 2: 281–282).

В *Преступлении и наказании* вопиюще не только то, что сделал над своей личностью Раскольников, пошедший на истребление двух живых душ, но также вопиюще и то, что сделала над собой Соня Мармеладова. Не знаю, осуждал ли ее Достоевский, но Раскольников точно осуждал Соню, что достаточно определенно зафиксировано в тексте романа.

Вспомним, как Раскольников говорил Соне: «Разве ты не то же сделала? Ты тоже переступила... Смогла переступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... свою (это все равно!)» (Достоевский 1973, т. 6: 252).

Это брошенное Раскольниковым обвинение Соне Мармеладовой, объясненное в свете талмудической этики, приобретает совершенно особый смысл и звучит особенно углубленно и, главное, естественно, логично.

Не только Раскольников, загубивший две живые души, пошел против Бога, но и Соня, загубившая свое тело, пошла против Бога. И интересы семьи совершенно не извиняют и не оправдывают того, что она сотворила над собой. Это перед гибелью своей вдруг начинает понимать и Катерина Ивановна, мачеха Сони.

Она постигает, что Сониная жертва была совершенно напрасной, и одновременно видит, что в любом случае так нельзя было делать, ибо нельзя унижать человека, какие бы выгоды и преимущества для окружающих это ни сулило. Вот некоторые из прозрений Катерины Ивановны, в целом явно антихристиански направленных:

Она и желтый-то билет получила, потому что мои же дети с голоду пропадали, себя за нас продала! Ах, покойник, покойник! Ах, покойник, покойник! Видишь? Видишь? (Достоевский 1973, т. 6: 304);

Да и глупа ты, Соня: что теперь есть-то, скажи? Довольно мы тебя истерзали, не хочу больше! (Достоевский 1973, т. 6: 329);

Довольно мы ее мучили! (Она указала на Соню.) (Достоевский 1973, т. 6: 330);

Иссосали мы тебя, Соня...(Достоевский 1973, т. 6: 333)

Бунт Катерины Ивановны представляет собой существенное дополнение к ожесточенной борьбе Раскольникова с христианской этикой, точнее с тем, во что она превратилась в мире, который считает себя христианским.

И то, что Катерина Ивановна начинает вдруг говорить о Соне и, в частности, о бессмысленности ее жертвы, – это прямо соотносится с позицией самого Раскольникова.

Между прочим, выдвинутое Раскольниковым обвинение в адрес Сони Мармеладовой идет как бы параллельно с его обвинением в адрес сестры Дуни. Раскольников упрекает сестру, что она возлюбила брата своего более, чем саму себя:

... И что это она пишет мне: «Люби Дуню, Родя, а она тебя больше себя самой любит»; уж не угрызения ли совести ее самое втайне мучат за то, что дочерью сыну согласилась пожертвовать. «Ты наше упование, ты наше все». О мамаша!..» Злоба накопилась в нем все сильнее сильнее (Достоевский 1973, т. 6: 36).

В приведенном фрагменте Достоевский явно варьирует обсуждавшийся уже выше завет рабби Акивы: возлюби ближнего как самого себя, но никак не более, чем самого себя.

Итак, главный грех Дуни заключается в том, что она возлюбила Родиона Раскольникова более, чем саму себя, что она для него собой жертвует. Собственно, то же можно сказать и о Соне Мармеладовой, отдавшей на продажу свое тело ради спасения семьи.

Фактически Достоевский через Раскольникова судит своих героинь совершенно в духе воззрений рабби Акивы: «Сказано: «Да будет твой брат жить с тобою», твоя жизнь прежде жизни ближнего (Бава Меция, 62А).

Вообще эти слова рабби Акивы произвели в свое время целую революцию в сфере талмудической этики.

Считалось – лучше пусть все погибнут, пусть никто не спасется, если может быть истреблена хотя бы одна душа; или иначе – если может быть истреблена хотя бы одна душа, то пусть погибают все:

Бен-Птура учил: «Если двое путешествуют вместе в пустыне и один из них имеет кувшин, в котором столько воды, что, если оба будут пить, оба умрут, а если один будет пить, то для него хватит настолько, чтобы достигнуть населенного места, то лучше, чтобы оба пили и оба умерли, чем видеть одному смерть своего ближнего» (Гец 1881: 98).

Рабби Акива внес в эту талмудическую притчу кардинальнейшую поправку: можно спасти ближнего, но только не ценой собственной жизни. Объективно-исторически именно от этой поправки тянется прямая тропинка к роману *Преступление и наказание*.

Образ Родиона Раскольникова многократно подвергался интерпретированию через религиозно-психологическую, религиозно-этическую, религиозно-философскую проблематику. Однако талмудический контекст при этом всегда начисто исключался; более того, он даже не предполагался – мысль до него почему-то даже не добиралась.

Есть, например, специальная монография *Раскольников* Ове Викстрема, в которой образ Раскольникова осмыслен, главным образом, через классификацию человеческих типов К. Г. Юнга (Wikström 1982)<sup>8</sup>. В целом большинстве исследований о Раскольникове решено в психоналитическом, юнговском или православном ключе.

С учетом данной общей тенденции, я вынужден подчеркнуть следующее. Бешенство, в которое пришел Раскольников, узнав, что для него сестра хочет жертвовать собой, – это замечательное художественное подтверждение этического открытия, сделанного в свое время рабби Акивой.

## II ВОЗЛЮБИ САМОГО СЕБЯ (О ТЕОРИИ ЛУЖИНА)

Итак, Дуня Раскольникова – грешница, ибо она возлюбила брата своего более, чем саму себя, ибо она готова отдать свое тело, чтобы спасти брата. Как уже говорилось, осуждение Дуни Раскольниковым строится по модели, предложенной в свое время рабби Акивой – возлюби ближнего своего как самого себя, но не более, чем самого себя.

Рядом с этим негативным рядом (честная, чистая Дуня готовится отдавать себя) в *Преступлении и наказании* параллельно развернут еще один негативный ряд. Это – теория и практика Петра Петровича Лужина, жениха Дуни.

Если Дуня любит ближнего более, чем саму себя, то жених ее вместо ближнего любит только себя, т. е. налицо как бы два противоположных полюса, и оба они подвергаются разоблачению и осуждению.

Лужин строит свою теорию, отталкиваясь от заповеди «возлюби ближнего как самого себя». Он считает, что так как возлюбить ближнего

<sup>8</sup> См. также: Carp 1934: 254–273; Squires 1937: 478–492; Florance 1955: 344–396 и т.д.

как самого себя на практике невозможно<sup>9</sup>, то следует любить только самого себя, что как раз совершенно возможно. Вот наиболее показательное рассуждение Лужина:

– Если мне, например, до сих пор говорили: «возлюби», и я возлюблял, то что из этого выходило? – продолжал Петр Петрович, может быть с излишнею поспешностью, – выходило то, что я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и оба мы оставались наполовину голы, по русской поговорке: «Пойдешь за несколькими зайцами разом, и ни одного не достигнешь». Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело. Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана... (Достоевский 1976, т. 6: 116).

Тут особенно интересно то, что аргументы Лужина вполне талмудические, с той только разницей, что Лужин делает прямо противоположные выводы, доказывая, что раз нельзя возлюбить ближнего как самого себя, то надо любить только себя. Строго говоря, эта лужинские аргументы являются обостренной, но естественной реакцией на невыполнимость заповеди «возлюби ближнего как самого себя». Вот для чего как раз и понадобился Достоевскому ввод лужинского бунта (см. вышеприведенную цитату).

Пеэтер Тороп, кстати, источником данного эпизода почему-то видит в Евангелии от Иоанна (делает он это, видимо, исходя из инерционного вписывания *Преступления и наказания* в новозаветный контекст):

А вся его (Лужина – Е.К.) демагогия о целых и рваных кафтанах происходит также из истории Христа, под крестом которого воины делили его вещи, – “хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху. Итак сказали друг другу: не станем раздирать его, а бросим о нем жребий...” (Ев. От Иоанна, 19, 23–24) (Тороп 1997: 114).

Могу в связи с этим наблюдением только заметить, что Христа собирались грабить, а ведь Лужин говорит совсем о другом – о том, что он будто бы рвал кафтан, чтобы делиться с ближним, и оба в результате остались голы. Так что Евангелие от Иоанна, кажется, тут не при чем.

---

<sup>9</sup> Идею эту разрабатывал сам Достоевский: «“Возлюби все, как себя”, все более и более убеждаясь, что христианское толкование этого положения из третьей книги Пятикнижия фактически заводит человечество в тупик.. Это на земле невозможно, ибо противуречит закону развития личности» (Достоевский 2000: 37); «Итак, человек стремится на Земле к идеалу, противоположному его натуре» (там же: 38) и т.д. Так что писатель вложил в уста ненавистного Лужина заветную свою антихристианскую мысль – только вот конечный лужинский вывод он принять не мог.

Вспомним пример, который приводил еврейский мудрец Бен Птура: идут два путника по пустыне, у одного из них есть бутылка с водой, которой хватит, чтобы спастись одному, если же выпьют оба, то оба и умрут; все равно должны выпить оба – говорил еврейский мудрец. А Лужин ведь, кстати, утверждает: «говорили “возлюби”, и я возлюблял, что из этого выходило?.. выходило то, что я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и мы оба оставались наполовину голы».

Раскольников не принимает теорию Лужина и не принимает самого Лужина. Он отказывается возлюбить себя вместо ближнего. Иными словами, для Раскольникова тяжелейшим грехом оказывается случай, когда человек подавляет свою индивидуальность и начинает любить ближнего более, чем самого себя (дополнение рабби Акивы к притче Бен Птуры; пример Дуни), и одновременно тяжелейшим грехом оказывается случай, когда человек возлюбит вместо ближнего только самого себя (переворачивание хода рассуждений Бен Птуры, случай Лужина).

Раскольников отказ от принципа «возлюби ближнего как самого себя» считает глубоко пагубным для человечества, но вместе с тем принять этот самый принцип в его христианской огласовке он уже никак не может и не хочет, ибо слишком ясно видит, что принцип «возлюби ближнего как самого себя» в христианском мире фактически работает очень плохо, оказываясь в общем-то неисполнимым.

Раскольников решительно пробует внести свои собственные коррективы, дабы превратить принцип «возлюби ближнего как самого себя» в максимально реалистичный, действенный. Эта реформаторская деятельность в сфере этики кончается страшнейшим провалом, катастрофой, но это на позитивном уровне. А вот на уровне критическом, там, где Раскольников показывает, как неудовлетворительно плохо работает принцип «возлюби ближнего как самого себя» в христианском мире, все очень убедительно и точно.

Раскольников разворачивает собственную теорию, однако на деле и она оказывается отрицанием принципа «возлюби ближнего как самого себя», т. е. на самом деле Раскольников сближается с Лужиным, которого он люто ненавидит и презирает. Это невольное как будто сближение Раскольникова с Лужиным очень интересно, и оно совсем не случайно: «...Лужин все-таки мелкий двойник Раскольникова. Это – маленькое зеркало, осколок, в котором тот видит лишь небольшую часть самого себя» (Карякин 1971: 179).

И вот что в целом получается: нельзя поступать как Дуня, нельзя как Лужин, но и нельзя как Раскольников. Отрицательный опыт и Дуни, и Лужина, и Раскольникова подтверждает правоту рабби Акивы. Все дело в том, что без поправки рабби Акивы принцип, на самом деле, не действует: да, надо возлюбить ближнего как самого себя, но только не через самоотрицание, не через подавление собственной личности, не через полное игнорирование человеческой природы.

### III ЧЕЛОВЕК – ВОШЬ (О ТЕОРИИ РАСКОЛЬНИКОВА)

В подготовительных материалах к *Преступлению и наказанию* под рубрикой **Капитальное** есть следующая в высшей степени любопытнейшая запись, действительно, капитальная:

Он Соне: «Я не хочу ждать. Я хочу моих человеческих прав сейчас же. Я не могу проходить, не отдав всех денег. Я не так, как социалисты. Да и не надо мне ничего, я хочу властвовать. Вот я студент через 10 лет; мать, сестра. Вы, Соня (картина ее жизни и будущности). Ну и живите, и ждите».

Соня: «Да как же можно для этого убить другого?»

- Она вошь.
- Нет, не вошь. А коли вошь, почему вы так мучаетесь?
- Ну так арифметика, кто больше потянет.
- Да может, вы меньше потянете (Достоевский 1973, т. 7: 188).

Эта беседа Сони с Раскольниковым на тему о том, является ли человек вошью, есть прямая вариация приводившегося выше популярного талмудического речения «почему ты думаешь, что твоя кровь краснее» («Она вошь» – «Да коли вы меньше потянете»):

Некто пришел к Рабу (видимо, имеется в виду Раба или Рава, а точнее Рава бен Йосеф бен Хама, один из еврейских мудрецов в Вавилонии, IV век христианской эры – Е. К.<sup>10</sup>) и сказал ему: мне говорил правитель города: убей того-то, иначе я тебя убью. «Пусть убьет он тебя», отвечает ему Рабо, «но ты не убивай; почему ты думаешь, что твоя кровь краснее, чем кровь того человека. Может быть его кровь краснее твоей»<sup>11</sup>.

Так выглядит талмудическая притча в пересказе Ф. Гецца (работа «О характере и значении еврейской этики»). А теперь обратимся непосредственно к оригиналу:

Однажды человек пришел к раба и сказал: «Префект моего города приказал мне убить такого-то, или он убьет меня». Раба ответил: «Пусть он убьет тебя, а ты убийства не совершай. Отчего ты думаешь, что твоя кровь краснее крови того человека? Может быть, его кровь краснее?» (Талмуд. Трактат «Псахим» 25 б) (*Литература Агады* 1999: 100).

Между прочим, в Иерусалимский Талмуд включена притча, которая является своего рода параллелью к вышеприведенной притче из Вавилонского Талмуда:

<sup>10</sup> См.: «Рава (полное имя Рава бен Йосеф бен Хама), один из глав четвертого поколения вавилонских амораев (IV век н.э.), родился и жил в городе Мехоза на реке Тигр. Некоторое время возглавлял одну из главных вавилонских йешив – йешиву Пумбедиты... Впоследствии основал свою собственную йешиву в Мехозе... В йешиве Равы считалось, что одно из важнейших средств достижения успеха в занятиях – острая полемическая дискуссия» (*Литература Агады* 1999: 375).

<sup>11</sup> Трактат Псахим 25 Б; даю в пересказе: Гецц 1881: 98–99.

Учили: если странствующим в караване встретились язычники и сказали им: выдайте нам одного из нас и мы убьем его, иначе мы вас всех убьем, то пусть все дадут себя убить, но не выдадут ни одной иудейской души (Иерусалимский Талмуд, Трумод, 31а).

Эта заповедь является ключом к мысли Достоевского, что человек – никак не вошь, что нельзя жертвовать в целях будущего всеобщего благоденствия буквально ни одной человеческой жизнью.

Или, например, есть в Вавилонском Талмуде замечательное повествование (особенно замечательно оно в контексте развенчивания Достоевским теории Раскольникова о двух разрядах людей – великих, которым позволено пролитие крови, и ничтожных, которых позволено унижать и истреблять) о человеке по имени Бар Камца: его оскорбили, демонстративно не пустив на пир, и именно из-за этого был разрушен второй Иерусалимский Храм<sup>12</sup>.

Бог сжег свой Храм, ибо был оскорблен всего лишь один человек, совершенно ничем не примечательный:

Оскорбление, нанесенное человеку по имени Бар Камца в присутствии других людей, является в то же время оскорблением в нем образа Божьего, по чьему подобию Бар Камца, как и всякий человек, создан. Следствием этого стало разрушение Храма – физического выражения присутствия Божественного образа в материальном мире (*Разрушение второго Храма* 1994: 53).

По Талмуду любой человек, совершенно независимо от своей социальной или интеллектуальной значимости, – никак не вошь. Каждый несет личную ответственность за все происходящее:

Согласно Мишне, нет одинаковых людей, так как каждый – это личность сама по себе, имеющая собственную ценность и несущая ответственность за существование мира (Урбах 1989: 88).

Каждая личность заключает в себе божественный свет, каждая обладает возможностью морального выбора.

Без указания на талмудический источник, но тем не менее на уровне констатации вполне точно Н. Ф. Рагозина в статье «Логика этических рассуждений в романе “Преступление и наказание” и специфика их языкового выражения» недавно отметила:

Что же касается «права на преступление», то сама эта мысль кощунственна уже потому, что жизнь человека дается Богом, и, следовательно, она является ценностью абсолютной, изменяемой по шкале заслуг («вошь» или не «вошь»), и не Раскольникову судить, кому жить, а кому умирать (Рагозина 2000: 317).

---

<sup>12</sup> См.: Камца и Бар Камца (Агада1993, 1: 247–251). Ср. также: «Предание от раби Иоханана: – Блажен человек, который всегда осторожен; ожесточенный сердцем впадает в несчастье. – Из-за Камцы и Бар-Камцы разрушен был Иерусалим» (там же: 246).

Весь этот круг идей, детально разработанный в Талмуде, во второй половине XIX века Достоевский сфокусировал в проблематике романа *Преступление и наказание* и выразил ее в повествовании о трагическом заблуждении Раскольникова, который был убежден, что есть человек и есть человек-вошь:

Люди, по закону природы, разделяются <...> на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для *зарождения себе подобных, и собственно на людей* (Достоевский 1973, т. 6: 200);

Мне другое надо было узнать <...> вошь ли я, как все, или человек? (там же: 322).

Интересно, что в окончательный текст романа писатель ввел диалог Раскольникова и Сони на тему **человек – вошь**, но исключил парафразу из Талмуда («– Она вошь. – Нет, не вошь... – Ну так арифметика, кто больше потянет. – Да может, вы меньше потянете»; «Почему ты думаешь, что твоя кровь краснее, чем кровь того человека»).

Вот как этот диалог выглядит в каноническом тексте *Преступления и наказания*: «– Это человек-то вошь! – Да ведь и я знаю, что не вошь, – ответил он (Раскольников – Е. К.), странно смотря на нее (Соню Мармеладову – Е. К.)» (Достоевский 1973, т. 6: 320).

Таким образом, Достоевский, дав в наброске ссылку на Талмуд (а фраза «почему ты думаешь, что твоя кровь краснее» – одна из ключевых этических формул Вавилонского Талмуда) в окончательном тексте сохраняет общую тему, но убирает указание на источник, ясно ощутимый в подготовительных материалах к роману.

#### IV ЗАКЛЮЧЕНИЕ

##### I.

Уже в первой главе пришлось говорить (в связи с письмом матери к Раскольникову о будущем замужестве Дуни) о том, что Раскольников отказывается от Дуниной жертвы и обрекает на Голгофу себя, т. е. фактически одну жертву заменяет другой, в то время, как для него в идеале наиболее желательной была бы полная отмена жертв.

Иначе говоря, протест Родиона Романовича против жертвы сестры по сути своей инерционен и не конструктивен, ибо он происходит в рамках системы, которую Раскольников мечтает в принципе окончательно и бесповоротно разрушить, уничтожив саму жертвенную основу цивилизации. Между тем, он просто берет ответственность на себя, а система остается нетронутой.

Кстати, жертвы Раскольникова и его сестры во многом эквивалентны. То, что готовила Дуня для спасения брата, делалось ею в жестком и полном самозабвении – забвении себя, чего, как мы помним, по Талмуду делать категорически нельзя: нельзя любить ближнего более, чем самого

себя, ибо неизвестно чья кровь краснее и т.д. Так же шел на преступление и Раскольников – растапывая себя.

Дуня готовилась к подлинной жертве, чего брат ее никак не мог вынести – это приводило его в ярость. В программе третьей части романа было сформулировано достаточно определенно:

1-я глава. Несколько загадочных слов, сказанных им (Раскольниковым – Е. К.) сейчас после обморока. – Подойдите ближе, дайте посмотреть на вас. Так как я слаб (NB слабым голосом) и должен лечь и некогда говорить, то прямо к делу: получили ли письмо от Лужина? – Нет, только известили о приезде и всё здесь сидели. – Хорошо, я прогнал его. – Как? Что? – Не отвечая на восклицания: – Не принимаю жертвы, и брак должен быть разрушен (Достоевский 1973, т. 7: 168).

А вот как предельно экспрессивно выражен отказ Раскольникова от Дунечкиной жертвы в окончательном тексте романа: «Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!» (Достоевский 1973, т. 6: 38).

См. наблюдение В. Я. Кирпотина, давнее, но не утерявшее своего значения, – оно как раз и фиксирует эквивалентность жертв Дуни и Раскольникова:

Принять жертву Дуни – это значило построить свое благополучие, свою карьеру на костях человеческих, притом на костях самых близких, самых любимых людей. Внешне все будет шито-крыто, прилично, а на самом деле все построится на убийстве, нравственно мало отличающемся от физического убийства<sup>13</sup> (Кирпотин 1970: 39).

В подготовительных материалах к роману несколько раз прямо подчеркивается, что убийство старухи-процентщицы напрямую связано с тем письмом, которое Раскольников получил от матери: «После того как письмо, его злость, ответ, пошел на бульвар, бродил. “Нет, они должны быть счастливы!” Он не мог войти домой, надо бродить. Идея засела ему в голову» (Достоевский 1973, т. 7: 146).

А вот другой набросок, также весьма показательный: «Потом он признается: до матернего письма я еще только мечтал. Письмо как громом... Меня всего перевернуло. Надо было или бросить, или решиться» (Достоевский 1973, т. 7: 150).

Под рубрикой **Главная идея** есть следующая запись: «Письмо от матери. Вышел из себя» (Достоевский 1973, т. 7: 138).

В окончательный текст романа включена особая сцена, показывающая, что идея убийства стала переходить у **Раскольникова** в реальный план именно после получения им письма о замужестве Дуни:

Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не от того, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, он предчувствовал, что она непременно «про-

<sup>13</sup> Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970, с. 39.

несется», и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... Теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг осознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах (Достоевский 1973, т. 6: 89).

См. тонкий анализ Дуниной жертвы, предпринятый Виктором Шкловским – анализ этот демонстрирует, что «Голгофа замужества», на которую обрекала себя Дуня, прямо связана с убийством старухи-процентщицы:

Сестра жертвует собой и для того, чтобы выручить брата, хочет выйти замуж за человека, который, «кажется», добр. Этот, может быть, добрый человек должен помочь Родиону сейчас и впоследствии устроить его карьеру. Сестра уже восходит на Голгофу замужества. Приближающаяся свадьба дает срок для преступления, как бы указывает день его. Час убийства подсказывается случайно подслушанным Раскольниковым разговором о том, что старуха вечером в семь часов будет одна в квартире (Шкловский 1974: 309).

Напомню и весьма симптоматичный вывод, сделанный в свое время Георгием Мейером: «Письмо от матери, полученное Раскольниковым за день до того, как убил он ростовщицу, не только не удержало его от убийства, но еще способствовало преступлению» (Мейер 1959: 124).

Совершенно очевидно, что Достоевский планомерно и последовательно готовил замену одной жертвы другой. Эта замена только должна была подчеркнуть жесточайший трагизм той тупиковой ситуации, в которой оказался Раскольников, и подтолкнуть читателя к выводу: радикальная позитивная перемена может стать возможной лишь в случае отказа от самого института жертвоприношений, введшегося в культурную память человечества<sup>14</sup>.

Вводя мотив мены жертв, писатель демонстрировал механизм инерционной жертвенности и фактически подводил к мысли о целесообразности удаления этого механизма.

Этические акценты, которые Достоевский расставляет в романе *Преступление и наказание*, – они, на самом деле, не столько евангельские, как обычно принято считать, сколько талмудические. Отказ от жертвы – это то, чего нет в евангелиях, и что есть в Талмуде.

Системой отсчета евангельского текста является жертва, приносимая для всего человечества. Жертва в этой системе оказывается нужной и спасительной.

Модель, заложенная в Талмуде, принципиально иная; см., например:

Сотворен был только один человек.  
Это должно служить указанием, что:

<sup>14</sup> О значении института жертвоприношений в контексте творчества Достоевского см.: Курганов 2001; Сох 1984.

Тот, кто губит хотя одну человеческую душу, разрушает целый мир, и кто спасает одну душу, спасает целый мир;

Не может один человек возгордиться перед другим человеком, говоря: мой род знатнее твоего рода;

Каждому человеку следует помнить, что для него и под его ответственность сотворен мир (Берешит-Раба, 37) (*Агада* 1993, 1: 22).

Как видим, сказано достаточно определенно – тот, кто губит хотя бы одну душу, разрушает весь мир. Таким образом, надобность в жертве полностью исключается. Если погубление хотя бы одной души равносильно разрушению мира, то жертва становится просто бессмысленной, ненужной и даже опасной, вредной.

Равноценность одной личности всему человечеству резко повышает ответственность, но и повышает ценность личности. Это и есть специфика талмудического подхода, специфика талмудической этики:

Раби Нехемья говорит: «Откуда следует, что один человек равен всему творению? Сказано: “Вот происхождение Адама; в день сотворения Богом по подобию Божию создал Он его” (Берешит 5: 1). А в другом месте сказано: “Вот происхождение неба и земли при сотворении их, во время создания Господом Богом земли и неба” (Берешит 2: 4). И там и там упоминается творение и создание» (*Литература Агады* 1999: 87).

А в чем, кстати, была центральная ошибка Раскольниковов? – в неуважении к личности. Там, где совершается жертва, даже если она ответная, фактически унижены обе стороны: унижен тот, ради которого гибнет живая душа, и самоунижена эта живая душа, прерывающая свою общность с Богом. Неуважение к личности – это и есть то глобальное обвинение, которое выдвигает автор своему герою. В материалах к роману можно прочесть следующее: «Это была не глупость, это была не молодость, это была не нечаянность, это было убеждение, неуважение к личности» (Достоевский 1973, т. 7: 152).

## 2.

Как выше уже не раз подчеркивалось, убийство, совершаемое Раскольниковым, – это есть тот самый способ, с помощью которого он борется с жертвой своей сестры Дуни Раскольниковой. Чтобы отдалить и даже сделать полностью нецелесообразной жертву сестры, Раскольников отдает на заклятие себя (свою чистоту, нравственную честность, доброту ко всем страждущим и т. д.).

С жертвой сестры Раскольников яростно борется. Но не приемлет он и жертвы Сони Мармеладовой; причем, не просто не приемлет ее конкретную жертву, а не приемлет ее жертву потому, что она именно жертва. Раскольников осуждает Сонину жертвенность, считая ее в общем-то бесполезной: «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?» (Достоевский 1973, т. 6: 38)

Тут уже фактически разговор выходит за пределы одной индивидуальной судьбы и подводится обобщение (совершенно не евангельское, а скорее по характеру вопроса талмудическое – «неизвестно чья кровь краснее») – а стоит ли мир жертв, стоит ли существовать миру, если он все время требует жертв (в *Братьях Карамазовых* потом будет сказано, что мир не стоит того, если он требует даже одной жертвы)?!

Чрезвычайно важно и то, что Раскольников, выражая свое отношение к Сонечкиной жертве, особо подчеркивает: грешницей она является прежде всего именно потому, что пошла на жертву, т. е. главный грех – это жертва.

А далее формулируется довольно-таки кардинальная в своей антихристианскости идея, что жертвы в общем-то бессмысленны, ибо они на самом деле мир отнюдь не спасают (почему идея антихристианская? да потому что христианство основано на искупительной жертве Христа – подвиг этот оказался напрасным, ведь человечество в результате не изменилось и не стало счастливым):

А что ты великая грешница, то это так, – прибавил он почти восторженно, – а пуше всего тем ты грешница, что понапрасну умертвила и предала себя. Еще бы это не ужас! Еще бы не ужас, что ты живешь в этой грязи, которую так ненавидишь, и в то же время знаешь сама (только стоит глаза раскрыть), что никому ты этим не помогаешь и никого ни от чего не спасаешь! (Достоевский 1973, т. 6: 247)

Итак, вот что в целом получается.

Раскольников борется с Дуниной жертвой, ибо она непосредственно касается его самого, для него, собственно, и готовится, и принципиально не принимает жертвы Сони Мармеладовой, которую та совершила ради своей семьи, квалифицируя эту жертву как грех, как аморальный поступок, унижающий Соню и человечество в целом.

### 3.

Фактически в интерпретации Раскольникова жертва Сони Мармеладовой была совершена «понапрасну», ибо она никого ни от чего не спасла и, собственно, не могла спасти. Именно поэтому Соня и есть грешница. Таков общий ход мысли Раскольникова. Но тут антижертвенная аргументация писателя еще совсем не заканчивается.

А если бы Соня вдруг могла бы спасти кого-то через «умертвление» себя? Вправе ли она «умертвить» себя, даже если кому-то после этого станет хорошо? Талмуд и Достоевский отвечают на эти вопросы отрицательно: нельзя спасти другого ценой самоубийства, даже если оно не физическое, а только нравственное.

Раскольников осудил бы «умертвение» Сони даже если бы через принесенную жертву ее семья была бы спасена. Все дело в том, что он Соне доказывает бессмысленность ее жертвы именно для того – и только для того, чтобы убедить ее в неправильности избранного пути, так что он фактически против и результативных жертв.

Жертва – это катастрофа. Если через нее что-то достигается, то это – уже совершенно особая катастрофа. Чем жертва результативней, тем нравственный урон невосполнимей. Результативность жертвы даже опасна, крайне опасна: раз жертва результативна, то может возникнуть целый жертвенный конвейер и тогда появится угроза в целом человеческому существованию. От одной жертвы прямая тропка идет к массовым казням или самоказням, к истреблению рода человеческого.

Конечно, Раскольникову сначала трудно признать ценность, уникальность любой человеческой личности. Он выстраивает систему **человек – вошь** и опутывает себя ею. Но через страшный опыт убийства он приходит к осознанию божественного присутствия в каждой личности. Наказание его в том, что он себя начинает осознавать после убийства уже не великим человеком, а вошью.

В подготовительных материалах к роману под рубрикой **Капитальное** сохранился следующий набросок:

Соне. ... Да разве б не отдал я всю мою кровь? Если б надо? Он задумался. – Перед богом, меня видящим, и перед моей совестью, здесь сам с собой говоря, говорю: Я бы отдал! Я не старуху зарезал: я принцип зарезал (Достоевский 1973, т. 7: 195).

Иными словами, совершенным преступлением и его нравственными последствиями Раскольников уничтожает собственную теорию, суть которой заключается в том, что есть человек и есть человек-вошь. Логика собственной трагедии подводит Раскольникова к тому, что человек создан по образу и подобию Божию – логика собственной трагедии буквально заставляет Раскольникова признать этот постулат.

Рабби Акива, как мы помним, строжайше запрещал предпринимать что-то для спасения ближнего, если это связано с угрозой для собственной жизни. К чему-то подобному приходит и Раскольников в своем глобальном осуждении жертвы как таковой – нельзя, чтобы чье-то благополучие было куплено твоим, страданием, унижением, кровью.

Когда жертва совершается, а результат не достигается, то это – настоящий ужас, как говорит Соне Мармеладовой Раскольников. Но не менее ужасно, – и он вполне понимает это, – когда жертва совершается и результат достигается.

В самом деле, жертва никак не может быть оправдана, не может быть оправдана в принципе, ибо счастье родных невозможно строить на собственном «умертвении». Это ведь прежде всего оскорбительно для самих родных, оскорбительно, что для них кто-то «умертвил» себя – как же им дальше жить с этим?!

Раскольников вот решительно и с возмущением отказался. Отказался, думая о себе, о своей гордости, отказался, не желая быть униженным жертвой сестры. Он пошел на убийство, ибо не мог более переносить несправедливость мира, не мог переносить то, что кто-то должен страдать за кого-то: «Да и что за охота всю жизнь мимо всего проходить и от всего отвертываться, про мать забыть, а сестрину обиду, например, почтительно перенести? Для чего?» (Достоевский 1973, т. 6: 319)

В подготовительных материалах к роману сохранился очень интересный диалог Раскольникова и Сони.

Соня уверена, что Раскольников пошел на преступление во имя спасения семьи. Раскольников же отвечает, что прежде всего думал о себе:

– Вы, чтоб матери помочь, это сделали. – Нет, совсем нет, для себя, для себя одного. Я не хотел несправедливость.

Или: Я не для других, я для себя, для одного себя сделал (Достоевский 1973, т. 7: 195).

Раскольников, конечно, думал о семье, но важно и то, что для него страшно унижительно было быть на содержании у матери. А готовящаяся жертва сестры его еще более унижала. Вот и нужно было любой ценой предотвратить эту жертву. Весь круг данных мотивов Достоевский четко фиксирует, чтобы подчеркнуть глубокую унижительность жертвы для человеческого достоинства.

В целом этическая невозможность жертвы объясняется не чьими-то личными симпатиями и антипатиями, а объясняется религиозно. Жертва глубоко антиэтична, ведь человек создан по образу и подобию Божью, а Бога не следует унижать, это – грех. Тихая, покорная, считающая себя глубоко верующей Соня на самом деле Бога унизила, и потому она грешница.

Раскольников тоже забыл, что человек создан по образу и подобию Божию. И он – грешник. Поэтому он – вместе с Соней. Их соединила жертвенная практика, которой Соня полностью подчинилась и которую до конца приняла, в которую бесповоротно поверила, а вот Раскольников подчинился, но вместе с тем осудил и проклял.

Вообще вариант спасения по Соне Мармеладовой – это тупик, это – грандиозная сила этической инерции. Бунт Раскольникова, правда, не увенчался успехом, но он перспективен, он намечает возможность перемен, он показывает исчерпанность, отработанность этических норм реально существующего христианского мира. Раскольников принимает в итоге вариант Сони, но он ведь с ним не согласен, ибо он на самом деле не хочет и не может смириться.

#### 4.

Трагическая диалектика пути Раскольникова означает, по сути своей, следующее.

Раскольников через совершенное им убийство фактически приходит к пониманию того, что каждый человек создан по образу и подобию Божию. Причем, он приходит к пониманию этого не в традиционно-христианском смысле, когда подразумевается некая телесность Бога, а к пониманию в духе Маймонида, который, как уже подчеркивалось, постулат о том, что человек создан по образу и подобию Божию, интерпретировал в том смысле, что он обладает разумом, обладает свободой морального выбора.

Перерождение Раскольникова в финале романа – это прежде всего сокрушительный удар по его (Раскольникова) теории, удар по его высокомерной мысли, что есть люди высшего и низшего разряда. Достоевский прямо указал на решающий характер данного обстоятельства в подготовительных материалах к роману:

Без этого преступления он (Раскольников – Е. К.) бы не обрел в себе таких вопросов, желаний, чувств, потребностей, стремлений и развития (Из архива Ф. М. Достоевского 1931: 70).

Вот как я могу прокомментировать эти слова.

Испытав на себе страшные последствия испытанного заблуждения-наваждения, Раскольников буквально вынужден предельно четко осознать, что каждый человек создан по образу и подобию Бога, что он ответственен перед ним, и все зависит от того, как человек распорядится дарованной ему свободой морального выбора.

Трагическая диалектика раскольниковского пути, вполне сопоставимая с постталмудическим подходом Маймонида, со сделанным им акцентом на бестелесности Бога и этичности человека, приводит к полному и безоговорочному отказу от жертвы.

Таким образом, Раскольников через свои ошибки и заблуждения приходит к признанию того, что человек создан по образу и подобию Божию не в телесном, а в интеллектуально-этическом плане, и именно это оказывается той почвой, из которой вырастает тотальное отрицание жертвы как религиозно-культурного института.

## 5.

Достоевский в романе *Преступление и наказание* не только необыкновенно точно описал и осмыслил жертвенный комплекс во всем его кровавом величии, но и показал его исчерпанность, недейственность, безнравственность и пришел к выводу о настоятельной необходимости его полного и бесповоротного преодоления.

Это, собственно, и есть, как мне кажется, главный концептуальный итог романа, что особенно становится очевидным при сопоставлении с детально разработанной системой талмудической этики. Система эта была подробнейшим образом развернута во втором – пятом веках нашей эры отнюдь не случайно.

Талмуд ведь возник и утвердился как попытка создать новую модель иудаизма в условиях, когда уже нет Храма и, значит, жертвенный культ становится нереальным. Но, кстати, еврейские мудрецы заранее предрекали разрушение Храма и возможность такого построения национальной жизни, когда ее главным и по сути единственным центром является изучение Торы (Пятикнижия)<sup>15</sup>.

Талмуд стал реализацией такой модели иудаизма, когда нет не только Храма, но нет и государства, нет армии, нет в идеале, собственно говоря, и политической власти как таковой. Многообразные функции управления должны были взять на себя ученые, мудрецы, толкователи закона. И в результате традиция изучения стала «оградой вокруг Торы», благодаря которой еврейский народ в общем-то и выжил, сохранился как народ.

Талмуд это – кодекс поведения в рассеянии, дающий возможность самосохраниться среди чужих; это – главная функция данного текста.

Когда Талмуд ровно через тысячу лет после своего возникновения начал уже для многих становиться непонятным, Маймонид своим фундаментальным трудом «Твердая рука» («Яд Гахазака») во многом поспособствовал тому, чтобы Талмуд по-прежнему оставался живым, актуальным, органичным и каждодневно необходимым для каждого иудея. Собственно, это и был главный стимул, который подвигнул его на создание «Яд Гахазака» (= «Мишнэ Тора»).

В предисловии к этому своду находим следующее крайне важное признание, сделанное автором:

И в это время большие невзгоды охватили нас, и утратили мы мудрость мудрецов наших... Поэтому объяснения галахот, которыми довольствовались наши гаונים и которые некогда казались вполне понятными, требуют сегодня разъяснения, и лишь немногие из них понятны каждому (без разъяснений). И уже недостаточно привести закон, установленный в Вавилонском или Иерусалимском (Талмуде)... И потому я, Моше-бен Маймон из Испании, заручившись поддержкой Всевышнего, благославлен Он, вник во все эти книги и написал сочинение, цель которого – разъяснение их мудрости: всего, что дозволено и не дозволено мудрецами нашими; что является скверной и что – чистое; а также прочие законы Торы.

Все это (я изложил) языком ясным, кратким, чтобы вся Устная Тора стала достоянием каждого... (цит. по: *Учитель поколений Рамбам* б. г.: 136–137).

Фактически Маймонид реставрировал, а точнее возвел заново ту ограду вокруг Торы, модель которой была намечена в Талмуде, а именно в цитировавшемся выше уже не раз трактате «Пиркей Авот»:

<sup>15</sup> См., напр.: «Рассказывают, что за сорок лет до падения Иерусалима разрушение Храма представлялось ему (рабану Иоханану бен Заккаю, ок. 30 г. до н.э. - 90 г. н.э. – Е. К.) неизбежным» (Штейнзальц 1996: 42–43); «Еще за несколько лет до разрушения Храма Иоханан бен Заккай приступил к созданию в провинции очага Торы, способного, в случае необходимости, послужить убежищем и заменой разгромленного центра» (там же: 43).

Моше получил Тору с Синая и передал ее Иеошуа, Иеошуа – старейшинам, старейшины – пророкам, а пророки передали ее Мужам Великого Собрания. Последние изрекли три поучения: «Будьте неотропливы в суде, умножайте число учащихся и сделайте ограду для Торы (Пиркей Авот, 1: 1) (*Пиркей Авот* б. г.: 9);

Раби Акива говорит: «Смех и легкомыслие приводят к разврату; масорэт (традиция, предание) – ограда Торы» (Пиркей Авот, 3: 17) (*Пиркей Авот* б. г.: 36).

Но модель «ограды вокруг Торы» в Талмуде была не просто описана, но еще и полностью реализована. Все дело в том, что Талмуд, будучи самой что ни на есть воплощенной традицией («масорэт»), в целом как раз и представляет собой настоящую «ограду вокруг Торы», а ведь пока жива традиция, жива и Тора. Зачахнет традиция – в смертельной опасности окажется и Тора. Поэтому именно Талмуд есть во многом залог спасения Торы, а значит и народа Израиля, ибо без Торы его нет.

Все это для Достоевского было крайне важно. Думая о будущем России, он, несомненно, пытался понять, как спасся народ Израиля, как он оказался духовно неуничтожим, пройдя сквозь тысячелетия. А главным ведь в вопросе о том, почему Израиль выжил, все-таки оказалось следование заповеди Моисея о создании ограды вокруг Торы. О заповеди этой Достоевский вполне мог узнать из русского перевода трактата «Пиркей Авот».

## 6.

Уникальный культурно-исторический феномен Талмуда демонстрирует, как взамен отпавшей церковно-политической, церковно-храмовой структуры через постоянную, в общем-то не прерывавшуюся на протяжении многих столетий деятельность талмудических академий Палестины и Вавилонии, после X-го века хр. эры, перекинувшихся в Европу (Испания, Франция, Германия, Польша, Литва), была создана религиозно-духовная общность, в пределах которой во многом признавалась прежде всего власть мудрецов, ученых, толкователей закона, т. е. власть интеллектуалов:

Бог решил, что Санхедрины и их Мудрецы будут обладать властью учреждать постановления и выпускать законы, обязательные для всего Израиля, и никто не может ни под каким предлогом их игнорировать (Луцатто 2001: 45).

Это была школа талмудической образованности, которая во времена Достоевского насчитывала уже полторы тысячи лет, будучи при этом вполне жизнеспособной.

Осмелюсь сказать, что в определенном смысле Достоевский по отношению к русской культуре взял на себя миссию аналогичную той, которую выполнили в свое время творцы Талмуда.

В своем «пятикнижии», как по традиции часто принято называть пять великих философских романов Достоевского, писатель попытался

предельно обнажить, разоблачить и в муках преодолеть христианскую культуру жертвы и максимально выявить, вытащить на свет божий таящиеся в почве христианской культуры жертвы языческие корни.

То, что социальный универсум должен строиться на внежертвенных основаниях, – эта стержневая гуманистическая идея целиком пронизывает все «пятикнижие» Достоевского, от *Преступления и наказания* до *Братьев Карамазовых*.

В каждой части «пятикнижия» разработан свой особый уровень антижертвенной программы писателя (скажем, в *Бесах* это – революционный террор и религиозная жертвенность и т.д.).

В целом все пять романов представляют собой грандиозное и последовательное обвинение цивилизации, строящейся на пролитии крови и на пренебрежении к человеческой личности.

В интересующем меня аспекте на начальном этапе постижения концепции жертвы у Достоевского особенно важен и значим роман *Преступление и наказание*, и вот почему.

Именно на этом тексте как раз и можно прежде всего проследить, как концепция глобальной антижертвенности начинала формироваться в творчестве Достоевского, как она, собственно говоря, структурировалась и определялась.

Гэри Кокс в книге *Tyrant and victim in Dostoevsky* (Cox 1984) попробовал всю проблематику Достоевского «пропустить» через оппозицию **тиран – жертва**. Идея «жертвы» для Достоевского, несомненно, была центральной, но только сама оппозиция *тиран – жертва* выбрана, как мне кажется, не совсем точно.

Все дело в том, что у Достоевского и тиран довольно часто оказывается жертвой. Кроме того, в оппозиции **тиран – жертва**, предложенной американским исследователем, собственно, не схвачен особый подход Достоевского к проблематике данного круга: сделанное Гэри Коксом противопоставление является слишком общим, не охватывающим структурные основы мира писателя.

## 7.

В главном принцип интерпретации Достоевским идеи жертвы заключается в том, что писатель необыкновенно резко и глубоко обнажил архаические корни современного мира, его жертвенную основу и одновременно заронил идею возможности построения социума на внежертвенных основаниях.

Выше я попробовал показать, что антижертвенная концепция романа *Преступление и наказание* в целом ряде моментов перекликается с этической программой Талмуда.

Конечно, оппоненты мне с возмущением возразят, что антижертвенная концепция Достоевского была сформирована совершенно вне

прямого воздействия Талмуда (а может, скажут еще, что и самой концепции этой не было вовсе), что писатель о Талмуде не знал ничего, не хотел знать и, собственно, не мог хотеть (в рамках модной нынче христианизации Достоевского выявление тех или иных талмудических подтекстов крайне нежелательно).

Но о Талмуде, кстати, Достоевский не мог не знать, и Талмуд интересовал писателя – от этих фактов теперь уже никуда не уйти, хотя их довольно долгое время и пытались замалчивать или просто игнорировали.

В журнале *Время*, редактировавшемся М. М. и Ф. М. Достоевскими, а также Н. Н. Страховым, одно из направлений постоянной полемики составляли публикации, посвященные газете И. С. Аксакова *День*. Особенно активное участие в этой полемике принимал Ф. М. Достоевский; более того, он во многом и дирижировал этой полемикой (Нечаева 1972: 272–273).

В ответ на разгромную статью о Талмуде в газете *День* Ф. М. Достоевский напечатал апологетическую статью о Талмуде мало кому известного еврейского журналиста и, значит, он сначала прочел ее. Так что, по крайней мере, уже в 1862 году Ф. М. Достоевский обладал в той или иной степени объективной информацией о Талмуде.

Причем публикация апологетической статьи о Талмуде совершенно не соотносится с почвеннической программой журнала, суть которой заключалась прежде всего в определении «русской идеи». Это был поступок в высшей степени неожиданный. Я могу его объяснить только каким-то образом возникшим у Достоевского интересом к Талмуду.

Но даже если предположить, что он всего лишь интуитивно, спонтанно совпал с Талмудом, – это захватывающе интересно, поучительно и в общем-то совсем не случайно и по-своему даже закономерно, исторически закономерно.

Достоевский, бунтуя в лице своих героев против жертвенных оснований христианского мира (а это ведь абсолютно непреложный факт), в той или иной степени мыслил в общей системе талмудической этики, или иначе: система талмудической этики в той или иной степени была близка писателю.

Данное обстоятельство вполне достойно изучения и осмысления. Можно даже сказать, что потребность в таком изучении давным давно назрела. И уж во всяком случае факт близости Достоевского некоторым идеям и нравственным принципам Талмуда, наконец, должен быть признан.

Безотносительно к тому, был или не был знаком Достоевский с идеями Талмуда, его великие философские романы продуктивно и целесообразно было бы рассмотреть сквозь призму талмудической этики.

Талмуд на протяжении многих столетий сжигали, преследовали, замалчивали, пересказывали утрированно и даже намеренно искаженно, т. е. он испытал буквально все формы репрессий.

Не смотря на данные акции, беседы мудрецов страны Израиля и Вавилонии, запечатленные в трактатах Талмуда (а точнее в трактатах талмудов – иерусалимского и вавилонского), тем не менее легли, пусть

нередко и в искаженном виде, в концептуальную основу современной цивилизации, в ее главный этический фонд.

Все дело в том, что, продираясь сквозь репрессии и клевету, европейская мысль, начиная со средних веков (т. е. именно с эпохи репрессий) и особенно с эпохи Возрождения испытывала напряженный интерес к Талмуду и, вопреки всем препятствиям, удовлетворяла его, отбрасывая чуждую обрядовую шелуху и впитывая философию и этику этого уникального памятника.

Включение грандиозного мира Достоевского в общеталмудический контекст – это подход, как мне кажется, не только совершенно естественный, но, пожалуй, еще и абсолютно оправданный, оправданный в историко-культурном плане.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Агада*. В 2-х частях. Иерусалим, 1993.
- Антология Агады*. Т. 1. С толкованиями раввина Адина Эвен-Израэля (Штейнзальца). Иерусалим – Москва, 2001.
- Бачинин В. А. *Достоевский: метафизика преступления*. СПб., 2001.
- Белов С. В. *Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»*. Комментарий. М., 1985.
- Белов С. В. *Достоевский и его окружение*. В 2-х т. СПб., 2001.
- Веселовский А. Н. «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине». Веселовский А. Н. Мерлин и Соломон. М. – СПб., 2001, с. 17–378.
- Ветловская В. Е. «Приемы идеологической полемики в “Преступлении и наказании” Достоевского». *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 12. СПб., 1996а: 78–98.
- Ветловская В. Е. «Логическое опровержение противника в “Преступлении и наказании” Достоевского». *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 13. СПб., 1996б: 74–87.
- Ветловская В. Е. «Анализ эпического произведения. Логика положений (“Тот свет” в “Преступлении и наказании”»)». *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 14. СПб., 1997: 117–129.
- Ветловская В. Е. «“Арифметическая” теория Раскольниковова». *Достоевский и мировая культура*. Альманах N 15. СПб., 2000: 77–91.
- Гец Ф. «О характере и значении еврейской этики». *Восход* 4 (1881): 95–112.
- Гец Ф. «Некоторые воспоминания об отношении В. С. Соловьева к евреям». *Восход* 63 (1900): 30–31; *Восход* 79: 18–25.
- Голосовкер Я. К. *Достоевский и Кант*. М., 1963.
- Грец Г. *История евреев от расцвета еврейско-испанской культуры до смерти Маймонида*. 1027 – 1205. СПб., 1902.
- Гроссман Л. П. *Исповедь одного еврея*. М., 2000.
- Гус М. С. *Идеи и образы Ф. М. Достоевского*. М., 1962.
- Джонсон П. *Популярная история евреев*. М., 2001.
- Джоунс М. *Достоевский после Бахтина*. СПб., 1998.
- Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений*. В 30-ти т. Л., 1973, тт. 6–7.
- Достоевский Ф. М. *Записные книжки*. М., 2000.
- Из архива Ф. М. Достоевского*. «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Под ред. и с коммент. И.И. Гливленко. М. – Л., 1931.
- Зандер Л. «Новая книга о Достоевском как введение в православное мировоззрение. I. Попович. Философия и религия Достоевского (по-сербски). Изд. Христ. Живот. Сремски Карловци. 1924». *Путь* 8 (1927): 149–153.
- Карякин Ю. Ф. «О философско-этической проблематике романа “Преступление и наказание”». *Достоевский и его время*. Л., 1971: 166–195.

- Карякин Ю. Ф. *Достоевский и канун XXI века*. М., 1989.
- Касаткина Т. «Об одном свойстве эпизодов пяти великих романов Достоевского». *Достоевский в конце XX века*. М., 1996: 67–136.
- Кацман Р. «Преступление и наказание: лицом к лицу». *Достоевский и мировая культура*. Альманах N 12. М., 1999: 165–175.
- Кирпотин В. Я. *Разочарование и крушение Родиона Раскольников*. М., 1970.
- Ковсан М. *Смерть и рождение рабби Акивы*. Иерусалим, 2002.
- Курганов Е. Я. *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Опыт прочтения*. СПб., 2001.
- Курганов Е. М. *Достоевский и Талмуд, или штрихи к портрету Ивана Карамазова*. СПб., 2002.
- Леман М. *Акива*. Иерусалим, б.г.
- Литература Агады*. Сост. И. Бегун, Х. Корзакова. Иерусалим – Москва, 1999.
- Лякуб П. «Ответ г. А. Александрову (25 N “Дня”). По поводу его набега на талмуд». *Время X/5* (1962): 60–78.
- Луцатто Моше Хаим. *Очерк об основах иудаизма*. СПб., 2001.
- Мейер Г. «Свет в ночи (о “Преступлении и наказании”»)». *Грани* 44 (1959): 119–160; 45 (1960): 125–142; 46: 142–161; 47: 170–190; 48: 166–180; 49 (1961): 141–152; 50 (1961): 123–143; 51 (1962): 120–139; 53 (1963): 87–117.
- Мировоззрение талмудистов*. Свод религиозно-нравственных поучений в выдержках из главнейших книг раввинской письменности. Составлен по подлинникам С. И. Фином и Х. Л. Каценеленбогеном и переведен под редакцией Л. О. Леванды, с примечаниями и двумя библиографическими указателями, составленными Л. О. Гордоном. СПб., 1874, ч. I; СПб., 1876, ч. II–III.
- Мочульский К. *Достоевский. Жизнь и творчество*. Париж, 1947.
- Пиркей Авот* (Поучения Отцов). С русским переводом, комментариями и краткими биографиями танаим, авторов «Поучений». Иерусалим, б. г.
- Пиркей Авот*. Современный комментарий раввина Р. П. Булка. Москва – Иерусалим, 2001.
- Пиркэ Авот*. Сборник статей по еврейской истории и литературе. Кн. I, вып. I. СПб., 1866: 1–62.
- Плетнев Р. «Достоевский и Евангелие». *Путь* 3 (1930): 48–68; 24: 58–86.
- Пятикнижие и гафтарот*. Комментарий составил д-р Й. Герц, главный раввин британской империи. Москва – Иерусалим, 2001.
- Рагозина И. Ф. «Логика этических рассуждений в романе “Преступление и наказание” и специфика их языкового выражения». *Логический анализ языка. Языки этики*. М., 2000: 313–318.
- Рамбам (Маймонид). *Главы из книги «Мишнэ Тора»*. Иерусалим, 1998.
- Рамбам (Маймонид). *Путеводитель растерянных*. Москва – Иерусалим, 2000.
- Рамбам (Маймонид). *Книга заповедей*. Иерусалим, 2002.
- Разрушение второго Храма*. Агада из Вавилонского Талмуда. Иерусалим, 1994.
- Сальвестрони С. *Библейские и святоотческие источники романов Достоевского*. СПб., 2001.
- Соловьев Вл. С. «Талмуд и новейшая полемическая литература о нем в Австрии и Германии». *Русская мысль* 8 (1886): 122–146.
- Сыркин А. *Пути персонажей и авторов (Толстой, Достоевский и другие)*. Иерусалим, 2001.
- Талмуд. Мишна и Тосефта*. Критический перевод Н. Перефорковича. Т. 4. Кн. 7–8. СПб., б. г.
- Тихомиров Б. Н. *Творческая история романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»*. Л., 1986.
- Тихомиров Б. Н. «К осмыслению глубинной перспективы романа Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание”». *Достоевский в конце XX века*. М., 1996: 251–269.
- Томпсон Д. О. «Проблемы совести в “Преступлении и наказании”». *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков*. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сборник научных трудов. Выпуск 2. Петрозаводск, 1998: 363–373.
- Тороп П. *Достоевский: история и идеология*. Тарту, 1997.
- Трофимов Е. О логичности сюжета и образов в романе Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание”». *Достоевский в конце XX века*. М., 1996: 167–188.

- Туниманов В. А. *Творчество Достоевского. 1854–1862*. Л., 1980.  
*Учитель поколений Рамбам*. Иерусалим, б. г.  
 Урбах Э. Э. *Мудрецы Талмуда*. Иерусалим, 1989.  
 Финкелстайн Луи. *Рабби Акива*. Иерусалим, 1983.  
 Шилова Н. Л. *Редакционная концепция литературы в критике и публицистике журналов «Время» и «Эпоха» (1861–1865)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Петрозаводск, 2002.  
 Шкловский В. Б. *За и против. Заметки о Достоевском. Собрание сочинений*. В 3-х т. Т. 3. М., 1974: 145–372.  
 Штейнзальц Адин. *Введение в Талмуд*. Москва–Иерусалим, 1993.  
 Штейнзальц Адин. *Мудрецы Талмуда*. Москва–Иерусалим, 1996.
- Anderson Roger B. “Raskolnikov and the Myth Experience”. *Slavic and East European Journal* 20 (1976): 1–17.  
 Anderson Roger B. “Crime and Punishment: Psycho-Myth and the Making of a Hero”. *California Slavic Studies* 11 (1977): 523–538.  
 Carp A. “Rodion Raskolnikov. A psychological study”. *Br Journ Med Psychol* 14 (1934): 254–273 .  
 Cox Gary. *Tyrant and victim in Dostoevsky*. Columbus, Ohio, 1984.  
 Florance E. “The neurosis of Raskolnikov. A study in incest and murder”. *Archives of Criminal psychodynamics* 1 (1955): 344–396.  
 Gibson A. B. *The Religion of Dostoevsky*. London, 1973.  
 Johnson Leslie A. *The Experience of Time in « Crime and Punishment»*. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio, 1985.  
 Laing R. D. *Self and the others*. Harmondsworth – New York, 1971.  
 Meerson Olga. *Dostoevsky's Taboes*. Dresden University Press, 1998.  
 Squires P. S. “Dostoevskys Raskolnikov”. *Criminol Pol Sci* XXVIII (1937): 478–492.  
*Twentieth Century Interpretations of “Crime and Punishment”*. Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1974.  
 Wikström Owe. *Raskolnikov. Den kluvnes väg mot helnet i Dostojevskijs “Brott och straff”*. Avesta, 1982.  
 Zenkovsky V. “Dostoevskys religion”. *Dostoevsky. A collection of critical essays*. Wellek ed. New York, 1962: 130–145.

Јефим Курганов

РАСКОЉЊИКОВ И ДРУГИ (РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОЗОФСКИ КОМЕНТАР  
 «ЗЛОЧИНА И КАЗНЕ»)

Резиме

У чланку се разматра концепција антижртве у роману *Злочин и казна* Достојевског у поређењу с талмудским учењем. Описавши жртвени комплекс у свој његовој величини, Достојевски је показао његову истрошеност, неефикасност, неморалност и дошао до закључка да је неопходно да се он потпуно и неповратно превазиђе и победи. То постаје посебно очигледно у поређењу са разрађеним системом талмудске етике, која се појавила као покушај да се створи нов модел јудаизма у условима, када више нема Храма, дакле, жртвени култ постаје нереалан. Узимајући у обзир искуство Талмуда, Достојевски у *Злочину и казни* разоткрива архаичне корене савременог света, његову жртвену основу, и истовремено усађује идеју могуће узградње друштва на нежртвеним основама.

*Кључне речи:* Достојевски, *Злочин и казна*, Талмуд, жртва, антижртва.



Эниса Успенская

Универзитет уметности у Београду

Факултет драмских уметности

Катедра за теорију и историју драмских уметности

enisa.uspenski@gmail.com

## ФУНКЦИЯ НАРРАТИВНОСТИ В ТРАНСФОРМАЦИЯХ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА НА ЯЗЫК КИНОИСКУССТВА (КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО *БЕСЫ* В ФИЛЬМЕ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ *ОДЕРЖИМЫЕ*)

В тексте на примере экранизации романа Достоевского *Бесы* в фильме Анджее Вайды «Les Possédés» («Одержимые») обсуждается проблематика переложения литературного текста на язык киноискусства. Исходя из исследований Ю. М. Лотмана, мы рассматриваем невозможность перевода текста из одного семиотического аспекта в другой. В экранизациях литературных текстов выдвигается значение нарративности, которая, согласно пропповско-левистроссовской теории, понимается как глубинная структура и, согласно размышлениям Вяч. Иванова, как некий «ритмический и геометрический» принцип, заложенный в основу нарративного дискурса. Нарративность романа Достоевского *Бесы* понимается как диалогическое общение двух противопоставленных геометрических принципов: линейности и кругообразности. В процессе семиотической трансформации литературного текста показана функция знаков кинематографического языка с акцентом на монтажные фигуры, жесты и движения.

*Ключевые слова:* Достоевский, *Бесы*, Вайда, литературный текст, кинотекст, нарративность, линейность, кругообразность.

This text, using the ecranization of Dostoevsky's novel *Demons* (The Possessed), elaborates the problematics of translating literary text into the language of film art. Referring to the research work of Yuri Lotman, we suggest the impossibility of text translation from one semiotic regime into the other. What is accentuated in ecranizations of literary text is the meaning of narrativity, which is, according to Proppian-Levi-Straussian theory, understood as an in-depth structure, and in terms of Vjac Ivanov's theory, as a "rhythmic and geometric" principle, set into the very base of narrative discourse. The narrativity of Dostoevsky's novel *Demons* (The Possessed) is viewed as a dialogue between the two opposed geometric principles: linear and circular. In the process of semiotic transformation of literary text, the function of the signs of film language (with the focus on montage figures, gestures and movements) is showed.

*Key words:* Dostoevsky, *Demons*, Wajda, literary text, narrativity, linear, circular.

Благодаря заслугам Михаила Бахтина, Виктора Шкловского, Юрия Тынянова, Юрия Лотмана, Владимира Топорова, Роберта Льюиса Джексона

и других, исследованы особенности творчества Достоевского, открывшие перспективы его переложения на кинематографический язык. В этом смысле говорится о диалогичности, «внутреннем диалоге», одновременности этапов повествования, полифоническом пространстве, фабулятивной антилинейности, многоголосии, полидименциональном сюжетосложении, мифопоэтичности, функции тайны, авантюрном сюжете, значении слова «вдруг», «иконизации» и т. д.<sup>1</sup> Таким образом, когда в 1988 г. Анджей Вайда и сценаристы начали работу над фильмом «Одержимые» («Les Possédés»)<sup>2</sup>, они за собой имели не только известные экранизации Висконти, Бресона, Куросавы, но и целый ряд теоретических размышлений по вопросам связи Достоевского с киноискусством. Однако для Вайды, как известно, это был не первый и не последний опыт такого рода. Достоевский занимает особое и значительное место и в театральных, и в кинематографических постановках польского режиссера. Помимо *Бесов* им экранизированы и инсценированы романы *Преступление и наказание*, *Идиот* и *Братья Карамазовы*.

Как отмечалось рецензентами, *Бесы* для Вайды в первую очередь имеют значение текста, кодирующего политическую современность. Рецензент парижской *Русской мысли* подчеркивает актуализацию идеи терроризма: «В самом деле, в наш век государственного террора и “организованно-индивидуального” терроризма трудно вообразить себе иной подход к “Бесам”» (Горбаневская 1988). Сценаристом Жан-Клод Карьером отмечается, что из Достоевского убрано все «касающееся литературной и светской жизни и вся сатира времени» и остался «рассказ о группе террористов, который родился из подлинного эпизода, известного как “дело Нечаева”» (там же). В этом смысле фильм «Одержимые» близок театральной постановке *Преступления и наказания*, о которой М. Йованович пишет, что: «новое чтение Вайдой» этого романа «обусловлено авторским отношением к современной идее терроризма и близкой ему тоталитарной власти» (Йовановић 1992: 23).

Однако, несмотря на хороший прием у публики и критики, сам Вайда не был вполне доволен экранизацией *Бесов*. Фильму он предпочитал собственную инсценировку этого же романа в краковском «Старинном театре», досадуя на то, что пьеса никогда не была показана по телевидению и не сохранился снимок, поэтому ее увидело сравнительно небольшое количество зрителей. Вайда считал фильм неудачным еще и потому, что,

<sup>1</sup> О специфике творчества Достоевского в контексте его переложения на язык киноискусства см. статью В. Коларича «Отношение литературной поэтики Достоевского к поэтике кино и возможностях киноадаптации литературного текста» (Коларич 2013: 171–182).

<sup>2</sup> «Бесов» Вайда снял в 1987 году для французского продюсера. Роль Николая Ставрогина сыграл англичанин Ламберт Уилсон, роль старого Верховенского – египтянин Омар Шариф, Шатова – поляк Ежи Радзивилович, роль Марии, жены Шатова Изабель Юппер. Сценаристы, помимо Анджея Вайды и Агнешка Холланд, Эдвард Жебровский, Жан-Клод Карьер и Федор Достоевский.

по его мнению, Достоевский в первую очередь «писатель театральный» и, что «на сцене можно дать много диалогов, чтобы раскрыть суть его персонажей», тогда как «в кино все предельно сжато, ограничено картинками» (Вайда 2004).

Является ли Достоевский «более театральным» или более кинематографическим писателем, вопрос несомненно важный, и он неоднократно обсуждался не только Вайдой. Но мы оставим его в стороне, так как в данный момент нас интересует лишь способ «перевода» литературного текста романа Достоевского на язык кинематографического искусства. Вопрос этот кажется существенным для настоящей статьи, поскольку «акт перевода» происходит «на границе между различными семиотическими режимами», и в этом смысле, по словам Ю. М. Лотмана, «иконические (недискретные, пространственные) и словесные (дискретные, линейные) тексты взаимно **непереводимы**, выразить “одно и то же” содержание они **не могут**» (Лотман 2000: 217), (здесь и далее в тексте слова выделены нами – Э. У.). Таким образом, может казаться закономерным замечание Ю. Н. Тынянова, что превращение романа в киносценарий ведет к его испорченности<sup>3</sup>. Однако потенциал «переводимости» романов Достоевского на язык киноискусства кроется не в «структурно организованном динамическом целом» тексте произведения, а в страницах его рукописей и подготовительных записях. Они у Достоевского, как пишет Лотман, имеют «тенденцию превращаться <...> в знаки огромного **многомерного** целого, живущего в сознании писателя <...> к тому же записи эти **разноплановы**: здесь и варианты сюжетных эпизодов, и призывы к самому себе, и общетеоретические рассуждения философского характера, и отдельные, не нашедшие еще себе места слова-символы, которым предстоит развернуться в будущих, еще не созданных фантазией автора, эпизодах» (Лотман 2000: 215). Режиссер, по нашему мнению, ведет себя как и читатель, который повторяет процесс сотворения романа в «обратном направлении, восходя от текста к замыслу» (Лотман 2000: 217), порождая в творческом акте «обратного чтения» определенный кинотекст, который именно благодаря своей многомерной природе способен к реконструкции перспектив первоначальных замыслов, т. е. к развитию невербальных и пространственных потенций подготовительных записей романа.

В двухчасовой картине Вайды поместилось на самом деле немного из «эпизодов, нижущихся на синтагматической оси повествования» (Лотман 2000: 215) *Бесов*, романа из трех частей. Помимо многих второстепенных, упущены и некоторые главные герои, в том числе Варвара Петровна и Дарья Павловна, имеющие значительное место в ключевых эпизодах романа, а также упущены и многие сюжеты, темы, мотивы и пр. Однако «укороченность и усеченность» (Вайда 2004), на которую сетовал

---

<sup>3</sup> «Пока не будет пересмотрен вопрос об отношениях кино к литературе, самый лучший тип сценария будет промежуток между испорченным романом и недоделанной драмой» (Тынянов 1977: 324).

и сам Вайда, заставила режиссера динамизировать<sup>4</sup> действие фильма, сгустить события, чем выявляются характерные свойства нарративности романа Достоевского, такие как многомерность и разноплавность, которые обнаруживаются, «как самый принцип организации» нарративного, но и ненарративного дискурса<sup>5</sup>.

Ускорению действия фильма способствовало и отсутствие рассказчика, которое является фактом расхождения с традицией, установленной в экранизациях Достоевского как советскими (Пырьев, Кулиджанов и др.), так и зарубежными авторами (Куросава, Бресон). Но в то же время Вайде удалось сохранить двойственность нарративного дискурса, создаваемую у Достоевского нарративной перспективой рассказчика и автора. Режиссер вывел посреднического «хроникера» «Бесов» за рамки киноповествования, однако его функцию в некотором смысле удалось заменить надписью<sup>6</sup>, которая появляется в начале кинотекста, т. е. после первого эпизода. После того как Шатов в ставрогинском парке, Скворешниках, зарыл в землю доверенный ему организацией типографский станок, на остановившемся кадре появляются надписи, белые буквы на черном фоне, повествующие о существовании некой тайной организации молодых нигилистов:

В 1870 году группа молодых нигилистов – все они из одного города – возвращается из Швейцарии в Россию. Они намерены низвергнуть существующий строй. Они ждут ещё возвращения своего предводителя Петра. Он должен привезти с собой Николая Ставрогина, считающегося душой группы, новым Мессией. Россия встревожена. Всем кажется, что надвигается неумолимая революция. Либералы насторожились. Но никто не знает численность группы, её истинные намерения. Один из её членов, рабочий типографии Шатов, решает выйти из группы. Не без опаски он ждёт возвращения Петра и Ставрогина. (Текст фильма «Бесы») <sup>7</sup>.

Вторжение литературного текста в структуру звуковой картины можно соотнести с традицией «пояснительных надписей», имеющих место в немых фильмах до 1913 г. В связи с этим Ю. Г. Цивьян пишет, что «сравнительно долго эти надписи не претендовали на передачу устной речи. Действие комментировалось от лица “автора”, а персонажи продолжали оставаться *бессловесными*» (Цивьян 1988: 144, курсив наш: Э. У.). Такой прием, хотя и однократно использованный, позволил постановщику *Бесов* передать позицию рассказчика, как некоего сверхсубъекта, имею-

<sup>4</sup> См. у Бёрда «В письме к Мейерхольду Белый охарактеризовал подход режиссера как “попытку к остранению *Ревизора*”, заключая при этом, что постановка отвечает главной “задаче искусства” – “динамизировать”» (Бёрд: 2006).

<sup>5</sup> О свойствах «нарративности» (повествовательности) см. Объяснительный словарь А. Ж. Греймас и Ж. Курте (Греймас – Курте 1983: 503)

<sup>6</sup> Настоящий прием встречается у А. Куросавы, в экранизации романа *Идиот*. Здесь надписи на японском языке (белые на черном фоне) пресекают пространство фильма на протяжении всего его действия и в этом смысле играют роль в трактовке романной специфики экранизируемой прозы.

<sup>7</sup> Текст фильма «Бесы» доступен на веб-странице: [www.word.ru/Besy.html](http://www.word.ru/Besy.html).

щего сведения о случившемся и за пространством кинокартины, так как персонажи фильма, как и персонажи романа, являются *одержимыми* и как бы немymi исполнителями какой-то чужой сверх-воли.

«Одержимость» революционеров, находящихся под фантастическим воздействием демонической силы, является, по нашему мнению, исходным знаком<sup>8</sup>, определившим как тему, так и *нарративность* романа *Бесы*. Здесь подразумевается пропповско-левистроссовское понятие нарративности «как более абстрактных и более глубинных систем, существующих под внешними атрибутами фигуративного повествования, имеющих определенное имплицитное значение, управляющих производством и пониманием» определенного дискурса (Греймас – Курте 1983: 503). В этом смысле считаем, что в нарративности *Бесов* заложен некий «геометрический принцип»<sup>9</sup>, в котором заключается противоборство и взаимосвязь таких геометрических понятий, как «круг» и «прямая линия». Данное оппозиционное отношение раскрывается и Ю. М. Лотманом как отношение, которое складывается в связи подготовительных материалов к последующему повествовательному тексту. «Оно – как пишет Ю. М. Лотман – напоминает отношение клубка шерсти к разматываемой из него нити» (Лотман 2000: 216). Такая двойственная (в геометрическом смысле) нарративность, диктуемая дискурсивными нарративными структурами изначально задана, на наш взгляд, двумя романными эпиграфами. Первый – цитата из пушкинского стихотворения «Бесы» – обуславливает нарративную перспективу кругообразного движения, в которое вовлечены герои романа, сконцентрированные вокруг какого-то одного сильного центра, будь это Степан Верховенский или его наследник, Николай Ставрогин. Второй эпиграф представляет цитату из Евангелия от Луки (Лк 8, 32–36) и наоборот, указывает на прямую дорогу, на *выход* из кольцевого движения, через возрождение «во Христе».

Наличие внутренней двойственности нарративности указывает и на присутствие противоположных принципов, доминирующих в романе Достоевского. Первый восходит к определению бахтинского «полифонического романа» с концепцией «немного автора», а второй – соревнующийся и полемизирующий с первым – относится к определению принципа «романа трагедии» (Вяч. Иванов), в котором обнаруживается доминирование «ведущей идеи»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> См. у Лотмана: «Мы уже говорили, что первым звеном порождения текста можно считать возникновение исходного символа, емкость которого пропорциональна обширности потенциально скрытых в нем сюжетов. Не случайно определение таких, казалось бы, маргинальных моментов, как заглавие и эпиграфы, может служить сигналом того, что “тема” (в терминологии Жолковского – Щеглова) определилась» (Лотман 2000: 215).

<sup>9</sup> Здесь имеем в виду «ритмический и геометрический принцип» в размышлениях о живописи Вяч. Иванова, который, согласно Бёрду, приводит к «новому пониманию самой *повествовательности*» (Бёрд 2006). На наш взгляд, данный принцип близок цитированной пропповско-левистроссовской трактовке нарративности.

<sup>10</sup> О влиянии Вяч. Иванова на М. Бахтина и о его полемике с жанровой концепцией «романа трагедии» в литературоведении с семидесятых-восьмидесятых гг. прошлого

Как известно, Бахтин не отрицал «владычествующей идеи» в замыслах Достоевского, но «она не выносится за пределы большого диалога и не завершает его» (Бахтин 1972: 58). М. Йованович, полемизируя<sup>11</sup> с Бахтиным, выдвигает мнение о «ведущей идее» как сверх-диалогическом начале. Им показано, каким способом «ведущей идеей» или «цепью идей» большие романы Достоевского «объединяются *одним* подходом, *одной* поэтикой и *одной* разгадкой ее конструирования» (Йовановић 1992: 25, курсив: М. Ј.)

Стихотворение Пушкина «Бесы» отличается диалогичностью, как спор между двумя силами: центробежной и центростремительной. В нем зафиксированы контуры сюжета, т. е. субъектно-предикативная связь лирического героя и окружающего пространства. Этот сюжет героя, заблудившегося в снежной буре, встречается и в пушкинской прозе: в рассказе Белкина «Метель» и в романе *Капитанская дочка*. Случившееся рассказывается через восприятие автора и лирического героя – ямщика. В этом смысле он близок «многоликости» повествовательного субъекта Белкинских рассказов, который, в свою очередь, как уже доказано исследователями, является праобразом «двусубъектного» «эпического рассказчика больших романов Достоевского» (Иванчикова 2002: 36). Ямщик рассказывает своему пассажиру о том, как однажды он ехал с каким-то барином и, как они заблудились в метели. Поднялась снежная буря, снегом занесло все дороги, их пространство превратилось в чистое поле, в неведомую равнину. Дорога утратила *прямолинейность* и они стали кружить вокруг чего-то неопределенного, манящего и обманывающего, не позволяющего выйти из круга. В середине стихотворения движение остановилось и путники встретились с глазу на глаз с темным призраком, называемым ямщиком бесом, хотя до конца осталось непонятным, что это такое было – «пень или волк». После мгновения равновесия сил, т. е. некоторого остолбенения, «кони снова понеслись», коляска с возницей и барином снова закружилась и вокруг них «закружились бесы разны».

---

века развилась обширная дискуссия продолжающаяся и по сей день. Например, согласно Р. Л. Джексону Бахтин является «таксономистом», а Вяч. Иванов «мифографом» (Эмерсон 1995: 20); Л. Силард называет Бахтина «переводчиком идей Вяч. Иванова» (Силард 2002: 25), для С. Бочарова *Проблемы творчества Достоевского* являются книгой-памятником постсимволистского понимания Достоевского на фоне понимания символизма (прежде всего Ивановым)» (Бочаров 2006). Так же на эту тему писали И. А. Есаулов, Н. Д. Тмарченко, О. А. Кравченко, Н. И. Николаев и др.

<sup>11</sup> М. Йованович был одним из первых исследователей влияния Вяч. Иванова на М. Бахтина. Poleмику с Бахтиным М. Йованович начал докладом «Некоторые проблемы поэтики романа-тайны в творчестве Достоевского», который прочитан на Второй международной конференции, посвященной Достоевскому в Санкт-Вольфганге, 1974 (Йовановић 1992: 6–7). Позже в книге *Достоевский: от романа-тайны к роману-мифу*, полемизируя с бахтинской концепцией «немного автора», М. Йованович склоняется к подходу Вяч. Иванова к творчеству Достоевского и его концепции «романа-трагедии» (Йовановић 1992: 6–8). Но в окончательной работе по этому вопросу, «Вячеслав Иванов и Бахтин», акцент ставится не на полемику, а на преэминентность Бахтиным идее Вяч. Иванова (Йовановић 2004: 199–213).

Фигура круга выражается не только семантически, но и посредством композиции, метрики и синтагмы. Стихотворение состоит из семи восьмистиший, три первых из которых и три последних описывают движение. В средней, т. е. в четвертой строфе, движение останавливается. Такая фигура повторяется и на уровне одного стиха: четырехстопного хорea с цезурой между двумя стопами. Данная симметричность создает ощущение замкнутого круга, вращающегося вокруг своей оси. Ритм ускоряется регулярно повторяющимися полустопами без цезуры. Созданию фикции кругообразного движения способствует и стихотворная синтагма, строящаяся на параллелизмах («Мчатся тучи, вьются тучи»), повторениях («невидимкою луна») и эллипсах («Мутно небо, ночь мутна») (Пушкин 1959–1962: 298–297).

Структура пушкинского стихотворения метафорически рисует гибельную судьбу героев романа, вращавшихся вокруг некоего, чуть ли не имагинарного центра, какими в *Бесах* вначале являются идеи Степана Верховенского, а затем и сам Николай Ставрогин с его зловещей тайной. В контексте преемственности «властителя дум» со старшего Верховенского на Николая Ставрогина Гессен указывает именно на миражность их положения, говоря, что «*отвлеченный* деизм первого превращается «в атеизм» и «*загадочную* мрачную жизнь» второго (Гессен 1932: 51, курсив – Э. У.). В провинциальном городе, в среде местных революционеров и нигилистов, называемых хроникером просто «наши», Степан Трофимович «постоянно играл... некоторую особенную роль». По его словам, он был их «наставником» «проповедником», «патриархом»; был их «кукольным», перед которым члены кружка от души преклонялись, считая это за честь» (Достоевский 1974: 331)<sup>12</sup>. Однако идея Степана Трофимовича, которую он проповедует молодым анархистам, представляется «пустым местом». В городе считали, что кружок «рассадник вольнодумства», так как у них была всего навсего «русская веселенькая либеральная болтовня», «высший либерализм», «без всякой цели, возможный только в одной России». Просто Степану Трофимовичу, «как и всякому остроумному человеку, необходим был слушатель, и, кроме того, необходимо было сознание о том, что он исполняет высший долг пропаганды идей», надо было с кем-нибудь «обменяться за вином известного сорта веселенькими мыслями о России» и «русском духе», о боге вообще и о «русском боге в особенности», нужно было «повторить в сотый раз всем известные и всеми натверженные русские скандальные анекдотцы» (30). Степан Трофимович любил свою «гражданскую роль до страсти» и «чрезвычайно любил свое положение “гонимого” и “ссылного”», хотя одновременно ему самому неясно было, «*является ли он членом какого-то тайного общества или нет*» (330, курсив наш – Э. У.). В этом смысле то, что притягивало революционеров к Степану Трофимовичу, читателю представляется чем-то

<sup>12</sup> В дальнейшем тексте в скобках указывается только страница цитируемого издания.

темным и недосказанным, наподобие того «миража», ведущего «вокруг и по сторонам» пушкинского возницу и его путника.

Положение, которое Степан Верховенский имеет в среде местных революционеров, выразится несколькими средствами киноязыка: выбором актера, монтажными фигурами и средствами «кино-карпалистики»<sup>13</sup>. Для образа Степана Трофимовича имеет значение то, что его играет всеми известная звезда мирового кино Омар Шариф. Этим подчеркивается его мифопоэтичность, чем он резко выделяется от остальных членов группы<sup>14</sup>. Его главенствующая роль в группе также подчеркивается и ситуационными кадрами (situation shot), в которых, как самая крупная на первом плане, выделяется фигура Степана Трофимовича. Остальные члены группы на заднем плане и меньше его, также Степан Трофимович все время на ногах и в движении, в то время как остальные сидят. В монтажную фразу включены и позы и жесты, которые являются одним из приемов обрисовки патетичности и праздности его риторики. Движение его рук плавно и кругообразно.

Собрание прерывает приход Шатова. У него появились новые мысли, противоположные идеям социалистов. Шатов обвиняет революционеров и Степана в незнании русского народа и противится их идее «общего разрушения». С другой стороны, группа выступает против Шатова, утверждая, что с ним нельзя разговаривать. Данная ситуация рисуется кадрами крупного плана лица Шатова и лиц отдельных членов группы: Эркеля, Шигалева, Виргинского и Липутина, т. е. фигурами, известными под названием «look outward regard». Таким «чередованием симметричных планов» подрывается структура общего плана и «возникает своеобразный порочный круг» (Ямпольский 1984: 127). В противовес Степану Верховенскому жесты Шатова неуклюжи, а когда он заговаривает о русской идее, то начинает ладонью рубить воздух.

Вайде нужно было показать невозможность Шатова выбраться из круга «наших», следуя известной крылатой фразе: «кто не с нами, тот против нас»<sup>15</sup>. Для этого он использует кадры, в которых участвуют оба

<sup>13</sup> Термин Ю. Цивьяна (Цивьян 2010), относящийся к функции жеста в художественном произведении, в котором он приобретает метафорическое значение, однако, как пишет Култыгин, «чтобы понять, что же такое карпалистика – а точнее: что именно хочет сказать Юрий Цивьян, – нужно прочитать эту книгу (*На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино*) целиком. (...) В отличие от вполне реальной и существующей науки о жестах – кинестики, развиваемая Цивьяном карпалистика является “вымышленной гуманитарной наукой о стиле и семантике жеста”». Эта “вымышленность”, а вернее – ненарочитость, подчеркивается автором на протяжении всех трехсот с лишним страниц. Отчасти такой “ненаучный” подход и делает “Подходы к карпалистике” чтением интересным и захватывающим, но притом вполне серьезным» (Култыгин 2010).

<sup>14</sup> Андре Малро, пишущий об особенностях творчества Достоевского в контексте поэтики кино, подчеркивает мифологическую, т. е. мифопоэтическую природу киноискусства, которая строится, в первую очередь, на продуманном подборе кинозвезд» (Коларий 2013: 172).

<sup>15</sup> «Кто не с нами, тот против нас» – фраза была популярна в первые годы советской власти и обычно ассоциируется с агрессивной революционной пропагандой. Однако ее

субъекта: Шатов, пытающийся покинуть данное пространство, и Степан Трофимович, старающийся удержать его в этом же пространстве. И как только Шатов успевает освободиться из «объятий» Степана, наступает чередование новых монтажных фигур, создающих впечатление о новой нерасторжимости пространства. Это вереница фигур «reverse angels», которая составляет звено двух кадров: кадра «look outward reگرد» и «кадра видения персонажа» (eye-line shot). Со слов Ямпольского, «reverse angels» представляет «совокупность двух взаимодополняющих пространств, которые охватывают весь горизонт и дают разверстку *кругового континуума*» (Ямпольский 1984: 126, курсив наш – Э.У.).

Сцепление фигур «reverse angels» начинается крупным планом лица Степана Трофимовича, когда он смотрит на спину уходящего Шатова, затем следует кадр видения самого Шатова, изображающий поднимающегося по лестнице Петра Верховенского. На этом круг и закрывается, поскольку Петр теперь новый тайный управляющий группой. Зависимость положения Шатова подчеркивается и в сцене короткого диалога между ним и Петром, сцене выразительной не столько скудными фразами, которыми обмениваются персонажи, сколько их позами и жестами. В соответствии с текстом Достоевского движения героев отражают их внутреннее состояние: у Шатова они мешковаты, а у Петра быстры и стремительны. Но после обмена несколькими словами, которыми Шатов повторяет свое желание уйти из группы, а Петр напоминает о его должности вернуть печатный станок, они застывают на пороге комнаты<sup>16</sup> в общем ситуационном кадре, продолжающемся около пятнадцати секунд. Петр говорит: «Шатов! Завтра приезжает Ставрогин» (текст фильма), – и делает жест, который имеет не психологическое, а художественное значение и указывает на генетическую связь этого персонажа с реальными вождями советской революции, связь, напророченную Достоевским и увиденную Вайдой. Это жест говорящего лица с поднятой правой рукой и с указательным пальцем, нацеленным на слушающего (или слушающих), жест, встречающийся на плакатах и некоторых памятниках Ленину и, реже, Сталину.

В данной сцене Петр ведет себя как действительный предводитель группы, но до этого он должен был «покончить» со Степаном и вынуть его лидерство из глав молодых нигилистов. Эта программа реализуется Достоевским на протяжении почти всего романа. От первой романной

---

первоисточником является Библия. В Новом Завете (Мф 12, 30 и Лк 11, 23) сказано: «Кто не со Мною, тот против Меня, и кто не собирает со Мною, тот расточает». Употребляется как угроза, предостережение тем, кто занимает нейтральную позицию в политике. Используется как аллюзия, напоминание о теории и практике «классовой борьбы», социальной розни, которая насаждалась посредством агрессивной пропаганды в первые годы советской власти в России, а также как уподобление этой практике чьих-либо действий (Серов. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений, на: [www.bibliotekar.ru](http://www.bibliotekar.ru)).

<sup>16</sup> См. у Бахтина: «жанр диалог на пороге» (Бахтин 1972: 67)

встречи Пети с отцом в доме Ставрогиной, когда сын разоблачает отца в подменном отцовстве, до полного разгромления его как личности и его «розового либерализма» на балу у Юлии Михайловны, когда старший Верховенский чуть ли не был избит резгненным обществом.

Но если отношение сына к отцу восходит к семантике бесовской зацикленности на идее «наших», то отношение Степана Трофимовича к сыну проходит через метаморфозы. От ложных объятий, «вздорного» и «кухарочного» (171) «*Pierre mon enfant*» (144) и «*Fils, fils, chéri*» (171), через презрение и проклятие: «Отрясаю прах ног моих и проклинаяю» (31), до истинного проявления чувства любви и предсмертного: «О, как бы я желал видеть Петрушу... и их всех...»; «Даже самому глупому человеку необходимо хоть бы нечто великое. Петруша... О, как я хочу увидеть их всех опять» (506).

У Вайды настоящая сюжетная линия схвачена разом в двух-трехминутном эпизоде. В нескольких секундах на лице экранного Степана Трофимовича при встрече с сыном и словах «Пьер, сын мой»<sup>17</sup> выражается одинаково и вычурное отцовство и чувство вины, которое в книге появляется уже в самом конце романа. Сын же обращается к отцу словами: «Замолчи, папа. Ты теряешь голову. Похож на слезливую старуху», являющимися своеобразной перифразой оскорбительных романских высказываний Петра Верховенского: «Ну, не шали, не шали, без жестов, ну и довольно, прошу тебя» (144). Дальше в их диалоге мелькает несколько ключевых сцен из романа в связи с «обыском Верховенского», ироническое отношение Петра к народолюбию Степана и преемственность идеи разрушения и головорезания от «исчезающего» к молодому поколению:

(Петр): Нужно быть непреклонными! Да! Ну что ж, *мы восприняли твои идеи*. Но я уверен, что ты их не узнаешь. Нужно быть безжалостными! Ты прав, это необходимо.

(Степан): Вы готовы рубить головы?

(Петр): Разумеется. Если понадобится, в три раза больше голов, чем срубили французские якобинцы.

(Степан): Рубить головы легче, чем иметь идеи.

(Петр): Мы будем их рубить!

(Текст фильма, курсив наш – Э. У.)

Визуальным стержнем этой сцены является жест символизирующий обезглавливание. Его производит Степан Верховенский, который сопротивляется сыну и не признает в его словах своих прежних идей. В романе этой сцене соответствует диалог Степана Трофимовича с Липутиным.

«Степан Трофимович повадился бормотать про себя известные, хотя несколько неестественные стихи, должно быть сочиненные каким-нибудь прежним либеральным помещиком:

Идут мужики и несут топоры,

<sup>17</sup> Поскольку фильм на французском, то семантика степановского двуязычия, русского и французского, здесь утрачивает значение.

Что-то страшное будет.

(...) Липутин, при этом случившийся, язвительно заметил Степану Трофимовичу:

- А жаль, если господам помещикам бывшие их крепостные и в самом деле нанесут на радостях некоторую неприятность.

**И он черкнул указательным пальцем вокруг своей шеи.**

Сher ami, – благодушно заметил ему Степан Трофимович, поверьте, что *это* (он повторил жест вокруг шеи) нисколько не принесет пользы ни нашим помещикам, ни всем нам вообще» (31).

В противовес жесту обезглавливания, который связывается с деятельностью революционеров, в сцене диалога между старшим и младшим Верховенским фигурируют иконические знаки, относящиеся к религиозному дискурсу не только романа, но и всего творчества и жизни Достоевского. Это Евангелие и Сикстинская Мадонна.

Петр берет Евангелие и говорит святотатственные слова: «Мы будем рубить! зуб за зуб, как сказано в Евангелии». На это Степан ему отвечает: «Несчастный! Это не в Евангелии», – за этим следует ответ Петра: «К черту! Я не читал эту проклятую книгу» (текст фильма). Настоящая сцена относится к реплике Степана о сыне, высказанной рассказчику: «О карикатура! Помилуй, кричу ему, да неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить хочешь?» (171) Но полное расхождение между старшим и младшим Верховенскими у Вайды представлено символическим обменом местоположения внутри эпизода.

Первый момент встречи показан фигурой «revers angels». Петр только что приехал из заграницы, распоряжается в кабинете отца. Абсолютный взгляд объектива-нарратора следит за его движениями. Кадр укрупняется и останавливается на лице героя-Петра, за этим следует кадр «видения героя», где на первом плане представлен Степан, застывший в дверях, а за ним виднеются остальные члены группы. Но после первой фразы они меняются местами и теперь за спиной Петра находятся революционеры, а за спиной Степана видна Сикстинская Мадонна. Помещение Степана Трофимовича в один кадр с Сикстинской Мадонной явно раскрывает намерение Вайды: с одной стороны связать этот образ с самим Достоевским<sup>18</sup>, а с другой – указать на путь его будущего преображения, подготовив таким образом и последнюю сцену фильма, смерть Степана.

Этой последней сценой Вайда дает собственный ответ на «ведущую идею» Достоевского, сориентированную на «возможность трансцендентного освобождения из этого мира» (Эмерсон 1995: 25). Жизнь Степана Верховенского в эпилоге романа приобретает мифологическую цельность. Он покидает мир «наших» и выходит на прямую большую дорогу, чем и фигуративно показано его преодоление кругообразного движения. Последний фабулятивный этап Степана Верховенского насыщен символи-

<sup>18</sup> Обстановка кабинета Степана Трофимовича – мебель, обои и копия Сикстинской Мадонны – явно напоминают кабинет в Музее-квартире Достоевского в Кузнечном переулке в Санкт Петербурге.

ческими значениями, которые неоднократно трактовались в литературе о Достоевском. Главный вопрос состоит в том, снимает ли автор в сцене смерти со Степна Верховнского пародийную оболочку или возможность его спасения остается до конца сомнительной.

Как известно, Степан Трофимович у Достоевского умер в поселке Устье, не переправившись на пароходе через озеро и не доехав до Спасова, куда было направился вместе со своей спутницей, книгоношей Софией Улитиной. Он умер в сельской избе, в комнате, интерьер которой символически соотносится с его внутренней и внешней дихотомией и в чувствах, и в его смешанных мыслях о европеизме и народничестве, и в русско-французской речи. Это была комната, в которой были и «диван и кресла», но ужасного вида, комната довольно обширная, с мифологическими ужасными литографиями на стенах, с длинным рядом икон и медных складней в переднем углу, со своею странною сборною мебелью, представляющая собою непреглядную смесь чего-то городского и искони крестьянского» (492). Здесь снова, спустя тридцать лет, Степан Трофимович прочитал текст Евангелия из Апокалипсиса и то место «о свиньях», которое указано в эпитафье. Слова Евангелия сильно подействовали на Степана, он признался Софии, что всю свою жизнь лгал и «даже, когда говорил правду» (497). Возможно именно с этого-то места и началось его просветление. Именно такого мнения Йованович, для которого это признание является выражением «полного и безоговорочного покаяния» (Йовановић 1993: 243). Так как после исповеди последние предсмертные сцены с пророческими словами «завтра мы все отправимся» (506) для Йовановича на мифопоэтическом плане означают «воскресение» и «новую жизнь», обретенную перед «уходом в вечность», в которой встретятся все герои романа, погибшие и «искупленные Христом» (Йовановић, 1993: 245). Но в то же время для Йовановича уподобление Степана Христу в сцене смерти остается карикатуральным, так же, как и сама иконная композиция этой сцены является пародийной. Он пишет:

«Герой христовскую ситуацию легко превращает в пародию заявлениями, что он “жертвует собой”, что готов к “распятию”, что желает “воскреснуть”, а также и привычкой как у Христа Ренана “заглядывать” в глаза своим собеседникам (10, 65, 13) (...) Этим Верховенский старший в сущности указывает на то, что страдания Христа можно перенять и в **карикатуральном виде**. Эта линия соблюдается до конца его истории, когда умерший Степан Трофимович напоминает Христа, у гроба которого стоят Богородица и Мария Магдалина (Варвара Петровна и Улитина), а воздействие **пародийности** увеличивается и предыдущей сценой, в которой герой *повторяет* жест Раскольникова у Сони (мольба Улитиной читать Евангелие и мотивы “стояния на коленях” и “целования ног” – 10б 493, 495, 496). Через связь с образом Сони Мермеладовой Улитина находится в положении Марии Магдалины, так как Варвара Петровна является карикатуральной Богородицей и другим образом – Степан Трофимович “наконец становится ее сыном”» (10, 16), (Йовановић 1993: 237, слова,

выделенные курсивом, – М. J., перевод и слова, выделенные жирным шрифтом, – Э. У.)

Однако, увиденная Йовановичем, так сказать, пародийная «икона», в сцене смерти Степана Трофимовича, в истолковании другого автора, Татьяны Касаткиной, имеет противоположное значение, а именно: значение **сотворения подлинной романной иконы** с сюжетом Жен-мироносиц и для этого автора нет сомнений, что Степан Трофимович без примеси остранения служит образом Христа: «Интересно и то, что в последней сцене Степан Трофимович как бы служит и образом ангела, возвещающего Жизнь Вечную, и образом Христа, указывающего путь к ней» (Касаткина 2004: 245).

Возможность толкования одного и того же текста в ракурсах противоположных смысловых нагрузок свидетельствует о карнавальном характере прозы Достоевского, в которой сопрягается низкое и высокое, фальшивое и подлинное. Однако Вайда в фильме решил найти выход из такого рода диалогизма, пополнив картину визуальными значениями, которые у Достоевского не имеют вербального эквивалента. У Вайды сцена смерти Степана Трофимовича является финальной и, таким образом, его окончательным ответом не только на истолкование романа, но и на его отношение к самому Достоевскому. Можно сказать, что в этой сцене Достоевский не интерпретируется и не трансформируется Вайдой, а продолжается, согласно известной бахтинской формулировке: «Достоевский еще не стал Достоевским, он только еще становится им» (Бахтин 1979: 316). Режиссер вывел Степана Трофимовича из душевной комнаты деревенского дома и представил его плывущего по озеру, на которое больной романый Степан успел лишь мельком взглянуть и сказать: «Tiens, un lac, – (...) – ах боже мой, я еще и не видал его» (499). Плавание Степана Трофимовича по озеру выходит из рамок самого кинотекста, оно длится во время титров и заканчивается на другом берегу в момент потухания экранного света. Символика воды, лодки и переправы с одного берега на другой довольно прозрачны, отсылают к древнегреческой мифологии, однако присутствие православного священника, чтение «о бегах» из Евангелия ясно очерчивают ее религиозный диапазон. Но кроме священника в лодке очутилась и Лиза Тушина. Хотя в фильме не показано, что она погибла в сцене пожара, зритель, знающий текст, воспринимает ее как умершую, а вместе с этим и всю эту сцену как потустороннее хождение героя в сопровождении той, которая символизирует его Беатриче, т. е. «все, что было прекрасного в его жизни» («Становлюсь на колени пред всем, что было прекрасно в моей жизни, лобызаю и благодарю», /412 / говорит Степан Лизе перед уходом на большую дорогу.)

В отличие от старшего Верховенского, который вышел из круга хаотического, деструктивного многоголосия, младший Верховенский является «танцмастером» хаотического кружения. Поменявшись местами с отцом в первой сцене появления в фильме, младший Верховенский символически берет группу в свои руки. Это представлено ситуационным

кадром, заключающем в себя помимо Петра еще четверо молодых нигилистов. В итоге их пятеро, что недвусмысленно восстанавливает семантику пресловутой романной «пятерки», т. е. «пятеро избранных»:

Все эти пятеро деятелей составили свою первую кучку, твердо веря, что она лишь единица между сотнями и тысячами таких же пятерок, как и их, разбросанных по России и, что все зависит от какого-то центрального, огромного, но тайного места, которое в свою очередь связано органически с европейскою всемирною революцией (303).

Вайда дополнил смысл «пятерки» и придаточными карпалистскими знаками, обыгрывая семантику, которую этот образ приобрел у интерпретаторов Достоевского и в эпоху реального социализма. В момент поворачивания Петра к товарищам их поздравительные восклицания «Браво! Браво! Правильно! Да, превосходно! Прекрасно сказано!» (текст фильма) сопровождаются внушительной жестикующей Виригинского, одного из членов группы. Его едва ли не пантомимические движения рук, где чередуются стиснутые в кулак пальцы и расширенная пятерня, ассоциируются с плакатной и скульптурной соцреалистической иконографией.

Петру Верховенскому не составляло труда овладеть революционерами. Гораздо больше усилий ему понадобилось, чтобы подчинить Николая Ставрогина, который, согласно многим исследователям, является одним из самых сложных героев мировой литературы. По словам Бердяева, «всё и все в *Бесах* есть эманация Ставрогина <...> Это перевоплощение Ставрогина в П. Верховенского, в Шатова, в Кириллова, даже в Липугина и Лебядкина, и воплощение чувств его в Лизе, в Хромоножке, в Даше и есть содержание *Бесов*. <...> Всё – он, всё – вокруг него. Он – солнце, истощившее свой свет.» (Бердяев 1914: 84). Таким образом, названные герои романа не имеют личной свободы, за собственное существование они должны сопротивляться, должны бороться со Ставригиным. Конфликтную ситуацию дополняют «переходы в противоположных оценках Ставрогина всеми связанными с ним людей. Для всех образ Ставрогина двойся: для Хромоножки он то князь и сокол, то самозванец-купчик, стыдящийся ее; для П. Верховенского он то Иван-Царевич, о котором пойдет легенда в русском народе, который станет во главе переворота, то развратный, бессильный, ни к чему негодный барчонок; и для Шатова он то великий носитель идеи русского народа-богоносца, который тоже призван стать во главе движения, то барич, развратник, изменник идее; то же двойственное отношение у Лизы, которая его обожает и ненавидит» (Бердяев 1914: 85). Данная ситуация реализуется у Достоевского в форме продолжительных диалогов, которые на страницах романа ведут его протагонисты. И, как сказано у Бахтина, «постановка “другого” определяет и все без исключения существенные диалоги Достоевского: они подготовлены сюжетом, но кульминационные пункты их – вершины диалогов – возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человека к человеку» (Бахтин 1972: 244). Именно диалогичность романов Достоевского является главным условием их будущих экранизаций. Однако

дело с реализацией диалога в кинематографе оказалось не таким простым. Как пишет Ямпольский: «диалогичность кинематографического пространства, казалось бы, должна создавать весьма благоприятные предпосылки для воплощения диалога на экране, ведь словесный диалог здесь может быть подкреплён особым структурированием пространства, созданием весьма тонких отношений между говорящим в самой раскадровке. Между тем, рано возникшая необходимость в изображении диалога сразу выявила целый ряд весьма значительных сложностей» (Ямпольский 1984: 127–128). Монтажное изображение диалога в кинематографическом искусстве слагалось и слагается постепенно, по мере развития операторской техники. И в постановке *Бесов* Вайды встречается с ограничениями кинематографического языка именно в области изображения диалога. С этим связано и его недовольство созданной картиной, так как в ней нельзя было дать «много диалогов и раскрыть суть персонажей Достоевского» (Вайда 2004)<sup>19</sup>.

Однако это не значит и то, что диалогическая структура в фильме потерпела крушение. Напротив, Вайда, благодаря природе киноязыка (монтажные решения, мизансцены, движения, жесты) в ущерб речевому материалу выдвинул визуальные образы, т. е. «не вербальный, а *пространственный* предел полифонии» (Эмерсон 1995: 31). Так, например, в диалоге Петра Верховенского и Николая Ставрогина функциональными являются ситуационные кадры, вмещающие оба персонажа в один кадр. Этим подчеркивается их нераздельность, их фаустовско-мефистофельская связь. Ставрогин, «как это впервые установил Вяч. Иванов, русский Фауст, только отрицательный Фауст», – «отрицательный потому, что в нем иссякла любовь, а с иссякшей любовью и то стремление, которым спасается Фауст». С другой стороны, Верховенский – ставрогинский Мефистофель, он «ничто иное, как его обезьяна». Но Ставрогин соблазняется им и, как пишет Гессен, «обе “ночи”, когда Ставрогин соблазняется своим Мефистофелем и смотрится в него, как в свое зеркало, занимают в композиции *Бесов* центральное место» (Гессен 1932: 60). Вайда следит за указанной перспективой, подчеркивая и выдвигая на первый план именно мефистофельское поведение Петра. Он по-лакейски старается угодить своему «хозяину»: подает ему пальто, завязывает шнурки на туфлях и т. д. Однако, эта его услужливость преднамеренна, с целью овладеть душой Ставрогина, что и является ключевым моментом в их отношениях. Николай Ставрогин попадает в ловушку, подготовленную

---

<sup>19</sup> См. еще об этом в интервью А. Вайды, данное А. Сотникову, корреспонденту «Московского Комсомольца» «Но Достоевский еще не знал всего того, что раскрыл Бахтин в Достоевском, а именно, что персонажи Достоевского раскрывают себя в диалогах. Наверное, поэтому в его романах так много диалогов, а диалог – это стихия театра. Поэтому именно в театре можно наиболее полно раскрыть персонажей Достоевского. В фильме же пытаешься диалоги заменить картинками, образами, и это не достигает масштаба Достоевского. Именно поэтому потерпел фиаско мой фильм “Бесы”, хотя мне и казалось, что я много знаю о Достоевском» (Сотников 2004).

Петром – отдает деньги каторжнику Федьке для убийства Лебядкиных, чем фактически и решается его судьба человека, обреченного на скованность, неподвижность, т. е. на судьбу человека, лишённого пути.

Первая встреча Петра Верховенского со Ставрогиным в романном времени произошла в доме Варвары Петровны. Однако из коротких реплик и Петра, и Ставрогина читатель узнает, что они встретились до этого, в поезде:

«Я сначала завез Петра Степановича к Кириллову», – отвечает Николай Ставрогин на вопрос матери, где задержался, и продолжает: «А Петра Степановича я встретил в Матвееве (за три станции), в одном вагоне доехали». На это сам Петр добавляет: «Я с рассвета в Матвееве ждал (...) у нас задние вагоны соскочили ночью с рельсов, чуть ног не поломали» (157).

Эти, как бы случайно оброненные фразы, были очень важны для Вайды, так как он из них создал ключевой эпизод, в который и поместил карнавальное действие с участием Лизы и Хромоножки в романе, разыгранное в салоне Ставрогиной. Эпизод начинается чуть ли ни с люмьеровским прибытием поезда на станцию в Матвееве. Поезд был нужен режиссеру по двум причинам. С одной стороны, он поднимает женевскую тематику, а с другой стороны, поезд имеет и более универсальное символическое значение, как цивилизационное начало, которое несет разруху природе и народности. Вайда подчеркнул это значение картинкой, на фоне которой появляется поезд, а в глубине видна отскочившая в сторону запряженная в тележку лошадка.

Первая кино-встреча Николая Ставрогина и Петра Верховенского раскрывает полное доминирование первого и его презрение к окружающему миру, а более всех к самому младшему Верховенскому. В первом кадре этой встречи объектив абсолютного взгляда следит за быстрыми движениями Петра, подходящего к прибывающему поезду, из которого должен выйти Ставрогин, и останавливается в момент соединения их взглядов. Объективом, находящимся за спиной Петра, который стоит на платформе, с нижнего ракурса снимается выход Ставрогина из прибывшего поезда. В следующей сцене их пространство опять охватывается одним кадром. На первом плане высокая фигура Ставрогина, а за ним подпрыгивает Петр. Здесь, как и в целом эпизоде, изображающем карнавальное событие главы «Премудрый змей», на экранном пространстве визуально доминирует фигура Ставрогина. Мимика его лица крайне редуцирована, что соответствует определению этого героя как маски, срощенной с его образом. Это противоположно игривым выражением лица Петра, когда он, как выразился Достоевский, «сыплет своим бисером» (144), чтобы убедить Лизу в рыцарских достоинствах своего хозяина и старается затушевать его шутовской браком с Марией Трофимовной.

Во втором эпизоде, объединяющем Петра Верховенского и Николая Ставрогина, подчеркнута их сообщность в ключевом событии романа, т. е. убийстве Шатова, а также и их общая виновность в смерти остальных

героев: Лебядкиных, Лизы Тушиной, Кириллова, каторжника Федьки, так же как и причастность ко всем остальным бесовским действиям «наших», в связи с «мышью в иконе», «пожаром» и т. д. Для реализации такой программы в фильм введена ситуация, которая отсутствует в самом тексте романа. После встречи на вокзале Петр и Николай садятся в карету и едут по городу. Объектив следит за их кругообразным движением, напоминающем заблудившихся путников пушкинского стихотворения. Их образы крепко переплетены в кадре крупного плана: перекошенные полупрофили обоих протагонистов отражаются на оконном стекле кареты. Именно в этих кадрах высказывается основная мысль терроризма о том, что их сообщество основано на пролитой крови.

(Ставрогин) Чтобы сплотить группу, есть способ получше.

(Верховенский) Я тебя слушаю.

(Ставрогин) Сколько их? Пять? Шесть?

(Верховенский) Пять.

(Ставрогин) Следует обвинить одного из них в предательстве и затем ужокошить его. Четверо, пролившие кровь, будут связаны навеки. Но какой же я дурак, это ведь твоя идея раз ты хочешь убить Шатова.

(Верховенский) Я? Неужели ты так думаешь?

(Ставрогин) Это не я, это ты об этом думаешь. Поздравляю.

(текст фильма «Бесы»)

Призрачные портреты героев в кривом зеркале раскрывают сущность их «внутреннего диалога», посредством которого «противоборствующие голоса внутри каждого из них устанавливают независимый контакт с соответствующими борющимися голосами» (Эмерсон 1995: 29) другого. В коротком обмене слов между Верховенским и Ставрогиным всплывают наружу их скрытые мысли. В романе Ставрогин вслух проносит мысль о пролитой крови, разоблачая тем самым намерение Верховенского убить Шатова. Разгневанный вызовом Ставрогина, Верховенский, в свою очередь, мысленно обещает отомстить ему: «Однако же ты... однако же ты мне эти слова должен выкупить, – подумал про себя Петр Степанович, – даже сегодня вечером. Слишком ты много уж позволяешь себе» (299).

В следующей кино-встрече Ставрогина с Петром Верховенским усиливается их внутренняя фаустовско-мефистофельская борьба за одержание победы одного над другим. Режиссер воспользовался коротким авторским описанием, в котором движения героев недвусмысленно раскрывают их взаимоотношение:

«... Весело юлил Петр Степанович, то стараясь шагать рядом со своим спутником по узкому кирпичному тротуару, то сбегаая даже на улицу, в самую грязь, потому что спутник совершенно не замечал, что идет один по самой середине тротуара, а стало быть, занимает его одною своею особой» (298).

Настоящая «сценка» в фильме развернута в целый эпизод. Режиссер поместил героев в пространство узкого переулка, по середине которого течет небольшая канавка, так что места на дороге, по которой идут Петр и Николай, хватает лишь на одного, т. е. Ставрогина. Создается впечатление полной власти Ставрогина над Петром, однако ситуация постепенно меняется. Их совместное пространство начинает раздваиваться и распадаться на диалогическую структуру. Ситуационные кадры в этом случае заменяются монтажными фигурами, так называемыми «восьмерками». Специфика этой фигуры в том, что «внутри ситуационных кадров продолжает работать реликтовое значение, привносимое из основного монтажного кода», однако кадры, снятые двумя камерами «разрушают однозначность такой идентификации», «персонажи оказываются не просто равнозначными объектами зрения “абсолютного субъекта”, они активно борются за “овладение” взглядом» (Ямпольский 1984: 129). В съемках настоящего эпизода участвуют три камеры, соответственно «принципу треугольника». Перед зрителем чередуются кадры, на которых первостепенное значение имеет (часто находящийся вне фокуса) фрагмент показанного со спины тела ближайшего к камере собеседника. Угловое смещение и вид спины одного из персонажей дезинтегрирует взгляд камеры и взгляд персонажей, освобождает камеру от пространственных «пут». Тем самым обеспечивается возможность менять масштабы лиц собеседников (что особенно важно для организации субъективно-объективных отношений) не разрушая пространственной непротиворечивости. В этих же кадрах обращенное к камере лицо смотрящего всегда мельче затылка персонажа, занимающего первый план (так в кадре, снятом камерой С, лицо В мельче затылка А. Однако функция зрения в монтажном коде приписывается тому, за кем закреплен более крупный план (Ямпольский 1984: 128).

В данном случае доминируют кадры, на которых обращенное к камере лицо Верховенского мельче ставрогинского затылка, чем подчеркивается зависимость положения первого от второго персонажа. Однако во второй части их диалога появляются кадры с угловым смещением и видом спины Верховенского, управляющего зрением Ставрогина. Верховенский сумел найти способ парировать Ставрогину и теперь появляется кадр крупного плана его лица, который чередуется с кадром ставрогинского полупрофиля. На кино-языке это значит, что Верховенский начинает брать верх над Ставрогиным.

Классическая монтажная фигура, «восьмерка», оказалась удачной для изображения диалогов Ставрогина с Кирилловым и Шатовым. Как уже сказано, оба героя являются эманациями Ставрогина. Оба повторяют одну и ту же фразу – о значении Ставрогина в их собственной жизни. Для Кирилллова Ставрогин является источником познания абсолютной свободы через богоборческое самоубийство, а для Шатова он основоположник идеи о русском народе, как народе богоносце. Но и у Кириллова, и у Шатова начался процесс освобождения от влияния Ставрогина, и в

момент их встречи они сопротивляются его всепоглощающему злему духу иронизма. Кириллов, хоть разумом и не вышел из-под влияния Ставрогина и все еще помешан на внушаемых ему идеях о человекобоге, но он уже неосознанный верующий, и, как выразился о нем Ставрогин, «если бы он узнал, что в Бога верует, то он веровал бы» (189). В отличие от него, сопротивление Шатова сильнее, он уже схватился в рукопашную с демоном Ставрогина. Он бьет его по лицу за надругательство над Марией Трофимовной, разоблачает его в изнасиловании Матрешки, и, как Соня Раскольниковка, советует ему идти и целовать землю.

В фильме подчеркнута данная взаимосвязь героев. Первый момент встречи с Кирилловым является переводом литературного текста на язык фильмического повествования. Вайдой воспроизведен жест описанный у Достоевского, когда Ставрогин заставляет Кириллова на коленях ползать за мячом, чтобы успокоить расплакавшегося ребенка. Первым кадром в этой сцене является портрет Ставрогина, снятый с нижнего ракурса, что является явным признаком его доминанции над Кирилловым – источником «фокализации» данного лица. Смотрящий вниз взгляд Ставрогина «фокализует ситауцию» Кириллова, связанную знаками: мяч, трех-четырёхлетнее дитя и звук детского плача. Ставрогинская фокализация данной сцены принадлежит «второму типу этой фигуры, базирующейся больше на том, что *персонаж знает*, чем на том, что *персонаж видит*» (Женетт 1998: 391–394). Тройные знаки затрагивают тайну Ставрогина (т. е. то, что он *знает*, а другие не знают), тайну, которая будет полураскрыта в следующем эпизоде вопросом Шатова: «Это правда, что ты развратил девочку?» Актуализация контекста ставрогинского злодеяния в сцене с мячом апострофирована изменением некоторых свойств знаков из пратекста. Так, например, первое, что из знаков детскости видит фильмовой Ставрогин – это мяч, докатившийся до его ног, но он не красный, как у Достоевского, а черный. Подмена красного цвета черным ясно указывает на то, что данная знаковая цепь от мяча до дитяти вызывает у персонажа мрачные ассоциации. Аллюзией Матрешки является и то, что в данной сцене полуторогодовалый ребенок, пол которого нельзя сразу определить, подменен девочкой. Таким образом вопрос Ставрогина Кириллову «Вы любите детей?» и его недвусмысленный ответ «Люблю» проводит между героями видимую черту, подчеркнутую в фильме кадром, где старуха берет расплакавшегося ребенка на руки и выходит из помещения, пересекая пространство между Ставрогиным и Кирилловым. Ставрогину важно узнать, удалось ли Кириллову выбраться из-под его влияния, и в следующих сценах провоцирует он его вопросами: «Стало быть и жизнь любишь, коли любишь детей» и «Ты не передумал, по-прежнему готов застрелиться» (текст фильма). Такое оппозиционное отношение персонажей изображается типичными кадрами, составляющими восьмерку. Преобладают кадры, в которых смотрящий Кириллов оказывается на втором плане и его лицо, обращенное к камере, мельче фрагмента, показанного со спины тела Ставрогина. Затылок, гладко причесанные волосы, полу-

профиль бледного лица, острые концы высокого стоячего воротника черной ставрогинской крылатки являются знаками семантизирующими мефистофельский контекст. Доминирование Ставрогина над Кирилловым обеспечивает и данный монтажный код, активизирующий функцию зрения персонажа, за которым закреплен более крупный план. Но в то же время возможность «восьмерки» менять масштабы лиц позволяет нюансировать субъективно-объективные отношения между говорящими персонажами. Так, увеличение крупным планом лица Кириллова возрастает по мере роста его независимости вплоть до кадра, снятого камерой из противоположного угла треугольника «восьмерки». Здесь на переднем плане видна часть тела Кириллова, так как смотрящий в камеру Ставрогин, снятый во весь рост, по масштабу равен кирилловскому полупрофилю. Но, когда Кириллов говорит о человеческом счастье в апокалиптическом контексте, он выходит из кадра Ставрогина и становится в кадр, в котором помещены знаки, указывающие на его мировоззрение: самовар, часы и икона. Самовар связывает Кириллова с земной жизнью, а часы указывают на ее проходимость и предстоящую вечность. Кириллов остановил часы, когда понял, что существует вечность, т. е. апокалиптическое безвременье. Ставрогин, не снимающий мефистофельскую маску, воспринимает заявление Кириллова как вызов и, узнавая в нем позицию Христа, иронически говорит, что следовало бы людям сообщить о том, что времени больше не будет. Кириллов понял ставрогинскую провокацию и отвечает: «Кто это говорил, Того распяли» (текст фильма). При таких словах и Ставрогин, и Кириллов находятся в одном кадре, повернутые друг другу, так как между ними светится икона. Настоящий кадр является кинематографической реминисценцией на кадр из фильма «Идиот» Акиры Куросавы, где Мышкин и Рогожин объединены пространством, в центре которого портрет Настасьи Филипповны, а они размещены по его сторонам, с левой и правой. Ясно, что такая конструктивная параллель влечет семантическую основу и получается, что Ставрогин и Кириллов взаимосвязаны посредством образа Христа, так же, как взаимосвязаны любовью-ненавистью, защитой-убийством Мышкин и Рогожин.

Закончив визит Кириллову, Ставрогин проходит в квартиру Шатова, с которым он тоже имел надобность, как и с Кирилловым, свести счеты. Однако сцена их встречи обратно пропорциональна сцене встречи Кириллова и Ставрогина. Если там портрет Ставрогина снят с нижнего ракурса, то здесь он снят с верхнего ракурса, т. е. с верха лестницы, где стоит фокализатор Шатов. Взгляд Ставрогина поднимается и он становится фокализатором Шатова, нагнувшегося над перилами с нацеленным пистолетом. В первый момент кажется, что Шатов владеет ситуацией и, что восстановил доминирование над Ставрогиным. Однако, стоило им лишь поравняться, как Шатов тотчас же теряет самоуверенность и проявляет необычайную привязанность к своему кумиру в идейном смысле, как к основоположнику идеи о народе «богоносце», и в эмоциональном, как к «действителю» (Минц 1979: 85) настоящей мифологемы. В момент

речи о народе «богоносце», грядущем обновить и спасти мир именем нового бога», Шатов производит жест, кодирующий сакральное значение и относящийся к иконописным изображениям Иоанна Предтечи. Это поднятый «перст правой руки вверх пред собой», и он это делает, как сказано у Достоевского в скобках, «очевидно не примечая этого сам» (196). Занимая позицию Иоанна Крестителя, Шатов желает увидеть в Ставрогине Христа и прилагает все усилия, чтобы вернуть своего друга к его прежним убеждениям о том, что Христос выше всякой истины, и старается заставить его стать знаменосцем грядущего «нового бога»: «Я для вас теперь полчаса пляшу нагишом. Вы, вы одни могли бы поднять это знамя!» (291).

Два жеста из текста Достоевского воспроизведены в сценах свидания Ставрогина с Шатовым: перст и «пляс». Поднятый перст Шатова имеет карпалистическое значение и явно противопоставленное десакрализованному жесту Петра Верховенского в начале фильма. «Пляской» можно охарактеризовать движение Шатова вокруг Ставрогина, который во время их диалога остается неподвижным. Чередуются кадры крупного плана ставрогиновского портрета с ледяным, не меняющимся выражением лица и кадры сильно жестикулирующего Шатова, который то приближается, то удаляется от Ставрогина. Его движение явно напоминает возницу пушкинского стихотворения, который не может оторваться от завожившего его демона бури, торчащего перед ним в виде пня или волка с горящими глазами во мгле.

Однако Шатов получит возможность спасения через святость семейства, когда к нему вернется его беременная жена. В фильме этому эпизоду отведено значительное место тем, что в роли Магье появляется всемирно известная Изабель Юппер. Внезапное появление во второй половине фильма кинозвезды подчеркивает мифологичность этого эпизода. Рождение ребенка, «тайна появления нового существа, великая тайна и необъяснимая», даст окончательный толчок шатовскому кредо «буду верить» (201). Он заговорит с Магье о «новом пути», о «Кириллове, о том, как теперь они жить начнут “вновь и навсегда”, о существовании бога, о том, что все хороши...» (454).

Хотя в романе Кириллов только помогает Шатову тем, что дает ему необходимые вещи для приготовления родов, а при самых родах не присутствует и ребенка не видит, в фильме он помещен в кадры вместе с ребенком. Кириллов находится за спиной Шатова и, когда Магье рождает, находится рядом с Шатовым, когда тот с младенцем на руках выходит из комнаты, где рожала Магье. За этим следует кадр, в котором застывают Шатов с младенцем и Кириллов, повернутые друг к другу, на фоне ярко освещенного окна, так что оба вместе кажутся фигурами на витражных изображениях Рождества Христова. Это могут быть и фигуры встречающиеся на православных иконах: Иосиф и повернутая к нему мужская фигура, в некоторых вариантах в старческом возрасте, а в некоторых совсем молодая.

Евангельскими реминисценциями навеян весь текст главы «Путешественница», так что рождественская символика вполне закономерно, по принципу прямого переложения, заполняет кадры настоящего эпизода. И причастность не только Шатова, но и Кириллова к этому празднику, празднику не создания, «но празднику воссоздания» (Григорий Богослов), в фильме Вайды указывают на трактовку, как сказал Йованович, «настоящего конца Шатова и Кириллова, так как этот *убитый* и этот *самоубийца* раскрыли возможности приобретения нового зрения или нашли дорогу к нему» (Йовановић: 245).

Таким образом и Кириллов, и Шатов приобщаются к линейной нарративности, подчиняющейся теодицеи Достоевского, так как Ставрогин, рассыпавшись в многоголосии своих эманаций, утрачивает собственную цельность, а тем самым и возможность приобретения нового зрения. В фильме не показано самоубийство Ставрогина, но тем не менее ясно представлена его скованность и бесперспективность будущего жизненного пути. В его последнем кино-явлении он снят в сцене после ночи, проведенной с Лизой Тушиной, в момент, когда появляется Верховенский и сообщает об убийстве его законной супруги Марии Трофимовны и ее брата капитана Лебядкина. Ставрогин признает себя виновным в их смерти и застывает в позе крепко охватив себя руками, заломав их за спину. Такого жеста нет в романе, но он соответствует жесту, указывающему на его «изъятость из всего происходившего в романе» (Степун 1991: 368): «Ставрогин стоял среди залы и не отвечал ни слова. Он захватил левую рукой слегка клок своих волос и потерянно улыбался» (407).

В заключении можем сказать, что Анджей Вайда как постановщик кинокартины «Бесы», пройдя читательской траекторией текст романа, волей-неволей усвоил его нарративность, которая впоследствии, в процессе постановочных работ, стала принципом, руководящим как нарративным, так и ненарративным дискурсом создаваемого кинотекста. Результатом режиссерской творческой работы является не «перевод» текста Достоевского, так как тексты одного символического режима непереводимы на тексты другого семиотического режима. Полученное художественное произведение является плодом семиотической трансформации, в которой главным стержнем оказывается нарративность романа Достоевского, понимаемая, со слов Вяч. Иванова, как некое «ритмическое и геометрическое» начало.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, 1972.  
 Бахтин М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, 1979.  
 Бердяев Н. «Ставрогин». *Русская мысль* V (1914): 83.  
 Бёрд Р. «Развитие символизма и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского». *Новое литературно обозрение* 81 (2006).  
 Вайда А. «Бесы Анджея Вайды» (интервью). *Итоги* 09. 03. 2004.

- Гессен С. «Трагедия зла (Философский образ Ставрогина)». *Путь* 36 (1932).
- Горбаневская Н. «Пророчество, обросшее плотью. О фильме Анджея Вайды». *Русская мысль* 3718 (1988).
- Греймас А. Ж., Курте Ж. (A. J Greimas et J. Courtés). «Семиотика. Объяснительный словарь теории языка». *Семиотика*. Составление, вступительная статья и общая редакция Ю. С. Степанова. Москва: Радуга, 1983.
- Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград: Наука, 1974.
- Женетт Ж. (Genette Gerard). *Фигуры*. В 2-х томах. Т. 1. Москва: Изд-во им. Собашниковых, 1998.
- Иванчикова Е. А. «Пушкин и Достоевский: Мышление литературными стилями». *Слово Достоевского*: сб. статей; под ред. Ю. Н. Караулова и Е. Л. Гинзбурга. Москва: Азбуковник, 2002.
- Караулов Ю., Гинзбург Е. (ред.). *Слово Достоевского*. Москва: Азбуковник, 2002.
- Јовановић М. *Достојевски: од романа тајни ка роману миту*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- Јовановић М. *Достојевски: од романа тајни ка роману миту – метаморфоза жанра*. Београд: Српска књижевна задруга, 1993.
- Јованович М. «Вячеслав Иванов и Бахтин». *Избранные труды по поэтике русской литературы*. Белград: Издательство Филологического Факультета в Белграде, 2004.
- Касаткина Т. *О творящей природе слова*. Москва: ИМЛИ РАН, 2004.
- Коларић В. «Однос књижевне поетике Достојевског према поетици филма и могућности филмске адаптације књижевног текста Достојевског». *Смица* 3 (2013).
- Култыгин В. «Новая веселая наука (Юрий Цивьян. На подступах к карпалистике)». *Октябрь* 12 (2010).
- Лотман Ю. М. *Семиотика. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. Санкт-Петербург: Искусство, 2000.
- Милиц З. Г. «О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов». *Ученые записки Тартуского государственного университета* 459 (1979): *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник* 3.
- Пушкин А. С. *Собрание сочинений*. В 10 тт. Москва: ГИХЛ, 1959–1962.
- Сотников А. «Бог его знает. Анджей Вайда: “Достоевского страшно читать”». *Московский Комсомолец* 27. 03. 2004 <<http://strannik99.narod.ru/articles/wajda.htm>>
- Степун Ф. А. «Бесы и большевистская революция». *Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси*. Москва: Столица, 1991.
- Тынянов Ю. «О сценарии». *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука, 1977.
- Цивьян Ю. «К семиотике надписей в немом кино (Надпись и усная речь). Зеркало. Семиотика зеркальности». *Ученые записки Тартуского государственного университета* 831 (1988).
- Цивьян Ю. «К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма». *Ученые записки Тартуского государственного университета* 641 (1984).
- Цивьян Ю. *На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино*. Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
- Јампольский М. Б. «Диалог и структура кинематографического пространства (о реверсивных монтажных моделях). Структура диалога как принцип работы семиотического механизма». *Ученые записки Тартуского государственного университета* 641 (1984).
- Эмерсон К. «Что Бахтин не смог прочесть у Достоевского». *Новое литературное обозрение* 11 (1995).

Ениса Успенски

ФУНКЦИЈА НАРАТИВНОСТИ У ТРАНСФОРМАЦИЈИ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА  
НА ФИЛМСКИ ЈЕЗИК (ФИЛМСКА АДАПТАЦИЈА РОМАНА ДОСТОЈЕВСКОГ  
*ЗЛИ ДУСИ* У ФИЛМУ АНДЖЕЈА ВАЈДЕ «ОПСЕДНУТИ»)

Резиме

У тексту се, на примеру екранизације романа Достојевског *Зли дуси* у филму Анђеја Вајде „Les Possédés“ („Опседнути“) разматра проблематика превођења књижевног текста на језик филмске уметности. Имајући у виду истраживања Ј. М. Лотмана, говори се о немогућности превода текста са једног семиотичког режима на други. У екранизацијама књижевних текстова истиче се значење наративности, која се, сходно проповско-левистровској теорији, схвата као дубинска структура и, сходно размишљањима Вјач. Иванова, као неки „ритмичко-геометријски“ принцип усађен у темеље наративног дискурса. Наративност романа Достојевског *Зли дуси* схвата се као дијалогско општење два супростављена геометријска принципа: праволинијског и кружног. У процесу семиотичке трансформације књижевног текста показана је функција знакова филмског језика са акцентом на фигуре монтаже, гестове и кретање.

*Кључне речи:* Достојевски, *Злодуси*, Вајда, књижевни текст, филмски текст, наративност, линеарност, круголикост.

Елена Виноградова

Московский педагогический государственный университет  
evinogradova@proc.ru

## ИЗ ГЛУБИНЫ ДУШИ ВЗЫВАЮ... (МОТИВ ПРОРОКА В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «ТОСКА»)

Рассказ Чехова «Тоска» рассматривается в статье в связи с мотивом пророка Ионы. Учитываются ветхозаветные и новозаветные коннотации мотива, литературный и биографический контекст. В центре внимания – языковые единицы, позволяющие углубить и уточнить понимание образа главного героя, смысл финала и рассказа в целом. Анализируется психологическая и речевая динамика образа Ионы Потапова, характер его взаимодействия с окружающим миром.

*Ключевые слова:* Чехов, «Тоска», пророк, культурный контекст, язык произведения.

Chekhov's short story Misery is considered in the article in connection with Jonah the prophet. Both Old Testament and New Testament connotations of the motif as well as the literary and the biographical contexts are taken in consideration. The centre of attention are units of language, which allow to deepen and make more exact the understanding of the figure of the main character, the meaning of the finale and the short story on the whole. The psychological and speech dynamics of the figure of Iona Potapov, his way of interaction with the surrounding world are under analysis.

*Key words:* Chekhov, Misery, prophet, cultural context, language of the work.

Рассказ «Тоска» давно входит в круг актуальных филологических исследований. Привлечение внимания к новым конструктивным элементам текста всякий раз углубляет понимание смысла произведения. В последнее время активизировался интерес к библейским и евангельским мотивам в творчестве А. П. Чехова (Абрашова 2004, Ранева-Иванова 2005). Однако в ряде случаев интерпретации основываются на чересчур прямолинейной транспозиции библейских мотивов на художественный мир чеховского рассказа. В работах, посвященных «Тоске» доминирует понимание главного героя, Ионы Потапова, как пророка, миссия которого, в отличие от миссии библейского Ионы, не достигает успеха в Петербурге – новой Ниневию (Звиняцковский 2009; Куприянова 2010, Шишко 2010). Но есть ли достаточные основания для того, чтобы рассматривать Иону Потапова как пророка? Не получила достаточно объяснения связь темы рассказа, выраженной в заглавии, с мотивом ветхозаветного Ионы и с эпиграфом, также имеющим библейское происхождение. Задача настоящей

статьи – ввести в интерпретационное поле «знаки», которые не были предметом внимания других исследователей.

Справедливо, что имя героя является существенным основанием для соотнесения его с ветхозаветным персонажем<sup>1</sup>. Собственно, Книга пророка Ионы – единственная устойчивая в широком культурном пространстве аллюзия к антропониму «Иона». Его этимологическому значению «голубь» (Суперанская 2005: 120) соответствует в тексте рассказа Чехова орнитоморфное<sup>2</sup> сравнение: «Извозчик... вытягивает по-лебединому шею, приподнимается»<sup>3</sup>.

Топика Книги пророка Ионы обнаруживается и в начальном пейзаже: мотив погружения в водную стихию и связанные с этим мортальные коннотации маркированы образом падающего мокрого снега, покрывающего все предметы («Крупный мокрый снег... тонким мягким пластом ложится на крыши, лошадиные спины, плечи, шапки»). Повторяющаяся деталь в портрете героя говорит о том, что он как бы сжимается в точку под влиянием внешнего давления, сводится к нулю: Иона сгибается («Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому»). Герой пытается распрямиться («В знак согласия Иона дергает вожжи, отчего со спины лошади и с его плеч сыплются пласты снега...») и опять «сгибается на козлах и... не шевельнется».

Знаками погружения в пространство смерти являются также мотивы белизны белизны («весь бел, как привидение»), неподвижности (Иона «сидит на козлах и не шевельнется»; «Иона и его лошаденка не двигаются с места уже давно»), бесчувственности – непротивления окружающей стихии и физическому насилию («Упади на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег»; «Иона больше слышит, чем чувствует, звуки подзатыльника»). Неподвижные извозчик и его лошадь как бы отсутствуют в мире, где все суетятся, «вертятся», стремятся двигаться («Подгони-ка», «Ну, погоняй, погоняй!»). Но если герой все больше сгибается, утрачивая вместе с подвижностью обычную форму, то его «лошаденка», наоборот, в «своей неподвижности» приобретает «угловатость форм и палкообразную прямизну ног» – как бы распрямляется и делается более рельефной. Осуществление функции извозчика требует от героя распрямиться и прийти в движение. Это вро-

<sup>1</sup> Ср.: В. Звоняцкий отмечает, что Книга пророка Ионы впервые вводит рассмотрение этого источника в чеховедческую традицию (Звоняцкий 2009). Ср. также: «...уже само имя главного персонажа указывает не только на возможность, но и на необходимость говорить о мотивах этого рассказа, отсылающих к Библии» (Куприянова 2010: 292).

<sup>2</sup> По мнению Е. Шишко, птичьи мотивы актуализируют древнейшие представления о птице как об олицетворении души умершего (Шишко 2010: 221).

<sup>3</sup> Рассказ «Тоска» цитируется по: Чехов А. П. *Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. Соч. в 18 тт.* Москва: Наука, 1974–1984. Т. 4. Цитаты из других произведений Чехова приводятся по тому же изданию; с индексом «С.», указанием тома и страницы. Тексты писем – по тому же изданию (серия «Письма» в 12 т.), с индексом «П.», указанием тома и страницы.

де бы желательно для него («были бы только седоки»; «Он слышит обращенную к нему ругань, видит людей, и чувство одиночества начинает мало-помалу отлегать от груди»), но дается ему с трудом, совершается неуверенно и как бы автоматически («приподнимается и больше по привычке, чем по нужде»; «лошаденка... нерешительно трогается с места»). Иона и лошадь оживают и сбрасывают покрывающий их белый пласт лишь на время – и «мокрый снег опять красит набело его и лошаденку».

Лошадка Ионы сравнивается с фигурным печеньем («даже вблизи похожа на копейную пряничную лошадку»), которое в народных обрядах имеет ритуальный смысл<sup>4</sup>. Сам же герой, согнувшийся и покрытый снегом, визуальнo уподоблен скорлупе, что косвенно эксплицирует мифологему яйца / зерна. Характерно, что слово «скорлупа» использовано в тексте рассказа для обозначения внешней оболочки огромного и приведенного в смятение мира души героя: «Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила... Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу».

И пряничная лошадка, яйцо (и скорлупа как его заместитель) в обрядовой символике (Рождество, Пасха и др.) связаны и с мортальными, и воскресительными коннотациями. Соответственно, подчеркивается промежуточное положение Ионы между «этим» и «тем» светом, жизнью и смертью, доведенное до предела и принявшее форму тоски<sup>5</sup>. Такой онтологический статус эксплицирован и пейзажной деталью в начале рассказа – «вечерние сумерки». По ходу развития фабулы темнота усиливается, дневной свет угасает и его заменяет свет искусственный («вечерняя мгла. Бледность фонарных огней уступает свое место живой краске»). Возвращение Ионы на постоянный двор отмечено образом «грязной печи»<sup>6</sup>, который в мифопоэтике также связан с представлением об онтологической границе.

Безжизненности Ионы и его опустошенности во внешнем мире (умер сын, которого он мыслил продолжателем дела) контрастно противопоставлено отсутствие пустоты внутренней. «Скорлупа» наполнена новым для героя духовным содержанием – тоской. Е. Крылова включает концепт «тоска» в число наиболее важных в творчестве Чехова и отмечает, что в рассказе «Тоска» метафора жидкости является основной для репрезен-

<sup>4</sup> Пряники, фигурное печенье в форме коней и др. замещают в обрядах жертвенное животное (*Славянские древности* 4: 36–37).

<sup>5</sup> Семантика слова *тоска* в русской языковой картине мира не соответствует в полной мере лексическим эквивалентам в других языках и, по мнению лингвистов, с трудом поддается определению. «Пожалуй, лучше всего для описания тоски подходят развернутые описания...: тоска – это то, что испытывает человек, который чего-то хочет, но не знает точно, чего именно, и знает только, что это недостижимо. А когда объект тоски может быть установлен, это обычно что-то утерянное и сохранившееся лишь в смутных воспоминаниях...» (Шмелев 2002а: 92)

<sup>6</sup> В народных представлениях печь – «вместилище сакрально чистого огня», знак дома, а при похоронном обряде дорога в загробный мир или даже сам загробный мир (*Славянские древности* 4: 39).

тации концепта: «Тоска стремится вербально или невербально “вылиться” за пределы своего вместилища, чтобы “перелиться” в другого, но никогда не находит подходящего “сосуда”» (Крылова 2009а: 124). По наблюдениям Крыловой, другая репрезентация тоски – жажда, «желание напиться физической жидкостью, якобы заглушающей боль» (Крылова 2009б: 9). Потребность Ионы избыть тоску сравнивается с жаждой молодого извозчика («Как молодому хотелось пить, так ему хочется говорить») и противопоставлена бессмысленному пьянству трех седоков. Герой оказывается на пересечении двух «водных» стихий: он окружен снегом стихией, а во внутреннем мире разливается напряженное душевное переживание.

Сходство с библейским Ионой проявляется и через мотив замкнутого, ограниченного пространства, которое семиотически эквивалентно одновременно гробу, могиле и способному развернуться в жизнь яйцу (либо зерну). Новый Завет трактует историю Ионы как метафору смерти и воскрешения Иисуса: «...как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи») (Матф. 12: 39–40).

Описание того, что происходит в душе Ионы Потапова, может рассматриваться как развернутая вариация метафоры всеохватывающей водной стихии из Книги пророка Ионы: «Утихшая ненадолго тоска появляется вновь и распирает грудь еще с большей силой»; «Тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила...» Ср.: «...объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня; морской травой обвита была голова моя», «изнемогла во мне душа моя» (Ион. 2: 7, 8).

Морю, в пучину которого сброшен с корабля Иона, в рассказе Чехова уподоблена и житейская суeta большого города: «омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей», «суматоха», «темный подъезд», «темная, движущаяся взад и вперед масса».

Исследователи указывают на наличие в чеховском рассказе знаков еще одного мотива, восходящего к Книге пророка Ионы, – сожаление о гибели растения, поднявшегося по воле божьей над головой Ионы, «чтобы над головой его была тень и чтобы избавить его от огорчения его» (Ион. 4: 6). Библейскому образу засохшего растения (тоже по божьей воле – как урок милосердия Ионе, огорченному тем, что бог помиловал жителей грешной Ниневии, покаявшихся под воздействием проповеди Ионы) в рассказе соответствует образ умершего от горячки сына Ионы, на которого отец возлагал надежды. Можно увидеть параллель между мольбой очень, «даже до смерти», огорченного гибелью растения и изнемогшего от зноя библейского Ионы, который «просил себе смерти и сказал: лучше мне умереть, нежели жить» (Ион. 4: 8, 9), и тоской Ионы Потапова, вызванной смертью сына: «Сын-то вот помер, а я жив...» История о пророке Ионе – притча о сущности милосердия, испытании готовности к нему. Иона не понимает милосердия бога по отношению к ниневянам,

но он все-таки пожалел о растении, поскольку в непосредственное соприкосновение с ним пришла его собственная жизнь.

Резюмируя наблюдения исследователей и наши дополнения, можно считать, что знаки, по которым миф об Ионе распознается как культурный феномен, как прецедентный текст, находят образное соответствие в рассказе Чехова, подтверждая ключевую функцию антропонима. Однако можно ли на этом основании транспонировать другие смысловые структуры прототипического мифа на рассказ «Госка»? Совершается ли онтологическая трансформация героя, обусловленная прохождением через пространство смерти? Получает ли он то, что собственно и делает пророка пророком, – сверхзнание и дар слова? Осуществляет ли он функцию пророка?

Обратим внимание на то, что Иона как бы теряет ориентиры во времени и пространстве. Вспомним его вопрос к дворнику: «Милый, который теперь час будет?» – и обращенные к Ионе выкрики других возниц: «Куда черти несут? Прправа держи!», «Сворачивай, дьявол!» Дезориентированность пространстве эксплицирована знаками перепутья. Иона оторван от деревни и в соответствии с фабулой перемещается только по приказанию пассажиров (сначала на Выборгскую сторону, затем к Полицейскому мосту). Примечательно и место, которое называют Ионе трое пассажиров: Полицейский мост – пересечение Невского проспекта и Мойки. В этом смысле Иона у Чехова подобен оказывающемуся на перепутье и томимому духовной жаждою лирическому герою пушкинского стихотворения «Пророк».

Утрата пространственно-временной ориентации может быть понята и метафорически – как утрата духовных ориентиров. Во время движения по Петербургу «Иона... тыкает в стороны локтями и водит глазами, как угорелый, словно не понимает, где он и зачем он здесь». В Книге пророка Ионы жители Ниневи, где должен проповедовать ветхозаветный пророк, не умеют «отличить правой руки от левой» (Ион. 4: 11), а в рассказе Чехова как раз Ионе Потапову указывают: «Права держи!» Если миссия библейского Ионы заключается в том, чтобы показать путь другим, научить их различать правое и левое, то герой Чехова сам нуждается в этом.

Примечательна и фамилия героя – Потапов. По мысли Е. Шишко, она произведена от «Потап» в значении «странник» и связана с профессией героя (Шишко 2010: 220). Не исключая такой трактовки, выразим сожаление об отсутствии этимологической ссылки и с опорой на известные источники предложим иную интерпретацию. В *Современном словаре личных имен* А. В. Суперанской имя «Потап» в графическом варианте «Патапий» получает такое объяснение: «возможно, из встречающейся в Новом Завете последовательности слов *potapos, podapos* – “откуда?”, “из какой страны?”» (Суперанская 2005: 175). Имя, следовательно, может восприниматься как эвфемистическое: вопрос, обращенный к страннику, превращается в антропоним. Подобный вопрос неоднократно встречается

в Библии, в частности в Книге пророка Ионы: «...скажи нам, за кого постигла нас эта беда? какое твое занятие и откуда идешь ты? где твоя страна и из какого ты народа?» (Ион. 1: 8).

В рассказе Чехова вопрос о самоопределении встает перед Ионой Потаповым. В евангельской парадигме он соотносится с «*Quo vadis?*» («Камо грядеши?» / «Куда идёшь?»). Этот вопрос, по апокрифическому преданию, Христос задает бегущему из Рима Петру, призывая вернуться туда и исполнить свою миссию. В пародийной форме вопрос адресуется и чеховскому герою: «Куда прешь, леший!», «Куда черти несут?» Через посредство эпиграфа («Кому повем печаль мою?») вопрос «Куда?» трансформируется по отношению к герою рассказа в вопрос «Кому?», связанный с поиском «дома» и родственной, сочувствующей души.

В образе Ионы Потапова можно усмотреть отголоски предания о преподобном Патапии Фивском, который удалился от мирской суеты, стал молчальником и обрел дар исцеления (*Полный православный богословский энциклопедический словарь* 1992: стлб. 1770), но образ чеховского героя развивается в ином направлении.

Находящийся в пограничье, герой получает от эпизодических персонажей рассказа весьма примечательные номинации. Из «темной... массы» он слышит обращенное к нему «леший», в «потемках» раздается «дьявол» (ср. также: «старый пес», «старая холера», «Змей Горыныч»). По народным поверьям, леший способен обернуться не только лесным зверем, растением или предметом, но и ямщиком: предлагая путнику подвезти его до дому и занимая его разговорами, завозит его в глухое место, откуда трудно выбраться (одна из функций лешего – сбивать человека с дороги, заставляя блуждать). Он имеет вид одетого в белое человека, представляется стариком в ветхой одежде, отличается характерным звуковым поведением (громкий хохот, свист, стон, хлопанье кнутом) и, хотя «может говорить по человечески, однако часто ржет, как лошадь, поет петухом, кричит курицей, кошкой, плачет, как маленький ребенок» (*Славянские древности* 3: 105, 106). В северных русских поверьях атрибутом лешего является шапка-невидимка (*Славянские древности* 3: 110), а на необычность шапки Ионы обращает внимание «горбач»: «хуже во всем Петербурге не найти». Леший причастен к пространству смерти, к «тому свету» – и inferнальные коннотации содержатся в адресованных Ионе со стороны чуждого ему мира номинативах. В рассказе Чехова «леший» Иона сам оказывается в чужом для него месте и в несвойственной ему роли. Не случайно он «ерзает на козлах, как на иголках».

Один из трех пассажиров (горбатый, внешне наиболее похожий на согбенного Иону и во всех отношениях являющийся его антиподом) использует в обращении к Ионе иронически-фамильярное «братец» и отстраненно-покровительственное «ваш брат». Социально близкий Ионе дворник пресекает разговор с ним и гонит его словами «Чего же стал здесь? Проезжай!». Седоки чужды Ионе как социально («барин», «господа»), так и эмоционально («ве-еселые господа!»). Между тем у героя сильна по-

требность в сближении: он делает попытки обернуться к седокам, говорит дворнику «милый». В этом мире на коммуникативную интенцию Ионы и его ласку отзывается только его лошадь.

Желание героя найти свое место («Ко двору, – думает он. – Ко двору!») не реализуется: локус, к которому Иона стремится, – это не его дом<sup>7</sup>, а постоянный двор со спящими извозчиками; там «в воздухе “спираль” и духота», там нет собеседника, и Иона жалеет о том, что рано вернулся.

Образ Ионы обычно воспринимается статически. Между тем герой переживает ряд трансформаций, превращаясь в подтексте фабулы из деревенского мужика-пахаря (ср. упоминание о плуге) в городского извозчика, а в мифопоэтическом подтексте – в птицу, лешего, Змея Горыныча, яйцо... Но главное – из человека неподвижного и неспособного высказаться (по своей или чужой вине) он становится в финале человеком говорящим, причем независимо от готовности окружающих выслушать его и отреагировать на его слова. В рассказе очевиден сюжет «душевного перелома», который В. Тюпа определяет как ключевой для зрелой прозы Чехова (Тюпа 1989: 18).

Рассказать трем седокам о своем горе Иона пытается в тот момент, когда те заводят разговор о некоей «Надежде Петровне». Надежда героя быть выслушанным не оправдалась: вместо сочувствия его индивидуальному горю Иона получает банальную сентенцию о всеобщности смерти. Именно после этого тоска, которая казавшаяся утихшей, возвращается с новой силой.

Заглавный концепт требует указания на предмет тоски, источник состояния, переживаемого героем. Изначальная причина – смерть сына и обусловленное ею размышление героя о смысле собственной жизни. Однако давящее Иону горе вызывает другую органическую потребность – выговориться. Горе из-за утраты сына соединяется с переживанием других жизненных коллизий (дочь в деревне, необходимость зарабатывать на хлеб себе и лошади) и с тоской невысказанности. Здесь важна именно всеохватность и нерасчлененность переживаемого. Косноязычие Ионы, с трудом находящего слова для выражения всего, что накопилось в душе, – особого порядка, поэтому позволим себе не согласиться с выводами исследователей об ограниченности деревенского сознания Ионы, который не может правильно понять объект своей тоски<sup>8</sup> и найти слова для ее выражения.

<sup>7</sup> А. Енджейкевич обращает внимание на неточность в переводе рассказа на польский язык: «Ко двору!» переведено как «Do domu!». Безусловно, постоянный двор не является для Ионы домом. Это пристанище как раз для бездомных, странствующих, причем временное (Jędrzejkiewicz 2000: 95).

<sup>8</sup> См., например, у В. Катаева: «Иона, как это станет обычным для героев Чехова, не в силах правильно понять причины своего страдания («И на овес не выездил, – думает он. – Оттого-то вот и тоска. Человек, который знающий свое дело... который и сам сыт, и лошадь сыта, завсегда покоен...»)» (Катаев 1979: 53).

Описание потребности Ионы в речевой коммуникации сопровождается многократным повторением лексем с модальной семантикой (подчеркнуты в цитате мною – Е. В.): «Скоро будет неделя, как умер сын, а он еще путем не говорил ни с кем... Нужно поговорить с толком, с расстановкой... Надо рассказать, как заболел сын, как он мучился, что говорил перед смертью, как умер... Нужно описать похороны и поездку в больницу за одеждой покойника. В деревне осталась дочка Анисья... И про нее нужно поговорить...» Обращает на себя внимание незаполненная валентность субъекта необходимости в предложениях, описывающих действия говорящего. Такая синтаксическая конструкция переводит коммуникативную тоску Ионы из сферы личной потребности («хочу») в ранг онтологической обязанности («должен») и придает прескрипции всеобщий статус.

Представленные в форме несобственно-прямой речи размышления героя даны вслед за описанием последней попытки Ионы рассказать свою историю людям, причем не людям вообще, а персонально каждому. Семантический ряд в рассматриваемом фрагменте начинается знаком неосуществленного речевого действия («он... не говорил»), продолжается повтором языковых единиц с модальностью необходимости («нужно поговорить», «надо рассказать», «нужно описать», «нужно поговорить»), переключает внутренний монолог в модальность субъективной возможности для Ионы («он может... поговорить») – здесь совмещены оба значения: «имеет право» и «способен»), прерывается указанием на должное поведение адресата речи («слушатель должен охать, вздыхать, причитывать»), экспликацией оптимальных условий осуществления действия («с бабами говорить еще лучше») и завершается обозначением осуществления речевого действия («продолжает»), хотя перед этим «Иона молчит некоторое время», как бы собираясь с силами и мыслями. Деонтическая модальность в данном фрагменте может быть интерпретирована не только как указание на правильное поведение, но и как прескрипция «миссии» именно Ионы. Он делает попытки исполнить ее, прорываясь к людям, страдает от того, что не может осуществить ее в полной мере (а не только «по правилам»), и все-таки реализует в финале, вопреки множеству препятствий, обрекающих его на молчание. В этом смысле Иона у Чехова противополжен блаженному Патапию, отшельнику и молчуну, но сближен с библейским Ионой, который все-таки исполняет «что обещал» (Ион. 2: 10) и несет слово божие жителям греховной Ниневи. Для чеховского героя, однако, «высказаться» оказалось важнее, чем «высказать людям».

Тема потребности излить печаль актуализирована в эпиграфе к рассказу. В духовном стихе, откуда он заимствован, звучит плач Иосифа Прекрасного, проданного в рабство в Египет своими братьями<sup>9</sup>. С этим

<sup>9</sup> Впервые отмечено В. Катаевым (Катаев 1989: 31). Приведенная исследователем цитата «Кто бы дал мне голубицу, вещающую беседами», действительно, через внутреннюю форму имени «Иона» и мотив беседы соотносится с главным героем

библейским персонажем Иону объединяет не только печаль и отчужденность от родной среды<sup>10</sup>. Плач Иосифа – обращение не к конкретному лицу в окружающем его мире, а к богу, к высшей инстанции. Адресации к отцу (Иакову) и матери (Рахили) носят виртуальный характер, реальная коммуникация не осуществляется. Вынесенное в сильную позицию и подсказывающее актуальное членение высказывания, первое слово эпиграфа выделяет мотив поиска адекватного адресата. Невозможность высказать страдание соединяется в плаче Иосифа с отсутствием сочувствующего слушателя: «Умолкнула гортань моя, / И несть того, кто б утешил мя» (Плач Иосифа Прекрасного... 1861: стихи 20–22). Как и печаль Иосифа, горе Ионы не только порождается физическим одиночеством, но и с новой силой обнаруживает одиночество коммуникативное.

Слова Ионы о смерти сына, в сущности, не остаются без реакции седоков, но эта реакция не может удовлетворить героя, причем не только из-за отсутствия у них готовности к сопереживанию. По мнению В. Катаева, «Ионе Потапову, схоронившему сына..., надо не просто поведать печаль свою; ему кажется, что выговорить, выплакать тоску только и можно в определенных ритуальных, то есть закрепленных знаковых формах»; «ритуал в конце концов им выполняется, но в предельно абсурдной форме: соучастником по его исполнению оказывается лошаденка» (Катаев 1979: 53)<sup>11</sup>.

Реакция седоков Ионы на сообщение о смерти его сына, безусловно, отличается от той коммуникативной нормы, которая есть в его культурном сознании. Они не «охают» и не «причитывают». Для первого из них достаточно узнать, что сын Ионы болел – смерть, следовательно, должна восприниматься как естественное явление (и не важно, что сын Ионы был молод и полон сил). Ответ «горбача», который все-таки «вздыхает», снимает проблему индивидуального горя: если смерть является уделом всех живущих («Все помрем...»)<sup>12</sup>, то подробности индивидуальной судьбы не имеют значения (и далее вздох облегчения у пассажира появится в связи с тем, что Иона наконец довез компанию до нужного места).

При той глубине тоски, которую испытывает герой, она вряд ли была бы исчерпана даже и «полноценными» ритуальными охами, вздохами и причитаниями или слезами баб, которые «режут от двух слов». Ионе нужно поговорить о горькой судьбе конкретного человека, а его

«Тоски», но в рассказе Чехова роль понимающего адресата играет не Иона, а его лошаденка (см. ниже).

<sup>10</sup> Ср.: «...начальная строка из “Плача Иосифа Прекрасного” служит эпиграфом к повествованию, вбирая в себя смысл всего стиха и вызывая ассоциации со страданиями одинокого человека, заброшенного судьбой на чужбину» (Шишко 2010: 218).

<sup>11</sup> Подхватывая эту мысль, Е. Шишко приходит к странному утверждению, что Иона стремится «к правильному... разрешению ситуации, но у него ничего не получается, потому что слушатели отказываются соблюдать обряд» (Шишко 2010: 223).

<sup>12</sup> Вспомним об открывающем рассказ образе снега, покрывающего все вокруг; характерно, что столкнувшийся с санями Ионы прохожий «злбно глядит и сбрасывает с рукава снег», как бы отстраняясь от горя, которым поглощен герой.

воображаемый слушатель будет проявлять просто типичное для погребальных обрядов поведение. В этом смысле терпеливость выслушивающей Иону лошади и ее молчаливая сочувственная реакция гораздо проникновеннее и глубже всего того, что герой, по его представлению, мог бы встретить в мире людей. Финал, в котором Иона все-таки находит своего слушателя, звучит ответом на вопрос, поставленный в эпиграфе: «голубицей» для Ионы-«голубя» оказывается его лошаденка<sup>13</sup>.

Иона не обращает внимания на падающий снег, готов даже примириться с грубым обращением к нему, поскольку брутальность окружающих «приобщает» героя к миру людей, и он меньше страдает от одиночества. Для него важно избавиться от того, что внутри, преодолеть давление замкнутого в душе невысказанного горя: «Утихшая ненадолго тоска появляется вновь и распирает грудь еще с большей силой. Глаза Ионы тревожно и мученически бегают по толпам, снующим по обе стороны улицы: не найдется ли из этих тысяч людей хоть один, который выслушал бы его?»

Потребность высказаться, установить душевный контакт с «другим» вызвана для Ионы необходимостью разрешить бытийную коллизию: он говорит о божьей воле, но в то же время чувствует, что смерть «ошиблась дверью», что сын «помер зря». Нарушением лексической сочетаемости эксплицируется онтологическое противоречие: жизнь и смерть предстают как подвластные контролю со стороны субъекта бытия. Преодоление трагедии утраты и принятие законов жизни возможно для героя рассказа только через установление новой связи с миром – хотя бы через одно сочувствующее существо. По мнению А. Енджейкевич, потребность героя рассказать о самом для него важном – это проявление инстинкта жизни, а само рассказывание о насущном является интуитивным поиском смысла (Jędrzejkiewicz 2000: 95).

В окружающем мире людей Иона для Ионы нет адекватного слушателя. «Своей» является только лошаденка, единственный спутник героя. Повествователь представляет их как субъект совместного действия: «Иона и его лошадка не двигаются с места уже давно», «Выехали они со двора...» Лошади приписана способность думать<sup>14</sup>, она наделена «биографией». Подобно тому как Иона погружен в тоску и пучину бытия, лошадка, оторванная, как и хозяин, от «от плуга, от привычных серых картин» и брошенная «сюда, в этот омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей», «по всей вероятности, погружена в мысль». Построенное в обобщенном речевом регистре («Кого оторвали... тому нельзя не думать...»), высказывание повествователя выражает универ-

<sup>13</sup> Вопреки некоей традиции в чеховедении, А. Енджейкевич говорит о том, что Ионе в итоге есть с кем говорить, есть, кому все рассказать. Он согрет теплом живого существа. В поисках «другого» герой приходит к тому, кто ему наиболее близок, а главная идея рассказа в том, что наибольшая пропасть легче всего преодолевается. (Jędrzejkiewicz: 95).

<sup>14</sup> Т. Куприянова подчеркивает, что лошадь – единственный персонаж, кроме Ионы, во внутренний мир которого проникает повествователь (Куприянова 2010: 296).

сальный закон жизни, уравнивающий любое живое существо. Животное и человек представлены как две равноправные формы жизни, способные понять друг друга.

Иона и лошадь описаны как двойники. Иона в начале рассказа «сидит на козлах и не шевельнется» – неподвижна и лошадка. «Извозчик... вытягивает... шею, приподнимается и больше по привычке, чем по нужде... Лошаденка тоже вытягивает шею, кривит свои палкообразные ноги и нерешительно двигается с места...» Они похожи внешне («Иона Потапов весь бел, как привидение» – «Его лошаденка тоже бела...») и представляют собой единую «скульптурную» группу: «Мокрый снег опять красит набело его и лошаденку». Союзы «и», «тоже» становятся средством выражения идеи объединения и даже тождества персонажей, что и подчеркнуто в финальном монологе Ионы. Грубые ругательства адресованы в равной мере Ионе и лошади. Понукают, бьют и лошадь, и самого Иону, причем с использованием одинакового обращения, – ср.: [к лошади] «Тьфу, чтоб тебя черти!.. – возмущается горбач. – Поедешь ты, старая холера, или нет? Разве так ездят? Хлобысни-ка ее кнутом! Но, чёрт! Но! Хорошенько ее!» – [к Ионе] «Господа, я решительно не могу дальше так ехать! Когда он нас довезет? – А ты его легонечко подбодри... в шею! – Старая холера, слышишь? Ведь шею наkostenяю!..»<sup>15</sup>

Если в представлении седоков Иона низводится до уровня животного, то в представлении главного героя и повествователя лошадь возвышается до человека. Иона обращается к ней «брат кобылочка», а она понимает его без слов (««Ко двору, – думает он. – Ко двору!» И лошаденка, точно поняв его мысль, начинает бежать рысцой»).

Молчание лошадки – это знак более глубокого понимания, нежели ритуальное поведение, имитирующее сочувствие. Талант слушать не менее важен, чем умение говорить, и лошадь Ионы им обладает. Немота для Ионы означала бы смерть. Внимающее молчание лошадки дает герою возможность выйти из тоски одиночества. Слитые воедино, Иона и его лошадка – метафора идеальных отношений говорящего и слушающего. Заметим, что и для лошадки слушать – жизненная необходимость; в этом отношении показателен однородный ряд предикатов, в котором «слушать» стоит в одном ряду с «жевать» и «дышать»: «Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина...». Глаза героя, «тревожно и мученически» бегавшие по толпам в поисках хотя бы одного, кто выслушал бы его, встречаются в финале с «блестящими глазами» лошади – единственного существа, которое, как и он, не спит на постоялом дворе<sup>16</sup> (ср.: «Несколько раз... оглядывается он на седока, но тот закрыл глаза и, по-видимому, не расположен слушать»).

<sup>15</sup> Здесь, к тому же, варьируются «лошадиные» мотивы произведений Некрасова и Достоевского.

<sup>16</sup> Здесь уместно вспомнить о постоялом дворе как метафоре не только временной жизни, но и бодрствования души.

В рассказе не один, а два главных героя и оба они, как отмечает А. Енджейкевич, в начальной и в финальной сценах, определяя кольцевую композицию рассказа (Jędrzejkiewicz 2000: 98). Иона обращается к лошаденке тогда, когда «обращаться к людям он считает уже бесполезным». Взаимное расположение собеседников в пространстве становится в рассказе метафорой разных коммуникативных сценариев. Так, седоки Ионы смотрят ему в спину, и он должен оборачиваться к ним, а образующие в начале рассказа однонаправленную композицию, Иона и лошадь в финале обращены друг к другу. Лошадь, другое «я» Ионы, «дышит хозяину на руки», как бы возвращая ему тепло жизни и сочувствия, которых он лишен в душном мире.

Контакт героя с лошадежкой радикально отличается как от поверхностных, кратких разговоров, которые велись не «путем» (хотя и в пути) с седоками, так и от кажущегося правильным ритуального общения с бабами-плакальщицами. Это контакт более глубокой природы, непосредственно душевный – сверхвербальный и нежно-тактильный (ср. побои, которыми сопровождалось общение Ионы с седоками). В финале рассказа в таинстве акта рассказывания и слушания объединены вокруг чаши горя три инстанции: адресант, объект речи и адресат (отец, сын и отвечающая дыханием лошадь). Мотив поедаемого лошадежкой сена соотносится, таким образом, со славянской обрядовой символикой, а мистериальный характер тройственного союза подчеркнут заключительным «рассказывает всё».

Согласимся с Т. Куприяновой, которая возражает против однозначного истолкования финала рассказа как иронического и напоминает о суждении А. Чудакова: «... финал рассказа “Тоска” нельзя характеризовать окрашенным в иронические тона только потому, что разговор о предельно трагической для человека ситуации ведется в конюшне» (Куприянова 2010: 292). Не кажется удачным и определение ситуации как трагикомической (Шишко 2010: 223). Более точным представляется термин «амбивалентный», указывающий на необходимость учитывать две смысловые проекции – бытовую и символическую. На бытовом уровне нормальная коммуникация «человек – человек» не осуществляется, и в тексте представлена пародия на нее. Зато реализуется коммуникация в более высоком смысле – такая, на которую герой даже не рассчитывал. Финальная сцена содержит катарсис: тоска Ионы изливается и получает в ответ сочувствие – не формальное, а исходящее как бы от самой природы. Иона «рассказывает всё» одновременно другому и только себе; коммуникация «я – другой» и автокоммуникация неразличимы; герой столько же открыт во внешний мир, сколько замкнут в себе<sup>17</sup>. Чехов, сохраняя социальный

<sup>17</sup> Мотив неуправляемого говорения в отсутствии адекватного адресата сближает Иону с героем романа Ф. М. Достоевского *Бедные люди*: последнее письмо Макара Девушкина лишь формально адресовано Вареньке, которая не сможет его прочесть. Адресатом его, через посредство автора-публикатора, становится читатель, подобно тому как все, что рассказывает Иона лошадежке, уже известно читателю через повествователя.

план, переводит коллизию в онтологическую сферу: одинокий среди людей и покорный своей судьбе герой вступает в соединение с «большим» миром через сочувствие хотя бы одного живого существа.

Последний монолог героя структурно напоминает плач<sup>18</sup>: «Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря...» Плач-причитание как жанр обрядового действия предполагает не молчаливые слезы, а именно выговаривание (*Русский народ, его обычаи...* 1992: 111). Здесь требуется особое, не бытовое слово. Иона постепенно обретает способность к нему<sup>19</sup>. В начале рассказа он погружен не только в неподвижность, но и в молчание. Первые попытки заговорить представлены как невладение членораздельной речью: «шевелит губами... Хочет он, по-видимому, что-то сказать, но из горла не выходит ничего, кроме сипенья»; «кривит улыбкой рот, напрягает свое горло и сипит»; «бормочет». Подстраиваясь под стиль седоков, Иона «хохочет» и произносит междометия, напоминающие звукоподражание лошади: «Гы-ы... гы-ы... – хохочет<sup>20</sup> Иона»; «Гы-ы! – ухмыляется Иона».

Описывая речь седоков, Чехов использует лексику, отражающую изначально отчужденную или недоброжелательную коммуникативную установку: «сердится», «острит», «кричит дребезжащим голосом», «сквернословя», «дребезжит», «возмущается», «бранится до тех пор, пока не давится вычурным, шестиэтажным ругательством и не раздражается кашлем». Разговор молодых людей показывает нежелание слушать друг друга и верить сказанному: «– Не понимаю, зачем врать! – сердится другой длинный. – Врет, как скотина»; «Это такая же правда, как то, что вошь кашляет». При этом «горбач» возмущен, когда, по его мнению, Иона не реагирует на его речь: «Или тебе плевать на наши слова?»

Стремящийся поведать сердечную правду и деликатно не настаивающий на том, чтобы его выслушали, Иона оказывается гораздо человечнее и интеллигентнее тех, кто его принимает за скотину. Отмеченные агрессивной коннотацией обращения, адресованные к Ионе, резко контрастны тем смиренным и ласковым словам, которые использует он: «барин», «милый», «брат», «брат кобылочка». В мире, где оказался Иона, не только по отношению к нему, но и вообще нет нормальной коммуникации. В условиях тотального одиночества нормой во внешнем мире становится молчание: «Опять он одинок, и опять наступает для него

<sup>18</sup> Это отмечает и Е. Шишко (Шишко 2010: 224).

<sup>19</sup> Трудно согласиться с суждением Е. Шишко, что «ситуации несостоявшегося общения можно объяснить и неумением персонажа выразить свои чувства, ведь он из деревни и его речь не понятна жителям столицы» (Шишко 2010: 217).

<sup>20</sup> По замечанию А. Шмелева (со ссылкой на С. Старостина), лексемы *хохотать*, *хохот* труднопереводимы на другие языки (Шмелев 2002б: 359), поэтому, например, в английском переводе «Тоски» уместен, возможно, глагол *guffaw*, содержащий негативную оценку, аналогичную русскому *ржать* с присущими ему «лошадиными» коннотациями. Отметим, что подобные коннотации есть в описании спящих извозчиков: «храпит народ» (постоялый двор напоминает скотный, и Иона не случайно жалеет, «что так рано вернулся домой»).

тишина...». Но во внутреннем мире героя тишины нет: тоска, невидная внешне и лишь на время утихшая, говорит все громче по мере того как он погружается в молчание.

Косноязычие Ионы в вариативно повторяющейся фразе о смерти сына («А у меня, барин, тово... сын на этой неделе помер» – «А у меня на этой неделе... тово... сын помер!») не только служит знаком его психологического состояния, но и табуирует то, что является главным в мыслях героя. Однако по мере нарастания тоски в душе Ионы в его внешней речи исчезает бессвязность и аграмматизм, хотя и сохраняется сердечное просторечие. В последнем монологе появляется даже риторический прием иносказания, направленный на пробуждение сочувствия в собеседнике: «Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?»

Судьба сына предстает в сознании Ионы как «история»: «А у меня, брат, сын помер... Слышал? На этой неделе в больнице... История!» Герою нужно рассказать своеобразное житие того, кто «умер зря»: «Надо рассказать, как заболел сын, как он мучился, что говорил перед смертью, как умер... Нужно описать похороны и поездку в больницу за одеждой покойника». Об этом нельзя информировать кратко и на бегу; нужно именно «говорить», «рассказывать» – «с толком, с расстановкой». Погруженный во внешнюю суету и переживающий внутренний хаос, Иона испытывает потребность в порядке. Становясь повествователем и в конце концов «рассказывая всё», он как бы одновременно избывает в этом всеобъемлющем и упорядоченном акте тоску и реализует свою «миссию» (выполняет то, что «нужно» сделать).

Накопившееся в душе Ионы содержание огромно, не передается ни одной конкретно-референтной номинацией и точно обозначается только местоимением «всё». Мысли о сыне сплетаются с размышлением о бытии вообще, тема смерти переходит в тему жизни: «В деревне осталась дочка Анисья... И про нее нужно поговорить... Да мало ли о чем он может теперь поговорить».

Центральный предмет этого «мало ли о чем» – смерть сына. Всеведущий повествователь замечает, что Ионе не под силу в одиночку думать об этом: «Про сына, когда один, думать он не может... Поговорить с кем-нибудь о нем можно, но самому думать и рисовать себе его образ невыносимо жутко...» Многократно повторенное в рассказе, в контексте библейских и евангельских ассоциаций слово «сын» приобретает особое значение. В контексте мифа об Иосифе Прекрасном, на который намекает эпиграф, оно актуализирует мотив тоски отца, ветхозаветного Иакова, по сыну<sup>21</sup> (разорванному волками, как сказали ему продавшие своего брата в рабство и принесшие отцу окровавленные одежды сыновья

<sup>21</sup> Для Иакова Иосиф – «сын старости его» (Быт., 37, 3). Ср. в «Тоске»: «Стар уж стал я ездить... Сыну бы ездить, а не мне...»

Иакова<sup>22</sup>). Но это и тема Сына Человеческого. Не случайно Иона так стремился рассказать о сыне именно людям.

Системностью таких лексических знаков усиливается евангельский подтекст в рассказе, а Иона наделяется не столько пророческими, сколько апостольскими функциями. Внутренняя форма имени сына (Кузьма Ионыч) также прочитывается в свете евангельских коннотаций. «Кузьма» соотносится с представлением о космосе, порядке и красоте<sup>23</sup>. Отчество представляет его следующим за Ионой и подобным Ионе. Здесь уместно вновь вспомнить отмеченную в Евангелии от Матфея связь между Ионой и Христом. Сын представляется Ионе значительно лучшим, чем он сам («то был настоящий извозчик»), а его смерть нарушает представление о мировом порядке. Восстановить этот порядок должен «правильный» рассказ о сыне и о мире.

В сильной позиции абсолютного конца рассказа стоит слово «всё»<sup>24</sup>: не встречая коммуникативного сопротивления со стороны лошаденки, получив в ней сочувственного и терпеливого слушателя, «Иона увлекается и рассказывает ей всё...». С сугубо фабульной точки зрения, если понимать слово «всё» в конкретно-референтном смысле, данное действие «избыточно»: ведь историю смерти сына лошаденка «выслушала» уже не один раз. Однако на самом деле слово «всё» охватывает бытие в целом, открывая в Ионе всеведение (вопреки тому, что на фабульном уровне эксплицирован его ограниченный крестьянский кругозор).

Эволюция, которую переживает герой, отмечена границами на суточном круге, и сама эта модель времени усиливает символическое значение фабулы. Иона выезжает в город на работу «после обеда». Когда он спрашивает у дворника, который теперь час, тот отвечает: «Десятый...». А «через полтора часа», как отмечает повествователь, Иона уже сидит на постоялом дворе возле печи. Следовательно, разговор Ионы с лошаденкой происходит около полуночи, на границе суток. В начале рассказа герой кажется спящим («Да ты спишь, что ли?»), однако он пробуждается в финале, когда спят другие. Ощущающий тяжесть своей миссии, Иона, в отличие от других, не может спать, он должен бодрствовать («Спать всегда успеешь... Небось, выспишься...»).

Средством визуализации душевного перелома героя является выражение «изгибается и отдается тоске». «Изгибается» – словообразовательный антоним употребленным в начале рассказа словам «согнулся», «сгибается». Далее в тексте говорится о том, что герой «выпрямляется» и как бы

<sup>22</sup> Вспомним об одежде умершего сына, которую Иона должен был забрать из больницы.

<sup>23</sup> «Кузьма» – «из греч. kosmos – “мир”, “порядок”; переносно: “украшение”, “красота”, “честь”...» (Суперанская 2005: 136) Иные интерпретации на основе семантики этого имени предложены в работах В. Звизняцкого и Е. Шишко.

<sup>24</sup> Мы признательны Е. Яблокову, обратившему внимание на особое значение этого слова в контексте рассказа и подчеркнувшего, что оно служит (особенно в дискурсе повествователя, имеющего наиболее высокий речевой статус) знаком всеведения Ионы.

пробуждается к чему-то для себя новому: «встряхивает головой, словно почувствовал острую боль».

Чехов дважды в противоположном значении использует включенный в Книгу пророка Ионы мотив сбрасывания с корабля. С одной стороны, с корабля общего бытия сброшен в бездну одиночества Иона Потапов; с другой – именно он остается на козлах саней-«корабля», тогда как пассажиры его покидают. Подобно библейскому Ионе, который молитвой и словом заслужил выход из чрева кита («Ты, Господи Боже мой, изведешь душу мою из ада» (Ион. 2: 7); «... я гласом хвалы принесу Тебе жертву...» (Ион. 2: 10), герой рассказа Чехова словом спасает себя самого.

Словно пушкинский пророк, Иона оказывается на перепутье, «видит», «слышит» и обретает способность выразить в слове то, что переполняет его. Однако это происходит не под влиянием чудесной внешней силы (например, божественной воли, как у ветхозаветного Ионы, или шестикрылого серафима, как у пушкинского пророка), а вследствие давления силы внутренней, душевной, под воздействием переполняющей его тоски. Собственное бытие героя в его тотальности, переплавленное в тоску по неосуществленному и неосуществимому, оборачивается в финале рассказа универсальным «всё». Следующее за ним многоточие подчеркивает символическую семантику и открывает постфабульную перспективу в развитии образа главного героя.

Миру, где «бранятся», «злобно глядят» и в лучшем случае «легко вздыхают», Иона противопоставляет глубоко прочувствованное, выстраданное, исполненное онтологической тоски задушевное слово, проникнутое состраданием. Сила слова Ионы не в его остроумном отстранении от объекта речи и противопоставлении себя всем, «я» – «они» (ср.: «– Какие все подлецы! – острит военный. – Так и норовят столкнуться с тобой или под лошадь попасть. Это они сговорились»), не в снимающем индивидуальное переживание обобщении (ср.: «Все помрем...»), а в том, что оно объединяет позицию «я» и «ты» в общем переживании.

В символическом ключе, заданном самим Ионой («Гаперя у меня одна жена – сырая земля... Хи-хо-хо... Могила, то есть!...»), могут быть поняты и его размышления об овсе и сене. Повторяющиеся в рассказе лексемы «овес» и «сено» имеют мифопоэтические коннотации, связанные с народными обрядовыми представлениями об умирающем и возрождающемся зерне (траве)<sup>25</sup>. То, что Иона может думать «об овсе, сене, о погоде», а о смерти сына не может, придают номинативному ряду свойства табуирующей перифразы (аналогично слову «тово» в разговорах с седоками). В сущности это тоже размышление о жизни, о смерти, о превратностях судьбы.

<sup>25</sup> Овес в представлениях славян наделяется мужской символикой силы, плодородия, богатства; в погребальных обрядах мужчины ему приписывается функция защиты от возвращения покойника (*Славянские древности* 3: 489, 491]. Одно из значений сена – символ Рождества и рождения, хотя, подобно соломе, оно могло ассоциироваться также с неполноценным, ненужным. Сено, собранное со стола в сочельник, давали корове для плодovitости (*Славянские древности* 4: 619–620).

Притчевый характер имеют и рассуждения героя о счастливом человеке: «Человек, который знающий свое дело... который и сам сыт, и лошадь сыта, завсегда покоен...»<sup>26</sup>. А уж «коли на овес не выездили, сено есть будем...» (примечательна объединительная семантика формы 1-го лица множественного числа глагола). Иона не «покоен», не имеет права на покой, а следовательно, и на смерть (ср. этимологическую аттракцию: *покой – покойник*). И подобно тому как исполненный жизни молодой организм стремится утолить жажду, Иона, «увлекаясь», отдается рассказу, возвращаясь тем самым к жизни, как бы молодея. Из маленького человека, молчащего и неподвижного, готового безропотно принять ругань и побои, он становится человеком говорящим.

Профанируемое и дискредитируемое в дискурсе «горбача» слово «брат» в дискурсе Ионы получает не только демократические и родственные, но также евангельские коннотации, уравнивая в том числе (в духе Франциска Асизского) всех живых существ. С этим *словом* он обращается и к лошаденке, половая принадлежность которой до этого никак не была маркирована в начале рассказа. В финале она эксплицирована лексемой «кобыла» и коррелирует с потребностью Ионы в слушателе-бабе. Мотив матери, жалеющей о сыне, получает развитие в словах о жеребеночке. Лексико-грамматическая рассогласованность слов «брат» и «кобылочка» становится знаком уравнивания отцовского и материнского горя<sup>27</sup>. В последних словах Ионы совершается выход за границы обрядовой дозволенности, в соответствии с которой погребальный плач – жанр женский. Вдовец Иона по отношению к умершему сыну выполняет функцию и отца, и матери. Смерть сына не только обручила его с «могилой», но и привязала к ремеслу извозчика и к «кобылке», которой раньше, вероятно, правил Кузьма Ионыч.

В притчевом ключе, таким образом, могут быть рассмотрены не только фабула, изложенная повествователем, но и высказывания персонажа. Это обусловлено своеобразием повествовательной позиции рассказа, в которой соединяются, по мнению В. Тюпы, свойства жанра литературного анекдота, характерного для ранних произведений Чехова, и притчи. «Новаторство гениального рассказчика состояло прежде всего во взаимопроникновении и взаимопреображении анекдотического и притчевого начал» (Тюпа 1989: 18). «Притча стремится достичь максимального совмещения нравственного опыта героя и читателя (слушателя), ее убедительность зиждется на сопереживании. Анекдотом же культивируется эффект отчуждения, остраннения персонажа в его индивидуальной курьезности» (Тюпа 1989: 19). Если анекдот «индивидуализирует своих персонажей, сводя каждого к жизненному *казусу*», то притча «возво-

<sup>26</sup> Укажем на семантическую связь лошади и овса, комически реализованную, например, в «Лошадиной фамилии».

<sup>27</sup> Заметим, что в самом имени «Иона» для русского уха каламбурно совмещены и «он», и «она».

дит способы существования своих героев к *универсалиям* человеческого бытия»<sup>28</sup> (там же). Жанровое новаторство Чехова, проявившееся и в рассказе «Тоска», заключается в том, что «проницательность... авторского видения жизни снимает... противоречие между обособленным в своей единичности человеком и человеком вообще» (Тюпа 1989: 20).

Сближение автора и героя при их неслиянности достигается и за счет использования несобственно-прямой речи, которая в рассказе становится знаком новой повествовательной манеры, вырабатываемой писателем в период написания данного рассказа: «Голос героя из прямой речи проникает в речь повествователя и широким потоком вливается в нее. Рождается повествование, в котором сплавлены два вида речи, два разных голоса» (Чудаков 1971: 51).

Готовя «Тоску» к последующим изданиям, Чехов, в частности, опустил авторские обращения к читателю, которые звучали неоправданно иронически или, наоборот, прямо выдавали авторскую позицию: «Одна боль всегда уменьшает другую. Наступите вы на хвост кошке, у которой болят зубы, и ей станет легче»; «Ничего ведь нет лучше, как выслушать человека».

К концу первого периода в творчестве Чехова формируется «повествование “в тоне” героя, когда все изображаемое объединено его восприятием, окрашено его эмоциями» (Чудаков 1971: 57). В «Тоске» это приводит еще и к переплетению ветхозаветных и новозаветных коннотаций, на которых строится дискурс повествователя и персонажа, к соединению в одном смысловом поле топики пророка и апостола.

Иона в рассказе Чехова не становится пророком в традиционном понимании<sup>29</sup> не потому, что ему, в отличие от библейского Ионы, не удалось никого «просветить», а потому что перед ним не стоит такая задача. Его «миссия» направлена не во внешний мир, а к самому себе. Но это не значит, что протофабула из Книги пророка Ионы не работает. Чехов использует ее как способ постановки более широких вопросов о природе, содержании, способе бытования и назначении слова, о предназначении человека, о понимании и молчании. Имя ветхозаветного Ионы становится способом экспликации целого комплекса философских, социальных и этических смыслов, сохраняя на сверхфабульном уровне тему не услышанного людьми, но высказанного, а значит объективированного, искреннего слова о трагедии жизни.

Многие из наблюдений М. Раневой-Ивановой о роли христианских мотивов в поздних рассказах Чехова, по нашему мнению, могут быть

<sup>28</sup> Добавим, что глаголы в форме настоящего времени используются в тексте рассказа «Тоска» и в актуальном значении конкретного случая, что характерно для жанра литературного анекдота, и во вневременном значении, выражая философское обобщение, что типично для жанра притчи.

<sup>29</sup> Фабула рассказа соотносится с мотивом гонимого, не понятого «в своем отечестве» пророка и заставляет вспомнить о «Пророке» М. Ю. Лермонтова и «Н. Г. Чернышевскому (Пророк)» Н. А. Некрасова.

отнесены и к его творчеству до 1886 года. По мнению исследователя «само появление христианских мотивов совпадает с периодом радикальных изменений повествовательной системы А. П. Чехова», которые привели к утверждению «объективного метода, ставшего характерной и важнейшей чертой художественной системы позднего Чехова» (Ранева-Иванова 2005: 417). «Активирование христианских мотивов создает в чеховских текстах сеть интертекстуальных эквивалентностей – сходств и контрастов, касающихся различных тематических единиц: персонажей, ситуаций и действий. Мотив, таким образом, принимает участие в смыслопорождении», в том числе актуализируя «альтернативу той жизни, которая изображается на поверхности» (Ранева-Иванова 2005: 422, 423–424).

Сущность образа главного героя рассказа может быть уточнена при обращении к другим чеховским текстам, скрепленным ключевым именем «Иона», а также к некоторым произведениям русской литературы XIX века.

Связь мотива пророка с упоминанием о ветхозаветном Ионе обнаруживается в написанном за три года до «Тоски» рассказе «Корреспондент» (1882) (Звенияцковский 2009). В Звенияцковский полагает, что в эпизоде, когда пьяные гости сыплют соль на голову сначала главному герою, Ивану Никитичу, а потом и себе, прослеживается указание на соль моря, где находился библейский Иона. На наш взгляд, это неточно. Действия персонажей, с одной стороны, комически овеществляют слова героя о «пророках» (газетчиках, литераторах) и их богатых покровителях как о «соли земли» («соль мира есмы, и богом для полезности отечественной созданы, и всю вселенную поучаем» (С. 1: 183)), а с другой – напоминают о древнем обряде евреев посыпать голосу пеплом, землей, прахом в знак скорби (напр., Есф. 4: 1, 17). Главный герой «Корреспондента», в уста которого вложено упоминание о ветхозаветном Ионе, сетует на отсутствие истинных рыцарей слова: «кто хочет, тот и пишет», «держат теперь ступать на путь славных, – путь, принадлежащий пророкам, правдолюбцам да среброненавистникам» (С. 1: 185). В свете таких коннотаций особый смысл приобретает в «Тоске» образ снега, покрывающего Иону. Рассказ «Корреспондент» подтверждает, что еще до написания «Тоски» мотив пророка в связи с размышлениями на тему «поэта и поэзии» в полной мере осознавался писателем, как и проблема превращения литературы из социально значимого дела в «погоню за словом красным да за копейкой» (С. 1: 185). Ранний рассказ содержит и мотив пьянства и пьяной риторики как пародии на духовную жизнь – ср. в «Тоске» разговоры о пьяных подвигах трех молодых седоков Ионы («Голова трещит... – говорит один из длинных. – Вчера у Дукмасовых мы вдвоем с Васькой четыре бутылки коньяку выпили»).

В русской литературной традиции имя «Иона» ассоциируется также с поэмой Н. А. Некрасова *Кому на Руси жить хорошо*. Иона Ляпушкин, «весь вечер молча слушавший, вздохавший и крестившийся, смиренный богомол» (Некрасов 1956: 269), вдруг прерывает молчание и рассказывает притчу «О двух великих грешниках».

Смысл образа главного героя «Тоски» высвечивается и в «обратной перспективе» – в свете написанного значительно позже рассказа Чехова «Ионыч». Некоторые детали позднего произведения воспринимаются как автореминисценции. Кроме отчества «Ионыч»<sup>30</sup>, в их число должен быть включен «профессионально» сходный с Ионой Потаповым персонаж – кучер по имени Пантелеймон<sup>31</sup>, который правит экипажем Ионыча. У него «прямые, точно деревянные, руки», и он, в отличие от извозчика Ионы Потапова, уже сам кричит встречным «Прррава держи!» (С. 10: 40). Доктор Старцев не только не преодолевает давление пошлой среды в проникновенном слове, но сам становится ее наиболее полным воплощением. По преданию, ветхозаветный Иона послан проповедовать среди язычников, а Ионыч прямо отождествляется с языческим божеством. «Испытание» смертью, кладбищем он не проходит, а в финале подчиняет свою жизнь «золотому тельцу» – деньгам, не имеющим цены для героя «Тоски», которому важнее найти способную к состраданию душу.

В плане логики художественного творчества Чехова существенным кажется время появления рассказа «Тоска». Написанный в конце декабря 1885 года и опубликованный в *Петербургской газете* 27 января 1886 года, он содержит характерные мотивы жанра святочного рассказа: зимнюю топику, образ страдающего одинокого человека, призыв к сочувствию и милосердию. Судя по всему, в «Тоске» нашла отражение потребность Чехова в перемене модальности творчества. Недаром этот рассказ, сразу после первой публикации включенный автором в сборник *Пестрые рассказы*, воспринимался как нарушающий однотипный массив юмористических произведений писателя.

В этом отношении особое внимание в тексте рассказа привлекает слово «острит». Однозначно юмористическое и тем более сатирическое изображение действительности в определенный момент показалось сомнительным самому автору, – как, впрочем, претила ему и жалостливо-слезная интонация. В отличие от обличительной позиции библейского Ионы и поэта-пророка в традиции русской демократической литературы гоголевско-некрасовского периода, Чехову ближе пушкинская идея милосердия (за пять лет до создания рассказа в русскую культуру вошло такое знаковое событие, как речь Ф. Достоевского о Пушкине-пророке). В определенной степени «Тоска» дает ответ на проблемы, поднятые в письмах Чехова второй половины 1880-х годов. В частности, это касается неглубокого понимания его произведений в современной автору критике, на что писатель реагировал болезненно. Если за три года до написания «Тоски» Чехова волновала тема пророка в аспекте субъекта речи, то теперь – в

<sup>30</sup> Связь двух произведений чеховских произведений В. Звоняцкий устанавливается через прозрачную соотнесенность имен (Звоняцкий 2009).

<sup>31</sup> Имя Пантелеймона (буквально: «всемиловивейший») напоминает о христианском святом – безвозмездном целителе, усиливая пародийное начало в образе доктора Старцева, забывшего о милосердии и нестяжательстве.

аспекте адресата: «Бывают минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу?..» (письмо А. С. Суворину от 23 декабря 1888 (П 3: 98–99)). Примечательно, что А. Скабичевский в статье по поводу сборника *Пестрые рассказы*, рисуя дальнейшую судьбу молодого писателя, как бы использует мотивы произведений самого Чехова, в том числе «Корреспондента» и «Тоски»: «Сперва газетным работникам сопутствует успех, но переутомление берет свое. И газетный писатель начинает повторяться, теряет популярность, и дело кончается тем, что он обращается в выжатый лимон, и подобно выжатому лимону ему приходится в полном забвении умирать где-нибудь под забором, считая себя вполне счастливым, если товарищи пристроят его на счет литературного фонда в одну из городских больниц. /.../ Вообще, книга г-на Чехова, как ни весело ее читать, представляет собой весьма печальное и трагическое зрелище самоубийства молодого таланта, который изводит себя медленной смертью газетного гаерства» (цит по.: Сухих 2002: 9).

Можно только гадать, есть ли в «Тоске» отражение биографически значимых для Чехова тем (отношение с братьями и отцом, необходимость работать ради насущного), но значимая для него в творческом плане проблема понимания здесь нашла яркое воплощение.

Образ Ионы в рассказе «Тоска» представляет собой не только вариацию библейского архетипа, но и развитие традиционной для русской литературы темы пророка и заступника, несущего в мир идею милосердия. Сквозь призму некрасовского творчества (и в оппозиции к нему) Иона Потапов может быть рассмотрен в проекции на образы пророка у Пушкина и Лермонтова. По-своему решая вопрос о содержании пророческого слова и, следовательно, о назначении литературы, Чехов делает акцент и на «пророческий» потенциал любого человека (в том числе духовно заурядного и социально униженного). И ключевую роль в реализации этого потенциала играет особое экзистенциальное состояние – тоска, переживаемая во всей ее полноте и глубине.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Абрашова Е. А. *Христианские мотивы в прозе А. П. Чехова. Дисс. ... канд. филол. наук.* Москва: МГОУ, 2004.
- Звиняцковский В. Я. «Миф Чехова и миф о Чехове». <<http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/zv8.html>> 19.09.2013.
- Катаев В. Б. *Литературные связи Чехова.* Москва: Изд-во МГУ, 1989.
- Катаев В. Б. *Проза Чехова: проблемы интерпретации.* Москва: Изд-во МГУ, 1979.
- Крылова Е. «Сеть метафорических комплексов в рассказе А. П. Чехова “Скрипка Ротшильда”». *Молодые исследователи Чехова.* Вып. 6. Москва: Изд-во МГУ, 2009: 123–129.
- Крылова Е. О. *Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А. П. Чехова.* Автореф. дисс. ... канд. фил. н. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2009.
- Куприянова Т. Ф. «Несколько слов о двух финалах: “Тоска”, “Спать хочется”. А. П. Чехов и мировая культура: К 150-летию со дня рождения писателя. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010: 287–298.

- Некрасов Н. А. *Полное собрание сочинений и писем в 15-ти томах*. Т. 5. Москва: Наука, 1982.
- «Плач Иосифа Прекрасного, егда продаша братия его во Египет». П. Безсонов. *Кальки переходящие*. Ч. I. Москва: В типографии А. Семена, 1861:187.
- Полный православный богословский энциклопедический словарь*. Москва: репринтное издание, 1992.
- Ранева-Иванова М. «Христианский мотив и поздний рассказ А. П. Чехова: жанр и повествование». *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, жанр*. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005: 416–427.
- Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия*. [Собр. М. Забылиным.] Симферополь: репринтное издание, 1992.
- Славянские древности: этнолингвистический словарь*. В 5 тт. Москва: Международные отношения, 1995–2012.
- Суперанская А. В. *Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание*. Москва: Айрис-пресс, 2005.
- Сухих И. Н. «Сказавшие “Э!”: Современники читают Чехова». *А. П. Чехов: Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века: Антология (1887–1914)*. Санкт-Петербург: РХГИ, 2002.
- Тюпа В. И. *Художественность чеховского рассказа*. Москва: Высшая школа, 1989.
- Чудаков А. П. *Поэтика Чехова*. Москва: Наука, 1971.
- Шишко Е. С. «Особенности художественного пространства в рассказе А.П. Чехова “Тоска”». *А. П. Чехов и мировая культура: К 150-летию со дня рождения писателя*. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010: 216–224.
- Шмелев А. Д. *Русский язык и внеязыковая действительность*. Москва: Языки славянской культуры, 2002.
- Шмелев А. Д. *Русская языковая модель мира: материалы к словарю*. Москва: Языки славянской культуры, 2002.
- Jędrzejkiewicz A. *Opowiadania Antoniego Czechowa: Studia nad porozumiewaniem się ludzi*. Warszawa: Studia Rossica, 2000.

Јелена Виноградова

ИЗ ДУБИНЕ ДУШЕ ЗОВЕМ...  
(МОТИВ ПРОРОКА У ПРИПОВЕЦИ А. П. ЧЕХОВА «ТУГА»)

Резиме

У тексту се анализира приповетка Чехова «Туга» у вези са мотивом пророка Јоне. Узимају се обзир старозаветне и новозаветне конотације мотива, књижевни и биографски контекст. У центру пажње су језичке јединице, које омогућавају да продубимо и прецизирамо схватање лика главног јунака, смисао финала и приповетке у целини. Анализира се психолошка и говорна динамика лика Јоне Потапова, природа његовог узајамног односа са светом који га окружује.

*Кључне речи:* Чехов, «Туга», пророк, културолошки контекст, језик дела.

Бобан Ђурић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
boban.curic@sbb.rs

## КОЊ БЛЕД САВИНКОВА-РОПШИНА И ПОЕТИКА АНТИНИХИЛИСТИЧКОГ РОМАНА<sup>1</sup>

У овом раду роман *Коњ блед* (*Коњ бледный*, 1909), књижевни првенац познатог и контроверзног руског револуционара-терористе Б. В. Савинкова (књижевни псеудоним В. Ропшин, 1879–1925), посматра се у контексту традиције руских антинихилистичких романа XIX века, у којима се дискредитује идеја етичког нихилизма као основа револуционарне борбе.

*Кључне речи:* Савинков-Ропшин, *Коњ блед*, антинихилистички роман, руска књижевност XIX века.

*Pale Horse* (*Коњ бледный*, 1909), first novel of B. V. Savinkov (pen name V. Ropshin, 1879–1925), renowned and controversial Russian revolutionary and terrorist, in this paper is seen in context of tradition of Russian anti-nihilistic XIX century novels in which the notion of ethical nihilism used as base of revolutionary struggle is discredited.

*Key words:* Savinkov-Ropshin, *Pale Horse*, anti-nihilistic novel, Russian literature of the XIXth century.

Антинихилистички роман настао је у руској књижевности крајем друге и почетком треће трећине XIX века, као реакција на нихилизам. Примарна форма изражавања филозофских идеја у Русији тога времена били су публицистика и књижевна критика. У круговима радикално настрајене разночинске интелигенције, кроз публицистику и књижевна дела неких писаца (Чернишевски, пре свега) развија се 1860-х година нови поглед на свет и политичка позиција руског позитивизма пропагирањем вулгаризоване Дарвинове теорије о пореклу врста. Представе о човеку стварају се на основу позитивистичко-материјалистичких антрополошких идеја. Човек је, по њима, продукт природе. Основа ове тезе јесте идеја „природног“ човека (естественный человек). Култ разума

---

<sup>1</sup> Овај рад настао је у оквиру пројекта 178003 („Књижевност и визуелне уметности: руско-српски дијалог“) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије и представља наставак рада који је под насловом „*Коњ блед* Савинкова-Ропшина и поезика нихилизма“ објављен у *Зборнику Матице српске за славистику*, бр. 85, стр. 53–68.

заснива се на идеји разумног човека. Позитивистичке идеје природног и разумног човека у нихилизму се даље конфронтирају с идејом моралног у човеку. Нихилисти истичу идеју потпуне еманципације човекове личности, одбацујући религиозно-етичко поимање света и човека, а уместо Бога истичу идеју самодовољности и апсолутне вредности човека („ја“ иместо Бога). Из овога даље следи захтев за потпуном интелектуалном и духовном слободом човека – ако постоји Бог, онда човек није слободан, онда је он роб, али ако човек може и треба да буде слободан, онда то значи да Бога нема. Негирање као суштина нихилизма, усмерено је на све религиозно и друштвено (држава), заснива се на идеји самодовољности и слободи човека. Идеал који човек себи поставља као некакав узор, постаје субјективан и произвољан, јер више не постоји неки наиндивидуални (Бог) еталон вредности, он се може мењати, зависно од афинитета личности, па, дакле, постаје релативан. Зато нихилизам води моралном релативизму и аморализму.

Уметничко оваплоћење нихилистичког идеала човека, тзв. „новог човека“, односно „нових људи“, појављује се у јунацима романа новог типа – нихилистичког романа. Као прве нихилистичке романе истраживачи попут Н. Н. Старигине (Старыгина 2003: 81) помињу: *У ишчекивању бољег (В ожидании лучшего)* Н. Д. Хвошчинске (1860), *Молотов и Малограђанска срећа (Мещанское счастье)* Н. Г. Помјаловског (1861), *Шта да се ради? (Что делать?)* Н. Г. Чернишевског (1863), *Степан Руљов (Степан Рулев, 1864)* и *Туђи међу својима (Чужие меж своими, 1865)* Н. Ф. Бажина. Овом списку свакако треба додати и роман Тургеева *Очеви и деца (Отцы и дети, 1862)*, без полемисања око ауторовог афирмативног или негативног става према идеји и јунаку, њеном носиоцу Базарову, јер је сам роман, као и његов јунак, прихваћен у редовима нихилиста као позитивни, афирмативни модел. Идеализација и романтизација јесте главни начин стварања лика „новог човека“ у овим делима, а симболизација и алегоризација јесу средства уметничког приказа социјалне утопије – сна о новом будућем друштву (Старыгина 2003: 81).

Лик Рахметова, јунака романа Чернишевског, позитивисте-практичара који се спрема за пут будућег професионалног револуционара, читаоци су прихватили као идеални тип, модел за подражавање. У Рахметову су видели снажну личност јаке воље са социјал-дарвинистичким погледом на живот, човека способног да промени друштво на основу достигнућа природних наука. Слично су се односили и према Тургеевљевом Базарову, нихилисти који је демонстративно одбацио традиционалне вредности. У Базарову су, слажу се многи, представљене типичне црте представника ондашње младе разночинске интелигенције. Јунаци Чернишевског и Тургеева постали су симболи епохе после реформи 1861. године и створили велики број „следбеника“ и њихових подражавалаца у животу. У публицистици, па и у књижевно-уметничким делима тзв. „прогресивне“ (леве) интелигенције створен је идеални модел прогресивног разночинца, „новог човека“, васпитаног на идејама позитивизма и социјализма. Вођен

начелима социјал-дарвинизма, овакав јунак успешно се бори за своје место у друштву и у исто време тежи да то друштво промени по законима природних наука. Он је олицетворење рационалистичке идеје „снажног човека“ – реорганизатора материјалног света, чија се мисаона концепција без оклевања спроводи успешно у дело, за кога реч „хоћу“ уједно значи и „могу“. Основу свога односа с другим људима он заснива на идеји „разумног егоизма“ као „најкориснијој“ по њега.

Тако се 1860-х година у центру пажње руске читалачке публике нашао тип суперјунака, натчовека који се реализује у делима, а не у речима и мислима, чија је идеја-водиља – пракса, природно искуство. Нови човек одбацује традиционалне моралне вредности и друштвене односе, јер му сметају на путу постизања моменталних материјално-конкретизованих резултата који оплемењују његов или живот било ког другог човека појединачно.

У основи теорије разумног егоизма јесте проналажење склада између личне користи (личная польза) и друштвеног интереса. Јунаци романа *Шта да се ради?* развијају ову теорију под називом „теорија прорачунатог интереса“ („теория расчета выгод“, Чернышевский 1971: 113).

Култ младости, позитивистички схваћена човекова слобода, егоизам, који се поима као непрекидно самоусавршавање личности, еманципација жене и слободни рад – јесу основне идеје које је Чернышевски изнао у роману преко ликова натчовека Рахметова и „нових људи“ попут Вере Павловне Розалске, Дмитрија Лопухова или Александра Кирсанова.

„Књижевно“ порекло нихилизма, литерарно пропагирање нове идеје и новог типа људи условили су да се и полемика с њим водила најчешће у литерарним круговима – у периодици, књижевним часописима, међу писцима свих нивоа и усмерења. Од почетка 1860-х година нихилизам је стални предмет анализе и критике у публицистичким и књижевно-критичким чланцима, прегледима и рецензијама Н. Н. Страхова. Резимирајући нешто касније своје ставове о нихилизму (*Писма о нихилизму*, 1881), Страхов јасно одређује нихилизам као поглед на свет дубоко антихришћански: „нигилизм, это – грех трансцендентальный, это – грех нечеловеческой гордости, обуявшей в наши дни умы людей, это – чудовищное извращение души, при котором злодеяние является добродетелью, кровопролитие – благодеянием, разрушение – лучшим залогом жизни. <...> Безумие <...> под видом доблести дает простор всем страстям человека, позволяет ему быть зверем и считать себя святым“ (Страхов 2003: 28–29).

Све снаге на борбу с нихилизмом сконцентрисао је М. Н. Катков, како у својим полемичким текстовима, тако и као уредник изузетно антинихилистички настројеног *Руског весника*. Управо су се на страницама овог часописа појавила нека од најзначајнијих књижевних дела новог жанра – антинихилистичког романа, попут *Злодуха* Достојевског или романа *На крв и нож (На ножгах)* Љескова. Ватрени критичар нихилизма, Љесков у тексту под насловом „Николай Гаврилович Чернышевский и его роман *Что делать?*“ (*Северная пчела*; № 142, 31 мая 1863) нихилисте

оцењује као „моралне импотенте“, а као првог таквог у руској књижевности он види Тургеневљевог Руђина (Лесков 2008: 429); његови подражаваоци врло брзо прелазе у „базаровљевске импотенте“ (Лесков 2008: 430), што је, по мишљењу Љескова, најраспрострањенији тип савремених „нових људи“. Љесков такође указује и на ноздрјовску варијацију нихилизма – „нови људи“ су „Ноздрјови који су једну погрдну реч заменили другом“ (Лесков 2008: 432).

Литерарна критика нихилизма појављује се 1863. године Тада је на име објављен први роман који се може назвати антинихилистичким, *Узбуркано море (Взбаламученное море)* А. Ф. Писемског. За њим су врло брзо уследили и други: *Измаглица (Марево, 1864)* В. П. Кљушникова, *Запетљана ствар. Оглед из летописа руске књижевности (Мудреное дело. Очерк из летописи русской словесности, 1864)* Н. Д. Ахтарумова, *Нема се куд (Некуда, 1864)* Н. С. Љескова, замишљени, по свој прилици, као одговор у књижевно-уметничкој форми на роман *Шта да се ради?* Чернишевског. Друга половина 60-х и прва половина 70-х година XIX века јесу време процвата руског антинихилистичког романа. Иако различити по свом уметничком квалитету и изнетом етичко-филозофском приступу теми, пажњу руског читаоца XIX века пленили су романи *Дим (Дым, 1867)* И. С. Тургенјева, *Епидемија (Поветрие, 1867)* В. П. Авенаријуса, *Између две ватре (Меж двух огней, 1868)* М. В. Авдејева, *Понор (Обрыв, 1869)* И. А. Гончарова, *Пангурово стадо (1869)* В. В. Крестовског, *На крв и нож (На ножих, 1870–1871)* Н. С. Љескова, *Злодуси (Бесы, 1871–1872)* Ф. М. Достојевског, *Заборављено питање (Забитый вопрос, 1872)* и *Марина из Алог Рога (Марина из Алого Рога, 1873)* Б. М. Маркевича, *Две силе (Две силы, 1874)* В. В. Крестовског и др. Књижевни истраживачи обично као последњи у низу антинихилистичких романа помињу *Омладину (Молодежь, 1888)* К. Орловског (К. Ф. Головина) (Терехин 2009: 61). Совјетски књижевни истраживач А. Г. Цејтлин типолошки сврстава антинихилистичке романи у три групе: психолошки (*Очеви и деца; Дим; Ледина* Тургенјева, *Измаглица* Кљушникова, *Понор* Гончарова), животни (бытовой) (*Узбуркано море* Писемског, *Нема се куд* Љескова) и авантуристички (*Пангурово стадо* Крестовског, *На крв и нож* Љескова) (Цејтлин 1982: 286).

Детаљи фабуле, погледи на свет и психологија главног јунака романа *Очеви и деца* и *Шта да се ради?* поновљени су у првим антинихилистичким романима у сниженом контексту, с циљем дискредитације нихилистичких ставова и идеја. У ствари, нису се антинихилистички романи и њихови аутори борили толико против тада модерних и популарних идеја нихилизма, колико против њихових носилаца, који су за пример узимали Базарова и Рахметова у свом намерном и свесном рушењу руског друштва. Јунак Љесковљевог романа *На крв и нож*, Горданов, међу нихилисте убраја како Базарова, тако и Раскољникова, али се о обојици изражава негативно, као типовима недостојним да буду узор и пример за савремене нихилисте. Раскољников је, на пример, достојан презрења „због своје навике да непрестано чачка своје душевне жуљеве“ (Лесков 1994). Нешто касније, слично

Горданову, један други литерарни нихилиста, главни јунак Савинковљевог романа *Коњ блед*, Жорж, свој презир према Раскољникову изразиће речима: „Раскољников убил старушенку и сам захлебнуо у ње крви“ (Ропшин 1913: 23).

У разради сижеа ових романа обично се појављују два конфликта – као основа сижеа и његове конструкције – конфликт „нових људи“ са друштвом и, у оквиру њега, други, у самом нихилистичком кругу – конфликт између нихилиста који следе идеале Базарова-Рахметова и деградираним разбојничким, безидејним и бескрупулозним нихилистима баналности, „постбазаровским“ нихилистима-подлацима, уз веома чест мотив „бесовства“, опседнутости савременог друштва нечистим, демонским силама негације.

Сижеи антинихилистичких романа све више постају модели за поставку филозофско-социјалних питања, романи-трактати. У актуализованом политичком и друштвено-културном животу, позитивни јунаци и њихови антиподи – нихилисти (строга диференцијација на позитивне-негативне јунаке), добијали су персонификована симболичка значења као отеловљени носиоци добра и зла. У њихову уметничку структуру често се уплећу елементи мистике и есхатолошких наслућивања краја света, услед деловања нихилистичких нечистих сила.

Укратко речено, у антинихилистичким романима компромитовали су се „нови људи“, подражаваоци књижевних суперјунака Базарова и Рахметова, исмевало њихово примитивно зоолошко поимање света. Паралелно се критиковало становиште социјал-дарвиниста, који су сматрали да је човек господар практичног искуства, који не само што може да исправи грешке природе, већ може и да влада постојећим светом као најјача и животиња на највишем нивоу развоја.

Савинковљев роман *Коњ блед* може се посматрати у контексту антинихилистичког романа, у новим околностима, додуше, али и у време када дух и идеје револуционарног нихилисте, какав је главни јунак *Коња бледог*, Жорж, поново постају актуелне, а тип јунака бива модел револуционарног деловања. Аутор, и сам учесник револуције, стоји на позицијама неприхватања оваквог типа јунака и модела револуционарног понашања, и судбином јунака у сижеу романа жели да покаже неодрживост његове етичко-филозофске основе.

Елементи антинихилистичког романа које запажамо у *Коњу бледом* јесу: 1. дискредитовање нихилистичке концепције личности и његових етичко-филозофских идеја као погубно деструктивних (оличених у трагичној судбини свих јунака романа), на којима се не може градити никаква хумана социјална утопија; 2. инсистирање на традиционалној хришћанској етичкој норми („не убиј“) као јединој егзистенцијално кадрој да спасе личност и друштво од нихилистичког бесмисла.

У књижевно-уметничком изношењу свог става, аутор се ослања на књижевну традицију XIX века, користи се неким тематско-мотивским и идејним решењима из дела Тургенева и Чернишевског. Савинков тиме

алудира на почетак, рађање новог типа јунака, „новог човека“ са новим идејама и указује иронично на то где ће се и како трагично овај пут оваквог јунака завршити.

Већ је Тургенев свог јунака Базарова назвао револуционаром: „если он называется нигилистом, то надо читать: революционером“ (Лютман 1982: 146).

Жоржа, дакле, можемо посматрати као историјски развој нихилистичке револуционарне личности у руској књижевности, од њених првих „проповедника“ и теоријских утемељитеља, Базарова и јунака Чернишевског, све до првог конкретног покушаја реализације овакве личности педесет година касније, у реалним приликама револуционарних превирања почетком XX века, када тако конципирани јунак доживи потпуни пораз.

Жорж је од Базарова, осим већ поменутих типолошких одлика нихилистичког карактера, „наследио“ и потпуно нејасне идеолошке, још више социјалне основе одрицања свега старог. Закупљени рушењем, ови јунаци се не оптерећују мишљу шта ће настати на „празном месту“ касније. Сетимо се „снаге без циља“, као основне карактеристике нихилистичког деловања из избаченог полемичког мотоа романа *Очеви и деца*: „Молодой человек человеку средних лет: В вас было содержание, но не было силы. Человек средних лет: А в вас – сила без содержания“ (Тургенев 1964: 446). Базаров још није створио ону идеолошку основу нихилизма, коју ће развити и свесрдно пропагирати јунаци Чернишевског, а Жоржу та идеолошка основа више није важна, јер спутава и ограничава његову делатну вољу. Заједнички су им такође и револуционару несвојствени, али за нихилисту уобичајени презир према „малом“ човеку и његовој немоћи, као и изразити индивидуализам. Павле Кирсанов пребацује Базарову да разговара са сељаком и презире га (Тургенев 1964: 244), док сам Базаров не скрива презир: „Что ж, коли он заслуживает презрения“ (Тургенев 1964: 244). Жорж иде даље и изводи општи закључак: „А если нет в сердце любви? (...) А если нет уважения?“ (Ропшин 1913: 57). И он отворено изјављује: „Я презираю их“ (Ропшин 1913: 85). Обојица одбацују било какве, пре свега етичке ограничавајуће принципе живљења. Базаров изјављује: „Принципов вообще нет (...) а есть ощущения. Все от них зависит“ (Тургенев 1964: 325). Жорж максимализује овај став: „мирские законы не для меня“ (Ропшин 1913: 86), што је већ јасна изјава етичке самовоље, коју Базаров тек нејасно назире.

За Базарова се може везати и покушај паралелног исказивања јунака у два сижејна плана – идејно-друштваном и лично-емотивном, као и истоветни резултат – пораз који јунак доживљава на оба плана, трагично разрешен истоветно – смрћу јунака (са потпуно различитим, додуше, осмишљавањем теме смрти главног јунака). Напоменимо да је смрт јунака, носиоца нихилистичких погледа на свет одлика антিনিхилистичких, а не нихилистичких модела литерарног стваралаштва. Код оба јунака такође је присутан несклад између уверења и јунаковог понашања, који

до изражаја најјаче долази на емотивном плану Базаров – Одинцова и Жорж – Јелена.

Оба јунака конфликт са околином покушавају да разреше на принципипјелно исти начин – физичким обрачуном са противником (двобој Базарова и Павла Кирсанова, односно двоструко убиство у Жоржовом случају). Жоржов обрачун са мужем своје љубавнице, по јунаковој замисли, требало је да понови сцену двобоја, али се одбијањем противника да учествује у наметнутој му улози, у духу нихилизма претвара у бескрупулозно убиство и тако пародира сам мотив двобоја. Колико год двобој био својствен епохи Базарова и Павла Кирсанова (подсетимо да је формални повод овог сукоба такође био однос према туђој жени, Фењечки), потпуно је анахрон за епоху у којој Жорж живи. Коришћење овог мотива у разрешењу љубавног конфликта у Савинковљевом роману треба да асоцира на пародирану руску књижевну традицију XIX века.

*Коњ блед*, односно судбина главног јунака романа може се посматрати и као полемика Савинкова са Чернишевским, његов став да идеал револуционарног нихилисте није историјски одрговор на питање постављено у наслову романа *Шта да се ради?* Идеализовани јунаци Чернишевског у реалним револуционарним условима педесет година касније претварају се у агресивне егоисте-иморалисте, а не у пожртвоване револуционаре високих етичких квалитета.

Основне црте „титанске“ личности која се уздиже изнад „обичног“ човека, обједињују Жоржа и Рахметова, јунака романа Чернишевског: делатна индивидуа јаког интелекта и воље, непоколебљиво управљена ка достизању постављеног циља, с непријатељским односом према постојећој друштвено-етичкој традицији и нормама. Јасно их, међутим, разликује „усмереност“ ових квалитета личности: док је Рахметов револуционар-алтруиста (барем теоријски), Жорж је у пракси револуцију потчињено својој вољи.

Особености „новог човека“ које су се код Чернишевског приказивале у афирмативном светлу, код Савинкова су дате у негативном. Егоистичке идеје, тумачене као афирмација активизоване личности у роману *Шта да се ради?*, попут: „Кто хочет, чтоб ему было хорошо, думай сам за себя, заботься сам о себе – другой никто не заменит“ (Чернышевский 1971: 373), претварају се код Жоржа у одрицање права свему што се налази изван личности – захтева се слобода личности у њеном максималистичком значењу, као друштвено-етичка самовоља и радикализам.

Уместо „разумног егоизма“ за који се Чернишевски залагао, заснованог на појму „користи“ (выгода) по личност, односно склада између личне добробити и друштвеног интереса, у *Коњу бледом* тријумфује апсолутни егоизам, који не види никакву вредност изван или изнад конкретне јединке. Парола Чернишевског: „Нет ничего выше человека, нет ничего выше женщины“ (Чернышевский 1971: 399), са нивоа социјално-друштвене категорије спушта се на ниво индивидуе, у духу штирнеровског егоистичког идеализма, као и нихилистичке концепције човекобога.

Важна тема романа *Шта да се ради?* јесте женска еманципација, емотивно ослобађање жене, што су многи недобронамерни критичари схватили као ауторово залагање за рушење институције брака и слободну љубав. Блиско овоме је и одрицање брака и породице једног од идејно најважнијих јунака романа, Рахметова, а све зарад потпуне посвећености револуционарној делатности. Емотивни односи у роману Чернишевског дати су у форми троугла: Вера Павловна – Лопухов – Кирсанов. Овај модел, уз препознатљиво дискредитовање институције брака запажамо и у *Коњу бледом* (Жорж – Јелена – муж), као пародирање идеја Чернишевског. У чему се огледа пародирање модела Чернишевског? Љубавни троугао код Савинкова није заснован на љубави и поштовању личности жене и њене воље, како је то случај код Чернишевског, већ на љубавном освајању и одбацивању, поигравању осећањима и љубомори. Жорж се труди да елиминише „конкурвенцију“ и вољену веже за себе, газећи истовремено њену вољу. Сматра да му *његова* љубав даје право на то („в моей любви мое право“; Ропшин 1913: 130), ни на тренутак се не запитава да ли и друге две стране имају некакво своје „право“. Жорж ће све учинити да разбије троугао, не презајући ни од ликвидације супарника, иако се то коси с вољом јунакиње. Код Чернишевског се један јунак повлачи, инсцениравши своју смрт, како би олакшао ситуацију јунакињи. Фиктивна, инсценирана смрт у роману *Шта да се ради?* претворила се у праву, у бестидно право јачег у *Коњу бледом*. Уместо љубави која ће до краја сижеа обликовати односе између Vere Павловне, Лопухова и Кирсанова, Савинковљев јунак ће чином убиства „убити“ и саму љубав (Ропшин 1913: 134–135).

Конструкцију антинихилистичког романа, веома популарну код многих писаца овог жанра, готово шаблонску, у својој типологији руског антинихилистичког романа даје књижевни истраживач В. Терјохин (Терехин 2009: 21–23). Савинков у великој мери поштује (свесно или несвесно) овај сижејни модел, у првом делу романа.

У град у коме је владао спокој (Москва; Ропшин 1913: 5), долазе ниҳилистички типови (револуционарна дружина; Ропшин 1913: 7). Они нарушавају равнотежу, негирају устаљени закон, моралне норме, правни поредак, брак и породицу (сви ови елементи срећу се и у Жоржовим записима са јасно негативним ставом јунака према њима). У групи се издваја предводник (Жорж као организатор и вођа терористичке дружине), антијунак, „супернихилиста“, који с висине, отворено изражава свој презир према свему (Жорж презире људе, власт, морал, веру и уверења). Правдајући се демагошким фразама, правом силе и наметањем своје воље, антијунак експлоатише остале чланове револуционарне групе (несумњива је зависност терористичке дружине од Жоржове воље и одлука). Планира крупну акцију, мистификујући је постојањем какве тајанствене организације чији је члан или сарадник, акције која покреће читаву буру у јавном мњењу, а понекад поприма и есхатолошке облике (увиство генерал-губернатора са јасним апокалиптичким мотивима Божје освете). Готово неизо-

ставно завођење невине девојке у *Коњу бледом* се транспонује кроз емотивне односе с удатом женом и емотивно одбацивање искоришћене Ерне.

Када су планови јунака готово на прагу испуњења, појављује се несавладива препрека, најчешће позитивни јунак „чувар вредности“ („герой-охранитељ“), који започиње борбу са идејним непријатељем и савлађује га, чиме се антинихилистички роман најчешће завршава „хепиендом“, победом „добра“ над „злом“. Роман Савинкова нема, међутим, срећан крај. Финале *Коња бледог* одступа од устаљеног шаблона антинихилистичког романа. „Несавладива препрека“ је љубоморни муж вољене, који је веома лако „савладан“ најбаналнијим убиством. То ипак не доноси тријумф антијунаку – Жоржу. Ново убиство у њему изазива душевну буру (спољно нарушавање равнотеже преноси се на унутрашњи план јунакове личности), крах свих дотадашњих уверења, а једини „излаз“ јунак види у напуштању обесмишљеног света – у самоубиству.

Финале у Савинковљевом роману није оптимистично, иако је нихилистички антијунак дискредитован, идејно поражен. У роману не постоји позитивни јунак („чувар вредности“) који би паду нихилистичког јунака супротставио неке друге, позитивне вредности. Тиме трагедија добија шири, есхатолошки смисао у духу насловног апокалиптичког мотива и са личног плана уздиже се до националне трагедије времена и народа који је заборавио на Христову заповест „не убиј“ и потпуно се предао демонским силама негације.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Лесков Н.С. *На ножах*. Москва: Русская книга, 1994. <[http://az.lib.ru/l/leskow\\_n\\_s/text\\_0012.shtml](http://az.lib.ru/l/leskow_n_s/text_0012.shtml)>.
- Лесков Н.С. „Николай Гаврилович Чернышевский и его роман *Что делать?*“. Н. Г. Чернышевский: *PRO ET CONTRA*. СПб: Издательство РХГИ, 2008.
- Лотман Л.М. „И.С. Тургенев“. *История русской литературы*. Т. 3. Ленинград: Наука, 1982.
- Ропшин В. /Савинков Б.В./ *Конь Бледный*. Ницца: Книгоиздательство М.А. Туманова, 1913.
- Старыгина Н.Н. *Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860–1870-х годов*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.
- Страхов Н.Н. „Письма о нигилизме. Письмо первое“. Старыгина Н.Н. *Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860–1870-х годов*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.
- Терехин В.Л. „Против течений“: утаенные русские писатели. Типология антинигилистического романа“. *Утаенные русские писатели*. Москва: Знак, 2009.
- Тургенев И.С. „Отцы и дети“. *Сочинения в пятнадцати томах*. Т. 8. Москва – Ленинград: Наука, 1964.
- Цейтлин А.Г. „Сюжетика антинигилистического романа“. *История русской литературы*. Т. 3. Ленинград: Наука, 1982.
- Чернышевский Н.Г. *Что делать?*. Ленинград: Художественная литература, 1971.

Бобан Чурич

*КОНЬ БЛЕДНЫЙ* САВИНКОВА-РОПШИНА И ПОЭТИКА  
АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА

Резюме

В настоящей работе роман *Конь бледный* (1909) Савинкова-Ропшина рассматривается в контексте преемственности традиций русского антинигилистического романа XIX века, в которых дискредитируется играющая важную роль в романе идея этического нигилизма, как основы революционной борьбы.

*Ключевые слова:* Савинков-Ропшин, *Конь бледный*, антинигилистический роман, русская литература XIX века.

Вадим Беспрозванный  
Мичиганский Университет (Анн Арбор)  
Колледж литературы, наук и искусств  
Школа информации  
vbesproz@umich.edu

«ГОД ТВОРЧЕСТВА ПЕРВЫЙ»:  
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДЕБЮТ ВЛАДИМИРА НАРБУТА\*  
СТАТЬЯ 2. ПОЭТИКА КНИГИ *СТИХИ*

Статья посвящена раннему поэтическому творчеству Владимира Нарбута. Основное внимание второй статьи уделено исследованию цитат и реминисценций из русской поэзии XIX и XX вв. (Пушкин, Лермонтов, Козлов, Фет, Бунин, Брюсов, Бальмонт, Городецкий и др.) в первой книге Нарбута *Стихи* (1910). Предметом исследования являются также ритмическая структура поэтического сборника (большинство стихотворений написано ямбическим размером), его языковые и стилистические особенности (использование, в основном, диалектной, разговорной, просторечной лексики, и по контрасту с ней – книжной, устаревшей, церковнославянской лексики).

*Ключевые слова:* Нарбут, поэтика, книга *Стихи*, реминисценции, размер, язык, стиль.

The paper deals with the early poetic opus of Vladimir Narbut. The primary focus of the second part of the study (the first one was published in Vol. 85 of the *Matica Srpska Review of Slavic Studies*) is on researching citations and reminiscence from Russian poetry of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries (Pushkin, Lermontov, Kozlov, Fet, Bunin, Bryusov, Balmont, Gorodecky, etc.) in the first volume of Narbut's *Poems* (1910). The research also focuses on the rhythmical structure of the poetic collection (the majority of poems are written in the iambic meter), its linguistic and stylistic features (use of mostly dialectal and vernacular lexis and, in contrast, obsolete, Church Slavonic lexis).

*Key words:* Narbut, poetics, collection *Poems*, reminiscence, rhythm, language, style.

*Литературный контекст*

Первая книга стихов ВН, несмотря на преобладание «картин природы»<sup>1</sup>, довольно разнообразна как в тематическом, так и в стилевом отношении:

---

\* В основу данной статьи положена глава из диссертации, защищенной автором в Мичиганском университете в 2005 г.: Besprozvany, Vadim. *Vladimir Narbut's Alleluia: The poetics of Linguistic and Cultural Bilingualism*. University of Michigan-Ann Arbor: 2006, однако материал диссертации был значительно дополнен и переработан.

<sup>1</sup> «Вы певец природы, помните это, у вас есть чисто художественные обороты и настроения; совершенствуйте же дар, данный вам Богом» (*Светлый луч* 8 (1912): 2).

поэт заимствует литературные мотивы и приемы поэтики у целого ряда авторов: прежде всего – у современников, но также и у предшественников.

Произведения, вошедшие в состав сборника, в целом характеризуются выбором авторской точки зрения: с одной стороны, это стихотворения, в которых поэтическая картина рисуется как бы отстраненно, авторское «я» в них отсутствует, а, с другой, – стихотворения, написанные от первого лица и носящие более личный, медитативный характер. Это разделение и в дальнейшем будет играть существенную роль в творчестве ВН: в дореволюционной поэзии повествование от первого лица встречается сравнительно редко и носит отмеченный характер: так, например, в книге *Аллилуиа* повествование от первого лица встречается дважды: в стихотворении «Волк» (повествование от лица волка) и в стихотворении «Гадалка» (речь от лица персонажа – девушки, гадающей о женихе); в послереволюционном творчестве (1920-е гг.) этот признак также будет существенным элементом поэтической авторефлексии ВН (стихотворения 30-х годов – вопрос особый).

В природоописательных стихотворениях книги *Стихи*<sup>2</sup>, в которых автор-повествователь вообще не присутствует, центральное место занимает лирика, отмеченная влиянием И. А. Бунина<sup>3</sup> (у которого, впрочем, образ автора довольно часто «встроен» в пейзажную лирику). Кроме стихотворения «Опенки», посвященного Бунину и написанного под прямым воздействием его стиля, влиянием Бунина, в большей или меньшей степени, отмечены стихотворения «Плавни», «Прибой», «Поморье», «Русь», «Сыроежки», «Длинный вечер» и целый ряд др. С поэтикой Бунина связаны и многочисленные отсылки к деревенскому быту – помещицкому и крестьянскому (стихотворения ВН «Праздник», «Вишня», «Шмели», «Захолустье», «Осень», «В ночном», «На хуторе», «У старой мельницы» и др.). Причем здесь интересны не столько примеры прямой интертекстуальной переклички, сколько суммарное влияние отдельных лирических произведений Бунина: одно стихотворение ВН может быть ориентировано на несколько бунинских текстов. Вот несколько примеров:

#### Нарбут

##### *Плавни*

Камыш крупичато кистится,  
Зерно султаны клонит вниз.

##### *Плавни*

Поет стоячее болото,  
А не замлевшая река!  
Старинной красной позолотой [...]
   
Как будто в допотопной раме

##### *Плавни*

#### Бунин

И снова плавни спят, сияя зеркалами.

Там низко над водой склоняются кистями  
Темно-зеленые густые камыши;

*Там, на припеке, светят  
рыбацкие ковши...* (Бунин 2006: 114)

И над болотом красный сумрак реет

И допотопной розою краснеет.

*Багряная печальная луна...* (Бунин  
2006: 99)

<sup>2</sup> Все цитаты приводятся по прижизненному изданию (Нарбут 1910).

<sup>3</sup> Указание на это см. например: Тименчик 1999: 227.

Дробится плоско речки сталь  
*Плавни*

Прибой... Опять, опять прибой!..  
На скал иззубренный редут,  
Как кони белые, идут  
Валы шумящею гурьбой.  
*Прибой*

То там, за отмелью песчаной  
*Поморье*

На ржавом якоре баклан  
Гудит зловеще в мгле туманной [...].  
*Поморье*

Стоит, как цепь сторожевая  
*Поморье*

И ночка теплая настанет:  
Взопреют влажным медом ржи,  
И ветер запах их протянет,  
Как паутины – от межи.  
*Как неожиданно и скоро...*

Любуюсь сталью вьющейся реки  
*Замыслие* (Бунин 2006: 119)

Скалистый берег, бешеный прибой  
И по волнам сверкающая пена...  
*Отрывок* («В окно я вижу  
груды облаков...») (Бунин 2006: 96)

Гляжу в окно. Внизу шумит прибой  
И зыбь бежит. А выше – свод небесный  
И океан туманно-голубой.  
Внизу – шум волн [...].  
*На маяке* (Бунин 2006: 131)

Порою блеск воды, как медный щит, светлеет.  
*Зеленоватый свет...* (Бунин 2006: 64)

А на отмели песчаной [...].  
*Поморье* (Бунин 2006: 167)

На мертвый якорь кинули бакан,  
И вот, среди кипящего залива,  
Он прыгает и мечется тоскливо,  
И звон его несется сквозь туман.

Осенний мрак сгущается вдали,  
Подходит ночь, — и по волнам тяжелым  
Ныряют и качаются за молом  
Рыбачьи пустые корабли.

И мачты их средь темной высоты  
Чертят туман все шире и быстрее,  
И плавают среди тумана реи,  
Как черные могильные кресты.  
*На мертвый якорь кинули  
бакан...* (Бунин 2006: 80)

За сизыми дюнами — северный тусклый туман.  
За сизыми дюнами — серая даль океана.  
На зыби холодной, у берега — черный баклан,  
На зыби маячит высокая шейка баклана.  
*Дюны*

Немых могил сторожевая цепь  
*Ковыль* («Ненастный день...»)  
(Бунин 2006: 44)

Вспомни, как шумят берёзы,  
А за лесом, у межи,  
Ходят медленно и плавно  
Золотые волны ржи!  
*Помню – долгий зимний вечер...*

Тепло и влажный блеск. Запахли медом ржи,  
На солнце бархатом пшеницы отливают,  
И в зелени ветвей, в березах у межи,  
Беспечно иволги болтают.  
*Как дымкой даль полей закрыт  
на полчаса...*

Важной особенностью поэтики ВН является соседство цитат из Бунина с цитатами из др. авторов в рамках одного и того же стихотворения. Так, например, в упомянутых выше стихотворениях «Поморье» и «Прибой», можно видеть, например, переключку с произведениями Брюсова и Городецкого:

*Поморье*

Громоздя на стены стены,  
 Рушишь ты за валом вал.  
 Но, всегда страшась измены,  
 Покрывалом белой пены  
 Кроешь плечи смуглых скал.

*Прилив* (Брюсов 1973: 532)

С ними те же кругозоры,  
 И все то же море к стенам  
 Стелет синие уборы  
 С кружевами белой пены.

*Висби* (Брюсов 1973: 457)

*Прибой*

Как рокот дальнего прибоя,  
 Я слышу крики, плески рук.  
 И одиночество глухое  
 Вползает в сердце, сер паук.

*Поэт* (из цикла *Сердце*) (Городецкий 1974: 157)

И валом валит волны,  
 Расплескал кубок полный,  
 Качает кипень сонный  
 И топит ров прибоем.  
 Бегут тела и челны,  
 И всплыли жены с воем.  
 Несет их море роем.  
 Хмелен победным зноем,  
 Стрибог упился боем

*Стрибог* (Городецкий 1974: 95–96)

С шумом на белые камни  
 Черные волны находят,  
 Мерно вставая рядами,  
 Пенные головы клонят.

Море ночное — из дали  
 Вал за валами торопит,  
 Белые камни — телами  
 Мертвых воителей кроет.

Морем упорным, полночным  
 Властвует дух-разрушитель.  
 С шумом покорным, немолчным  
 Волны идут на погибель

*Прибой* (Брюсов 1973: 458)

Среди авторов символистского круга (кроме уже указанных Брюсова и Городецкого) заметно влияние К. Бальмонта. В поэзии Бальмонта ВН прежде всего могли привлечь стихотворения с насыщенной звуковой инструментальной, в частности – подбор слов, начинающихся одним и тем же согласным: «Челн томленья», «Песня без слов» и т. д. Ср. у ВН «Плавни» и, в особенности, «У старой мельницы»:

Сонно светит снежный серп  
В водомете вешних верб.  
Зелень зыбкая зарит  
Близость пыльных плавных плит.

Поле. Плачет пьяный пес.  
Водяной в воде сопит.  
Дух дохнул, дошел, донес  
Шумы. Шелком шелестит.

Рваной рясой рыжий поп  
Запахнул ребенка в гроб.  
Веет вешний вертоград.  
Звезды – в злате виноград.

Стихотворение «Сыроежки» перекликается со стихотворением Бальмонта «Лесные кораллы»; их сближает не только тематика, но и чередования коротких и сверхдлинных стихов:

Земля гудела от избытка  
Дождей, посеянных Апрелем.  
И малой бурю набиткой  
Коробился на солнце лист, лист  
прошлогодний.  
На ивах иволги горели,  
Мелькая в красоте Господней.  
Нарбут, *Сыроежки*

Сосны были огромны,  
Многозвонно гудел этот бор.  
Но кораллы зеленые мшинок,  
мечтательно-скромны,  
Не слышали вершинный тот хор.  
*Лесные кораллы* (Бальмонт  
1994б: 38–39)

Отметим здесь и другие случаи сближения стихотворений ВН с поэзией Бальмонта:

Зеленой феею пришла  
С кошницей, полною цветами  
Нарбут, *Весна*  
Знал, что скоро запах тленья  
Опахнет меня и лес, –  
Долго колокол весенний  
Не вздохнет: Христос воскрес...  
Нарбут, *Лесные цветы*

О нарядных цветах затоскует Весна [...] У меня звезд земных вся кошница полна.  
*Кошница* (Бальмонт 1994б: 340).  
- Здравствуй, братец. Ты был в Лесе?  
- Братец, здравствуй. Где он, Лес?  
Весь пройден. – Христос Воскресе!  
- Брат, воистину воскрес.  
*Христос воскрес*  
(Бальмонт 1994б: 432)

Но наиболее важен для ВН круг символистских образов в целом, причем именно тех, которые относятся к ключевым для поэтического

мировоззрения этого литературного направления. Нельзя сказать, что ВН стремиться следовать поэтике символизма во всем ее многообразии, как это делал, например, эклектик И. Рукавишников, в подражании которому укорял ВН критик *Светлого луча* («Почтовый ящик» 1910: 1592). Образно-символический ряд книги *Стихи* обширен, но избирателен. К «символистской» части книги можно отнести следующие стихотворения: «На заре», «Заплачу ль, умру ли...», «Высоким тенором вы пели...», «С каждым днем зори чудесней...», «Под луной», «Предпоследнее (Мужской сонет)», «У иконостаса свечи плачут...», «Она (1-3)», «Вереск», «Поэт», «Невеста (1-2)», «Ласкай меня... Ласкай, баюкай...», «Встреча» (т. е., речь идет, примерно, о пятой части книги).

К образам и тропам, обладающим устойчивой символистской аурой, в книге *Стихи* могут быть отнесены следующие: *отрок, царевна, черница, инок, схи́ма, лилия (лилея), храм*; эпитеты *тихий, странный, ночной, вечерний, бледный, темный*, словосочетания *Бесплотный Дух, жертвенный огонь, светлые страсти* и ряд др.<sup>4</sup>

Конечно, поэзия ВН, представленная в его первой книге, содержит и обращение к русской поэзии XIX века, причем, кроме хронологически и эстетически более близкой ВН поэзии (речь, прежде всего, о стихах Надсона, Фофанова, Трефолева, Случевского и др.), встречаются и легко узнаваемые цитаты более раннего периода, которые, собственно говоря, не несут той содержательной нагрузки, которая характерна для реминисценций из поэзии Бунина или поэзии символистов; более всего эти цитаты похожи на *fauxpas* начинающего поэта:

Надежда верная в несчастьях	Надежды верная сестра... А. Пушкин
Еще вчера, когда заглох Шум бестолковый городской	Не слышно шуму городского... И. Козлов
Отцвели гиацинты и розы...	Отцвели уж давно хризантемы в саду... В. Шумский <sup>5</sup>

В качестве курьеза можно также отметить, что в оглавлении сборника *Стихи* значится стихотворение «В одеждах, убранных звездами...», которое, на самом деле, в книге отсутствует. Строчка эта дословно совпадает со строкой стихотворения Н. М. Языкова «К Музе» («В одежде, убранной звездами, / По поднебесью ночь идет / И смотрится в лазури вод») (Языков 1982: 102).

В ряде случаев у ВН одна и та же цитата может иметь более одного источника. Так, например, в стихотворении «Под луной» строки «Рояль сквозила нежным звоном, / Вдыхая про **заветное кольцо**» переклика-

<sup>4</sup> Эти и др. религиозные образы и атрибуты (церковь, свечи, иконостас, купола, Псалтирь) переосмысляются ВН в мистическом и/или эротическом контексте.

<sup>5</sup> Ср., впрочем: «Отцвели – о, давно! – отцвели орхидеи, мимозы...» (Бальмонт 1994а: 243).

ется не только с блоковским «Я бросил в ночь заветное кольцо» («О доблестях, о подвигах, о славе...»), но и имеет более обширный литературный фон:

О, не блистай, заветное кольцо,  
А. Фет, *Кольцо*

Ты – заветное кольцо!  
П. Ершов, *Кольцо с бирюзой*

И ей заветное кольцо  
Покажет!..  
М. Лермонтов, *Русская песня*

Возьми заветное кольцо,  
А. Пушкин, *Руслан и Людмила*

Стихотворение «Свет Разума падает в душу...» содержит несколько литературных клише, часто встречающихся в поэзии и XIX-го, и начала XX в.:

**Свет Разума** падает в душу  
И гаснет, на миг возникая.  
**Извечна** лишь **Истина**. Слушай! –  
**Бессмертна** лишь **Пошлость** людская.

Сюда же могут быть отнесены такие образо-символы как «бесплотный дух», «лилея» и др.; число подобных наблюдений можно умножить. Важно, однако, что большинство параллелей с поэзией XIX в. в рассматриваемой книге ВН не просто опосредованы поэзией начала XX в., но и усвоены ее контекстом, включены в новую символистскую поэтику. Иными словами, ориентация на модернистскую поэзию имеет в сборнике более осознанный и более систематический характер.

Показательно, что число фольклорно-этнографических и библейских реминисценций, важных для смыслового строя книг *Аллилуиа* и *Плоть*, здесь, в *Стихах*, довольно незначительно («Яга»; «У старой мельницы»).

### Стих Стихов

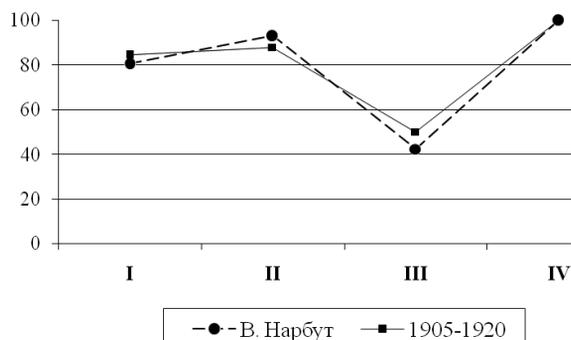
В метрическом репертуаре сборника преобладает ямб: 64% (из сорока девяти ямбических стихотворений, сорок три – Я4; два – Я5, и по одному – Я3, Я4-5, Я4-3 и Я вольн.); хорей много меньше – 17% (из тринадцати стихотворений, написанных хореем, десять – Х4, и по одному – Х5, Х4-3, Х5-4), остальная часть приходится на трехсложники: амфибрахий (восемь стихотворений, пять – Ам3, два – Ам4, одно стихотворение написано вольным амфибрахией), анапест (четыре стихотворения – Ан3<sup>6</sup>) и дактиль (Д3, Д4 и Д4-3).

<sup>6</sup> Одно из них (*Закат*) представляет собой сочетание стихов Ан3 и Ам3 (75% и 25% соответственно).

Таким образом, соотношение ямбов, хореев и трехсложников – 64 : 17 : 19. Для сравнения, согласно наблюдению М. Л. Гаспарова, «общие пропорции метрического репертуара переменились в начале XX в. за счет открытия чистой тоники: наступление трехсложных размеров оборвалось, и они первые потеснились, уступая место на их же основе выросшим дольникам [...], а затем и более свободным формам. Соотношение ямбов, хореев, трехсложников и неклассических размеров в 1880–1890-х гг. было около 50 : 20 : 30, в 1900–1925 – около 50 : 20 : 15 : 15» (Гаспаров 1984: 208). Учитывая то, что публикация книги приходится на середину второго из указанных статистических периодов (1910), можно заметить, что в книге *Стихи* ВН не выказал интереса к тонизации стиха, предпочтя им классический четырехстопный ямб<sup>7</sup>.

Тоже можно сказать и о ритме наиболее частотного размера, Я4, и о следующем за ним по частотности Х4:

Ритмика Я4



Ритмика Х4



<sup>7</sup> В дореволюционный период неклассические размеры у ВН практически не встречаются, интерес к ним возникает у него лишь в 1920–1930 гг.

На ритмико-фонетическую структуру стихотворений книги повлияло также множество сверхсхемных ударений (об этом упоминалось в Статье 1).

В области рифмы одной из наиболее важных тенденций времени была ее вторая деграмматизация: «Грамматические рифмы ощущаются как недостаток, неграмматические – как достоинство» (Гаспаров 1984: 250).

Грамматичность рифм (Гаспаров 1984: 321)								
Рифмы	Авторы %	ГГ	ПП	СС	Сс	ГС	СП	прочие
	Мужские	Пушкин	16	3	11	25	8	5
Некрасов		20	3	9	24	13	4	27
Брюсов		2	2	14	29	19	10	24
Нарбут		7	1	28	15	20	10	19
Маяковский		2	1	8	30	25	9	25
Женские	Пушкин	17	22	32	15	3	6	5
	Некрасов	14	16	34	19	2	7	8
	Брюсов	7	17	22	22	8	16	8
	Нарбут	9	5	18	20	9	19	20
	Маяковский	1	4	14	26	22	17	16

Как видно из этой таблицы в сборнике *Стихи* соотношение грамматических и неграмматических мужских рифм составляет 51 : 49 (%); для женских рифм – 52 : 48. Если сравнивать (учитывая, конечно, известную «огрубленность» данных) рифмическую традицию, предшествующую дебюту ВН, современную ему (пример – Брюсов) и хронологически следующую за этим (пример – Маяковский), можно заметить, что стих ВН и в этом плане вполне «современен».

В сборнике преобладают мужские и женские рифмы с перекрестным чередованием, либо однородные (только мужские или только женские окончания), только в одном стихотворении («Пред грозой ночью») использован более редкий тип – парная гипердактилическая рифма.

С лексико-грамматической точки зрения ВН следует за инициированной Брюсовым тенденцией использования «грамматически необычных рифм» (Гаспаров 1984: 252). Кроме того, в книге *Стихи* отчетливо просматривается предпочтение автора к рифмованию деепричастий с другими частями речи:

гомоня-огня, раздавив-залив, взяв-трав, думал я-тая, рыдая-дня,  
 молодая-зеленя, ступая-голубая, стаи-подсекая, белея-аллея, Мая-по-  
 дымая, грохоча-меча, тополя-стеля, оцепенев-напев, стаи-блистая,  
 гая-угасая, звеня-дня, домотав-атав, золотась-вязь, кропя-себя, стоя-чер-

тою, Рая-Взирая, огня-красня, сторожа-дрожа, золотая-отлетая, канаве-славя, взметая-стая, мерцающая-сторожевая, возникающая-людская, скорбя-тебя, влача-палача-свеча, тебя-теребя, душа-дыша, умирающая-тая, следя-льда.

Другая деграмматизирующей тенденцией была рифма: «глагол в повелительном наклонении/существительное»:

степеней-испей, страсти-засти, гиацинте-покиньте, пляши-межи, впереди-лети, коротай-стай, пути-прости, свечи-постучи, душу-Слушай, умилосердь-твердь, любовь-суесловь-кровь, баюкай-порукой, лежи-межи, нити-хороните.

См. также: «сравнительная степень прилагательного/существительное»:

листья-серебристей, чудесней-песней, легковейней-кофейне, кофейне-тиховейней, ленивей-ниве, листья-скалестей, острей-нетопырей, ветвей-покрупней, дней-сильней, серее-рее, розовой-ветвей, розовеет-веселее.

«глагол<sup>8</sup> страдательного залога/существительное»:

дна-раздвоена, обведена-дна, тишина-слышна, небосклон-наклонен, томим-дым, влеком-цветком.

Сравнительно небольшой группой представлены составные (*тебя ли//колебали, умру ли//шюле, позолотой//кто-то, кого-то//дремота, думал я//тая*), «экзотические» (*Альдебаран//багрян*) и омонимические рифмы (*выклевывать косточки стали//носами – уругее стали*).

Заметное внимание уделяет автор использованию внутренних рифм: они достаточно многочисленны и создают для ВН дополнительную возможность усложнения поэтической фонетики книги:

И где луговина хрустально-сквзозная,  
Лесная?.. Разлучную горечь испей...  
Заплачу ль, умру ли...

В коричневой шляпке под дуб, хоть не люб.  
Вдали

Хвоя стынет. Иней кинет.  
Сосны

И будут сны мои грозны,  
Отъезд

Ты прошла предо мноюседю!..  
Она 3

<sup>8</sup> Причастия и деепричастия рассматриваются нами как глагольные формы.

А сегодня – бледна и грустна –  
*Невеста 2*

Сходила мгла на купола?..  
 Встреча

По справедливому замечанию Пяста и пронизательному наблюдению пародиста Измайлова, процитированным в Статье 1, в книге *Стихи* ВН усложняет поэтический синтаксис достаточно частым обращением к enjambement: в семидесяти семи стихотворениях сборника этот прием задействован свыше пятидесяти раз. Обращают на себя внимание такие отмеченные варианты как использование личного местоимения в rejet (1) или rejet, которому предшествуют два предложения, заключенные в одну строку (2):

(1)  
 Старинной красной позолотой  
 Покрыла ржавчина слегка  
**Его.** И легок длинноногий  
 Бег паука по зыби вод

(2)  
**Въехала. Ржами запахло. Ракита**  
 Стала без ветра ветвями качать.

Строфика книги *Стихи* не указывает на приверженность автора новым тенденциям в использовании сложных форм: как уже отмечалось выше, чаще всего ВН использует четверостишия; однако в книге изредка встречаются и более сложные строфические формы. Например, стихотворение «Сыроежки» имеет следующую строфическую организацию:

АВАСВС//АВАСВС//АВАСАВС//АВАВ//АВАСАВ//АВАВВ.

Благодаря инерции, заданной строфами 1-2 (две терцины, образующих секстет), строфа 3 может восприниматься и как семистишие, образованное двумя терцинами с дополнительной рифмующейся строкой, строфа 5 – как еще один секстет, но с инвертированной по отношению к терцине рифменной структурой; и даже четверостишие АВАВ (строфа 4) и пятистишие АВАВВ (строфа 6) – благодаря начальной рифмовке АВА – как усеченные секстеты.

Стихотворение «Опенки», тематически парное предыдущему, также содержит сложную комбинацию строф: AbCAbC//aaBCBC//AbAb//AbAb. Пятистишия использованы в стихотворениях – «Ранней весной» (АВВАВ) и «Под вечер уходить люблю...» (aBaab//cDcDc//aBaab): в первом одна и та же схема рифмовки повторена пять раз, во втором – первая строфа повторяется в устройстве последней.

К твердой строфической форме, так популярной среди поэтов-модернистов, ВН обращается в своей книге только однажды: «Предпоследнее. Мужской сонет».

В целом, версификация у ВН, если сравнивать ее с общим литературным фоном его времени, не была нацелена на сложные формальные эксперименты; но в некоторых случаях, как мы видим, она все же радикализировалась; в последующем творчестве, особенно в его поэтических книгах она приобрела черты инструмента, в большей степени отретфлексированного автором (например, в книге *Аллилуиа*).

### *Язык и стиль*

В книге *Стихи* начинает формироваться тот тип словаря, который характеризует последующие литературные произведения ВН: использование диалектной, разговорной и просторечной лексики (граница между этими категориями далеко не всегда четко выражена). Наряду с ними важным элементом стиля ВН являются украинизмы, которые, за редким исключением, совпадают с диалектизмами, причем не только южнорусскими<sup>9</sup>:

атава (отава), воркотня, гай, година, голубец (в значении «голубь»), гумно, див (в значении «сказочное существо»), зацвирикать, каплица, кожух, карий, криница, кума, курень, левада, в лесе (локатив, укр. «в лісі»), марный, месяц, межа, облога, певень, Переплавная Середа, поливяный, потрухший (укр. «потрухлий, потрухнути»), село, сорочка, руда, сошник, схилившись, Украина, хата, хутор, чарка, червонный, чують, шлях.

Тем не менее, очевидно, что *зацвирикать*, *каплица*, *потрухший*, *схилившись*, *левада* и т. п. будут в большей степени окрашены «украинскостью», нежели *чарка*, *месяц*, *хутор*.

За счет того, что вышеприведенный список, по сути дела, включает и русскую диалектную лексику, собственно русских диалектизмов<sup>10</sup>, т. е.

<sup>9</sup> Отметим также и др. типы межязыковой омонимии: так, слово *година*, существующее в украинском языке и имеющее нейтральную общеязыковую окраску (означает *час*), в русском языке связано и с высоким поэтическим (книжным) стилем, и с народным языком.

<sup>10</sup> Критерием отбора украинизмов (несомненно, далеким от совершенства) для нас, главным образом послужило наличие слова в словаре Б. Д. Гринченко. Изданный как раз в период создания *Стихов*, словарь Гринченко является своего рода «украинским Далем», имея при том одно существенное преимущество: в нем указывается несколько источников, в которых встречается та или иная лексема. Дополнительным материалом для справок нам служили любые др. литературно-фольклорные источники, содержащие соответствующую отсылку к источнику. Русская диалектная лексика отбиралась, в основном, по *Толковому словарю русского языка* под ред. Д. Н. Ушакова и *Толковому словарю живого великорусского языка* В. И. Даля (стереотипные издания). Во всех прочих случаях мы руководствовались принципом, аналогичным тому, который использовался нами при работе с нарбутовскими украинизмами.

тех слов, которые отсутствуют в словаре Гринченко, сравнительно невелико: *бахча, бобыль, ветряк, жердина, жнивье, застреха, краснить, луговина, окоп, пароватъ* (у ВН – «почва паровала»), *перепуток, пожня* («пожени»), *рожон* («взор острее рожна»), *росный, сухмень, узорить*.

В большинстве своем народная лексика в рассматриваемой книге стихов общепонятна и имеет литературную окраску (*чарка, месяц, шлях, руда* и т.п.).

Перечень «народного словаря» книги *Стихи* дополняет разговорная лексика (*гик* (гиканье), *ехидно, кряхтеть, никлый, опорки, оханка, паркий* («весенний день пригож и парок»), *поджарый, суетня, сыпкий, тошнотворно, трескотня, уставиться, эге*) и просторечия: *взопреть, захолюстье, карамора, крупчатый, промеж* (тж. обл., устаревш.), *ути* (стая утей), *фуфурить, хлябкий*.

Контраст вышеназванным стилистическим ресурсам составляет их соседство с лексикой «высокого» стиля – словами старославянского происхождения, маркированными как книжные, поэтические, устаревшие, относящиеся к церковной и/или духовной лексике:

вертоград, взирать, вкусить, владычный, влача, влеком, внемлю, глас, година, горнило, господний, грады, грядет, дары, десницы, дол, долина, запястье, затвор («из затворов души»), кошница, купы, ланиты, лик, окаянный, отрок, око, очи, палаты, сбирала, сень, созерцал, созиждется, средь, суесловь, таинство, твердь, терем, треба, укрух, упадает, целительный, чертог, числишь, шелом.

Такой же отмеченностью в данном сборнике обладают заимствования из иностранных языков, прежде всего, экзотизмы, но также и слова, «иноязычность» или «инострannость» которых была хорошо ощутима, особенно в поэтической речи:

Альдебаран, амфитеатр, арабеска, атака, балерина, бант, баобаб, бассейн, берет, бильярд, блуза, болид, брошь, газ, гарем, гобелен, готический, греза (грезить), грот, диск, кактус, кальян, каре, каскад, конус, кофейня, креп, кринолин, лавина, маг, мезонин, минорный, мозаика, мыза, нимб, оранжерея, падишах, пастель, сидр, траур, траурный, фата, фея, фиолетовый, флейта, флер, флигель, фонарь, фонтан, шпиц, штамп.

Один из наиболее традиционных принципов использования разных лексических ресурсов основан на взаимосвязи стиля и тематики стихотворения. В книге ВН этот прием также был задействован в ряде случаев – ср., например, иноязычные заимствования (в частности, экзотизмы) в стихотворении «Танцовщица»:

Степного ветра легковейней  
Скользит по мягкому коври,  
И флейта грустная в кофейне  
Поет и плачет, как в бору.

Надежда верная в несчастьях  
 Рабе – как вихорь здесь нестись.  
 И ноги смуглые в запястьях  
 Сверкают одадь, как и вблизи.

Но как сменить гарема клетку  
 Вновь на свободу вешних птиц?  
 Забыть ли пальмовую ветку  
 С листьями острыми, как спиц!..

Граненый день пред падишахом  
 Под тамбурин, гремя, пляши.  
 И жемчуг вышит по рубахам,  
 По шелку желтому межи.

А там – оазис и цветенья  
 Кровавых кактусов зимой,  
 Там баобаб широкой тенью  
 Накрыл песок, в ветрах хромой.

Тут в волнах слабого тумана  
 Лишь лица видишь впереди,  
 И в струйках сладкого кальяна –  
 Кружись, греми, сверкай, лети.

Поет свирель про грусть в кофейне.  
 Как мхи махровые, ковры.  
 Степного ветра тиховойней  
 Скользит она – раба игры.

В данном сборнике именно это стихотворение демонстрирует, пожалуй, наибольшую «плотность» организации лексическо-стилистического плана. Ср. также стихотворение «Отъезд», также содержащее элементы стиливого отображения украинской темы<sup>11</sup>, однако в целом для ВН в большей степени характерно смешение языковых стилей:

А солнце лучи, точно струны,  
 К земле протянуло, чтоб петь,  
 И **гусли** играют так юно,  
 Как звонкая, звонкая медь.

<sup>11</sup> Необходимо заметить, что в поэзии Бунина данного периода (до 1912 г.) есть несколько стихотворений, в которых используются украинизмы, но их появление всегда обусловлено тематикой произведения: Старуха в черной *плахте*/Белила мелом *хату* («Старик у хаты веял...», 126); Уж подсыхает хмель на *тыне*/За *хуторами*, на бахчах (*Уж подсыхает хмель*, 126); Я – простая девка на *баитане* («Песня», 140); В тумане чернеется *шлях*... («Весна», 144); *Рыбалка* сидела на утренней ранней заре; Все лето жила, тосковала о *дружке* она; И Груня *жалкует*, поет («Рыбалка», 163); *Балагула* убегает и трясет меня. / Рыжий Айзик правит парой и сосет *тютюн*. («Балагула», 169); Тер полою красного *жупана* («О Петре-разбойнике», 185) Вчера *чумаки* проходили/По *шляху* под *хатой* («При дороге», 186).

А **шляхом**, как барышня с бала,  
**Фуфыря** густой кринолин  
 Уходит Зима. Ей **опала** –  
 Завявший в руке георгин!

На след осторожно ступая,  
 Уходит от юркой Весны  
 Обижено даль голубая  
 Лишь банты от шляпы видны.  
*Гобелен*

Таял день, словно синяя льдина,  
 В накаляемом небе-печи.  
 И горели гвоздикой куртины,  
 Одуванчиков плыли мячи.

Но уже **зацвиркали** звонко,  
 Налетев стайкой из лозняка,  
 Дубоносы. И сели на тонкой  
 Затененной лучине сука.

И выклеивать косточки стали  
 Из вишневых монист наливных,  
 И носами – упругее стали –  
 Разжимать и расщелкивать их.

Солнце жгло розоватые плиты  
 У крыльца, где стояли два льва.  
 И была кровью свежей облита  
 Потемневшая вишен листва.  
*Вишня*

Как по прадедовским затишьям  
 Бродили в зимний мы закат!  
 Ну, золотистым шелком вышьем  
 Воспоминаний светлый сад. –  
 Вот день!.. Час розовато-белый,  
 Синяя взором в маске сна,  
 Глядит в **готическия** стрелы  
**Высокооостраго** окна.  
 Но неуверенно и свято  
 Мы в опустелый входим зал,  
 И – в коридоре виноватом  
 Нас отражает ряд зеркал.  
 Нас отражает ряд зеркал.  
 Мы в тихом, робком изумленьи,  
 Как дети кроткия, стоим:  
 В углах – уже печати тленья  
 И паутины легкий дым;  
 Пооблупилися карнизы,  
 И штукатурка отошла.

Налет, и мертвенный, и сизый  
 Кладет на пол **потрухший** мгла.  
*В глуши. Пастель*

Костер догорел. Позолота  
 На углях краснеет. И вот –  
 Все явственней дышит болото,  
 Все к топи поближе зовет.

Вода по **криницам** и в речке –  
 Темнее, теплее, чем днем,  
 Как будто бы греется в печке  
 Над адским невидным огнем.

Там мгла ядовитая бродит  
 По топи, вокруг черной ольхи,  
 Качает и веяньем водит  
 Зернистые красные мхи.

А тут – на косе косогора –  
**Курень** и ребят полукруг,  
 И дед в **кожухе** – для надзора,  
 Чтоб кони в **атавы** на луг

Уйти не могли из **левады**.  
 И ночь **накликает** уж сон,  
 И полон знакомой услады  
 И звездных роев небосклон.

Уж угли в чешуйках сизевших  
 Поблекли под пеплом седым,  
 И стая **утей**, просвистевших  
 Вверху, расплзлась, точно дым.

А кони в лощине, как в яме,  
 Находят кусты сладких мят,  
 И, фыркая мирно, цепями  
 Ног спутанных гулко звенят.  
*В ночном*

На фоне названных лексико-стилевых ресурсов книги важной ее характеристикой является использование ряда морфологических средств, имеющих иные содержательные установки. Прежде всего речь идет о многочисленных составных прилагательных, в числе которых следует особо выделить являющиеся цветообозначениями или включающие цветообозначения в качестве составляющей. Большинство приведенных ниже примеров либо являются авторскими новообразованиями, либо словами, крайне редко встречающимися в др. поэтических текстах. Отмеченность этих и других (см. ниже) частей речи усилена тем, что в их

числе оказались поэтические неологизмы, ставшие частотными в современной ВН символистской/постсимволистской поэзии:

багрянонравный, высокоострый, копыеносный, легковейный, ломко-нежный, медно-гулкий, меднозвучный, милоокий, мохнато-грузный, нежно-робкий, неясно-млечный, пахуче-ровный, порывисто-хлесткий, прозрачно-чуткий, светозарный, спирально-живой, таинственно-теплый, тонко-лунный, тяжело-пьяный, хило-вырезной, хрупко-тонкий;

багряно-поздний, бледно-синий, воздушно-голубой, голубовато-серебристый, дымно-зеленый, желто-снежный, зеленоокий, зелено-яркий, золотеюще-лучистый, золотистощекий, золотисто-яркий, кудряво-пепельный, лиловато-красный, лимоннокрылый, нежно-голубой, огнецветный, ржаво-золотой, розовато-белый, розовато-нежный, росно-сизый, рудо-зеленый, серебряно-текучий, серо-бархатный, серохвостый, сиренево-лилово-алый, снежно-розовый, сребротканый, стеклянно-голубой, червонно-огненный, черно-синий, янтарно-черный.

К авторским новообразованиям (уникальным или редким в поэтической речи)<sup>12</sup> здесь также относятся полные и краткие прилагательные а) в положительной степени (безбурный<sup>13</sup>, водометный<sup>14</sup>, дрёмный<sup>15</sup>, **загарный (предзагарный)**, зарубежен<sup>16</sup>, марный<sup>17</sup>, **надстремнинный**, никлый<sup>18</sup>, отрывный<sup>19</sup>, перепевный<sup>20</sup>, предразлучный<sup>21</sup>, разлучный<sup>22</sup>), б) в

<sup>12</sup> Этот раздел исследования основан, главным образом, на данных «Национального корпуса русского языка» (НКРЯ).

<sup>13</sup> Согласно НКРЯ это слово хотя и не уникально, но его употребление преобладает в символистской и постсимволистской поэзии.

<sup>14</sup> «Луч шумящий, водометный...» (Г. Державин, «Водомет»); «Ключи воды соленой бьются / Из водометных их <дельфинов> ноздрей...» (С. Бобров, «Херсонида»). В отличие от прилагательного, однокоренное существительное водомет имеет хронологически более широкий спектр употребления, включая поэзию рубежа XIX-XX вв. Ср. также у ВН в книге *Стихи*: «Сонно светит снежный серп / В водомете вешних верб...» («У старой мельницы»).

<sup>15</sup> У символистов и постсимволистов с 1902 г.

<sup>16</sup> Краткая форма нам не встречалась. В полной форме см., например: «И даже мглы – ночной и зарубежной – Я не боюсь...» (А. Блок, «На поле Куликовом»); «В край ночи зарубежный...» (Андрей Белый, «Смерть»).

<sup>17</sup> «Гряды холмов отусклил марный иней...» (М. Волошин, «Облака»).

<sup>18</sup> Особенно часто встречается в поэзии Вяч. Иванова, а также у Андрея Белого («Ночь») и Сологуба («Швея»).

<sup>19</sup> «И вдруг отрывный и глухой / Промчится грохот над рекой...» (Н. Языков, «Тригорское»); у него же в стихотворении «Валдайский узник», у Державина («Соловей»): «Твой глас отрывный...»

<sup>20</sup> Характерно для поэзии Бальмонта: «Протяжностью зачатий перепевных...» («Шабаш»); «перепевный стих» («У ног твоих я понял в первый раз...»); «Перепевные, гневные, нежные звоны...» («Я – изысканность русской медлительной речи...»); «в строках перепевных» («Исландия»). Ср. также у Брюсова: «В часы луны, у перепевных струй...» («Monretefamlier»).

<sup>21</sup> «Люблю я предразлучное / Их тихое спасибо...» (В. Брюсов, «Слепой»); в последнем, предразлучном поцелуе (П. Бутурлин, «Элегия»).

<sup>22</sup> Вяч. Иванов: «жертва разлучная» («Радуги»); «дух разлучный» («Явлениелуны»); у Тургенева («Нева»): «разлучный час».

сравнительной степени<sup>23</sup> (**беспристрастной, легковейней<sup>24</sup>, нечаяннее, окаянной, розовой<sup>25</sup>, серебристой<sup>26</sup>, сизей, скалистой, тиховойней, упругее<sup>27</sup>, хрустальной<sup>28</sup>, червонней<sup>29</sup>**), а также глагольные формы (**близить<sup>30</sup>, желтеться<sup>31</sup>, золотиться<sup>32</sup>, киститься, красня, круглить<sup>33</sup>, кудрявить<sup>34</sup>, лиловеться<sup>35</sup>, паутинить, пепелиться, сизевший<sup>36</sup>, стружить, трубиться, узорить<sup>37</sup>, чешуиться<sup>38</sup>, шелеститься, язвиться<sup>39</sup>**) и имена существительные и/или некоторые формы существительных (**взметы,**

<sup>23</sup> Сюда входит и группа цветowych определений той же формы.

<sup>24</sup> В положительной степени встречается у ВН в стихотворениях «У моря», «Сосны», «Танцовщица». У А. Блока в морфологическом окружении, принцип которого часто использует ВН: «Сны метели светлосмемой, / Песни выюги легковейной, / Очи девы чародейной...» («Крылья»); у него же «легковейная весна» («В синем небе, в темной глубине...»). Ср. также: «С весенним ветром легковейным!» (В. Иванов, «Выздоровление»).

<sup>25</sup> С. М. Соловьев: «И дали становились розовой...» («Мой милый дом, где я анахоретом...»); «Дафна, розы розовой...» («Дафна»); А. Блок: «Дочь твоя – в креслах – весны розовой...» («Ты у камина, склонив седины...»); «Та, что в окне, – розовой навечерий...» («Двойник»).

<sup>26</sup> У ВН в стихотворениях «Весна» и «Земляника».

<sup>27</sup> Грамматический неологизм.

<sup>28</sup> Единичное употребление: «Всё бесконечней, всё хрустальной / Передо мной синела даль...» (А. Блок. «Всё бесконечней, всё хрустальной...»)

<sup>29</sup> Эта форма встречается редко: «Небо от крови закатной червоннее...» (З. Гиппиус, «Победы»); «Червонней всех цветов на плахе кровь...» (К. Бальмонт, «Художник»).

<sup>30</sup> Часто встречается в поэзии Брюсова разных лет: «Напрасно я [...] / Уста с устами близил на закате...» («Любовь»); «...мелочи былого, — / С давним сердце близят снова...» («Женщины лабиринта»); «О, час всемирного молчанья / Ты с Тайной жизни близишь нас...» («День красочный, день ярко-пестрый...»); «И сладко близит радость наша / С дарами Вахы — дар Христа...» («В церкви»); «Воспоминанье, с грустью нежной / Вновь близит страшный поцелуй...» («Час воспоминаний»); «Тщетно ближу губы сладострастно...» («Решетка»); ср. также в поэзии XVIII-XIX вв.: «Нас близит к смерти каждый миг...» (М. Милонов. «Освобожденные пленники»); «близит блещущи потери...» (С. Бобров, «Предчувственный отзыв века»); «Не срам ли, коль тебя породе к сану близит...» (В. Петров, «Галактиону Ивановичу Силову»).

<sup>31</sup> «Желтеется мед в неокрашенной чашке» (И. Никитин, «Купец на пчельнике»); «Скирды желтели, там и там (Н. Языков, «Тригорское»).

<sup>32</sup> В русской поэзии встречается очень часто.

<sup>33</sup> «Круглят глаза большие обезьяны» (И. Бунин, «Цейлон»).

<sup>34</sup> Более распространено употребление этого глагола в возвратной форме.

<sup>35</sup> У ВН в стихотворениях «Ночь», «Тополя». Ср.: «Хлеб от вина лиловеет...» (И. Бунин, *Сноп*); «И, лиловея и дробясь...» (И. Анненский, «Аметисты»); «Волокна тонких дымов [...] Синют, лиловеют...» (М. Волошин, «Священных стран...»).

<sup>36</sup> В причастной форме не встречается. Ср. у Боброва: «дикий пар сизеет...» («Херсонида»); «риза туманна сизеет...» («Желание любителю отчества»).

<sup>37</sup> Единичные случаи употребления: «соловей, навистывая, / Узорит тишь...» (Б. Лившиц, «Провинциальное рондо»); «Ночную даль пожар узорит...» (Ф. Глинка, «Карелия»).

<sup>38</sup> У ВН в стихотворениях «Криница», «На хуторе».

<sup>39</sup> В поэзии, хронологически близкой ВН, эта форма глагола нам не встречалась. Довольно экзотическая параллель – С. Ширинский-Шихматов, «Петр Великий»: «Язвится светом благодатным». Ср. также этот глагол у Н. Николаева («Совесть») и у В. Тредиакковского («Феоптия»).

зацветы, лунность<sup>40</sup>, прикорм, сожжения<sup>41</sup>, сонность<sup>42</sup>, таяния<sup>43</sup>, хран, хрустальность<sup>44</sup>)<sup>45</sup>.

В ряду языковых особенностях зрелого творчества ВН фонетическая организация стихотворений обладает особой значимостью. Формирование «поэтической фонетики» началось в его раннем творчестве, этим процессом отмечена и книга *Стихи*. Установка на насыщение текстов звуковыми повторами, в особенности, аллитерациями, придающей стиху тяжеловесность звучания, нарочитую затрудненность произнесения, использование паронимической аттракции, позволявшей на основе фонетического сходства устанавливать неожиданные ассоциации между словами, понятной не связанными в обыденном языке. Выше уже шла речь о стремлении ВН вводить в стихи строфы (чаще строки), в которых слова начинались бы одним и тем же согласным. Кроме того, внутренняя рифма, enjambement, сверхсхемные ударения также подчеркивают фонетическую стратегию автора.

В последующие годы ВН будет активно использовать синтаксис как одно из средств построения смысла, но уже в книге *Стихи* можно видеть, что многие произведения насыщены инверсиями, сложными предложениями с авторской пунктуацией, которые, как и enjambement, создают смысловую затрудненность при прочтении стихотворных текстов.

Несмотря на эклектизм книги *Стихи* и его достаточно очевидную подражательность, несводимую, впрочем, к какому-то единому образцу, первый поэтический сборник ВН, как уже отмечалось в Статье 1, был ориентирован не на «традиционализм», но на современную поэзию начала XX в. К тому же книга начинающего поэта<sup>46</sup> содержала ряд элементов, которыми будет впоследствии отмечено более зрелое, самостоятельное творчество ВН. Эти элементы, однако, не были тогда осмыслены самим

<sup>40</sup> «Какая мгла / Благоухает, лунность млеет / В медлительном глагольном ла!» (В. Иванов. «Славянская женственность»).

<sup>41</sup> До 1909 г. это существительное не употреблялось в поэтической речи формы множественного числа.

<sup>42</sup> «здравствуй, мертвенная сонность...» (А. Тиняков, «Погребение любви»); «разбудим росы от смертной сонности...» (З. Гиппиус. «Земле»); «в сонности мягкой зимы...» (В. Пяст, «Бумеранг»). Среди более ранней поэзии: «Знав всю Лентулову беспечность, сонность, лень...» (И. Крылов, «Лентяй»).

<sup>43</sup> Немногочисленные случаи употребления слова в единственном числе у И. Анненского, С. М. Соловьева, М. Лохвицкой, К. Фофанова, К. Бальмонта, К. Случевского.

<sup>44</sup> «И поет хрустальность в чашах...» (К. Бальмонт, «Целебная криница»); «Хрустальность мутных вод является не сразу...» (К. Случевский, «Загробные песни»).

<sup>45</sup> ВН часто педалирует употребление названных форм, помещая множество их внутри одного стихотворения или даже строфы (ср. примеч. 31):

Стоишь и видишь раздвоенность

И обнаженность всю, до дна.

В тебе – дух ясности и сонность:

Душа дождем раздвоена!

(«Просека к озеру и – чудо...»)

<sup>46</sup> Представив читателю свою книгу как дебют, ВН несколько преувеличил свою ученическую незрелость: его первые стихотворения датированы 1906 г.

автором как индивидуализирующие черты стиля, к тому же они находились внутри тематических рядов, не связанных/не жестко связанных между собой. Но в достаточно краткий срок (речь идет примерно об одном годе), начиная с некоторых публикаций в журнале *Gaudeamus* и вышедшей в первой половине 1912 г. книги *Аллилуиа*, сформируется совсем иной тип поэтического творчества, который определит дальнейшую творческую судьбу ВН. При этом, как мы уже отмечали в Статье 1, поэтика сборника *Стихи* и дальше, вплоть до 1918 г., будет появляться на страницах журналов и газет. И в дальнейшем, присутствие двух разных поэтик, двух разных авторских «голосов» останется важной составляющей нарбутовского идиостиля.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бальмонт К. Д. *Собрание сочинений в 2 т.* Т. 1. Москва: 1994а.  
 Бальмонт К. Д. *Собрание сочинений в 2 т.* Т. 2. Москва: 1994б.  
 Брюсов В. Я. *Собрание сочинений в 7 т.* Т. 1. Москва: 1973.  
 Бунин И. А. *Полное собрание сочинений в 13 т.* Т. 1. Москва: 2006.  
 Гаспаров М. Л. *Очерки истории русского стиха.* Москва, 1984.  
 Городецкий С. М. *Стихотворения и поэмы.* Ленинград: 1974.  
 Гринченко Б. Д. *Словарь української мови зібрала редакція журналу «Кієвская Старина». Упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко.* Т. 1–4. Київ: 1907–1909.  
 Нарбут В. *Стихи. Книга I.* СПб.: К-во «Дракон», 1910.  
 «Почтовый ящик». *Светлый луч* 7 (1910): 1592.  
 Тименчик Р. Д. «Владимир Нарбут». *Русские писатели. Биографический словарь. 1800–1917.* Т. 4. М–П. Москва: 1999.  
 Языков Н. М. *Сочинения.* Ленинград: 1982.

Вадим Беспровзани

#### «ПРВА ГОДИНА СТВАРЛАШТВА»: КЊИЖЕВНИ ДЕБИ ВЛАДИМИРА НАРБУТА. СТУДИЈА 2. ПОЕТИКА КЊИГЕ ПЕСМЕ

##### Резиме

Студија је посвећена раном песничком стваралаштву Владимира Нарбута. Главна пажња друге студије (прва је објављена у бр. 85 *Зборника Матице српске за славистику*) посвећена је истраживању цитата и реминисценција из руске поезије XIX и XX века (Пушкина, Љермонтова, Козлова, Фета, Буњина, Брјусова, Бальмонта, Городецкого и др.) у првој књизи Нарбута *Песме* (1910). Предмет истраживања су такође и ритмичка структура песничке збирке (већина песама написана је јампским метром), њенејезичке и стилске особености (коришћење, углавном, дијалекатске и разговорне лексике, и у контрасту с њом – књишке, застареле, прковнословенске лексике).

*Кључне речи:* Нарбут, поезика, збирка *Песме*, реминисценције, ритам, језик, стил.

Наталия Азарова  
Институт языкознания РАН  
natazarova@gmail.com

## ЧИСЛО И АРИФМЕТИЧЕСКИЕ ОПЕРАЦИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX–XXI ВВ.<sup>1</sup>

В статье рассматривается отношение числа и понятия в русской поэзии XX–XXI вв. На примере противостояния двух поэтических концепций – воспринимающей арифметические операции по отношению к «я» («я» как единица) и воспринимающей арифметические операции независимо от «я» (единица как число) – исследуется соотношение чисел и букв в стихотворениях Хлебникова, Хармса, Введенского, Цветаевой, Бродского, Сапгира, Драгомощенко и др.

*Ключевые слова:* число, понятие, единица, я, русская поэзия XX–XXI вв.

The article observes the relationship of number and concept in the Russian poetry of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century. Using the example of the opposition of two poetic conceptions – the one that perceives the arithmetic operations in relation to “ja” (“ja” as a unit) and the one that perceived arithmetic operations independently of “ja” (unit as a number) – the paper researches the relation between numbers and letters in the poems of Khlebnikov, Kharms, Vedensky, Tsvetaeva, Brodsky, Sapgir, Dragomoshchenko, etc.

*Key words:* number, concept, unit, ja, Russian poetry of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century.

Тема числа, не имеющего отношения к количеству, способного превращаться в понятие или символ вне отношения к количеству, была разработана уже Плотиним в «Трактате о числе» и неоднократно проинтерпретирована, например, А. Ф. Лосевым (см. Лосев 1999). Одной из первых оппозиций, которая возникает при концептуализации числовых операций в поэтических текстах, также является оппозиция *количество vs. число*.

В поэзии реализуется оппозиция «семантика числа, которая не коррелирует или ограниченно коррелирует с количеством, vs. семантика числа, которая соотносима с количеством». Соответственно, в первом варианте образы арифметических операций почти утрачивают количественную семантику. Условно можно противопоставить поэтов, воспринимающих арифметические операции по отношению к единице (прежде всего транслирующих модель «Я как единица»), тем, кто трактует их объектно, как операции счета, количества; в последнем случае Я не деформируется под влиянием арифметических операций.

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130).

У В. Хлебникова язык предстает как научное магическое вопрошание слов, чисел и букв: «Числу в этом положении присущи свойства божественной власти» (Хлебников 2000: 44). Единица выступает как основной Бог, она венчает уравнение: «Молнийный блеск там, единицы, на небе уравнений, дает новый шаг путника страны звуков» (Там же: 41). «Храм года» кончается Единицей; соответственно, где Единица – там либо Бог, либо Я, потому что Я имеет власть добавить или убавить Единицу, венчающую любую формулу: «год состоит из ряда нисходящих степеней троек... Его храм кончается единицей, именно,  $365=3^5+3^4+3^3+3^2+3^1+3^0+1$ » (Там же: 44). Возникает Религия Единицы: Нас много – друзей единицы... (В. Хлебников).

Концептуализации чисел подчинена апология единицы и Единого, при этом Единое служит предикатом Единицы: «Я видел, что черные Веды, / Коран и Евангелие, / И в шелковых досках / Книги монголов / ... / Сложили костер / И сами легли на него – / Белые вдовы в облако дыма скрывались, / Чтобы ускорить приход / Книги единой» (В. Хлебников). Система символизируется единицей, и под знаком Единицы отождествляется Система и Судьба: В едином шелке / Ткало веретено. Единица и единая Система сакрализуются: Хлебников говорит об «одной священной и великой мысли, в которую превращались бы все остальные мысли» (Там же: 108).

В связи с понятием Единицы мыслится понятие основания. Единица выступает одновременно как вершина и как основание. Уравнение времени, по Хлебникову, похоже на дерево, где Единица – это ствол. В то же время, «громадное число оснований пространства» (Там же: 16) непрочно, и, по Хлебникову, получается, что чем больше у стула ног, тем менее он прочен. Таким образом, **Единица выступает как самое прочное, некое идеальное основание**, подобно майскому дереву – без корней (у чисел тоже вырванные корни). Идея простого основания переносится на наиболее близкие к Единице Двойку и Тройку – но ни в коем случае «не далее», как говорит сам Хлебников – Единица может быть вверху или внизу и так или иначе мыслится наипрочнейшим основанием, но лучше ее перевернуть по типу дерева:

Чертеж? Или дерево?  
Сливаясь с корнями, дерево капало вниз  
И текло древесною влагой  
(В. Хлебников).

Но и в языковой системе Единый язык находится одновременно и вверху или внизу и так или иначе мыслится наипрочнейшим основанием прошлого и будущего. Фигура дерева корнями вверх (перевернутого дерева) вызывала интерес у многих поэтов, например, у П. Целана: «в книге Гершома Шолема “О мистическом облике Божества” Целан подчеркнул фразу: “Это некое дерево, растущее сверху вниз, – образ, известный нам по многим мифам,” – и приписал на полях: “См.: Я слышал”... труды

Г. Шолема по каббале и Талмуду находились в библиотеке Целана» (Баскакова – Белорусец 2008: 290).

Дробь у Хлебникова – это я под угрозой распыления. Я – это и целая единица, и единица как делимое одновременно; дробь в данном случае очень удачна как формула самоидентификации:

Узнать, что будет Я, когда делимое его – единица  
(В. Хлебников).

Хлебниковскую единицу (я) можно представить в виде парадоксальной формулы:  $1 = \frac{1}{X}$ , где  $X = 1$ .

В то же время +1 и –1 обратимы, единица одновременно репрезентируется положительной и отрицательной (мнимой) величиной, при этом +1 реализует космическую семантику единицы, то есть единица мыслится как расширение себя до земного шара и до вселенной, а –1 – как телесное воплощение (кровяной шарик; место в комнате, когда ты вышел; концепт «нет меня» и т. д.). Эти образы Хлебникова соотносятся с теорией *мнимых величин* П. Флоренского – как попыткой понять соизмеримость целостности и дробности, доказать существование не-Единицы, либо нет-Единицы: «Природа чисел такова, что там, где существует да единица, существует и нет единицы и мнимые» (Хлебников 2000: 119). Конвертируемость «+1» и «–1» находим у Хлебникова, например, в поэме «Ладомир»:

Он взял ряд чисел, точно палку,  
И, корень взяв из нет себя...  
Того, что ни, чего нема,  
Он находил двуличный корень...

или в «Досках судьбы»: «множитель да-единица как указатель пути сменяется множителем нет-единицей, +1 и –1» (Там же: 13).

Единица-Творец видит вокруг себя дробь и, в идеале, собирает все воедино под контроль Единицы. Хлебников декларирует «волю к наименьшим числам» (Там же: 16). Возникает диктат Единицы, причем Двойка попадает под Единицу и от нее неотделима: «Две священной единицы / Мы враждующие части» (В. Хлебников). Конфликт появляется в Тройке, взаимодействии с другим-живым; Тройка – это зачатие, которое изначально несет в себе разложение и смерть, поэтому числа начиная с Тройки должны представлять пугающую множественность.

Показательно соотношение *единицы* и операции деления через понятие *раза*: у «разовцев»<sup>2</sup>: «“Раз” – одна из тех русских морфем, которые глубже всего выражают наше теоморфное восприятие мира» (Дружинин С. Цит. по: Абрамов 1991). «Раз» трактуется как «то первое начало, из которого выводятся все остальные» (Там же), воплощая сходную с хлебниковской философию единицы, той единицы, которая всегда в основании.

<sup>2</sup> См.: Дружинин С. «РАЗ. К исследованию прамонотеизма древних славян», «Этимологические заметки по поводу праславянского “RAZ”»; Дружинин С., Гиревский Е. «Разовые уставки».

Рассмотрим еще один характерный текст «разовцев»: «Итак, в русском языке, пока он, не расхищенный язычниками, был святой книгой единобожия, запечатлены следующие уставы древнейшей веры:

Раз един.  
 Разом сотворен мир.  
 Раз – условие всех вещей.  
 Раз разделяет, и Раз во всем, что разделяется.  
 Разное – это свойство и собственность Раза.

Раз разрастается из себя и с каждым разом становится больше Раза. (“Раз на Раз не приходится”)» (Там же). Если коротко проинтерпретировать концептуализацию *раза* у Абрамова, то можно утверждать, что **семантика *раза* как единицы способна вбирать в себя все арифметические операции кроме операции сложения**: *раз* как умножение (возьмем столько-то раз), *раз* как деление (раз-деление) и *раз* как вычитание (разность). В подобной трактовке семантика всех операций кроме сложения не противоречит семантике единицы как основания и первоначала.

Можно последовательно рассмотреть Единицу в связи с концептуализацией четырех арифметических операций. Единица и деление: Единица всегда находится в оппозиции к множественности, поэтому дробление единицы приводит к хаосу, смерти, разложению. **Дробление единицы может преодолеваться операцией умножения и возведения в степень. Дробление единицы выступает как числовой мортальный код.** Деление может восприниматься как упразднение единицы *Единица* → *деление* → *умаление* → *самоуничтожение* → *ничто*: «Я, единица, становлюсь ничем через бесконечное деление и умаление...» или «Путь единицы в ничто через деление, через самоуничтожение...» (Хлебников 2000: 120). Однако это движение может быть обратимо: в иврите אֵין (*айн* – ничто) при анаграммировании превращается в אֵינִי (*ани* – я); я может рассматриваться как анаграмма *ничто* или наоборот; я и *ничто* могут постоянно меняться местами. Хлебников заимствует каббалистическую формулу взаимопревращаемости «я – ничто», хотя большинство контекстов свидетельствуют о направлении от я (единицы) к *ничто* (которое в таком случае трактуется как отрицательная единица): «я вышел, это значит: меня (моей единицы) здесь нет, «есть ея ничто» (нет меня)» (Там же: 119); «Из ничего, области ничего, в мир единицы две дороги, деление и возведение в степень,  $a^{(a)}$  – мир одного числа  $a$ , одного неравенства» (Там же: 107).

У Д. Хармса и Л. Липавского деление, как и у Хлебникова, препятствует сохранению целостности единицы и оценивается отрицательно:

Так неделимая неделя  
 для дела дни на доли делит.  
 (Д. Хармс)

Деление у Липавского связано со смертью и с апокалипсисом, причем я выступает и как делимое и как делитель: «Но кто же в последний момент назвал вас по имени? Конечно, вы сами. В смертельном страхе

вспомнили вы о последнем делителе, о себе, обеими руками схватили душу. / Гордитесь, вы присутствовали при Противоположном Вращении. На ваших глазах мир превращался в то, из чего возник, в свою первоначальную бескачественную основу» (Липавский 2005: 22).

Во многих поэтических текстах **умножение, концептуализируясь, противопоставляется сложению и, напротив, соотносится с возведением в степень. Умножение семантизируется как воспроизводство Единицы, однородности и повторения. С другой стороны, сложение – как вторжение разнородного, как счет, количество.** Семантика *произведения*, производить – может трактоваться неотделимо от единицы как умножение однородного, в частности, как результат умножения Единицы (себя) при помощи текста, музыкального объекта, картины. Так, Ю. С. Степанов, размышляя о формулировках Н. И. Лобачевского, пишет: «произведенное – то, что мы сами произвели, – устроили, соединили, сочинили (Обратите внимание на слово *произведенное*, – это не значит “составленное из кусочков, из частей”, – даже если это просто выделенное из тела, – например, просто “прямая линия”, – все равно это уже “произведенное”» (Степанов 2012: 11). В этой трактовке умножение (выделение из себя, из единицы), как и у Хлебникова, противопоставлено сложению как объектному составлению из разнородных частей.

Для Хлебникова сумма – это женское (начиная с Пифагора в европейской традиции четные числа – женские), поэтому у сложения всегда отрицательная (женская) аксиология, ведущая к бесконечности, мыслимой, кроме того, как нечто четное.

Я верю их вою и хвоям,  
Где стелется тихо столетье сосны  
И каждый умножен и нежен  
Как баловень бога живого.

\*\*\*

Так я, великий, заклинаю множественным числом,  
Умножать земного шара: ковыляй толпами земель,  
Земля, кружись комариным роем. Я один, скрестив руки,  
Гробизны певцом.

(В. Хлебников).

«Я понял, что повторное умножение само на себя двоек и троек есть истинная природа времени... Вера есть любовь “земная”, умноженная на отрицательную единицу... В самом деле, “ничто”, умноженное на что бы то ни было, останется ничем, и это есть покой» (Хлебников 2000: 11, 100, 119). Однородное легче объединяется числом и поддается управлению. Выдвигается идеал – быть Единицей однородного: «Ужель не верх земных достоинств / Быть единицей светлых воинств?..» Хлебниковский мир в идеале – это умножение однородных элементов:

Когда умножены листья,  
Мы говорили – это лес;

или:

Моих друзей летели сонмы.  
Их семеро, их семеро, их сто!  
И после испустили стон мы.  
Нас отразило властное ничто.

И в качестве причины смерти прямо указана *непохожесть*: «Нас отразило властное ничто. / Дух облака, одетый в кожих, // Нас отразил, печально непохожих» (В. Хлебников).

У Хлебникова мир, состоящий из клочков, не может сложиться в сумму; поэт не раз говорит о неприятии сложения, о невозможности сложения для его сознания – **сложение является уделом обычных людей**: «счета овечьих стад... счета столбиков денег... действие сложения... С этим скарбом здесь нужно расстаться!.. Плотник, работавший над вселенной, держал в руке действие возведения в степень!» (Там же: 41). Существо иного рода – это то, для которого «будет трудно действие сложения и близкими высшие действия» (Там же). Идея повтора, повторения обладает положительной семантикой, так же как и умножение (или возведение в степень): «я примерял одежды **повторных степеней** как трудолюбивый портной» (Там же: 63). Вообще, идея «похожести» у Хлебникова попадает в более широкое семантическое поле «однообразия-единообразия» (и соответственно – Единицы) в противовес разнообразию.

В целом ряде поэтических текстов XX века семантика арифметических операций связывается с простотой и достижением простого. Счет – это сложение, прибавление; прибавление как насилие над единицей находим, например, у А. Введенского: «Будем думать о простых вещах. Человек говорит: завтра, сегодня, вечер, четверг, месяц, год, в течение недели. Мы считаем часы в дне. Мы указываем на их прибавление. Раньше мы видели только половину суток, теперь заметили движение внутри целых суток. Но когда наступают следующие, то счет часов мы начинаем сначала. Правда, зато к числу суток прибавляем единицу».

В то же время у целой группы поэтов арифметические операции представлены простыми арифметическими метафорами, не подразумевающими концептуализации умножения, деления, вычитания и т. д. При простой метафоре семантика количества и счета сохраняется, числовая символика, напротив, либо отсутствует, либо крайне редуцирована. Интересно, что **в прямых метафорах сумма в основном оценивается положительно и сложение противопоставлено не умножению, а вычитанию**:

И войска  
идут друг на друга, как за строкой строка  
захлопывающейся посередине книги  
либо – точнее! – как два зеркала, как два щита, как два  
лица, два слагаемых, вместо суммы  
порождающих разность и вычитанье Суллы  
из Каппадокии.

(И. Бродский).

В метафоре И. Бродского *сумма* – это то, что прибавится на том свете, *вычитание* – то, что отнимется с этого света; подобные метафоры не входят в противоречие с общезыковой семантикой: «Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенье, / долг свой давний вычитанию заплатит. / Забери из-под подушки сбереженья, / там немного, но на похороны хватит. / ... / Вычитая из меньшего большее, из человека – Время, / получаешь в остатке слова... / ... / Будто кто-то там учится азбуке по складам. / Или нет – астрономии, вглядываясь в начертанья / личных имен там, где нас нету: там, / где сумма зависит от вычитанья» (И. Бродский).

Часто метафоры арифметических операций используются в традиционных мифологемах, например, достаточно частотен в поэтических текстах парадокс Зенона об Ахиллесе и черепахе:

За умноженьем – черепаха,  
Зато чертенок за игрой  
...  
Спеленутых, безглазых и безгласных  
Я не умножу жалкой слободы  
(М. Цветаева);

Знаешь, Марина, я, кажется, понял: деленье  
милосерднее вычитанья. Всегда остается что-то.  
Пусть вдвое меньше жизни, но остается, еще вдвое  
меньше жизни, но остается. И так бесконечно.  
Парадоксы Зенона.  
(Б. Херсонский);

Я тебе покупаю пол-  
Черепашкового... никому,  
Ни одной и ни одному...  
За деление пополам  
Я еще половину дам  
Утопающим судам  
(Н. Кононов).

В метафорах с количественной семантикой умножение реализует семантику значительного увеличения, а вычитание трактуется как уменьшение (движение к нулю), а не как получение значимой разности: «ты делаешь движенье головой / какого-то немислимого рода / и вычитает год из года / реклама парфюмерии мужской (В. Чепелев); Толпятся годы. / Природа творит, по памяти умножая. / \*\*\* / Умножение радости умножает скорбь» (О. Мартынова).

**В результате развития количественной семантики возникает простая редукция, и арифметические операции сводятся к двум: сложение = умножение, вычитание = деление. Приравнивание сложения к умножению подразумевает увеличение количественного показателя безотносительно к семантике единицы.**

Многие поэты отождествляют сложение и умножение, причем результатом как сложения, так и умножения является **сумма**:

Сложим –  
Часы  
Умножим –  
Минуты

(Г. Сапгир);

Он чего там сложил, потом умножил, подытожил  
И сказал, что я судился десять раз  
(В. Высоцкий);

множество ветра  
умножение бога  
зрение суммы

(П. Андрукович);

как-то вас слишком много  
нарисованная на полях пехота  
и все же не надо с этих полей на поля сражения  
чем вам тут плохо разве что клеточки  
с красными птичками за рисунки-а-не-сложение-умножение<sup>3</sup>  
(Л. Оборин).

Косвенно возникает оппозиция *цифра* vs. *число*, а также *счет* vs. *код*. Обратим внимание, что *сумма*, а не *произведение* получается в результате умножения, и это уже утвердилось (стало относительной нормой) в современном поэтическом языке. Видимо, слово *произведение* воспринимается поэтами как занятая лексическая позиция:

То, чего нету, **умножь** на два:  
в **сумме** получишь идею места.  
Впрочем, поскольку они – слова,  
цифры тут значат не больше жеста  
(И. Бродский).

Кроме того, с акмеистической позиции и сложение, и умножение наделяются семантикой смеси. Смесь оценивается положительно, причем семантика смеси дальше развивается как смесь разнородного: «По-русски “И” – всего простой союз, / который числа действий в речи множит / (похожий в математике на плюс), / однако, он не знает, кто их сложит. / (Но суммы нам не вложено в уста. / Для этого: на свете нету звука). / ... / В прошлом ветер / до сих пор будоражит смесь / латыни с глаголицей в голом парке: / жэ, че, ша, ща плюс икс, игрек, зет, / и ты звонко смеешься: «Как говорил ваш вождь, / ничего не знаю лучше абракадабры» (И. Бродский).

Смесь (сумма) – это текстообразующий образ, подразумевающий дальнейшее развитие подчеркнуто разнородных элементов. Если сложение = умножению, то есть **снимается семантический запрет на умноже-**

<sup>3</sup> Комментарий Л. Оборина к дефисному написанию: «Конкретно в этом стихотворении они просто перечисляются через дефис (как “пьянки-гулянки”)».

**ние разнородных элементов**, то можно умножить апельсины на стаканы: «Считается, что нельзя множить апельсины на стаканы. Но обыденные взгляды как раз таковы» (А. Введенский). **Формула «апельсины на стаканы» становится основной моделью воспроизводства операции умножения в поэзии**, оперирующей объектами, в том числе абстракциями как объектами. В поэзии конца XX – начала XXI века формула Введенского, неоднократно транслируясь, превращается в свою противоположность и становится формулой не обыденного сознания, а **умножения как поэтизма**:

Два путника, зажав по фонарю,  
одновременно движутся во тьме,  
**разлуку умножая на зарю,**  
хотя бы и не встретившись в уме.  
(И. Бродский).

Но и у А. Драгомощенко, несмотря на противоположность его поэтики поэтике Бродского, используется та же модель умножения:

Что получается. Посчитай бесполезность  
того, что сказано. Умножь на серное небо.  
Раздели на вино, крапиву, признание, а дальше говори  
на пальцах горячих камней. Их мало.  
(А. Драгомощенко).

Более сложный вариант – умножение, мыслимое по отношению к единице, но все-таки моделирующее идею соотношения разнородных элементов:

Вот человек идет, витринами умножен  
на то, что за спиной его стоит  
(К. Капович);

**И умножать достоинства**  
**На множители градусов,**  
А если кто расстроился –  
Пускай прибегнет к радости  
(И. Жуков).

Подобная формула, однако, дает возможность в поэзии XXI века вводить любые (например, графические) кодировки и свободно использовать частеречную транспозицию:

блеф обнаруживают глаза  
не глаза-глаза но глаза-уши  
резкость наведенная на  $\infty$   
помноженная на слушать  
(Н. Миронов).

В следующем примере сложение приравнивается к умножению: «сложение и / умножение и: / все эти и – / на концах строк – / будто мне не хватает: / ... / нужно сложить и – прибавить и – заткнуть этими и про-

рехи / вообразить себе и как действия / и как слова – как те самые / и как меня – как тебя – как идиллию – как идеал – / прибавиться и умножиться / прибавится и – умножится – / и / будто правило» (П. Погода).

В то же время приравнивание сложения к умножению может использоваться для преодоления сложения и сохранения единицы по хлебниковскому типу:

ФОРМУЛА

С.М.

$$1 + 1 = 1$$

(А. Макаров-Кротков).

У некоторых авторов, несмотря на отождествление умножения и сложения и отрицания вычитания (вместо хлебниковского деления), имеет место апология единицы и умножения:

Выйдя в созвездье плюсов, минуя вычет,  
не моргнув, когда минусы кличут, кличут,  
мы тепло генерируем – так галактики  
начинают сближаться. (В научной практике  
все разбегаются в ужасе, прочь от взрыва,  
от космической стужи, ее наплыва).

(Т. Щербина).

Интересен комментарий поэта, последовательно соотносящий умножение с апологией единицы: «Один – это хорошо. Это фокусирование, сосредоточение, без этого невозможно ни создать что-то, ни выбрать путь (когда их много, и между ними не видно разницы), ни влюбиться. Но это и ограничение, путы, потому хочется этого одного или это одно множить» (Т. Щербина).

В современной поэзии прибавление, сложение могут трактоваться как удел обывателя в хлебниковских традициях: «Для вящего прокорма / Есть у осла испытанная норма, / И он всегда прибавит к одному. / И будет два!.. И радостно ему...» (А. Ожиганов). Но и деление, как и у Хлебникова, трактуется как распыление, умаление, исчезновение единицы (*изойду по капле*), а умножение как транслирование единицы:

То облако... тот нестерпимо светлый край  
умножена окнами твоими  
наша любовь к себе множится в них  
многократно – к другим

(В. Аристов);

в каждой воде существует исток вещества  
слепо судьбу сортирует на глину и камни  
делит клепсида количество крат без числа  
срок твой на капли

(А. Цветков);

Под зеленой крышей красные не колонны столбы  
по углам колокольчики ветерок дракон

речь лицо выделяет зерно крупы  
отвернешься разделится на миллион  
(А. Уланов).

Деление развивает семантику наготы (*разделись / разделились*) как отбрасывания защиты, оболочки; таким образом представляя деление как путь в ничто. В то же время единица стремится остаться единицей, но формула усложняется: **сумма в данном случае трактуется как единое, неделимое и противостоит сложению (слагаемым):**

по команде «кругом» мы разделись, разделились на ноль.  
если есть о чем говорить, то молчи, не вздумай  
называть свое имя сочиненное другими, кричать,  
гримасничать жалобно и забавно, как муми-тролль.

мы не станем слагаемыми, останемся суммой.  
(С. Львовский);

«созревание листа как возведение в степень двойки; солнечный свет умножения на два: от луча двойки до нежной хитрости четырех до хвои восьми до порыжелых шестнадцати; тридцати двух, сухих до простоты обеих рук разрядов; и сквозь гумус бытовых степеней и мгновенную спячку (согну) высоких – в астральный астрагал новых мощностей» (Н. Скандиака).

Умножение и деление (особенно умножение на два), как и возведение в степень, связываются с поэтическими стремлениями и устойчиво соотносятся с оппозицией земного и неделимого (бытового, звездного, астрального), несмотря на стремление преодолеть эту оппозицию:

А если жить не одним земным  
И умножать все хорошее,  
По крайней мере,  
На два?

...

А то мы не знали, что нас ть-«мы».  
(А. Прокопьев).

Интересен комментарий А. Прокопьева к собственным строкам: «Умножать на два – действие, обратное “делению” мира немецким романтизмом на два, на мир “реальный” и мир “идеальный”»; ср. также:

в глубине неподъемной отблески  
искры инертной отец разделитель  
в подземельях зеленой страны

...

от ядра поэзиса к периферии  
расходятся волны чтобы  
продвинуть дело миров  
и поезд всех разделивший  
уходит наконец к звездам  
пишет к теплу их и пеплу  
(К. Корчагин).

Д. Григорьев сближает умножение и деление в развернутой метафоре, объединяющей все арифметические операции. Умножение при помощи бытовой метафоры тоже связывается делением как рождение и смерть одновременно: «ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ АРИФМЕТИКА / Вычитание производится простым жестом – / поворотом головы налево-направо, / словно кто-то проехал / мимо, / сложение – соединением ладоней, / легким кивком, / поклоном, / соединением тел, / но за сложением обычно следуют / вычитание, деление, умножение. / Умножение производится медленным движением / по расширяющемуся кругу: / танцуют, / крутятся парами, / и однажды становятся старыми / с кучей детей и внуков, / деление – проще всего: / разламывают хлеб, / рубят дрова, / разрывают фотографии, / рожают детей...».

В конце XX – начале XXI века в поэтических текстах все более обращается внимание на такую ранее периферийную операцию, как вычитание. Вычитание теперь концептуализируется как извлечение минимальной значимой разности:

Уравнение жара мечется  
вычитая пол и окно  
ни одна минута не лечится  
по пути на глазное дно  
(А. Уланов);

Метаморфоза – это бомба, на манер  
упавших в Дрезден: принцип пылесоса,  
не умноженья – вычета из недр  
первоначальной формы – из лосося  
потомство вычитает, например,  
блеск в водопады вставленной пружины.  
(А. Тавров);

Это лицо тайное вычитанье  
переживает каждой своей чертой.  
В нем проступает твердое очертанье,  
угол какой-то – пятый или шестой.  
(М. Айзенберг).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Абрамов Яков 1991: Эпштейн Михаил (сост.). «Учение Якова Абрамова в изложении его учеников». *Логос*. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Книга 1. Разум. Духовность. Традиции. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1991: 211–254.
- Баскакова Татьяна, Белорусец Марк. «Комментарии». Целан Пауль. *Стихотворения. Проза. Письма*. Москва: Ad Marginem, 2008.
- Гране Марсель. *Китайская мысль*. Москва: Республика, 2004.

- Дружинин Сергей, Гиреевский Евгений. «Разовые уставы». Эпштейн Михаил (сост.). «Учение Якова Абрамова в изложении его учеников». *Логос*. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Книга 1. Разум. Духовность. Традиции. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1991.
- Липавский Леонид. *Исследование ужаса*. Москва: Ad Marginem, 2005.
- Лосев Алексей. «Диалектика числа у Плотина». Лосев Алексей. *Самое самó*. Москва: Эксмо-Пресс, 1999: 823–982.
- Рогов Владимир. «Религия Раза в поэзии XX века». Эпштейн Михаил (сост.). «Учение Якова Абрамова в изложении его учеников». *Логос*. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Книга 1. Разум. Духовность. Традиции. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1991.
- Степанов Юрий. «Ряды или Божественная среда». *Критика и семиотика* 17 (2012).
- Флоренский Павел. *Мнимости в геометрии: расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей)*. Москва: УРСС, 2004.
- Хлебников Велимир. *Доски Судьбы*. Москва: Рубеж столетий, 2000.

Наталија Азарова

#### БРОЈ И АРИТМЕТИЧКЕ ОПЕРАЦИЈЕ У РУСКОЈ ПОЕЗИЈИ XX–XXI ВЕКА

Резиме

У чланку се посматра однос броја и појма у руској поезији XX–XXI века. На примеру супростављања две песничке концепције – оне која перципира аритметичке операције у односу на «ја» («ја» као јединица) и оне која перципира аритметичке операције независно од «ја» (јединица као број) – истражује се однос између броја и слова у песмама Хлебњикова, Хармса, Веденског, Цветајеве, Бродског, Сапгира, Драгомошченка и др.

*Кључне речи:* број, појам, јединица, ја, руска поезија XX–XXI века.



Ненад Благојевић  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за руски језик и књижевност  
blagojevic.nenad@gmail.com

## ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА МОНТАЖЕ СЕРГЕЈА ЕЈЗЕНШТЕЈНА

За потребе своје теорије кадра и монтаже Сергеј Ејзенштејн се у многоступњеном облику ослањао на азијске, посебно јапанске културне моделе, којима је принцип сликовитости и визуелизације био иманентан. У овом раду се на материјалу самих теоријских радова Ејзенштејна истражује веза између јапанске културе и теорије дијалектичке кинематографије. Препознају се четири нивоа утицаја, од самог јапанског иконичног писма које је послужило за правилно схватање кадра и њихове јукстапозиције, преко јапанске поезије као својеврсног микросценарија или монтажног плана, затим портрета уметника Сјараку, у којима се наглашавају поједине црте лица и тиме модификује значење на исти начин на који се то у кинематографији постиже крупним планом, па све до јапанског традиционалног позоришта у којем Ејзенштејн проналази кодирање значења путем специфичних покрета глумца. Све то недвосмислено показује да је у процесу формирања уметничке кинематографије визуелна култура Јапана имала посебно место.

*Кључне речи:* кинематографија, Сергеј Ејзенштејн, јапанска уметност, теорија монтаже.

For the purpose of his theory of frame and montage, Sergei Eisenstein relied heavily on Asian, especially Japanese cultural models, to which the principle of picturesqueness and visualization was immanent. In this paper we explore relationship between Japanese culture and theory of dialectical cinema on the basis of theoretical works by Eisenstein himself. Four levels of influence are being identified – starting from the very Japanese iconic letters, which are used for proper understanding of frames and their juxtaposition, over Japanese poetry as a kind of micro scripts or compositional plans, then portraits by artist Sharaku, which emphasize certain facial features and thereby modify the meaning in the same manner in which that is achieved in cinematography by camera close-up, all the way to Japanese traditional theater in which Eisenstein finds encoding of meaning through specific movement of actors. All of this undoubtedly indicates that the visual culture of Japan had a special place in the process of creation of cinema art.

*Key words:* cinematography, Sergei Eisenstein, Japanese art, theory of montage.

Сергеј Ејзенштејн је један од ретких стваралаца који није само снимао филмове, већ и теоријски промишљао о њима. Својим теоријским радовима он је практично дао кинематографији могућност да се изрази

на свом сопственом језику<sup>1</sup> и на тај начин зачео питања семиотике филмске уметности. Управо смо на основу Ејзенштејнових теоријских радова покушали да утврдимо у којој мери су они били мотивисани његовим интересовањем за далекоисточну културу.

Руско-јапански културни дијалог на почетку XX века био је под јаким утицајем политичких околности. Први контакт Сергеја Ејзенштејна са културом Јапана остварен је почетком 1920-х година, када је уписао студије источних језика на Академији Генералштаба, која је за војне потребе припремала преводиоце са јапанског. Сам Ејзенштејн је објашњавао своје мотиве жељом „да дође у Москву и добије прилику да се бави уметношћу“ (Ејзенштейн 1964: 98), али је тешко замислити да је уметника, који се читав живот бавио јапанским језиком и сликарством, са том културом повезала проста случајност. Већ од самог почетка бављења кинематографијом био је очигледан утицај његовог искуства као стручњака за јапански језик, који је напослетку добио своје теоријско утемељење у таквим чланцима, какви су „Иза кадра“ («За кадром», 1929. г.), „Монтажа“ («Монтаж», 1938. г.) и „Вертикална монтажа“ («Вертикальный монтаж», 1939). Од свих наведених чланака, посебно се у чланку „Иза кадра“ на најбољи начин запажа формирање принципа уметничког филма на основу естетике јапанске ликовне уметности, на начин на који ју је видео Ејзенштејн.

Чланак „Иза кадра“ написан је као поговор за књигу Н. Кауфмана „Јапански филм“ (Кауфман 1929), али су у њему заправо представљени резултати ауторских трагања Сергеја Ејзенштејна, тако да он представља не само израз оног значења, које је за уметника имала јапанска уметност, већ у потпуности програмски рад. У чланку „Иза кадра“ Ејзенштејн предлаже своју концепцију схватања кинематографије као монтаже, наглашавајући да су га до таквих схватања о монтажи навели хијероглифи у јапанском језику. Тако, Ејзенштејн на почетку чланка говори о историјском развоју писмености у Јапану, сматрајући да се у њеној основи налази натуралистичко представљање предмета, које је у току дугог периода преобликовања и реформи под утицајем оруђа стварања тог писма (кичице и мастила), добило њен садашњи хијероглифски облик. Иако се у данашњем начину бележења хијероглифа више не могу препознати старе слике, информација се сачувала тако што је постала део свести носилаца јапанског језика. На тај начин управо језик постаје фактор који има одлучујућу улогу у формирању онога што ми данас називамо јапанском цивилизацијом и истовремено отежава схватање представницима оних култура, чија свест није оријентисана на визуелну рецепцију. Управо се због тога Ејзенштејн окреће икониčnoј структури јапанског језика, видећи

<sup>1</sup> О лингвистичким моделима у раној совјетској кинематографији писао је својевремено Харви Денкин, који је указао на директну везу између стваралаштва Ејзенштејна и Куљешова и појединих теоретичара руског формализма, попут Бориса Ејхенбаума (в. *Denkin* 1977: 1–13).

могућност за директно поређење старог начина цртања хијероглифа и стварања кинематографских кадрова.<sup>2</sup> Даља монтажа кадрова као својеврсна синтакса, напореда са семантиком кадрова, рађа нови уметнички језик – кинематографију, која са своје стране може да постане једно од основних средстава међукултурног дијалога. Није узалуд семиотичар Вјачеслав Иванов сматрао да су „интересовања за универзалну семантику, која су потекла од анализе далекоисточне хијероглифике, природно учиниле Ејзенштејна једним од зачетника савремене семантике, чији се главни проблем и састоји у проучавању тога, како се општечовечанска резерва појмова изражава путем монтаже речи у одређеном конкретном језику“ (Иванов 1988: 280).

Чиме се Ејзенштејн користи у циљу оправдавања таквих својих тумачења? Наравно примерима. У чланку он наводи неколико очигледних примера који су подељени на две категорије приказивања хијероглифа. У прву категорију спада 608 знакова „син-хин“, од којих је Ејзенштејн искористио један у свом, сада већ чувеном примеру поређења хијероглифа „ма“ (коњ) са приказом коња у стилу писма Јан Се. Другу категорију чине хијероглифи „хој-и“, које Ејзенштејн схвата као спој два хијероглифа најпростијег реда, али не као њихов збир, већ као њихов резултат, као величину другог типа, другог нивоа. И појашњава: „...ако сваки (хијероглиф – Н. Б.) посебно одговара предмету, чињеници, онда се њихова опозиција испоставља ка нешто што одговара **појму**. Спајањем два ‘приказујућа знака’ постиже се писање онога што се графички не може приказати.“ Затим се у чланку наводе примери таквог спајања: „приказивање воде и ока означава – ‘плакати’, приказивање уха поред цртежа врата – ‘слушати’, пас и уста – ‘лајати’, уста и дете – ‘викати’, уста и птица – ‘певати’, нож и срце – ‘туга’, итд.“ (Јуренев 1998: 30). Ејзенштејн на крају одушевљено долази до закључка – „Па то је монтажа!“ (Јуренев 1998: 30). И тако почиње да се полако слаже теорија о такозваном „интелектуалном филму“, то јест, о визуелном излагању апстрактних појмова путем смештања ликовних кадрова у осмишљене контексте и низове. То је тренутак када настаје не само руска кинематографска школа, већ, могли бисмо рећи, и кинематографија као уметност.

До таквих резултата није се одмах дошло – у почетку је режисер, под утицајем свог сагледавања улоге хијероглифа у јапанској култури, говорио само о могућности непосредне „екранизације појмова“ и читавих „система појмова“. У оквиру те теорије предложена је идеја одрицања од

<sup>2</sup> Дана Полан приписује Ејзенштејновом стваралаштву уопште иконокластичност као један од основних принципа, истичући да је неразумевање за његове теорије на Западу било условљено поједностављеном дихотомијском поделом филмске уметности, коју је својевремено увео француски критичар Андре Базен, на реалистичну и нереалистичну, сврставајући Ејзенштејна међу представнике ове потоње. Ејзенштејн је пак, како ауторка закључује, тежио изградњи дијалектичког модела филмског језика који ослобађа знак од чврстог, непроменљивог значења, по чему је био много ближи актуелним језичким и књижевним теоријама (Polan 1977: 14–29).

пређашњих традиција фабуларне драматургије, и организација „радње према асоцијативним путањама“ и „игара расуђивања“. Тек касније се појавила концепција интелектуалног филма као „синтезе емоционалног, документарног и апсолутног филма“, који је способан да „стави тачку на расправу између језика логике и језика слике – помоћу језика кинодијалектике“ (Юренев 1976: 146). Према Ејзенштејну, основни циљ интелектуалног филма је да „научи радника да размишља дијалектички“, али ако ставимо на страну идеолошку оријентацију аутора, онда уместо радника можемо да узмемо у обзир било ког гледаоца. То указује на дубоко хуманистичко усмерење Ејзенштејнове уметности – на претварање кинематографије у средство масовног оспособљавања људске свести за рефлексивно аналитичко-синтетичко размишљање које настаје помоћу утицаја одређених визуелних стимуланса. Нажалост, савремено стање филмских и телевизијских материјала сведочи о сасвим супротном ефекту, уз изузетак мањег броја ауторских филмова.

У наставку рада над чланком „Иза кадра“ уметник продубљује своју теорију о филму и истовремено се још очигледније откривају паралеле између његове киноестетике и јапанске културе. Овде се ради о лаконици, својеврсној лакоћи и јасноћи излагања информација на кадру. И сада се Ејзенштејн окреће јапанском језику, анализирајући овог пута чувену поезију „танка“ и поезију „хај-кај“ која је настала почетком XII века. Он сматра поменути поезију најлаконицијом врстом поезије и наглашава њену усмереност на сликовити облик размишљања. Тако су напоредо са хијероглифима као „средствима за бележење апстрактних појмова“, које бисмо могли да назовемо основним знаковима, настали и уопштенији знакови као спојеви основних знакова у облику песничких реченичних излагања. По мишљењу Ејзенштејна, ове уопштене песничке знакове не карактерише само разноврсност ликовних ефеката који се постижу богатством хијероглифа, већ и потпуносто одређен самостални појам. Овај „украшени“ појам се развија у облик – форму. Таква структура јапанске поезије омогућила је Ејзенштејну да поистовети метод писања „хај-кај“ и „танка“ стихова са монтажом филмских кадрова. Наводећи такве примере, какви су „Две светлוצаве тачке у пећи: мачка седи. (Ге-Даж)“ и „У тишини што иде / Планински фазан; његов реп / Вуче се позади. / Ах, зар ноћ бескрајну / Сам провешћу ја. (Хитомаро)“, он их назива „монтажним фразама“, „монтажним листовима“. Уз то треба додати следеће објашњење Ејзенштејна: „Просто поређење два-три елемента материјалног реда пружа сасвим заокружену представу другог реда – психолошког. И ако се овде губе оштро дефинисане ивице интелектуалног одређења појма поређених хијероглифа, онда оно доживљава неупоредив процват у својој **емоционалности**“ (цит. по: Юренев 1998: 33).

Из наведеног цитата нашу пажњу привлачи ауторово помињање категорије емоционалности. Ова категорија има исти значај за све врсте уметности, јер на крају крајева главни циљ било које уметности и јесте изазивање стања емоционалног узбуђења. Али се разликују методи његовог

изазивања. У западној књижевности се слична емоционалност постиже асоцијативношћу реченичних појмова, њиховом семантиком, звуком, ритмичношћу, писци и песници као да гоне читаоца на размишљање о одређеној теми, чулне рецепције и сликовите представе настају у свести самог читаоца.<sup>3</sup> Дијалог аутора и читаоца у источњачким културама знатно је непосреднији, овде ауторско поимање света има веома важну улогу, и мисао се представља у сликовитој форми која изазива одговарајућу реакцију са читалачке тачке гледишта. Управо се на такву врсту дијалога Ејзенштејн и ослањао када је разрађивао принципе филмског језика.

Развијајући своју методологију, Ејзенштејн се није задржавао само на њеном поистовећивању са јапанском хијероглификом и књижевношћу, већ сличне методе налази и у јапанској ликовној уметности, а конкретно – у бесмртној галерији глумачких портрета уметника Сјараку (или Шјараку). По мишљењу Ејзенштејна, Сјараку је био аутор најбољих графичких цртежа XVIII века, и у његовом стваралаштву највеће одушевљење изазива техника диспропорционалног приказивања људског лица. Таква техника је помогла да се превазиђе просто натуралистичко оваплоћење људског лица на папиру, и уносила је нови квалитет у облику унутрашњег психолошког портрета приказаног лика, који се остваривао спајањем појединачно узетих елемената лица у једну целину. То је један те исти метод стварања психолошке изражајности, као и у случају хијероглифа, и поезије „танка“. На истој се методи, како тврди Ејзенштејн, заснива и монтажна подела догађаја на планове, јер се смисаони и емоционални терет догађаја преноси путем концентрисања кадра на поједине елементе и њиховог каснијег смењивања и упоређивања.

Већ на основу изложених ставова може се испратити еволуција принципа „означавања путем слике“ на нивоу хијероглифа, уметничке књижевности, ликовне уметности, и, како аутор указује у наставку, у јапанском позоришту. Подвођење позоришта под овај принцип Ејзенштејн објашњава на следећи начин: „Означавање сижера – представљање сижера – врши нема марионета на сцени, такозвана ђерури. Напоредо са специфичним начином њеног померања ова архаика прелази и у рани Кабуки (јапански театар чија је традиција настала у XVII-XVIII веку)“ (цит. по: Јуренев 1998: 37). На тај начин позориште постаје уметност у којој се принцип бесконачног спајања бинарне раздвојености хијероглифа шири на покрете тела, усредсређујући пажњу гледалаца на поједине гестове и мимику глумаца, који са своје стране формирају јединствену смисаону слику сижера

<sup>3</sup> Овде бисмо морали да наведемо неке изузетке од таквог тумачења, који могу да буду интересантни за нашу тему: пре свега, са појавом првих авангардних токова у европској, нарочито у руској култури, запажа се тенденција укључивања ликовног облика у општу семантичку структуру текста. Такав приступ је карактеристичан за многе представнике футуризма. Навешћемо бар таква имена, каква су браћа Бурљук, В. Хлебњиков, В. Мајаковски. Затим, у истом том периоду је европска ликовна уметност у потпуности преосмишљена, „ослобађајући се“ од зачараног круга традиционалних уметничких принципа, рекло би се, не без утицаја јапанске и друге неевропске културе.

драме.<sup>4</sup> Занимање Ејзенштејна за театар Кабуки почело је за време њиховог гостовања у Москви 1928. године, и оно га је надахнуло да упореди принципе глумачке игре Јапанаца са европским концепцијама „изражајног кретања“. Промисљање првобитних утисака од спектакла необичног за европског гледаоца се код Сергеја Ејзенштејна излило у чланак „Неочекивани спој“,<sup>5</sup> у којем он по први пут посвећује пажњу приказивању једне дијалектичке целине путем разлагања радње на саставне делове. Према мишљењу једног од највећих стручања за стваралаштво Ејзенштејна, Наума Клејмана, управо се такав „монистички ансамбл“ разноврсних елемената драме назива у чланку кључним за поетику звучног филма у настајању (Клейман 1988: 274). Али, пре него што се посветимо питању односа према звучном филму, задржаћемо се још неко време на позоришту. Као доказ за своје закључке о театру Кабуки, Ејзенштејн наводи три принципа који потврђују правилност његове тачке гледишта. Први је принцип „непрелазне игре“, под којим се подразумева прекид игре глумца и његов одлазак са сцене, да би се потом он појавио са новом шминком, новом периком, која одговара другом нивоу његовог емоционалног стања. Тај метод се суштински разликује од европске традиције дугих „емоционалних прелаза“, и ствара потпуно нове изражајне могућности и динамику која је филму тако потребна. Други принцип се односи на такозвану „разложену игру“, у оквиру које се игра глумца разбија на делове, и гледаочева пажња усредсређује час на игру само десном руком, час на игру ногом, час на игру само вратом и главом. Ејзенштејн сматра да глумац на тај начин гледаоцу „диктира ритам“, ослобађа се примитивног натурализма, и остварује одређено осећање очуђености, које повећава интересовање код публике. Крајње висок степен успорености је трећи принцип театра Кабуки. Опште разлагање процеса кретања помаже нарастању интензивности рецепције, јер процес подражавања лакше функционише у случају разложеног кретања. Ако се у обзир узме чињеница да су сви ови принципи пре свега својствени филму, онда се не можемо не сложити са мишљењем Ејзенштејна о дубокој кинематографичности јапанске културе. Али, велики теоретичар филма ипак указује на то да Јапанци нису свесни принципа и технике њихове јединствене игре, услед чега су се напредни јапански позоришни радници оног времена окретали западној уметности у потрази за новим методама изражавања. Такво стање ствари Ејзенштејн назива „јадним и тужним“.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Такав принцип игре Стив Один назива синестезијом, и напомиње да је достизање органског јединства путем примене Хегелове дијалектике један од кључних уметничких поступака у Ејзенштејновим филмовима (Odin 1986: 258, 274).

<sup>5</sup> Чланак „Неочекивани спој“ је први пут био објављен у књижевном часопису *Живот уметности*, у броју 34 за 1928. годину. Овде се наводи према: Эйзенштейн 1964.

<sup>6</sup> О јапанској уметности као основи за поетски језик Ејзенштејна пише и Џери Салвађо. Он такође указује на податак да је упркос кинематографичности јапанске културе, сама рана јапанска кинематографија била несвесна те чињенице (Salvaggio 1979: 290–291).

Није случајно што се Ејзенштејнова теорија о звучном филму повезује са игром театра Кабуки, јер се у њеној основи налазе напред наведени принципи. У циљу објашњења специфике звучног филма, аутор у свом чланку „Четврта димензија у кинематографији“ уводи појам „централног подстицаја“ (најчешће психолошког типа), кога увек прати читав комплекс секундарних подстицаја (ликовних, акустичких, миметичких итд.). Формира се читав монтажни комплекс унутар фрагмента, „који настаје од судара и спајања појединих њему својствених подстицаја, подстицаја који су по својој „спољашњој природи“ разноврсни, али се свде на чврсто јединство своје рефлекторно-физиолошке суштине“ (Юренев 1998: 49). На тај начин било који облик звука добија своје место у општој монтажној структури филма. Ако то упоредимо са његовим пређашњим коментарима о гостовању театра Кабуки у „Неочекиваном споју“ – „...У Кабукију се остварује јединствено, монистичко осећање позоришног ‘подстицаја’. Јапанац посматра сваки позоришни експеримент не као неупоредиве јединице различитих категорија утицаја (на различите органе чула), већ као јединствену јединицу позоришта“ (Эйзенштейн 1964: 142) – постаје очигледно да је јапански театар дао подстицај за каснији развитак Ејзенштејнове теорије о такозваној вертикалној монтажи. И чак не само јапански театар, јер је у њему аутор видео само оваплоћење оних метода које је он већ открио у јапанској писмености. На то указује и Вјачеслав Иванов: „Упознатост са јапанским писмом је касније много пружила Ејзенштејну и за изградњу његове теорије звучног и гледалачког контрапункта у звучном филму. Вертикалну монтажу, која се остваривала у два нивоа – видљивом и звучном, најлакше је било могуће схватити управо на примеру јапанског писма са његовим сложеним преплитањем историјски различитих читања једног те истог хијероглифа“ (Иванов 1988: 281).

Детаљна анализа, спроведена у чланку „Иза кадра“, води ка решењу фундаменталног кинематографског питања – питања правилног схватања кадра. Ступајући у полемику са другим истакнутим теоретичарем филма тога доба, Лавом Кулешовом, Сергеј Ејзенштејн одриче његову теорију о кадру као елементу монтаже и његово виђење монтаже као простог склапања елемената (Кулешов 1999: 40), називајући такав начин анализе веома штетним, јер се он концентрише само на спољашње карактеристике кинематографског процеса. Уместо тога он предлаже своје решење – схватање кадра као „ћелије монтаже“, док сама монтажа у његовој теорији задобија знатно сложенију структуру. Ова се структура најлакше може схватити описивањем монтаже као „судара, конфликта два дела која стоје један поред другог“. Мисао се преноси управо конфликтом, а не спајањем две датости. Притом, тај конфликт може да се појави и на нивоу једног кадра (унутаркадровски конфликт), и на нивоу монтажне траке.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Дејвид Бордвел сматра да су први кораци ка монтажи направљени у периоду наглог развоја руске авангарде на самом почетку века и да је то превасходно заслуга руских футуриста. Како су се руски футуристи залагали за уништење конвенционалне

Таква теорија о кинематографији је брзо стекла широку популарност, чак и ван граница СССР-а, и многи представници уметничког филма не само што су је прихватили, већ и почели да је даље развијају. Чланак „Иза кадра“ јасно сведочи да се у основи можда читавог савременог уметничког филма налази култура јапанског виђења света, у којој је аутор пронашао оне принципе дијалектичког мишљења, који су били својствени кинематографији.

Сергеј Ејзенштејн је један од оних људи који су ишли испред свог времена. Он је, по мишљењу многих теоретичара, постао семиотичар пре семиотике и структуралиста пре структурализма. Познавање јапанске уметности и писмености помогло му је да осети природу уметничког мишљења и стваралаштва, те да створи своју теорију грађења смисла путем знакова.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Иванов Вячеслав Всеволодович. «Эйзенштейн и культуры Японии и Китая». *Восток–Запад*. Исследования. Переводы. Публикации III. Москва: Наука, 1988.
- Кауфман Николай. *Японское кино*. Москва: Текинопечатъ, 1929.
- Клейман Наум Ихильевич. «Комментарий статей Эйзенштейна “Чет нечет”, “Раздвоение Единого”». *Восток–Запад*. Исследования. Переводы. Публикации III. Москва: Наука, 1988.
- Кулешов Лев Владимирович. *Уроки кинорежиссуры*. Москва: ВГИК, 1999.
- Юрнев Ростислав. «Теория интеллектуального кино С. М. Эйзенштейна». *Вопросы киноискусства XVII* (1976).
- Юрнев Ростислав Николаевич. *Монтаж*. Москва: ВГИК, 1998.
- Эйзенштейн Сергей Михайлович. *Избранные произведения в шести томах*. Т. I. Автобиографические записки. Статьи. Москва: Искусство, 1964.
- Bordwell David. “The Idea of Montage in Soviet Art and Film”. *Cinema Journal* 11/2 (1972): 9–17.
- Denkin Hervey. “Linguistic Models in Early Soviet Cinema”. *Cinema Journal* 17/1 (1977): 1–13.
- Odin Steve. “Blossom scents take up the ringing: Synaesthesia in Japanese and Western Aesthetics”. *An Interdisciplinary Journal* 69/3 (1986): 256–281.
- Polan Dana B. “Eisenstein as Theorist”. *Cinema Journal* 17/1 (1977): 14–29.
- Salvaggio Jerry L. “Between formalism and semiotics: Eisenstein’s film language”. *Dispositio* 4/11–12 (1979): 289–297.

---

уметности путем коришћења технике шокирајуће јукстапозиције, то је у великој мери могло да инспирише читаву идеју конфликта као основе динамике филма (Bordwell 1972: 9–17).

Ненад Благоевич

ЯПОНСКОЕ ИСКУССТВО И ТЕОРИЯ МОНТАЖА  
СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Резюме

В целях создания своей теории о кадре и монтаже Сергей Эйзенштейн во многом опирался на японские культурные модели, которым был свойственен принцип визуализации и живописи. В настоящей статье рассматриваются отношения между японской культурой и теорией диалектического кинематографа на материале теоретических работ самого Эйзенштейна. Выделяются четыре уровня влияния – от самого японского иконописного письма, послужившего для правильного понимания кадров и их сопоставления, через японскую поэзию как своего рода микро-сценариев или монтажных планов, затем портретов художника Сяраку, подчеркивающих определенные черты лица и тем самым изменяющих значение в том же порядке, в котором это достигается крупным планом в кино, вплоть до традиционного японского театра, в котором Эйзенштейн находит кодирование значения путем специфического движения актеров. Все это ясно показывает, что в процессе формирования художественной кинематографии визуальная культура Японии занимала особое место.

*Ключевые слова:* кинематография, Сергей Эйзенштейн, японское искусство, теория монтажа.



Синъити Мурата  
 Университет «София», Токио  
 shinichimurata@gmail.com

## К ВОПРОСУ О НОВЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ПАРАДИГМАХ ДРАМАТУРГИИ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

В данной работе рассматриваются аспекты существующих литературоведческих исследований пьес *Шарманка* и *14 красных избушек* Андрея Платонова, и одновременно предлагаются новые аспекты в изучении этих драматических текстов, а именно – язык театральности: диалоги, голос, интонация, ритм речи, жесты, мимика, пауза, молчание, мизансцена, звуки, освещение, декорация. Отдельно исследуются функция ремарок и авторских указаний, повторы метафор, музыкальность, кинематографичность пьес, выражение отчужденности.

*Ключевые слова:* драматургия, Платонов, поэтика, язык, абсурд.

This paper presents the aspects of existing literary-theoretical research of dramas *The Hurdy Gurdy* and *Fourteen Little Red Huts* by Andrei Platonov and simultaneously suggests new aspects of research of these dramas such as the language of theatricality: dialogues, voice, intonation, tempo of speech, gestures, mime, pauses, silence, misanthropia, sounds, light, decoration. The paper particularly focuses on the function of didascaliae and author's instructions, repetition of metaphors, musicality, cinematographicity of dramas, and expression of alienation.

*Key words:* drama opus, Andrei Platonov, poetics, language, absurd.

Восприятие драматических произведений Андрея Платонова стало разнообразнее и динамичнее с 1988 года, когда в журнале *Театр* появилась пьеса *Шарманка*. К ней было приложено послесловие Н. Полтавцевой «Музыка всегда играет ради победы...» (1988). Появление пьесы Платонова в русском театральном журнале имело немаловажное значение, поскольку после этого в театральных и читательских кругах возникли требования поставить платоновские пьесы на сцене. Наконец, в 2006 г. вышло первое издание драматургического наследия Платонова, подготовленное и снабженное примечаниями Н. Корниенко. Оно дало нам возможность познакомиться с 9 пьесами Платонова в их полном объеме.

После публикации *Шарманки* стало очевидно, что эта, на первый взгляд сатирическая комедия, отличается поэтикой и языковой культурой от пьес других драматургов. Она таит в себе абсурд в расстановке дей-

ствующих лиц и в развертывании событий (Фролов 1993). Абсурд проявляется не потому, что действие происходит в изолированных местах, словно в научной фантастике, и не потому, что там выступают «нечеловеческие» личности, такие, например, как инвентарь культработника Алеши, робот-аттракцион Кузьма или Стерветсен, прибывший с целью приобрести «ударную душу» СССР для Западной Европы. Суть абсурда пьесы заключается в том, что персонажи в ней зачастую не всегда понимают то, о чем говорят. Они косноязычно повторяют клише не на своем, а на чужом языке, смешанном с лозунгами и народной речью. Достаточно для примера привести слова автора, выраженные в единственном в повести *Джан* прямом вопросе: «Откуда она [Айдым] знает о буржуях?..» (Платонов 2010: 185). Ответ на этот вопрос станет аккордом реплик в ранних пьесах А. Платонова.

Иначе говоря, произнесенные платоновскими персонажами слова и фразы сами по себе не всегда передают оригинальный смысл или заявляют о новой ценности, а опережают мысль человека и идут дальше без него. В качестве примера приведем реплику постоянно скучающей скитальцы Мюд из *Шарманки*: «...я задумалась – и вышло: у меня сердце заболело оттого, что я оторвалась от масс...» (Платонов 2006: 61). Выражение «оторваться от масс» можно интерпретировать по-разному. Возможно также сказать, что Мюд по-своему понимает значение этой фразы.

И здесь идея драматурга становится более ясной лишь с помощью сценического воплощения.

Вместе с тем ироничная реплика Аметистова из комедии М. А. Булгакова *Зойкина квартира*, обращенная к Зое: «Эх, Зойка, очерствела ты в своей квартире, оторвалась от массы!» (1997: 70), – звучит как явная ирония. В качестве шутки жулика двусмысленность реплики понятна всем – читателю-зрителю и самой Зое.

Платоновская реплика трагичнее и намного сложнее.

Не стоит забывать также о том, что на выбор реплик в пьесах Платонова безусловно влияла строгая цензура того времени. В его пьесах нередко звучит исторический оригинальный язык послереволюционного периода.

Прием абсурда в произведениях русской драматургии начала XX-го века наблюдается часто: трагифарсы В. Маяковского, М. Булгакова, Н. Эрдыманова, Д. Хармса, А. Введенского, – и он основательно стал традиционным в русской драматургии.

Экспозиция *Шарманки* почти водевильна, наблюдается склонность у драматурга к трагическому или трагикомическому осмыслению жизни и человечества (Фролов 1993: 292, 293). В этом также есть сходство с драматургией М. Булгакова и Н. Эрдыманова. Исследователь В. Фролов заметил, что платоновские пьесы – это проза, поданная в диалогах, и драматург продолжает художественную традицию русской литературы XIX века (Фролов 1993: 294).

В этом отношении возникает принципиальный вопрос: чем именно отличается платоновская драматургия от драматургии его современни-

ков, произведения которых имеют подобные, даже, на первый взгляд, «платоновские» мотивы?

Исследования драматургии Платонова прежних лет подчеркивали в основном наличие общественно-политических мотивов. Однако стоит обратить особое внимание на то, что в ранних платоновских пьесах *Шарманка* и *14 Красных Избушек*, сходных друг с другом по тематике и театральной поэтике, можно увидеть не только общественно-политические реалии 1930-х годов, сатирически показанные. В них вместе с тем отмечается уникальный стиль драматургического языка А. Платонова, внутренний голос драматурга, который часто имплицитно доносится из его прозаических текстов.

Для исследования важных и интересных особенностей драматургии Платонова мы уделим внимание смысловой нагрузке текста, построенного на принципе двусмысленности, косноязычия реплик персонажей и музыкальности. Нам представляется, что для демонстрации этих особенностей автор нуждался в театре как в новой форме поэтики.

#### *Краткая история литературоведческих исследований пьес Шарманка и 14 Красных Избушек*

Для выявления своеобразия драматургического текста А. Платонова представим вначале основные направления предшествующих литературоведческих и философских подходов к пьесам *Шарманка* и *14 Красных Избушек*.

##### 1) Библиографические исследования

Составленный исследователем Н. Корниенко библиографический указатель драматургических произведений А. Платонова (1993) свидетельствует о наличии строгого цензурного процесса в пьесах автора. Следует особо обратить внимание на факт появления его первой пьесы *Лепящий улыбку* в *Литературном обозрении* в 1936 году и на факт исчезновения публикаций пьес с 1941 по 1966 гг. Кроме того, датировка пьес и закономерность обращения Платонова к жанру драмы (Н. Корниенко, Е. Стеллеман и др.) также считаются серьезными объектами для изучения, так как они характеризуют отношение Андрея Платонова к прозе и драме в общественном и историческом контекстах.

Помимо этого необходимо подчеркнуть значение скрупулезной работы исследователей Н. Дужиной (2009) и Е. Роженцевой (2009) над анализом записных книжек драматурга.

##### 2) Жанрово-стилистические исследования

В платоноведении ставились следующие проблемы: характер диалогов как «раёшника», освобождение слова от контекста (Толстая-Сегал 1994: 103–104), нарушение логики связи слова с контекстом (Фролов 1993).

Среди платоновских пьес только одна – *14 Красных Избушек* – автором жанрово обозначена как трагедия. В некоторых исследованиях отмечаются сатирические, гротескные элементы платоновских пьес, поэтика парадокса (Матвеева 2008: 5; Полтавцева 1988: 28–29; Ходель 2011; Хохряков 2011 и др.). Стоит обратить более пристальное внимание на отношения драматурга к жанру драмы и его метаморфозам.

### 3) Исследования сюжета и композиции пьес

Изолированность места действия *Шарманки* (Е. Стеллеман), уникальность эпизода кошмарного бала (Е. Стеллеман), наличие множественных тем, нарушающих стройность сюжета (Н. Дужина, Е. Стеллеман), разрешение пьесы *deus ex machina*, как в комедии *Ревизор* Н. В. Гоголя (хотя, на наш взгляд, финал напоминает пьесу *Мандат* Н. Эрдмана), необычная композиция, бессюжетность *14 Красных Избушек* – эти моменты тесно связаны с жанровыми вопросами.

### 4) Исследования политических и идеологических аспектов

Во многих драматургических произведениях А. Платонова чувствуется разочарование в социализме, поэтому крайне затруднительно сделать вывод об истинной политической позиции драматурга. При рассмотрении политических и идеологических аспектов пьес необходимо также учитывать их датировку и взаимосвязь с прозой автора. Среди исследований политико-идеологических аспектов *Шарманки* наиболее убедительным выглядит мнение Н. Дужиной о том, что основная тема и проблема пьесы – это политические процессы над «вредителями».

### 5) Исследования социально-исторических аспектов

Интересными объектами для наблюдения здесь являются язык 1930-х годов и влияние цензуры. Важным считается замечание Н. Корниенко (1989) о том, что пьесы служат свидетельством исторического факта страшного голода как политики геноцида в СССР.

### 6) Компаративные интертекстуальные исследования

Существуют исследования так называемых «трилогий» Андрея Платонова: «*Шарманка – 14 Красных Избушек – Высокое напряжение*» и «*Шарманка – 14 Красных Избушек – Ноев Ковчег*».

Акцентирование мотива скитания можно считать методологически интересным подходом. Проводится сравнение образа Кузьмы с образом Шарикова из повести *Собачье сердце* М. Булгакова (Полтавцева 1988: 29), также упоминается пьеса *Самоубийца* Н. Эрдмана, художественный стиль А. Афиногенова (Матвеева 2008).

Исследователь Е. Стеллеман (1999) указывает на плодотворность сравнительного исследования драматургических текстов А. Платонова с произведениями авангарда и нео-авангарда.

### 7) Исследования истории постановок и экранизации пьес

Платоновские пьесы ставят на русской и мировой сцене довольно редко. С 1926 года он начал писать киносценарии. Было бы интересно сопоставить язык сценариев и пьес А. Платонова.

Изложенные выше краткие комментарии к перечню существующих исследований ранних пьес Платонова показывают, что в платоноведении возникла необходимость представить систематический анализ драматургии А. Платонова с позиции платоноведов и исследователей драмы и театра.

### *О новых исследовательских парадигмах драматургии А. Платонова*

Мы дополним литературоведческие исследования собственными наблюдениями и представим новые парадигмы исследования ранних пьес Андрея Платонова.

Центральным понятием для воспринимающих драматургический текст является театральность. Она достигается не только благодаря визуализации текста, но и путем синтезирования всех равных по сценической ценности необходимых драматургических аспектов, таких, как слова, диалоги, голос, интонация, ритм речи, жесты, мимика, пауза, молчание, мизансцена, музыка, освещение, декорация. Совокупность этих элементов называется языком театра, с помощью которого читателю-зрителю показывается конфликт метасюжета и внутренний конфликт персонажей.

В пьесах *Шарманка* и *14 Красных Избушек* легко обнаружить элементы, позволяющие назвать эти тексты драматургическими.

### Функция ремарок и авторских указаний

Ремарки и авторские указания выступают как голос автора. Они определяют тональность реплик и пластику движений персонажей.

Реплики Щоева из *Шарманки* постоянно сопровождаются ремарками «*задумчиво*» и «*торжественно*». Согласно ремаркам, девушка-скиталица Мюд нередко трогает рукой вещи и собеседников при разговоре с ними – так она ищет надежной опоры в своей жизни. Увидев это, Щоев тоже постепенно начинает сомневаться в своей убежденности о неизменности окружающего его мира. А Мюд в поисках вечного дома в своем поиске-скитании робкой ощупью касается собеседников и проверяет свою возможную связь с внешним миром, будто хочет избежать отчужденности от него. Кстати говоря, подобные жесты нередко встречаются и в фильмах К. Муратовой (например, в фильмах «*Настройщик*» и «*Три истории*») персонажи ощупью подтверждают собеседникам своё существование). Познать потерянную реальность прикосновением – это

актуальная тема для современного читателя-зрителя в том числе. И подобное впечатление сильнее всего передается именно в сценическом искусстве.

Отметим также еще одну функцию ремарок в пьесах А. Платонова. В *Шарманке* есть эпизод, который напоминает сцену из пьесы М. А. Булгакова *Блаженство*, в которой описан мир XXIII века: «Люди прекращают аплодисменты, опускают руки, но аплодисменты не прекращаются, а усиливаются, превращаются в овацию. Повторяется, еще более громко, крик ‘ура’, металлического тона. <...> Алеша жмет рукой рукоятку одного деревянного грубого механизма [здесь и далее в цитате курсив наш. – С.М.] (отчасти он виден зрителю), приводной ремень сверху вращает механизм – он аплодирует и кричит ‘ура’. Алеша отжимает рукоятку; ремень останавливается; механизм затихает» (Платонов 2006: 86–87).

В этой сцене использован не столько фольклорно-балаганный, сколько гротескный прием: зритель-читатель узнает грубый механизм общества, в котором живут и персонажи, и он сам, «отчасти» заметив существование устройства. С этого момента зритель-читатель перестает воспринимать окружающее глазами Мюд – он начинает видеть сценическое действие глазами автора и одновременно Алеши и Щоева, поскольку зритель-читатель понимает, что он причастен к защите мнимости и обмана, которые царят в обществе, где живут персонажи.

Слово «отчасти» своеобразно комментирует жанровую природу *Шарманки*. Если бы были употреблены слова «полностью» или «просто» (с предложением «...он виден зрителю») вместо «отчасти», пьеса представлялась бы комедией. Но так как здесь написано «отчасти», то можно уверенно сказать, что пьеса является трагикомедией или трагифарсом.

Платоновские ремарки и указания эксплицитно определяют не только характер персонажей и мизансцену, но и дают нам возможность услышать внутренний голос автора и помогают уточнить жанр пьесы. Ремарки и комментарии автора драматургического текста – как режиссерский прием – играют более важную роль, чем разъяснения действия и мышления персонажей в прозе.

В пьесе *Шарманка* при появлении иностранцев имеется своеобразное указание гоголевского типа: «Иностранцы говорят по-русски, степень искажения языка должен взять сам актер» (Платонов 2006: 64). Двусмысленное замечание автора по поводу языковых особенностей иностранных персонажей позволяет актеру, помимо языка, показывать жестах и движениями яркие черты поведения иностранцев.

Здесь будет интересно процитировать мнение Н. Полтавцевой о платоновских ремарках в *Шарманке*. Автор понимает их как «возможность прорыва открытого авторского пафоса, недвусмысленное ‘говорение от своего лица’, активное начало в пьесе, нечто, выполняющее функцию брехтовских зонгов» (Полтавцева 1988: 29). Исследователь также утверждает, что ремарки – это «средство создания лиро-эпической дис-

танции между автором и героями и одновременно – знак приобщенности в прошлом к подобному же миру чувств» (Полтавцева 1988: 29).

Надо отметить, что Андрей Платонов сделал еще один шаг вперед: как автор спектакля он манипулирует этой дистанцией с помощью своего внутреннего голоса. В драматургический текст вставлены паузы и указания на молчание, чтобы более отчетливо звучали реакции зрителя-читателя. В качестве примера приведем следующие диалоги.

Из пьесы *Шарманка*:

*Евсей*. Да я полагаю, Игнат Никанорович, что мы управимся без малолетних! Пускай уж, когда все будет готово, приходят жировать!

*Мюд*. А нам охота!

*Щоев*. А вы можете массы организовать?

Алеша и Мюд несколько времени *молчат*.

*Алеша*. Я могу только дирижабль выдумать...

Пауза.

*Щоев*. Ну вот. А говоришь – тебе охота (Платонов 2006: 71).

Из пьесы *14 Красных Избушек*:

*Приветствующий Деятель*. <...> Мы счастливы встретить вас в своем общем доме!

*Хоз*. Сомневаюсь, чтобы вы были от меня счастливы.

Краткая пауза.

Я никого еще не делал веселым и счастливым (Платонов 2006: 159).

В предшествующих исследованиях не был так четко отмечен авторско-режиссерский взгляд, или внутренний голос Андрея Платонова. Такое упущение произошло отчасти потому, что Платонов не имел тесных отношений с театральными кругами и что самым ценным в наследии Платонова традиционно считается проза, где сплетены воедино авторский голос и текст. Поэтому стоит обратить особое внимание на то, что в его пьесах ремарки и указания выступают как голос автора и нередко представляются в качестве критического взгляда автора на окружающий его мир.

Повторение метафор и абсурд

В ранних пьесах Платонова часто звучат фразы, говорящие о «скуке» персонажей.

Первая в пьесе реплика Мюд:

*Мюд*. Алеша, мне на свете стало скучно жить...

*Алеша*. Ничего, Мюд, скоро будет социализм – тогда все обрадуются.

*Мюд*. А я?

*Алеша*. И ты тоже.

*Мюд.* А если у меня сердце отчего-то заболит?!

*Алеша.* Ну что ж: тогда тебе его вырежут, чтоб оно не мучилось.

Пауза. Мюд напевает без слов. Алеша всматривается в пространство (Платонов 2006: 61).

Этот обмен репликами подобен сцене в театре абсурда: высказывания персонажей напоминают обэриутовский тон, хотя самого Платонова, возможно, не так сильно интересовали бы произведения обэриутов, даже если бы он был с ними знаком. Авторские указания «Мюд напевает без слов. Алеша всматривается в пространство» также напоминают театр абсурда.

Вот еще несколько примеров из *Шарманки*:

1. *Щоев.* Дайте мне бумажек подписаться: скучно чего-то сейчас на свете! (Платонов 2006: 70);
2. *Мюд.* А мне скучно стало жить на свете пешком (Платонов 2006: 71);
3. *Мюд.* Мне здесь становится скучно! (Платонов 2006: 78);
4. *Алеша.* Мысли из туловища выпустил много, и мне скучно в вашем районе (Платонов 2006: 84);
5. *Мюд.* Алеша, возьми нас к себе, нам скучно. Здесь природа-фашистка дует в меня, а Кузя плачет (Платонов 2006: 95).

Из пьесы *14 Красных Избушек*:

1. *Суенита.* Опять мне скучно стало. Сердце мое болит, и телу жить становится стыдно ... Ничего: твое тело неплотно сидит в твоей душе, оно потом прирастет (Платонов 2006: 175);
2. *Суенита.* Что это – едет кто-то далеко! <...> Остановился! Приезжай скорее, нам скучно! (Платонов 2006: 202)

Отметим, что постоянное состояние «скуки» у платоновских персонажей (по словам Т. Мальцевой (2008: 171), «непонятное томление и грусть героев») перекликается с состоянием самоопустошения в чинарском мироощущении. В частности, в «14 Красных Избушках» понятие «скука», качественно видоизменяясь, созвучно с «пустой» и «пустяками», которые подчеркивает Хоз. Обратим внимание на реплики Хоза: «Ты пустое обольщение для меня грусти»; «Мне известно с точностью всемирное устройство. Оно состоит сплошь из стечения психующих пустяков» (Платонов 2006: 199); «Буду неподвижно томиться среди исторического течения. Я такой же пустяк, как все живое и мертвое. Понять все можно, сирота моя, а спастись некуда»; «Вы надоели мне со своей юностью, энтузиазмом, трудоспособностью, верой в будущее. Вы стоите у начала, а я знаю уже конец. Мы не пойдем друг друга» (Платонов 2006: 206).

Необходимо заметить, что в образе 101-летнего Хоза (согласно некоторым исследованиям, его прообразом считается Бернард Шоу, лично знавший Карла Маркса) воплощен конец всего существующего. Неодно-

кратно отмечается «бессюжетность» пьесы *14 Красных Избушек*, однако ее действие начинается с приезда воплощающего конец всего Хоза. Таким образом, экспозиция символизирует «начало конца», как и в пьесах Д. Хармса. Этот важный прием также можно назвать абсурдистским.

В *14 Красных Избушках* иностранец Хоз говорит: «мне давно уже надоело жить в своем организме» (Платонов 2006: 159), «жизнь все равно несерьезная», а его жена Интергом – «жизнь ведь так несерьезна» (Платонов 2006: 165, 166). Такого рода повторы объясняют скитания персонажей. В отличие от *Шарманки*, в этой пьесе интонация фраз звучит уже не абсурдистски, а отчаянно. Из-за резких перемен общественного положения изменилось убеждение автора в будущем строившегося в то время общества.

Безусловно, образ Хоза построен на приеме остранения. Старик, которому 101 год, постоянно ест химические вещества. Как отмечает Е. Роженева (2009: 271), по первоначальному замыслу автора, темой «комедии» была тема «химического человека». Хоз приезжает из будущего и не может приспособиться к жизни в условиях постреволюционной России. Его присутствие позволяет читателям пьесы не сильно удивляться ходу ее развития.

Описание «самого ужасного в истории русской драматургии» (Стеллеман 1999: 242) бала в *Шарманке* словно продолжает эпизоды пьесы *Елизавета Бам* Д. Хармса. Фрагмент, где отравившиеся пищей гости (включая робота Кузьму) продолжают «танцевать изнемогающими телами», кончается «взрывом коллективной тошноты за сценой». События бала могут происходить во сне, как эпизоды *Елизаветы Бам* – показ фокуса полицейских, игра Елизаветы с ними, сражение богатырей.

Учитывая использование приемов абсурда А. Платонова и Д. Хармса, которые размывают границу сна и действительности, мы можем найти точку соприкосновения платоновского и обэриутского остранений.

### Музыкальность

В *Шарманке* особая роль отведена музыкальности, которая включает в себя звуки и природу (как и в *Метели* М. Цветаевой). В создании тональности пьесы музыка играет решающую роль. Интересно также отметить, что меняющийся шум за сценой показывает динамику хода спектакля как живого организма. Музыка не просто служит фоном сюжета, но и составляет семантически важную часть пьес Платонова.

А. Платонов в ранней прозе уже обращался к свойствам музыки звука, слуху и речи. Исследователи отмечали непрерывную связь писателя с живой народной речью, но Платонова интересовало и экспрессивное воздействие звуков.

Например, в *Шарманке* мы читаем ремарку: «За стеной тихо раздаются неопределенные иностранные звуки» (Платонов 2006: 64). Как отме-

чает Е. Стеллеман о приезде иностранцев в СССР, эта ремарка относится к «типичному клише советской сатиры» (1999: 241). Впрочем, в этом контексте интересно словосочетание «неопределенные иностранные звуки». Эти звуки косноязычной «макаронической» речи не только создают атмосферу пьесы, но и развивают сюжет «деформации языка» (Матвеева, Хрящева 2009: 144) иностранцев. Будто обманывая ожидание читателя-зрителя, персонажи-иностранцы постепенно сбрасывают иностранную маску и начинают говорить на русском языке как на родном. Согласно мнению Н. В. Матвеевой и Н. П. Хрящевой, в *14 Красных Избушках* Хоз разговаривает с Вершковым и Берданщиком таким тоном, точно допрашивает их как агент ГПУ (2009: 180–186). Здесь явно присутствуют элементы гротеска и абсурда. Косноязычно звучит не речь иностранца Хоza, а речь упрямых колхозников. Таким образом, у Платонова звук и слова органично связаны с сюжетом и составляют главную часть драматургического текста.

В пьесе *Шарманка* музыка и песни звучат отчаянно, они намного слабее пустых слов и лозунгов и в конце скитания Мюд словно предвидят появление *14 Красных Избушек*. Как раз в этой пьесе музыку и песни сменяют разные, преимущественно монотонные механические звуки: свисток и звук тормозов паровоза, рев мотора аэроплана, «стук молотка в колхозе; визг напильника» (Платонов 2006: 175), «ритмические скрипящие звуки» (Платонов 2006: 202) плетеного кузова, «скрепящие сухие звуки» (Платонов 2006: 207) тюремного кузова. Мнимые слова – клише Антона и колхозников – также можно отнести не к человеческому голосу, а к звукам. «Слова», произнесенные роботом-аттракционом Кузьмой, ближе к человеческим словам. Как слова, крики и созвучия, появившиеся в обэриутских пьесах, голоса персонажей *14 Красных Избушек* воспринимаются в тональности и ритме пьесы как нечеловеческая, механическая музыка.

В начале повести *Котлован* есть отрывок: «После ветра опять настала тишина [здесь и далее в цитате курсив наш. – С. М.], и ее покрыл еще более тихий мрак. Воцев сел у окна, чтобы наблюдать нежную тьму ночи, слушать разные грустные звуки и мучиться сердцем, окруженным жесткими каменистыми костями» (Платонов 2010: 108). Фамилия главного героя повести «Воцев» созвучна с фамилией «Щолев» из *Шарманки* (подробнее о звуковых образах и анаграммах в пьесе *Шарманка*, в повести *Котлован* и других произведениях А. Платонова говорится в статье: Шатова 2013). Также в обоих текстах встречается описание природы, например, «воздух был пуст» и «скучно лежала пыль» (Платонов 2006: 108). Тема природы и мотив «скуки» (как и в репликах из *Шарманки* и *14 Красных Избушек*) близки. Мотивы «пустоты» и «тишины» играют ключевую роль в творчестве Андрея Платонова: инсценировка текстов может оживить их, показывая и скуку, и – по словам Хоza – «пустоту ясности и отчаяния» (Платонов 2006: 175), царивших в обществе того времени.

Единственная реплика Хоза, выраженная в другой тональности, звучит в *14 Красных Избушках* как лейтмотив творчества Платонова: «(задумчиво) Мужчины умирают, но женщины остаются вечными» (Платонов 2006: 197). В повести *Джан* Платонов высказывает свое убеждение: «<...> люди живут от рождения, а не от ума и истины, и пока бьется их сердце, оно срабатывает и раздробляет их отчаяние и само разрушается, теряя в терпении и работе свое вещество» (Платонов 2010: 169). Не потому ли Хоз, думая о вечном круге человеческого существования, сказал свои слова так *задумчиво*?

На первый взгляд, в ранних пьесах Платонова различные звуки и музыка создают диссонанс. Однако – как ни парадоксально это звучит – благодаря этому диссонансу рождается неожиданный аккорд минора, составляющий единство всей пьесы. И аккорд проявляется прежде всего в пластичной игре актеров и в главном мотиве отчаяния и пустоты.

#### Кинематографичность пьес

На наш взгляд, при исследовании драматургии Платонова необходимо уделить достойное внимание кинематографичности пьес *Шарманка* и *14 Красных Избушек*.

Кинематографичность пьес Платонова выражена не только их визуальностью, но и разными звуками, звучанием слов, песнями и музыкой. В *Шарманке* тон задается вставленными песнями, в то время как в *14 Красных Избушках* доминирует томительный природный звук. Кроме того, в некоторых эпизодах пьес, помимо включенных песен, динамика «шума за сценой» и далекий плач ребенка заменяют паузы или молчание (Платонов 2006: 81, 161). Это также повышает кинематографичные эффекты пьес.

#### Выражение отчужденности или сатира

По словам Н. В. Матвеевой и Н. П. Хрящевой, «платоновский абсурд есть логичный абсурд» (2009: 151). Однако он становится логичным лишь в воображении читателя-зрителя, которому приходится осознать, что связь между повествованием и историей как раз прервана приемом логичного абсурда. С помощью этого приема Платонов смеется над прочностью жизни и тоталитарной системой, наблюдаемыми в послереволюционный период. По своей экспрессивной силе этот смех даже порой превосходит смех, изображаемый Н. Гоголем.

Абсурдность на словесном уровне нередко обнаруживается в примерах из *Шарманки*: «Алеша. Ты живешь ненаучно. От этого у тебя болит всегда что попало. Мюд. Алеша, у меня все идеи от голода болят! (Трогает свою грудь)» (Платонов 2006: 61–62). Здесь реплика и жест напоминают персонажей в пьесе *Смерть Тарелкина* А. Сухово-Кобылина, которые ведут себя согласно тому, что они произносят.

В 14 *Красных Избушках* много специфических словосочетаний в репликах Хоза, в частности, касающихся чувства пустоты жизни: «... это бушующие пустяки!», «сознание – это светлый сумрак юности перед глазами, когда не видишь пустяка, господствующего в мире», «... живу в пустоте ясности и отчаяния», «пусть они будут счастливы приблизительно!», «[весь мир сделан] из психующего пустяка!», «спешат всякие случайности. Надо итог подводить», «горе твое было таким же печальным», «живут себе эти божи почти существа», «оно [всемирное устройство] состоит из стечения психующих пустяков», «я такой же пустяк, как все живое и мертвое» (Платонов 2006: 174–206). А реплика Вершкова в ссоре с Хозом напоминает хармсовских персонажей, таких, как Иван Иванович и Петр Николаевич: «Ты <...> ты меня не распсиховывай, я заикаюсь начну» (Хармс 1999: 181).

В тексте *Шарманки* доминируют слова-звуки робота-аттракциона Кузьмы. Он автоматически повторяет лозунги и клише, что умеет делать только робот. Когда Кузьма «не в форме», он говорит с южным акцентом, например, «...Хаады-херои...». Но реплика эта звучит более живо и «по-человечески», чем слова, произнесенные другими персонажами. Как только Кузьма выговаривает эти слова, так персонажи и зрители-читатели начинают чувствовать неловкость, понимая, что робот – это не Кузьма, а они сами. Так у людей появляется догадка, что они сделаны как автоматизированные устройства общественной системы. А. Платонов через образ Кузьмы четко представил структуру пьесы: подсознательное противоречие, которое внимательный читатель-зритель замечает уже в начале пьесы.

Однако когда Кузьма вбегает в уборную, собравшиеся гости следят за ним, будто подражая ему. Они не замечают, что сами превратились в роботов. К тому же робот-аттракцион, «разговаривая» с Щоевым, приобретает человеческий облик, что отмечает и сам Щоев: «*Щоев*. Кузьма, ты живой, что ли? *Кузьма*. Да, почти что как ты...» (Платонов 2006: 102). Здесь стоит обратить особое внимание не только на возможность диалога или взаимопонимания (Фролов 1993: 286) между человеком и роботом, но и на слова робота о том, что собеседник *почти* живой, как робот.

Возможно рассматривать образ Кузьмы как гиперболизированное олицетворение гротескного Сатира. Ф. Ницше, рассказывая о рождении трагедии, писал: «...здесь иллюзия культуры была стерта с первообраза человека, здесь открывался истинный человек, юродатый сатир, ликующий пред ликом своего бога. По сравнению с ним культурный человек сморщивался в лживую карикатуру <...> он – хор Сатиров – отражает бытие с большей полнотой, действительностью и истинной, чем обычно мнящий себя единственною реальностью культурный человек» (2011: 81). Для того чтобы показать смену ценностей в сознании человека, Платонов использует драматическую форму, он описывает «Контраст этой подлинной истины природы и культурной лжи, выдающий себя за един-

ственную реальность» (Ницше 2011: 81) и доводит образ Кузьмы – гротескного Сатира – до своей последней пьесы.

Становится ясно, что платоновский текст воплощает иронию и драматургический гротеск. На взгляд человека века высокой технологии, наблюдаемый в *Шарманке* абсурд может показаться отражением окостеневшего и отчужденного мира, из которого человек не может найти выход. Таким образом А. Платонов поднимает онтологический вопрос.

### *Вместо заключения*

В истории литературной критики неоднократно звучали утверждения о наличии «неприспособленных» для сценической постановки пьес. Легко составить список имен драматургов, которые в него попадают: А. де Мюссе, И. Анненский, М. Цветаева... Но любая пьеса сама по себе не представляет абсолютно театральный текст. Достаточно осознать, что язык прозы и язык театра – разные: театральный текст завершается реализацией постановки и восприятием зрителя, который не хочет или не может видеть на сцене то, что он не видит в литературном тексте.

Кроме того, написание пьесы означает общение с парадоксом, обнаруженным в глубине сознания. Театральное сознание в какой-то степени безумно, и безумие это может помочь осознать неосознанное, невидное с общепринятой точки зрения. Поэтому театр может и должен показать то скрытое, что мы обычно не видим, или обнаружить ту завесу, которая мешает нам увидеть действительность. А. Платонов хотел заниматься этой работой и создал тексты-пьесы, используя приемы двусмысленности, косноязычия, гротеска, абсурда. Возможно, он снял свою маску и писал пьесы более свободно, чем прозу, надеясь на то, что в будущем его тексты все же будут поставлены.

Согласно Ф. Ницше, «стоит только почувствовать стремление превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел – и будешь драматургом» (2011: 83). Андрей Платонов тоже умел это делать: при постановке его пьес надо учитывать не только оригинальный текст, но и звуки, музыку, песни. Драматург знал, что художник слова умеет преобразовывать свет в звук, а звук – в свет, и зритель-читатель должен видеть его пьесы слухом, слушать их зрением.

Таким образом, платоновский текст представляет собой сложный комплекс драматургических приемов, которыми владели далеко не все драматурги XX века. Он предоставляет нам возможность оценить уникальные сценические приемы театральности и обнаружить новые театральные аспекты прозы Платонова. И изучение того, что видел А. Платонов за апокалиптическим состоянием авангарда, должно точнее раскрыть загадку творческого метода этого писателя-драматурга.

## ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков М. А. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 5. Москва: Голос, 1997.
- Дужина Н. И. «Новые материалы к истории текста произведений А. Платонова 1930–1931 гг.: “Котлован”, “Шарманка”, “Ювенильное море”». *Архив А. П. Платонова. Книга 1*. Научное издание. М.: ИМЛИ РАН, 2009: 237–269.
- Корниенко Н. В. «О живых и мертвых (Андрей Платонов: 1941–1951)». *Литературное обозрение*, 9 (1989): 31–39.
- Корниенко Н. В. «История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946)». *Здесь и теперь* 1 (1993): 119–130.
- Мальцева Т. В. «Особенности конфликта в пьесе Платонова “Шарманка”». *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. Отв. ред. Е. И. Колесникова. СПб.: Наука, 2008.
- Малыгина Н. М. «...Понять миссию поэта: Платонов о Маяковском». *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб: Наука, 2004.
- Матвеева Н. В. *Драматургическая трилогия А. Платонова («Шарманка», «14 Красных Избушек», «Ноев Ковчег»): система мотивов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Екатеринбург, 2008.
- Матвеева Н. В., Хрящева Н. П. «Ситуация приезда иностранцев в пьесах Платонова: “Шарманка”, “14 Красных Избушек”, “Ноев Ковчег” (“Каиново отродье”)». *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века*. Ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск, 2009.
- Ницше Ф. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. Так говорил Заратустра. Казус Вагнер. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом. Антихрист. Эссе Ното*: [сб.; пер. с нем. ] М.: АСТ-Астрель, 2011.
- Платонов А. П. *Ноев Ковчег. Драматургия*. Москва: Вагриус, 2006.
- Платонов А. П. *Счастливая Москва: Роман, повести, рассказы*. Сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. Москва: Время, 2010.
- Полтавцева Н. Г. «Музыка всегда играет ради победы...» *Театр* 1 (1988): 29.
- Роженцева Е. А. «Реконструкция чернового автографа пьесы “14 Красных Избушек”». *Архив А. П. Платонова. Книга 1*. Москва: ИМЛИ РАН, 2009: 270–374.
- Стеллеман Е. «Драматическое творчество А. Платонова: обзор и предварительные замечания». *Russian Literature XLVI* (1999): 233–261.
- Сухово-Кобылин А. В. *Картины прошедшего*. Ленинград: Наука, 1989.
- Толстая-Сегал Е. Д. «Стихийные силы»: Платонова и Пильняк (1928–1929)». *Андрей Платонов: Мир творчества*. М.: Современный писатель, 1994.
- Фролов В. А. «Человек в космосе слова». *Андрей Платонов. Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20–30-х годов*. Москва: Наука, 1993: 285–286.
- Хармс Д. *Елизавета Бам. Полное собрание сочинений*. Т. 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное. СПб.: Академический проект, 1999.
- Ходель Р. «“Дураки на периферии” – необычный Платонов». *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН, 2011: 7–18.
- Хохряков В. В. «Поэтика парадокса». *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН, 2011: 298–308.
- Шатова И. Н. «Звукопись и анаграмматизм в художественном мире Андрея Платонова: метаморфозы рецепции». *Russian Literature LXXIII / 1-2* (2013): 255–283.

Сињити Мурата

О НОВИМ ИСТРАЖИВАЧКИМ ПАРАДИГМАМА ДРАМСКОГ  
СТВАРАЛАШТВА АНДРЕЈА ПЛАТОНОВА

Резиме

У овом раду се износе аспекти постојећих књижевно-теоријских истраживања драма *Вергл* и *14 црвених кућица* Андреја Платонова, а истовремено се предлажу и нови аспекти за проучавање датих драмских текстова као што је језик театарности: дијалози, глас, интонација, темпо говора, гестови, мимика, пауза, ћутање, мизансцена, звуци, осветљење, декорација. Посебно се истражују функција дидаскалија и ауторових упутстава, понављање метафора, музикалност, кинематографичност драма, изражавање отуђености.

*Кључне речи:* драмско стваралаштво, Андреј Платонов, поетика, језик, апсурд.



Леся Костянтинівна Гливінська  
 Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
 Інститут філології  
 Кафедра сучасної української мови  
 franko@uni.kiev.ua

## КОРПУСНА ЛІНГВІСТИКА І ЛІНГВІСТИЧНА ПОЕТИКА: ПЕРСПЕКТИВИ ВЗАЄМОДІЇ НА ТЛІ УКРАЇНСЬКОГО ДОСВІДУ

Параметризація художньої мови – одне з пріоритетних завдань української корпусної лінгвістики. Цей напрямок дослідження, з одного боку, передбачений процедурою створення фундаментального електронного текстового ресурсу, а з іншого – пов'язаний з упорядкуванням власне авторських корпусів. Закономірно, що найширші перспективи для ґрунтовного лінгвопоетичного аналізу вбачають в інтегрованому, всебічному „портретуванні” творчої мовної особистості. Формалізація фахових відомостей, наявних у корпусі, може мати характер фонетичної, морфологічної, синтаксичної, анафоричної, семантичної та ін. анотацій. Відтак корпус унаочнює системотвірний потенціал художньої мови – найбільш індивідуалізованої форми існування мови, – її внутрішню організацію, впорядкованість, механізм узгодженого функціонування її рівнів та одиниць-елементів. Переваги корпусної рецепції художнього тексту доцільно використовувати для вивчення кореляцій у лексико-граматичній підсистемі; для визначення тенденцій смислової динаміки; для встановлення ядерних / периферійних, типових / індивідуальних мовних фактів. Пріоритетною сферою, у якій збігаються інтереси корпусної лінгвістики і лінгвістичної поетики, справедливо вважають авторську лексикографію.

*Ключові слова:* корпусна лінгвістика, авторський корпус, анування, лінгвістична поетика, художня мова.

The parameterization of artistic language is one of the priority tasks of Ukrainian corpus linguistics. This direction of research, on the one hand, is planned in the process of the creation of the fundamental electronic textual resource and, on the other hand, it is connected with the comparison of personal authorial corpora. Naturally, the widest perspectives for a thorough linguo-poetical analysis are seen in an integrated, comprehensive “portrayal” of the creative linguistic identity. The formalization of professional data which exist in the corpus can have the features of phonetic, morphological, syntactic, anaphoric, semantic and other annotation. The corpus, therefore, illustrates a systemic formative potential of an artistic language – the most individualized form of the existence of language, its internal organization, comparison, mechanism of coordinated functioning of its levels of units of elements. The advantages of corpus reception of an artistic text is recommended for studying the correlations in the lexical-grammatical subsystem; for studying the tendencies of semantic dynamics; for determining the expressive/peripheral, typical/individual linguistic facts. Authorial lexicography is justifiably considered to be a priority field in which the interests of corpus linguistics and linguistic poetics coincide.

*Key words:* corpus linguistics, authorial corpus, linguistic poetics, annotation, artistic language.

„Уся історія мовознавчих студій працювала на те, щоб у якийсь момент прийти до певного універсалізованого текстового об'єкта, даного нам безпосередньо, і досліджувати через нього мову” (Демська 2011: 30). Такий об'єкт з'явився. Ним став корпус – „електронне зібрання текстів природної мови, впорядковане, організоване й оформлене певним чином, призначене для наукового та практичного вивчення мови” (Демська 2011: 7).

До реалізації масштабних корпусних рішень україністика наблизилася у XXI столітті. Втім, комплексні дослідження з підготовки електронних лінгвістичних ресурсів провадяться в нашій державі з другої половини минулого століття. В аспекті моделювання мовних явищ за допомогою комп'ютера українські фахівці досягли різнопланових практичних результатів. Розвиткові корпусної лінгвістики сприяло насамперед створення *Машинного фонду української мови* (проект відділу структурно-математичної лінгвістики<sup>1</sup> Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні Національної академії наук України<sup>2</sup>). На сьогодні він має розгалужену архітектуру й складається з трьох підфондів: 1) повнотекстової бази даних обсягом близько 700 тис. слововживань (на матеріалі наукових, публіцистичних і художніх текстів різної тематики); 2) генерального реєстру понад 160 тис. українських слів із відомостями про їх частиномовну належність, морфемну будову, кількість властивих їм значень, абсолютну частоту вживання у півмільйонній текстовій вибірці сучасної української художньої прози; 3) спеціальних лінгвістичних процесорів: системи автоматичного граматичного аналізу текстів (АГАТ); системи їх орфографічного контролю й редагування (РУТА); системи машинного російсько-українського / українсько-російського перекладу (ПЛАЙ). Окремий модуль фонду містить різнотипні словники (напр., конкорданси, словопоказчики), таблиці сполучуваності мовних одиниць, граматики текстів та інші комп'ютерні продукти, що стали результатом опрацювання основних баз даних.

Серед здобутків української комп'ютерної лінгвістики – створення інтегрованої лексикографічної системи „*Словники України*” (проект Українського мовно-інформаційного фонду НАН України); *частотних словників* на матеріалі текстів різних функціональних стилів сучасної української мови: публіцистичного, наукового, художнього (спільні проекти відділу структурно-математичної лінгвістики Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України<sup>3</sup> і лабораторії комп'ютерної лінгвістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); термінографічної серії *СловоСвіт* (Технічний комітет стандар-

<sup>1</sup> Створений у 1968 р. цей академічний осередок став фундатором української комп'ютерної лінгвістики.

<sup>2</sup> Далі – НАН України.

<sup>3</sup> Із 2011 р. відділ перебуває у складі Інституту української мови НАН України.

тизації науково-технічної термінології); фонотеки „Українські говірки Донеччини” (кафедра української мови Донецького національного університету). Цей ряд можна продовжити і водночас констатувати, що до втілення ідеї текстового корпусу вітчизняна наука виявилася підготовленою.

Важливо, що проблематика корпусної лінгвістики привертає дедалі більшу увагу вчених. В означеній сфері активно працюють Л. Алексієнко, О. Бугаков, С. Бук, Т. Грязнухіна, Н. Дарчук, О. Демська, Є. Карпіловська, О. Сірук, О. Тищенко-Монастирська, О. Шипнівська, В. Широков та інші українські мовознавці.

Нині в нашій державі реалізується кілька незалежних проектів із формування українського загальномовного корпусу. В онлайн-режимі функціонує поки що тільки *Корпус української мови* (тестова версія), створений співробітниками лабораторії комп’ютерної лінгвістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка [<http://www.mova.info/corpus.aspx?l1=209>> 28. 05. 2013]. Ресурсом з обмеженим доступом є *Український національний лінгвістичний корпус* як об’єкт Національної словникової бази України, що розбудовується в Українському мовно-інформаційному фонді НАН України [див.: [http://lcorp.ulif.org.ua/virt\\_unlc/39](http://lcorp.ulif.org.ua/virt_unlc/39)> 28. 05. 2013]<sup>4</sup>. Крім того, авторську концепцію *Корпусу сучасної української мови* теоретично обґрунтувала О. Демська, доцент Національного університету „Киево-Могилянська академія” (Демська 2011: 155–186). Нагадаємо також, що в Інституті української мови НАН України певний час працювала спеціалізована група *Національного корпусу української мови*<sup>5</sup>.

Прикметно, що різножанорові українські тексти потрапляють у бази даних *паралельних корпусів*. У створенні таких ресурсів беруть участь вітчизняні й зарубіжні фахівці. Скажімо, на сайті Національного корпусу російської мови доступними для загального користування є *українсько-російський* і *російсько-український* корпуси [<http://www.ruscorpora.ru/search-paga-uk.html>> 28. 05. 2013]. З ініціативи вчених Варшавського університету розбудовується нині й *польсько-український* паралельний корпус PolUKR [<http://www.domeczek.pl/~polukr/index.php?option=welcom>> 28. 05. 2013]<sup>6</sup>.

Параметризація художньої мови – одне з пріоритетних завдань української корпусної лінгвістики. Цей напрямок роботи, по-перше, передбачений самою процедурою створення загальномовного корпусу (адже такий ресурс має якнайповніше відбивати функціонально-стильову стратифікацію української мови) і по-друге, пов’язаний безпосередньо з проектуванням власне авторських корпусів.

<sup>4</sup> Про деякі теоретико-прикладні результати вивчення матеріалів цього корпусу йдеться у виданні (Широков 2005: 309–410).

<sup>5</sup> Докладнішу інформацію подано на сайті групи: < <http://nkum.nm.ru/index.htm>> 30. 03. 2013.

<sup>6</sup> Див. також: (Коциба 2009).

Які ж конкретні переваги має текстовий корпус – ця нова „форма організації лінгвістичної емпірики” (Демська 2011: 235)? Примітно, що одну з ключових переваг вже в 1973 р. (а для вітчизняної науки це докорпусний період) зафіксував академічний „Словник української мови”: „Корпус <...> 7. Повна збірка яких-небудь текстів” (Білодід 1973: 300). Звичайно, у терміносистемі власне корпусної лінгвістики аналізоване поняття зазнало уточнень (пор., напр., дефініцію на с. 1 нашого дослідження). Але незмінними атрибутами електронного текстового корпусу залишилися вичерпність (=повнота) і репрезентативність.

Ці взаємозалежні й водночас самодостатні характеристики по-різному втілюються в корпусах. Наприклад, *загальномовний корпус* національного статусу має повно і збалансовано відображати *всі* форми, рівні (підсистеми), стилі етнічної мови. Тоді він вважатиметься вичерпним, тобто достатнім за обсягом, і репрезентативним, тобто скерованим на правильне, об’єктивне представлення мови в усіх її виявах. Предметна галузь *спеціального корпусу* охоплює вже якийсь *фрагмент* мови – окремий стиль, конкретну підсистему, певну форму існування мови тощо. Саме до таких – спеціалізованих – ресурсів належать *авторські корпуси*, що відображають ідіолектний зріз національної мови. Отже, мета наукового пошуку детермінує обсяг і ступінь інформативності текстового корпусу.

Зауважимо, що ідея корпусного „портретування” творчої мовної особистості порівняно нещодавно постулюється у світовій гуманітаристиці. Відтак український досвід з утвердження корпусних стратегій у лінгвопоетичній царині заслуговує на окрему увагу.

Істотною підтримкою в гуманітарних дослідженнях має стати *Корпус текстів Івана Франка*<sup>7</sup>. Реалізація цього проекту триває у Львівському національному університеті імені Івана Франка (Бук 2007). Параметризація фактичного матеріалу здійснюється індуктивним шляхом – від часткового до загального: підкорпуси окремих текстів буде зведено в інтегральний авторський корпус, обсяг якого складатиме близько 7 млн слововживань. Художня література, переклади, наукові праці, публіцистика, епістолярій – увесь різномірний доробок І. Франка знайде відображення в корпусі.

На сьогодні вже опрацьовано велику прозу письменника й узагальнено її окремі специфічні риси. Так, на етапі квантитативного опису художніх творів було впорядковано низку частотних словників<sup>8</sup> і визначено лінгвостатистичні параметри ідіолекту, а саме:

- індекс різноманітності (багатство словника);
- середню повторюваність реєстрових одиниць;

<sup>7</sup> Іван Якович Франко (1866 – 1916) – український поет, прозаїк, драматург, перекладач, лінгвіст, літературознавець, текстолог, фольклорист, етнограф, історик, театрознавець, публіцист, громадсько-політичний діяч. В Україні започатковано підготовку академічного зібрання його творів у 100 томах.

<sup>8</sup> Див., напр.: (Бук, Ровенчак 2007; Бук 2011; Бук 2012b).

- кількість слів *hapax legomena* (з абсолютною частотою 1);
- індекси винятковості й концентрації;
- співвідношення між рангом слова і величиною покриття тексту.

Єдиним поки що ресурсом, доступним для загального користування, у якому зrealізовано корпусний підхід до вивчення художньої мови І. Франка, залишається *Онлайн-конкорданс роману „Перехресні стежки”* (<<http://www.ktf.franko.lviv.ua/~andrij/science/Franko/concordance.html>> 17. 04. 2013). В Інтернеті словник розміщено з 2006 р. У складі обстеженої вибірки – 9 978 лексем і 19 448 словоформ. Показово, що пошук можна здійснювати не тільки за лемою (вихідною формою) і словоформою, а й за будь-якою, довільною частиною слова. Крім того, дослідник здобуває інформацію одразу про *всі* випадки вживання обраної одиниці. І це становить беззаперечну перевагу експериментального ресурсу, адже неповне (посторінкове) представлення матеріалу, як відомо, сповільнює пошуковий процес. На схвальну оцінку заслуговує й сама форма подання розпізнавальних контекстів, достатніх для ідентифікації значення слів. Зваживши на те, що прозовий текст нерідко має закладну синтаксичну будову, упорядники спроектували два варіанти відображення даних:

1) пореченнєво, включно з попереднім і наступним реченнями в межах абзацу (т. зв. KWAL-формат<sup>9</sup>);

2) за принципом „+/- 7 слів до і після лексеми в межах одного абзацу” (т. зв. KWIC-формат<sup>10</sup>).

Є всі підстави погодитися з упорядниками в тому, що конкорданс творів письменника – це зручний інструмент „для виявлення фрагментів концептуальної картини світу автора, а саме: емотивного, ціннісного, соціального та інших просторів тексту; особливостей індивідуально-мовної картини світу і культурно-історичної, етнічної специфіки ментальності автора” (Бук, Ровенчак 2010: 210).

Не менш актуальний напрям у лексикографічній рецепції Франкової мови пов’язаний зі створенням паралельного корпусу автоперекладів (Бук 2012а). Відомо, що І. Франко писав не тільки українською, а й польською, німецькою, російською мовами. Крім того, він часто сам перекладав свої твори. Очевидно, що потенціал паралельного корпусу можна ефективно використовувати як у лінгводидактичній сфері, так і для наукового вивчення текстів у зіставному аспекті.

Серед ключових питань, що їх осмислюють франкознавці, – *анотування*<sup>11</sup> корпусного матеріалу. І це показово, адже за наявності різномірної інформації про естра- / інтралінгвістичну специфіку текстів спектр дослідницького пошуку стає значно ширшим. Розмітка створюваного

<sup>9</sup> Англ. „key word and line” буквально означає „ключове слово і вибірка”.

<sup>10</sup> Від англ. „key word in context” – „ключове слово в контексті”.

<sup>11</sup> Процедура формалізації корпусних даних, що може мати характер фонетичної, морфологічної, синтаксичної, анафоричної, семантичної та ін. анотацій, називають також *маркуванням, розміткою* або ж *індексуванням*.

корпусу в цілому відповідає міжнародним стандартам (насамперед ідеться про систему TEI (Text Encoding Initiative) – базові міждисциплінарні принципи кодування й обміну електронними текстами). Водночас упорядники констатують, що система кодів, вироблена у світовій практиці для маркування комп'ютерних текстових ресурсів, враховує не всі структурні елементи тексту. Так, для корпусу текстів І. Франка релевантними виявилися дані про авторське визначення жанру твору; авторський підпис тексту (справжнє ім'я чи псевдонім; дата і / або місце написання твору); авторські пояснення й коригування текстів тощо (Бук 2009). Звичайно, робота з конкретним корпусним матеріалом щоразу матиме свої особливості, скеровуючи увагу вченого на додаткові факти, що потребують опису. „Мета створення будь-якого корпусу текстів зумовлена потребами передбачуваного користувача, для КТФ<sup>12</sup> – це, насамперед, мовознавець, хоча інформацію з нього може черпати й літературознавець, соціолог, культуролог та представники інших галузей гуманітарних наук. <...> наперед ще не відомо всіх типів інформації, які можуть цікавити франкознавців, а значить, й усіх типів маркерів, які слід закласти у зовнішній і внутрішній анотації КТФ. Можливі, наприклад, семантичні маркери соціального статусу осіб ('пане', 'отче') або маркери соціальної стратифікації мовлення персонажів (арго, жаргон)” (Бук 2007: 80–81).

Зауважимо, що формалізація власне лінгвістичних даних у корпусі текстів І. Франка передбачає морфологічну, синтаксичну, семантичну, анафоричну та ін. розмітку. Важливі висновки про індивідуальний стиль прозаїка зроблено за результатами квантитативних спостережень над авторською і прямою мовою; на підставі граматичного індексування текстів; на матеріалі онімної лексики, анафоричних слів тощо.

Очевидно, що комп'ютерні технології пришвидшують реалізацію багатьох наукових задумів. Так, ідею укладання словника Франкової мови було зніційовано ще в 60 – 70-х рр. минулого століття проф. І. Коваликом<sup>13</sup>. А втім, лише тепер учені наблизилися до втілення цієї ідеї. Врахування новітніх лексикографічних тенденцій, звичайно, оптимізує дослідницьку роботу. Із появою корпусу текстів багатогранної творчої особистості, якою був І. Франко, наука одержить цінний матеріал про людину та епоху кінця XIX – початку XX століть.

З-поміж актуальних завдань вітчизняної лінгвістики – моделювання авторського *Корпусу текстів Лесі Українки*<sup>14</sup>. Реалізація масштабного задуму здійснюється у співпраці вчених із двох провідних українських вишів – Волинського національного університету імені Лесі Українки та

<sup>12</sup> Корпусу текстів Івана Франка.

<sup>13</sup> Див., напр., розділ „Письменницька лексикографія” у виданні (Ковалик 2008: 356–396).

<sup>14</sup> Леся Українка (справжнє ім'я – Лариса Петрівна Косач-Квітка; 1871 – 1913) – поетеса, прозаїк, драматург, перекладач, літературний критик, фольклорист, публіцист, громадська діячка.

Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Алексієнко, Дарчук 2003; Олещук, Тандрик та ін. 2007).

Матеріалом, самодостатнім для авторського корпусу, фахівці обрали текстовий масив прижиттєвих видань Лесі Українки. І це, очевидно, має одразу налаштувати потенційного адресата на сприйняття інформації точної, неупередженої. Зрештою, обстоювання „автентичності, першородної чистоти джерела літературної мови у всій багатоскладності її добродійних факторів, якими володіє літературна спадщина Лесі Українки” (Аврахов 2007: 24), – визначальна складова наукового пошуку.

На сьогодні об’єктом корпусної інтерпретації стали віршові твори Лесі Українки. Анований матеріал із трьох поетичних збірок – „На крилах пісень” (1893 р.), „Думи і мрії” (1899 р.) та „Відгуки” (1902 р.) – містить база даних *Корпусу української мови* [<http://www.mova.info/corpus2.aspx> 30. 03. 2013]. Водночас для збірки „На крилах пісень” окремо укладено частотний (фактично – багатопараметровий) словник [<http://www.mova.info/cfq.aspx?fdid=lunp> 27. 03. 2013]. Дослідник має можливість одержати загальні алфавітно-частотні списки лексем і словоформ, а також упорядкувати реєстри одиниць у межах різних лексико-граматичних класів (іменників, прикметників, дієслів і под.). Важливо, що словник працює у форматі конкордансу (з докладною паспортизацією). Крім того, на матеріалі текстової вибірки розроблено морфемний частотний словник, у складі якого – не лише морфеми (кореневі, афіксальні), а й морфемні структури слів, згруповані за кількісно-функціональними моделями. При цьому кожна морфема ілюстрована лексично (списком слів, у яких вона реалізована) і контекстуально. Відтак на базі авторського корпусу методика комп’ютерного моделювання морфемних структур українських слів, на основі якої створено автоматизовану систему морфемно-словотвірної аналізу (Дарчук, Алексієнко 2012: 243), дістала ефективної апробації.

Принагідно зауважимо, що розпочато публікацію інтегрованого „Словника мови Лесі Українки” (Данилюк 2012), відтак на засадах сучасної наукометрії новаторські проекти реалізуються й у традиційній авторській лексикографії.

Продуктом раціонального дослідницького підходу можна вважати електронне видання творів Лесі Українки, підготовлене М. Жарких [<http://www.l-ukrainka.name/> 30. 03. 2013]. За словами упорядника, ідеться про корпус „з нечуваною в паперових версіях повнотою” (Жарких). Джерельна база ресурсу – 12-томне академічне зібрання творів Лесі Українки (1975 – 1979 рр.), критично опрацьоване й доповнене. Для текстів встановлено певні елементи маркування, як-от: жанрова ідентифікація, рік видання, належність до авторських збірок, інформація про варіанти, примітки-пояснення і т. ін. Сайт надає можливість працювати в режимі пошуку конкретних слів і фраз, а отже формувати дослідницьку ілюстративну базу на матеріалі поетичних, прозових, драматичних, публіцистичних, епістолярних та інших текстів Лесі Українки. Хоча в цілому система не орієнтована на виділення мовних одиниць певного типу, але

індексація окремих складників тексту, наприклад біблійних цитат, у ній передбачена. Звичайно, проєкт М. Жарких не є власне лінгвістичним корпусом, утім інструментарій ресурсу доволі ефективно можуть використовувати й мовознавці.

Показово, що корпусно-орієнтований підхід реалізують фахівці й на матеріалі новітньої української літератури. Так, у промисловому режимі функціонує *Корпус Валерія Шевчука*<sup>15</sup>, про що дізнаємося з дисертаційного дослідження Т. Монахової (2008<sup>16</sup>), виконаного в Інституті української мови НАН України. Електронний письменницький корпус визначено як „стандартно організовану і програмно оброблену вибірку текстів художніх творів Валерія Шевчука, репрезентативну для його ідіолекту, призначену для концептного аналізу” (Монахова 2008: 150). За призначенням цей ресурс є *ілюстративним*, тобто спрямованим на перевірку конкретних гіпотез, на підтвердження вже висловлених теоретичних положень, на обґрунтування вже здобутих результатів. А отже, корпус було впорядковано після детального вивчення індивідуально-авторської концептосфери В. Шевчука-письменника<sup>17</sup>: на матеріалі двадцяти творів дисертантка розглянула концепти *'дім'* і *'дорога'*, що виявилися базовими для мовомислення митця. За іншими типологічними ознаками *Корпус Валерія Шевчука* експліковано як *повнотекстовий* (передбачає доступ до цілісних творів); *статичний* (не розрахований на збільшення текстового масиву); *синхронний* (фіксує стан авторської мови на певному часовому зрізі); *писемний* (акумулює друковані (писемні) тексти); *концептно анотований* (розмічений до рівня фраземи з граматичним індексуванням субстантивних номінацій досліджуваних концептів).

Звертаємо увагу на те, що обраний тип лінгвістичної розмітки письменницького корпусу авторка називає по-різному: „концептне анотування”, „формально-семантичне кодування”, „значеннєво-когнітивна розмітка”, „семантико-концептне анотування”; пор.: (Монахова 2008: 153–154, 157, 161, 168, 178). По суті виявляємо, що за допомогою формалізованих кодів (тегів) у *Корпусі Валерія Шевчука* здійснено морфологічну і семантичну розмітку „цільових одиниць” опису, а саме – іменникових репрезентантів ключових концептів<sup>18</sup>.

Одне з найскладніших завдань у підготовці авторського корпусу пов'язане з виробленням принципів семантичної розмітки. І в цьому аспекті досвід Т. Монахової теж є показовим. Привертає увагу процеду-

<sup>15</sup> Валерій Олександрович Шевчук (нар. 1939 р.) – український письменник, перекладач, літературознавець, культуролог, публіцист.

<sup>16</sup> Фрагмент корпусу див. на с. 161–168.

<sup>17</sup> Зауважимо, що створення *дослідницьких* корпусів, навпаки, передує власне описовому аналізу. Вони призначені для виявлення нових фактів у функціонуванні мовної системи, відтак – для формулювання гіпотез і продукування нових ідей, для розробки нових теорій.

<sup>18</sup> Крім того, текстовий масив анотовано на рівні метаданих, як-от: автор твору; заголовок тексту; місце видання; назва видавництва; рік видання; стиліжанрова ідентифікація тексту та ін.

ра семантико-когнітивного моделювання (Монахова 2006: 27–29), у якій передбачено такі етапи:

- 1) визначити всі лінгвальні реалізації концепту;
- 2) згрупувати виявлені контексти за прямим і переносним значенням слова-імені концепту;
- 3) встановити основне і другорядне значення для одиниць-носіїв первинної семантики;
- 4) диференціювати активне і пасивне значення у словах-засобах вторинної номінації;
- 5) окреслити т. зв. подвійні смисли;
- 6) розглянути способи формування символічних значень.

Важливо, що лінгвопоетичний аналіз за обраною схемою виявився конструктивним, адже забезпечив адекватне представлення когнітивної структури художнього тексту в інформаційно-комп'ютерному середовищі.

У цілому, міждисциплінарний підхід, зреалізований Т. Монаховою на матеріалі письменницької мовотворчості, є, безперечно, вдалою спробою наукової рефлексії<sup>19</sup>. Впровадження ідей, фактів, методів корпусної лінгвістики в теорію і практику когнітивної лінгвістики має неодмінні переваги. Погоджуємося, що „саме на цьому шляху... можна досягти максимальної об'єктивності концептуального аналізу і отже, концептуального опису дійсності та позбавитися відчуття випадковості, яке супроводжує чимало концептологічних побудов” (Широков, Шевченко 2010: 98). Пор. ще: „...сформувалася й актуалізувалася суспільна потреба у постановці на твердий експериментальний ґрунт питань когнітивної лінгвістики та її підрозділів – когнітивної семантики та когнітивної лексикографії, для чого потрібні великі, різнопланові, багатогалузеві та семантично марковані лінгвістичні корпуси” (Широков 2005: 120).

Результатом співпраці фахівців мовознавчої і кібернетичної галузей стало створення *Параметризованої бази даних сучасної української поетичної лексики* [<http://www.mova.info/page3.aspx?l1=96>> 30. 03. 2013]. Це один із перших вітчизняних корпусних<sup>20</sup> ресурсів (Карпіловська 2007) – авторська розробка вчених лабораторії комп'ютерної лінгвістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Для корпусної інтерпретації обрано тексти п'ятнадцятьох визначних поетів – представників новітньої української літератури, а саме: Юрія Андруховича, Миколи Вінграновського, Миколи Воробйова, Івана Драча, Ірини Жиленко, Оксани Забужко, Світлани Йовенко, Володири Колемійця, Тамари Коломієць, Ліни Костенко, Івана Малковича, Бориса Олійника, Дмитра Павличка, Людмили Скирди, Василя Стуса. До джерельної бази потрапили їхні твори, опубліковані в 70 – 90-х рр. ХХ ст.

<sup>19</sup> Про дослідницький потенціал *Корпусу Валерія Шевчука* для вивчення явища контекстуалізації див. також у монографії О. Демської (2011: 259–273).

<sup>20</sup> Існує думка, що корпус – це підтип (підмножина) бази даних, структурованих із метою лінгвістичного опису (Демська 2011: 88).

Обсяг корпусу складає 300 тис. слововживань і є достатнім<sup>21</sup> для ефективного вивчення означеного періоду в історії української поетичної мови. Варто підкреслити, що цей електронний ресурс створювався передовсім як лексикографічно зорієнтований. До речі, таким є первинне призначення будь-якого корпусу. Пор.: „На самому початку комп'ютерний текстовий корпус складають, задаючи йому певних параметрів, для словникових цілей, і лише згодом стає зрозуміло, що його можна застосовувати... значно ширше...” (Демська 2010: 146). Дослідницький потенціал *Параметризованої бази даних сучасної української поетичної лексики* є цьому підтвердженням. Вона залишається джерелом для різного роду диференційних авторських словників (синонімів, антонімів, паронімів, okazionalizmів, діалектизмів, архаїзмів, епітетів, метафор, порівнянь тощо) і водночас акумулює інструментарій для здійснення фундаментальних, а також прикладних досліджень у галузях лексикології, граматики, стилістики, лінгводидактики<sup>22</sup>.

Аналізований корпус має складну структуру, об'єднуючи кілька самодостатніх підсистем, як-от:

1) генеральний алфавітно-частотний словник з лексико-граматичною інформацією про одиниці опису (31 тис. лексем; 69 тис. словоформ);

2) 15 персональних частотних словників лексем / словоформ (у кожному – по 20 тис. слововживань);

3) морфемні словники з можливістю впорядкування частотних списків морфем (коренів, префіксів, суфіксів, інтерфіксів), а також морфемних структур;

4) словники тропів (епітетів, порівнянь, метафор, метонімії, гіпербол та ін.)<sup>23</sup>;

5) списки парадигматичних класів / підкласів слів зі статистичною інформацією.

<sup>21</sup> Нагадаємо, що ідея про корпус як певну модель мовної системи сформувалася свого часу з практичної потреби в аналізі надвеликих масивів текстової інформації. „При цьому слід зважити на те, що саме поняття „великий обсяг інформації” не є інваріантним” (Широков 2005: 14): кількісні характеристики корпусу безпосередньо залежать від конкретних пошукових завдань, що детермінують його появу. Наведені міркування є принциповими для нашого дослідження, оскільки авторські корпуси фактично відображають одну зі сфер функціонування загальнонародної мови, а отже, їх предметна галузь є обмеженою цією сферою. Про вичерпність і репрезентативність таких ресурсів свідчатиме насамперед збалансованість, тобто пропорційне співвідношення актуального текстового матеріалу, необхідне для адекватного, коректного аналізу об'єкта опису. Цим і керувалися укладачі *Параметризованої бази даних сучасної української поетичної лексики* (Алексієнко, Дарчук та ін. 2004).

Прикметно, що вчені не відкидають можливості корпусної побудови на основі абсолютно всіх текстів, створених певною мовою, але водночас визнають, що прийом цільового відбору, спрямований на виявлення у фактичному матеріалі представницького сегмента, є раціональним способом інвентаризації предметної галузі корпусу (Плунгян; Демська 2011: 101–118).

<sup>22</sup> Докладніше про це: (Алексієнко, Дарчук та ін. 2004).

<sup>23</sup> Цей блок даних ще розбудовується.

Окремо слід вказати на такі функціональні переваги *Параметризованої бази даних сучасної української поетичної лексики*:

1. У підсистемах 1 – 4 можна працювати в режимі конкордансу, що важливо для встановлення лексико-семантичних, синтаксичних, стилістичних характеристик обстежуваних одиниць.

2. У частотних словниках передбачено різне сортування даних – пряме та інверсійне. Статистичний „портрет” поетичних текстів сформовано за чотирма показниками: абсолютною частотою, середньою частотою, середнім квадратичним відхиленням, коефіцієнтом стабільності<sup>24</sup>.

3. Тропеїчні контексти впорядковано з урахуванням їх компонентного складу (на матеріалі мовотворчості М. Вінграновського тропи-метафори згруповано ще й за тезаурусним принципом).

4. Програмне забезпечення ресурсу дозволяє здійснити зіставно-порівняльний аналіз авторських словників, зокрема одержати 105 списків спільної лексики.

З типологічного погляду корпус текстів сучасного українського поетичного мовлення можна кваліфікувати як

– *спеціальний*: його предметну галузь становить мова поезії (віршова мова);

– *дослідницький*: призначений для різноаспектного вивчення естетичної комунікації;

– *статичний*: передбачає наявність сталої множини текстів;

– *синхронний*: репрезентує сучасну українську поетичну мову;

– *фрагментний*: акумулює текстові уривки заданої величини;

– *писемний*: є зібранням друкованих текстів;

– *анотований*: містить формалізовану інформацію про морфологічні та семантичні параметри обстежуваних одиниць.

Таким чином, корпус унаочнює системотвірний характер поетичної мови – найбільш індивідуалізованої форми існування мови, – її внутрішню організацію, впорядкованість, механізм узгодженого функціонування її рівнів та одиниць-елементів. У досконалій – корпусній – формі художній текст відкритий для ефективного вивчення з різних дослідницьких позицій. Інноваційні технології перебирають на себе значний обсяг часозатратної роботи вченого – корпус забезпечує „осяжність” і структурованість ілюстративного матеріалу.

У лабораторії комп’ютерної лінгвістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка працюють також над створенням інтегрального письменницького корпусу за назвою „Вавилон”. Модель ресурсу (поки що з мінімальним набором функцій) доступна з порталу MOVA.info [<http://babylon.mova.info/> 30. 03. 2013]. У цілому ж, ідеться про формування повнотекстової електронної бази даних на

<sup>24</sup> Статистику мовлення в цілому називають „природною ділянкою корпусної лінгвістики” (Широков 2005: 14). Зрештою, релевантність квантитативних характеристик визначається при обстеженні великих текстових масивів.

матеріалі творчості українських і зарубіжних класиків. Нині в списку джерел – імена понад ста майстрів художнього слова, серед яких – лауреати Нобелівської премії.

Релевантною в цьому корпусі має стати різнорідна філологічна інформація – лінгвістична і літературознавча. Її передбачено структурувати в чотирьох блоках – *автора, твору, тексту і каталогу*. Біографію письменника й відомості про його здобутки на літературній ниві, а також у науці, публіцистиці тощо містить *блок автора*. Для зручності користувача відображення даних здійснюватиметься за алфавітним і хронологічним принципами. *Блок твору* інформує про певний узагальнений художній текст<sup>25</sup> – дату й місце його написання, жанрові особливості, тематику (через набір ключових слів), мову написання, основні публікації, наявність перекладів, джерел літературної критики й т. ін. *Блок тексту* відсилає вже безпосередньо до конкретного видання твору (оригіналу або перекладу). У разі лінгвістично-програмного забезпечення робота саме в цій підсистемі надаватиме широкі пошукові можливості дослідникові-мовознавцю. Нарешті, *блок каталогу* – це оперативний доступ до інформації про авторів, твори і тексти, упорядкованої за різними класифікаційними ознаками: абеткою, хронологією, мовою, жанром, регіоном тощо.

На переконання укладачів, за такого „представлення корпусу художніх текстів будуть нівельовані недоліки існуючих подібних проєктів, корпус стане зручним для користування – придатним для науково-дослідної, навчальної та перекладацької діяльності” (Кузьменко 2010: 329). А отже, *Проект „Вавилон” (літературна база даних персоналій)* у перспективі може посісти гідне місце серед фундаментальних електронних носіїв філологічного (ширше – гуманітарного) знання.

Важливо, що тексти *художнього стилю* – це основа *загальномовних корпусів*. Ідеться навіть про певну канонізацію творів авторитетного письменника як об’єктів лінгвістичного обстеження (Демська 2011: 49). Наприклад, у *Корпусі української мови* [<http://www.mova.info/corpus.aspx?l1=209>] 30. 03. 2013], текстовий масив якого становить нині близько 20 млн слововживань, 40 % (це майже 8 млн сл.) складають тексти художньої літератури, а саме: прозові твори – до 35 % (до 7 млн сл.); поетичні – приблизно 5 % (майже 1 млн сл.)<sup>26</sup>.

У проєкті *Корпусу сучасної української мови*, розробленому О. Демською (Демська 2011: 155–186), передбачено, що тексти художнього стилю становитимуть 40 %, із них: проза – 30 %; поезія – 5 %; драматургія – 5 %<sup>27</sup>. Конкретна кількість слововживань буде пропорційно збільшу-

<sup>25</sup> Поняття 'твір' і 'текст' корелюють як ціле і частина. Один твір може мати кілька варіантів, редакцій, перекладів, видань, тобто власне текстів (Кузьменко 2010: 328–329).

<sup>26</sup> Список джерел містить імена понад 100 творців нової та сучасної української художньої словесності (XIX – XXI ст.).

<sup>27</sup> Хронологічні межі корпусу визначено від останніх років XVIII ст. й до сьогодні – з актуалізацією нинішнього етапу функціонування української мови (субперіод

ватися залежно від обсягу генерального корпусу (нижню межу корпусу визначено в 1 млн сл., а верхню межу встановлено умовно – у 100 млн сл.), як це показано в таблиці (докладніше див.: (Демська 2011: 173–183)).

*Паралельні корпуси* так само впорядковуються значною мірою на матеріалі творів красного письменства. Наприклад, в *українсько-російському* корпусі [<http://www.ruscorpora.ru/search-para-uk.html>> 28. 05. 2013], нинішній масив якого – понад 150 текстів, фрагмент художнього стилю охоплює майже 70 % (близько 100 текстів).

Отже, для дослідника лінгвопоетичної проблематики робота з корпусним матеріалом може бути чи не найпродуктивнішою. Різні за призначенням корпуси (не тільки власне письменницькі) з належною повнотою акумулюють факти художнього мовлення й здатні забезпечити його об'єктивну рецепцію.

*Художні тексти в Корпусі сучасної української мови: кількісні характеристики (за О. Демською)*

Генеральний корпус (100 %)	1 млн слововживань	100 млн слововживань
<b>Тексти художнього стилю (40 %)</b>	400 тис. сл.	40 млн сл.
Проза (30 %)	300 тис. сл.	30 млн сл.
<i>роман</i> (10 %)	100 тис. сл.	10 млн сл.
<i>повість</i> (10 %)	100 тис. сл.	10 млн сл.
<i>оповідання</i> (5 %)	50 тис. сл.	5 млн сл.
<i>новела</i> (5 %)	50 тис. сл.	5 млн сл.
Поезія (5%)	50 тис. сл.	5 млн сл.
<i>вірш / лірика</i> (1 %)	10 тис. сл.	1 млн сл.
<i>сонет</i> (1 %)	10 тис. сл.	1 млн сл.
<i>поема</i> (1 %)	10 тис. сл.	1 млн сл.
<i>балада</i> (1 %)	10 тис. сл.	1 млн сл.
<i>сатира</i> (1 %)	10 тис. сл.	1 млн сл.
Драматургія (5 %)	50 тис. сл.	5 млн сл.
<i>драма</i> (2 %)	20 тис. сл.	2 млн сл.
<i>комедія</i> (1,5 %)	15 тис. сл.	1 млн 500 тис. сл.
<i>трагедія</i> (1,5 %)	15 тис. сл.	1 млн 500 тис. сл.

Закономірно, що наука шукає і знаходить оптимальні способи збереження інтелектуального і творчого досвіду людства, у такий спосіб реагуючи на новітні потреби суспільства знань. Завдяки досягненням у

XXI ст). Сама назва корпусу сигналізує про те, що його предметну галузь становитиме як літературна мова, так і діалекти.

кібернетиці, різні предметні галузі дістали істотну підтримку, а з нею – значні перспективи розвитку.

Прогресивні зміни відбулися й у сфері вивчення універсального соціального явища – мови. Словник і граматики – традиційні лінгвістичні джерела – не втратили своєї ваги, однак поступилися місцем іншому результату наукової рефлексії – корпусу.

Українська корпусна лінгвістика перебуває на етапі становлення. Певні чинники ще сповільнюють її розвиток. Утім, погоджуємося, що поява вичерпних різнотипних корпусів на українськомовному матеріалі – це лише питання часу.

Мета створення авторського корпусу актуалізує перед фахівцями чимало питань теоретичного і прикладного характеру, серед яких: параметризація предметної галузі; вибір репрезентативних джерел фактичного матеріалу; упорядкування метаданих корпусу; обсяг лінгвістично релевантної інформації; програмно-алгоритмічна підтримка ресурсу та ін. У розв'язанні цих завдань український досвід є, безперечно, показовим. Важливо, що в науковому середовищі поступово, але впевнено формується новий тип дослідника – користувача корпусу – лінгвіста, який готовий „під іншим кутом зору подивитися на українську мову, вийти за рамки прескриптивізму, аналізувати більше, ніж десятки прикладів, зрештою – зекономити час на збиранні матеріалу, його сортуванні та пересортуванні” (Демська 2011: 30).

Найширші перспективи для об'єктивного поліаспектного вивчення естетичної комунікації надають *Корпус української мови*; *Онлайн-конкорданс роману Івана Франка „Перехресні стежки”*; *Параметризована база даних сучасної української поетичної лексики* та інші актуальні електронні ресурси, створювані вітчизняними науковцями.

Фактично для будь-якого „кванта інформації” (Ю. Караулов) про мову є місце в корпусі. Переваги корпусної рецепції художнього тексту доцільно використовувати, наприклад, для опису кореляцій у лексико-граматичній підсистемі; для визначення тенденцій смислової динаміки; для встановлення ядерних / периферійних, типових / індивідуальних мовних фактів. Пріоритетною сферою, у якій збігаються інтереси корпусної лінгвістики і лінгвістичної поетики, справедливо вважають авторську лексикографію. Водночас підґрунтя „ідеального лінгвістичного опису” вбачають в інтегрованості – всебічному, різнорівневому аналізі мови (Широков 2011: 335).

Нинішній світ потужних інформаційних технологій вимагає від науки продукування нових знань про мову взагалі й поетичну мову зокрема. Відтак утвердження корпусного „бачення” художнього тексту – це, безперечно, прогресивна тенденція в сучасній українській лінгвістиці.

## ЛІТЕРАТУРА

- Аврахов Григорій. *Леся Українка: проблеми текстології та історії друку (до дванадцятитомного видання творів, 1975 – 1979)*. Луцьк: Твердиня, 2007.
- Алексієнко Людмила, Наталія Дарчук. „Принципи створення параметризованої бази даних за поетичними текстами Лесі Українки.” М. Жулинський (ред.). *Леся Українка і сучасність (до 130-річчя від дня народження Лесі Українки)*. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2003: 344–353.
- Алексієнко Людмила, Дарчук Наталія, Сорокін Віктор. „Параметризована база даних поетичного мовлення як джерело філологічних студій.” *Мова* 9 (2004): 15–18.
- Білодід Іван (ред.). *Словник української мови*. Т. IV. Київ: Наукова думка, 1973.
- Бук Соломія. „Архітектура польсько-українського та українсько-польського паралельного корпусу автоперекладів Івана Франка.” *Slavia Orientalis* LXI/2 (2012a): 213–230.
- Бук Соломія. „Корпус текстів Івана Франка: спроба визначення основних параметрів.” В. А. Широков (відп. ред.). *Прикладна лінгвістика та лінгвістичні технології. MegaLing 2006*. Київ: Довіра, 2007: 72–82.
- Бук Соломія. „Роман Івана Франка ‘Для домашнього огнища’ крізь призму частотного словника.” *Мовознавство* 4 (2011): 56–66.
- Бук Соломія. „Структурне анотування у корпусі текстів (на прикладі прози Івана Франка).” *Українська мова* 3 (2009): 59–71.
- Бук Соломія. *Частотний словник роману Івана Франка „Основи суспільності“*. Інтерпретація твору крізь призму статистичної лексикографії. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2012b.
- Бук Соломія, Ровенчак Андрій. „Онлайн-конкорданс роману Івана Франка ‘Перехресні стежки’.” І. Вакарчук (відп. ред.). *Іван Франко: дух, наука, думка, воля*. Т. 2. Львів: Видавн. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010: 203–211.
- Бук Соломія, Ровенчак Андрій. „Частотний словник роману Івана Франка ‘Перехресні стежки’.” Ф. С. Бацевич (наук. ред.). *Стежками Франкового тексту (комунікативні, стилістичні та лексикографічні виміри роману „Перехресні стежки“)*. Львів: Видавн. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007: 138–369.
- Данилюк Надія (упоряд.). *Словник мови Лесі Українки (на матеріалі збірки „На крилах пісень“)*. Ч. 1 (А – М). Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012.
- Дарчук Наталія, Алексієнко Людмила. „Корпус української мови як джерело для мовознавчих досліджень.” І. С. Гнатюк (відп. ред.). *Українська і слов'янська тлумачна та перекладна лексикографія. Леонідові Сидоровичу Паламарчукові*. Київ: КММ, 2012: 238–245.
- Демська Оріся. *Вступ до лексикографії*. Київ: Києво-Могилянська академія, 2010.
- Демська Оріся. *Текстовий корпус: ідея іншої форми*. Київ: ВПЦ НАУКМА, 2011.
- Жарких Микола. „Досвід електронного видання творів Лесі Українки.” <<http://www.mzharkikh.name/uk/ITechnologies/EEditionLesjaUkrainka.html>> 30. 03. 2013.
- Карпіловська Євгенія. „Корпусна лінгвістика.” В. М. Русанівський (ред.). *Українська мова: енциклопедія*. – 3. вид. Київ: Вид-во „Українська енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 2007: 288.
- Ковалик Іван. *Питання українського і слов'янського мовознавства*. Ч. II. Львів – Івано-Франківськ: [б. в.], 2008.
- Коциба Наталія. „Морфосинтаксичне тагування польсько-українського паралельного корпусу (PolUKR).” В. А. Широков (наук. ред.). *Прикладна лінгвістика та лінгвістичні технології. MegaLing-2008*. Київ: Довіра, 2009: 108–123.
- Кузьменко Дмитро. „До питання про створення електронного корпусу художніх текстів.” *Studia Linguistica* 4 (2010): 327–330.
- Монахова Тетяна. „Корпус творів Валерія Шевчука: формат розмітки базових концептів.” *Лексикографічний бюлетень* 13 (2006): 26–29.
- Монахова Тетяна. *Мова Валерія Шевчука: ключові концепти, корпус, тезаурус* (дис. ... канд. філол. наук). Київ: НАН України, Інститут української мови, 2008.

- Олешук Ірина, Тандрик Наталя, Фролова Ірина. „Словник мови поезії Лесі Українки на комп'ютерній основі.” М. Жулинський (ред.). *Леся Українка і сучасність*. Т. 4, кн. 2. Луцьк: Вежа, 2007: 293–298.
- Плунгян Володимир. „Почему современная лингвистика должна быть лингвистикой корпусов.” <<http://polit.ru/article/2009/10/23/corpus/>> 17. 04. 2013.
- Широков Володимир. *Комп'ютерна лексикографія*. Київ: Наукова думка, 2011.
- Широков Володимир (відп. ред.). *Корпусна лінгвістика*. Київ: Довіра, 2005.
- Широков Володимир, Шевченко Лариса. „До питання про системну концептографію Святого Письма.” *Мовознавство* 4–5 (2010): 98–105.

Лесја Гливинска

#### КОРПУСНА ЛІНГВІСТИКА И ЛІНГВІСТИЧКА ПОЕТИКА: ПЕРСПЕКТИВЕ ІНТЕРАКЦІЈЕ НА ОСНОВУ УКРАЇНСКОГ ІСКУСТВА

##### Резиме

Параметризація уметничког језика један је од приоритетних задатака украјинске корпусне лингвистике. Овај правац истраживања, с једне стране, предвиђен је процесом стварања фундаменталног електронског текстуалног ресурса, а с друге, повезан је са поређењем личних ауторских корпуса. Наведена проблематика обухвата многа теоретска и примењена питања, посебно у вези са објективним приказом наведене области; избором репрезентативних извора фактичког материјала; структуром метаподатака корпуса; програмско-алгоритмичком подршком ресурса. Посебну пажњу украјински научници поклањају анотацији проучаваних текстова: врсту лингвистичког обележавања одређују функционалне могућности корпуса. Природно, најшире перспективе за темељну лингво-поетску анализу виде у интегрисаном, свестраном „потретисању“ креативног језичког идентитета. Формализација професионалних података који постоје у корпусу, може имати обележја фонетске, морфолошке, синтаксичке, анафоричке, семантичке и друге анотације. Стога, корпус илуструје системски формативан потенцијал уметничког језика – најиндивидуализованијег облика постојања језика, његову унутрашњу организацију, поређење, механизам координираног функционисања његових нивоа и јединица елемената. Предности корпусне рецепције уметничког текста препоручљиво је користити за проучавање корелација у лексичко-граматичком подсистему; за проучавање тенденција семантичке динамике; за одређивање изражајних/периферних, типичних/индивидуалних језичких чињеница. Приоритетном облашћу у којој се подударају интереси корпусне лингвистике и лингвистичке поетике, оправдано се сматра ауторска лексикографія.

*Кључне речи:* корпусна лингвистика, ауторски корпус, анотација, лингвистичка поетика, уметнички језик.

Моника Фин  
Универзитет у Падови  
monica.fin@unipd.it

## ОРФЕЛИНИВ СЛАВЕНО-СЕРБСКИ МАГАЗИН И ВЕНЕЦИЈАНСКА ПЕРИОДИКА XVIII ВЕКА

Рад настаје као компаративно разматрање спољашњих, техничких и садржајних подударности између Орфелиновог *Славено-сербског Магазина* (објављеног у Венецији 1768.) и западноевропских периодика XVIII века, првенствено венецијанских часописа *La Gazzetta Veneta* Гаспара Гоџија, *La Frusta letteraria* Ђузепеа Баретија, *Magazzino Italiano* Франческа Гризелинија и *Il Giornale enciclopedico* Доменика и Елизабете Каминер. То су књижевни часописи енциклопедијског карактера који су настали у Венецији у другој половини XVIII века у складу са врло популарним енглеским *Magazines* и *The Spectator*, и који би могли да пруже узор првом српском часопису. Циљ овог рада је да се допуни слика првог српског часописа и да се потврди његова пионирска улога како за развитак српске журналистике и националне културе, тако и за њено укључивање у европску панораму.

*Кључне речи:* Орфелин, *Славено-сербски Магазин*, књижевна периодика, Венеција, XVIII век.

This paper provides a comparison between Zaharija Orfelin's *Slaveno-serbski Magazin* (the first Serbian magazine, published in Venice in 1768) and 18<sup>th</sup> century European literary journals, as regards its formal features, structure and contents. The analysis focuses on literary periodicals and general-interest magazines which were published in Venice in the second half of the 18<sup>th</sup> century, particularly Gasparo Gozzi's *La Gazzetta Veneta*, Giuseppe Baretti's *La Frusta Letteraria*, Francesco Grisellini's *Magazzino Italiano* and Domenico and Elisabetta's Caminer *Il Giornale Enciclopedico*. The main model for these periodicals was provided by 18<sup>th</sup> century English *Magazines* and *The Spectator*, which were very popular in Venice at the time. The aim of this paper is to enrich the image of the first Serbian magazine, as well as to confirm its ground-breaking role in the history of Serbian journalism and national culture.

*Key words:* Orfelin, *Slaveno-serbski Magazin*, literary magazines, Venice, 18<sup>th</sup> century.

Судећи по структури Орфелиновог *Славено-сербског Магазина*, а и по појмовима изложеним у његовом „Предговору“, јасно је да је Орфелин конципирао свој часопис према периодичним издањима која су у Европи излазила у другој половини XVIII века, и која су имала исту популаризаторску и дидактичку тенденцију на пољу националне културе.

Сам назив који је Орфелин одабрао за свој часопис показује његову жељу да буде на нивоу савремене европске журналистике: заиста, његов

*Магазин* је конципиран као часопис универзалног карактера чија спољашња схема и садржај упућују на савремене италијанске, француске, енглеске, немачке и руске часописе. Не може се са сигурношћу одредити за које од ових периодика је Орфелин изворно знао, али, како вели Мирјана Бошков (1979: 224), сасвим је сигурно да се он могао обавестити о западноевропској журналистици током свог боравка у Аустрији и нарочито у Венецији где је му „савремена европска литература морала бити доступна“.

Радови Павла Поповића (1912), Тихомира Остојића (1923) и Мирјане Бошков (1979) потврдили су руске изворе и узоре Орфелиновог *Магазина*: наине, већина текстова представљених у првом српском часопису је изведена из руских часописа те епохе, нарочито *Ежемесчњыя сочинения* (1755–1764), које су настале у круговима Петроградске академије наука са циљем да пренесе искуство сличних западноевропских периодичних издања, а налазе се „на почетним етапама руске журналистике“ (Бошков 1979: 224).

У *Ежемесчњыя сочинения* је Орфелин пронашао материјале за свој *Магазин*: предговор је написао угледајући се највише на „Предуведомление“ из првог броја руског часописа, који је пружио модел и за рубрику „Известија о учених делах“.<sup>1</sup> Иако нема сумње да су *Ежемесчњыя сочинения* пружили основни узор *Магазину*, изгледа да Орфелин није ипак намеравао да се држи свог руског модела у свим детаљима. Српски писац је уносио извесне измене које су проистицале из других часописа: по начину навођења туђих текстова и по значају датом белетристици и поетским садржајима, Орфелинов *Магазин* упућује на бројну италијанску и енглеску периодичку енциклопедијског карактера и морално-поучне тенденције које су биле веома популарне у Венецији у другој половини XVIII века.

Овај рад настаје као компаративно разматрање спољашњих, техничких и садржајних подударности између Орфелиновог *Магазина* и западноевропске периодике XVIII века, првенствено оне која се читала у Венецији у време када је српски писац боравио у граду Светог Марка, са намером да се допуни слика првог српског часописа и да се потврди његова пионирска улога у развоју српске журналистике и националне културе.

### *Венецијанска журналистика XVIII века*

Отворена више од других градова ка културној размени и иновативним искуствима, Венеција је у извесној мери представљала отаџбину журналистике у Италији.

<sup>1</sup> Уредник часописа *Ежемесчњыя сочинения*, па и аутор предговора првом броју часописа, био је академик Герхард Фридрих Милер, бивши секретар конференције Петроградске Академије наука (Пекарский, II: 638). Павле Поповић (1912: 286), који је поредио Орфелинов предговор према Милеровом „алинеју по алинеју“, вели да је предговор *Магазину* „превод и прерада предговора Милерова, удешена за српске прилике, и нешто шири и развијенија“.

Већ су у XV веку лагуном кружили тзв. „broglietti“, руком писани листићи који су преносили новости са тзв. „brolo“, трга са дрворедима испред Дуждеве палате на којем су се властелини окупљали пре одржавања седнице Већа. Од XVI века влада Млетачке Републике је почела да дели рукописне свеске писане по поруџбини у сврху обавештавања дипломатских агената о догађајима и проблемима у Републици.<sup>2</sup> Није нам познато јесу ли ови информатори били доступни јавности или су се читали на јавном тргу, али вероватно је да нису, с обзиром да је млетачка влада одувек веома водила рачуна да спречи свако цурење информација.

„Broglietti“ и руком писане свеске које је наручивала млетачка влада биле су, дакле, конкретан израз прве градске новинарске службе која је убрзо довела до појављивања газета, периодичних публикација које су прикупљале разноврсне вести (политичке, војне, обичајне), и које су се распространиле у Венецији у другој половини XVII века. Први пример венецијанске газете је *Pallade Veneta* (*Венетска Палада*), објављене између 1687. и 1688, у којој су се поред рекламних обавештења и позоришних рецензија налазиле и уредбе власти (Saccardo 1942: 12–14).<sup>3</sup>

Венеција потврђује и јача своје првенство у италијанској журналистици у другој половини XVIII века, када су међу високи сталеж италијанских градова почела да продиру учења Просветитељства: лагуна је тада достигла примат у свим врстама периодике, од књижевне до научне, од информативне до васпитно-моралне, задржавајући улогу „великог средишта политичких вести између Истока и Запада“ (Berengo 1956: 4).<sup>4</sup>

Венецијанска журналистика је тада доживела праву обнову на пољу књижевног информисања, пре свега у погледу такозваног „градског“ или „обичајног“ жанра. Поред газета, у XVIII веку се у Венецији појављују прве књижевне новине: садржај ових периодичних издања обухватао је многе гране знања, од историје до теологије, од науке до права, са чланцима који су често преузимани из италијанске и стране периодике (Berengo 1962: XVI).

Модел за ову врсту је потицао из Француске. У Паризу Луја XIV појавио се *Journal des Sçavans* (касније *des Savants*), недељни гласник о

<sup>2</sup> Најстарији од тих докумената до којих смо дошли је из 1555. године и чува се у Музеју Корер у Венецији (Saccardo 1942: 5–6).

<sup>3</sup> У Венецији (и уопште у Италији) XVIII века политичка периодика се појављује тек са француском револуцијом. До тада је Венецијанска журналистика увек била пре посматрач него учесник у савременим догађајима: новинари „нису излазили из подручја пуке информације. Недостаје им било какав коментар, било какав суд, и веома је редак случај упуштања у коментарисање вести објављених у њиховим новинама“ (Fattorello 1933: 156). Власти нису дозвољавале постојање новина које би се бавиле политичким, друштвеним или економским темама, као што је то био случај, на пример, у Енглеској; сврха венецијанских новинара је била да „обавесте своје читаоце и не упућују критике на ову или ону владу“ (Berengo 1962: X).

<sup>4</sup> Да би се стекла слика о домету ове појаве, довољно је помислити да је од 830 периодичних публикација пописаних у Италији XVIII века, од књижевних и научних новина до газета и алманаха, добрих 240 (дакле 30%) излазило на територији Млетачке Републике.

књижевним новостима објављеним у Француској и у иностранству, основан 1655. и који је за кратко време постао модел за читаву Европу (Colombo 1966: 96). У Италији се први пример књижевног новинарства везује за Рим где је 1668. настао тромесечник опата Амадеа Назарија *Giornale de' letterati di Roma* (*Новине рисмских књижевника*),<sup>5</sup> али град у којем је књижевно новинарство доживело највећи развој била је и у овом случају Венеција, престоница штампарског заната од Ренесансе.

У XVIII веку, осим велике концентрације штампарија (има их око 180),<sup>6</sup> ово бујање је омогућила и распрострањеност енглеских *Magazines*. Техника коју су следили компилатори тих *Magazines*, тј. обједињавање различитих вести, изворних чланака и дугачких исечака из других часописа и књига, усвојена је из француског енциклопедизма. У другој половини XVIII века су подражавали тај модел и многи италијански новинари: наслеђе Дидроа и Д'Аламбера сакупљено је у новинама *Il Caffè* (1764–1766) – миланском журналу Пјетра Верџија и Чезареа Бекарије, који се сматрао манифестом италијанског Просветитељства – а од друге половине XVII века и венецијанских новинара.

Бројне су књижевне периодике везане за лагуну: после *Giornale Veneto de' Letterati* (*Венетских књижевних новина*; 1671–1690) и *Galleria di Minerva* (*Минервине галерије*; 1696–1717),<sup>7</sup> часописа академског и конзервативног карактера, у другој половини XVIII века настали су *La Gazzetta Veneta* (*Венетска газета*; 1760–1762) Гаспара Гоција, *La Frusta letteraria* (*Књижевни бич*; 1763–1765) Ђузепеа Баретија, *Magazzino Italiano* (*Италијански магазин*; 1767) Франческа Гризелџинија и, коначно, *L'Europa Letteraria* (*Књижевна Европа*; 1768–1773) и *Il Giornale enciclopedico* (*Енциклопедијске новине*; 1774–1797) Доменика и Елизабете Каминер. Највероватније је управо живост венецијанског културног окружења утицала и на Захарија Орфелина, ревизора у штампарији Грка Димитрија Теодосија између 1764. и 1770, који је управо у Венецији објавио 1768. године једини број *Славено-сербског магазина*, толико налик, по структури и намени, европској књижевној периодици те епохе.

<sup>5</sup> Објављиван до 1679, часопис је заслужан за ширење сличних публикација енциклопедијског карактера које су већ постојале у Француској, Енглеској и Немачкој. Обухватао је учене чланке и академске мемоаре, али је пре свега извештавао читаоце о књигама које су објављиване у Италији и другим земљама не дајући, међутим, оцене критике (Saccardo 1942: 11).

<sup>6</sup> Најпотпунију монографију о млетачком издаваштву XVIII века написао је Марио Инфелизе (Infelise 1991).

<sup>7</sup> *Galleria di Minerva* (*Минервина галерија*) настала је као периодична публикација венецијанске академије ерудита међу којима се истицао Апостола Зено, који је имао велики значај за књижевно новинарство XVIII века, иако је више био познат као писац мелодрама (Saccardo 1942: 15–18; хрестоматија у Berengo 1962: 43–51). Његов *Giornale de' Letterati d'Italia* (*Италијанске књижевне новине*; 1710–1740), које је основао заједно са пријатељима Сципионом Мафеијем и Антониом Валиснијеријем с циљем да „служи италијанској части, слави и учењима“, имао је велики утицај током више од тридесет година (Saccardo 1942: 17–19; Berengo 1962: IV–VIII; хрестоматија стр. 1–41).

Енглеска књижевна периодика у Венецији XVIII века

Појављивање књижевних периодичних издања у Венецији XVIII века уско је везано за ширење англomаније. Док је у првој половини века занимање венецијанске публике за енглеску књижевност било углавном ограничено на историјска и научна дела, у другој половини века лагуна се претворила у прави правцати центар ширења енглеских текстова. Заслуга за ту ревалоризацију припада пре свега Волтеру и француским критичарима и преводиоцима, али није ништа мање значајно ни деловање венецијанског новинарства XVIII века: заправо се путем новина успоставио константан и континуиран однос између венецијанског окружења и тадашње енглеске културе, веза која је посебно очигледна у есејистици. Као што смо већ рекли, бујање књижевних и научних новина као и венецијанских обичајних периодичних публикација не може се у ствари замислити без енглеских *Magazines* из XVIII века и листа *Spectator* Адисона и Стила (Colombo: 1966: 14).

Традиција енглеских *Magazines* почела је са *Gentleman's Magazine* Едварда Кејва, који је први пут изашао у Лондону 1731. (Saccardo 1942: 50). Биле су то прве новине за које је употребљен израз француског порекла *magazine*, чије се значење проширило на све часописе тог типа. У најбољем духу енциклопедизма *Gentleman's Magazine* се представљао као месечни преглед новости и коментара на разноврсне теме, од цена сировина до латинске поезије. Часопис је обухватао чланке редовних сарадника (међу њима и Семјуела Џонсона), али је доносио и дугачке изводе из других часописа и књига. У њему су велики енглески романописци штампали своја дела у наставцима. *Gentleman's Magazine* је био веома познат и међу венецијанском публиком која га је ценила како због својих изразито новинарских квалитета, тако због дела која су у њему објављивана. Други *Magazines* чувени у лагуни били су *London Magazine* и *Ladies' Magazine* (Colombo 1966: 97).

Осим енглеских *Magazines*, и *Spectator* Џозефа Адисона и Едварда Стила био је предмет пажљивог и одушевљеног читања у венецијанском окружењу, у којем се распространио највише путем француских превода. Дивулгација енглеског листа и на изворном језику је ипак забележена у хартијама Реформатора Универзитета у Падови, венецијанског магистрата надлежног за штампу.<sup>8</sup>

На нивоу структуре *Spectator* је нашао модел у *Gentleman's Journal* Питера Мотоа, из 1692, месечнику који је нудио мешавину вести, критике, поезије, музике, филозофије, писама, поред рубрике „news of learning” (Parkes 1822: 47–48). За разлику од Мотоа, Адисон и Стил су свом журналу наменили јасне књижевне амбиције стварајући на тај начин трајну

<sup>8</sup> Међу периодичним публикацијама сличним новинама *Spectator*, у Венецији XVIII века били су веома распрострањени и *Observer*, *Estrange*, *Female Spectator*, *Public Ledger* и *Rambler* (Colombo 1966: 7).

везу између периодике и књижевности. Специфичност њиховог листа *Spectator* лежала је у објављивању само једног есеја дневно, конципираног као новински чланак приступачан широј публици, и путем којег је култура коначно могла да „изађе из библиотека и стигне до кафанских столова“ (*The Spectator* 1965, 10: 44). Захваљујући Адисону и Стилу – али не само њима (сетимо се, на пример, периодичних издања која је објављивао Самуел Џонсон) – историја енглеског новинарства се, дакле, идентификовала са историјом есејистике.

Према хорацијевском учењу, *Spectator* се обраћао образованој буржоазији са намером да је укључи у културну дискусију и поправи њене обичаје уз помоћ забаве. О својим читаоцима Адисон пише:

I shall endeavour to enliven Morality with Wit, and to temper Wit with Morality [...] till I have recovered them out of that desperate State of Vice and Folly into which the Age is fallen (*The Spectator* 1965, 10: 44).

Формула се показала као успешна: ниједне друге енглеске новине нису успеле да буду толико ефикасан документ друштвеног живота нити да утемеље са једнаком равнотежом и мером моралистичке науке, градско обичајно новинарство и књижевну критику одговарајући у потпуности на практичне и духовне интересе епохе.

Калемећи се на тако живу новинарску традицију каква је била венецијанска, *Spectator* је, дакле, понудио структуру за подражавање, нове изворе размишљања и бриљантне странице за превод у недостатку времена и надахнућа: упркос кратком трајању (*Spectator* је излазио од марта 1711. до децембра 1712), овом енглеском листу дугујемо ширење видокурга обичајног новинарства у Венецији друге половине XVIII века.<sup>9</sup> Осим тога, управо због своје „књижевне“ природе, *Spectator* се представљао као модел за оне који су, као и Орфелин, намеравали да се посвете журналистици не одустајући од својих књижевних амбиција.

Бројни венецијански новинари су у другој половини XVIII века имитирали *Spectator* и енглеске *Magazines* објављујући у својим листовима чланке из најбољих страних новина – у венецијанском случају ради се о енглеским, француским и немачким периодичним публикацијама – уз понекад изворне чланке.

Први који је овај модел пренео у венецијанско окружење (и, у суштини, први у Италији) био је Гаспаро Гоци.<sup>10</sup> Његова *Gazzetta Veneta*

<sup>9</sup> *Spectator* је био веома популаран тек до почетка XIX века: према њему се у ствари праве *Spettatore lombardo* (Ломбардијски гледалац) (1821) и *Spettatore italiano* (Италијански гледалац) (1822), а о новинама *Spectator* ће са одушевљењем говорити и Уго Фосколо предлажући га као модел у једном свом спису под називом: „Parere sulla istituzione di un giornale letterario“ (Мишљење о установљењу књижевних новина). Упор. Colombo 1966: 112–113.

<sup>10</sup> Гаспаро (Гаспаре) Гоци (1713–1786), рођен у тада већ пропалој фриуланској племићкој породици, био је преводилац (поготово са француског), издавач и доста плодан новинар. Вредне помена су његове *Lettere diverse* (Писма; Венеција 1750) у којима га откривамо као пријатног хумористу и лаког и продорног моралисту, својства која

(*Венетска газета*), мали лист од осам страница којим је Гоци управљао између 1760. и 1762, био је хибрид између газете, књижевних и обичајних новина, а и данас представља драгоцен инструмент за упознавање Венеције тога доба. Хроници, која је превладавала, Гоци је додао новеле, књижевне и позоришне рецензије (на пример, Голдонијевих комедија), ликовну критику и полемичке списе, чији су извор често била писма (измишљених) читалаца.<sup>11</sup>

Наслеђе листа *Gazzetta Veneta* на најбољи начин је обухваћено у двонедељнику *La Frusta Letteraria* (*Књижевни бич*), који је 1763. основао Ђузепе Барети.<sup>12</sup> И у овом случају очигледан је дуг енглеској журналистици којој се Барети приближио током свог боравка у Енглеској.<sup>13</sup> Баретијев приступ је ипак био другачији: за разлику од „пацифисте“ Гоција, фамилијарног и неодређено морализаторског, од самог почетка се Барети показао као критичан и насилан, па је са страница свог журнала предлагао да „опали бичем по свим тим модерним злосрећницима који стално жврљају“ (*La Frusta Letteraria* I; Baretti 1932: 1). Слика бича, дакле, представља најелоквентнији симбол његове полемичке програмске намере. Жестоке критике које је Барети делио под псеудонимом Аристарх Сканабуе убрзо су му навукле на врат прогон млетачке владе која је укинула лист *Frusta* и приморала његовог уредника да емигрира у Анкону.<sup>14</sup>

Године 1768, тј. исте године кад је објављен Орфелинов *Магазин*, венецијански књижевник Доменико Каминер је основао књижевни часопис *L'Europa Letteraria* (*Књижевна Европа*), који је требало да прикупља најбоље садржаје из страних новина и књижевних гласника, уз рубрику

---

налазимо и у његовом новинарском деловању (хрестоматија у Gozzi 1999). Осим за венецијанску журналистику, Гоцијево име је чврсто везано и за историју венецијанске штампе XVIII века: шездесетих година Реформатори Универзитета у Падови су га именовали за надзорника штампарија (*Gasparo Gozzi: il lavoro di un intellettuale nel settecento veneziano* 1989; Gozzi 2003).

<sup>11</sup> Од фебруара 1761. уредништво *Gazzetta veneta* прешло је у руке опата Кјарија који ју је уређивао до марта 1762. Кјари је задржао Гоцијеву уређивачку технику замењујући ипак чланке поучног карактера новелама које је навелико сам смишљао. Од марта 1762. часописом је руководио Доменико Каминер (Saccardo 1942: 54–58; Berengo 1962: XXVII–XXXIX; за хрестоматију Gozzi 1957).

<sup>12</sup> Ђузепе Барети (Торино 1719 – Лондон 1789) је био највећи књижевни критичар свог доба, неуморан бранилац морално корисне уметности. Живео је између Торина, Милана, Венеције и Лондона, где је боравио више од тридесет година (1751–1789). Барети је остао запамћен поготово због својих радова намењених ширењу италијанске књижевности у Енглеској: *Remarks on the Italian Language and Writers* (1753), *A Dissertation upon the Italian Poetry* (1753), *The Italian Library* (1757). Есеј *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777) сматра се његовим ремек-делом, знаменитим по одређеним зачецима идеја које је затим преузела романтичарска критика. Упор. Piccioni 1942; Giannessi 1974: 1–8.

<sup>13</sup> За Баретија је била важна дубока пријатељска веза са Семјуелом Џонсоном, са којим је делио необуздан и бриљантан карактер и нетрпељивост ка свему ономе што је долазило од Академије. Лик Аристарха Сканабуеа, што је Баретијев псеудоним, веома личи на Џонсона (Colombo 1966: 169–171).

<sup>14</sup> Овде је Барети објавио других осам бројева листа *Frusta* уз 25 објављених у Венецији (Saccardo 1942: 66–68; хрестоматија Baretti 1932).

„књижевних новости“ (Colombo 1966: 98).<sup>15</sup> Године 1777. Доменикова кћерка Елизабета постаје уредница часописа, који је у међувремену променио назив у *Giornale Enciclopedico* (*Енциклопедијске новине*): под „енциклопедијским“ се подразумева „универзално“ с освртом на разнолике теме разматране у контексту часописа у складу са просветитељским тежњама.<sup>16</sup> У рубрике *Књижевне новости* и *Библиографија* су укључени и преводи из најчитанијих француских часописа који су често Елизабетино дело. Под Елизабетиним уредништвом, *Енциклопедијске новине* постале су ефикасно оружје за ширење просветитељских идеја и корисно средство информисања и издавачке пропаганде, а уопште „један од најживљих и најсмелијих подухвата у историји италијанских часописа тог доба“ (Colla 1990, III/2: 153).<sup>17</sup> Успех часописа се пре свега дугује његовој уредници, Елизабети Каминер, првој жени уредници у историји италијанског новинарства, која је ушла у историју као „жена лаке ерудисије“.<sup>18</sup>

### *Орфелинов Магазин и венецијанска периодика*

Шездесетих година XVIII века Захарија Орфелин је започео сарадњу са венецијанским штампаром Димитријем Теодосијем, који је објавио његове радове *Горестни плач славнија иногда Србији* (1761), *Плач Србији* (вероватно из 1762) и *Мелодија к пролећу* (1764). У мају 1764. године Орфелин је коначно стигао у Венецију и одмах је ступио у службу у штампарији Теодосија, те тако постао најближи и најдрагоценији сарадник грчког штампара: неспорно је да се у великој мери у читавој продукцији између 1764. и 1770. веома снажно осећа присуство Орфелина.<sup>19</sup> У том контексту,

<sup>15</sup> Доменико Каминер (Венеција 1731–1796), пореклом из имућне венецијанске грађанске породице, био је књижевник, историчар и драматург по занимању, а такође један од првих венецијанских новинара. Између његових пријатеља су били људи из културе попут Карла Голдонија, чију је позоришну реформу Доменико подржавао на страницама својих новина (Lukoschik 1998: 10).

<sup>16</sup> Елизабета Каминер Тура (Венеција, 1751 – Вићенца, 1796) почела је новинарску каријеру већ у осамнаестој години. Већ у њеним првим чланцима појављује се њој својствен полемички тон који се разликује од очевог (Доменика Каминера), поборника новинарства као средства информисања, а не као средства полемичког размишљења (Lukoschik 1998; Di Giacomo 2002).

<sup>17</sup> И заиста, захваљујући Каминеровој, у Италију је ушла Русоова, Монтеѕкјеова, Волтерова мисао и мисао енциклопедиста: „На тај начин су новине, са једне стране, успеле да превазиђу препреке које је политика наметала земљи покрећући процес стварања јединственог укуса, много пре него што се то догодило на политичком нивоу; с друге стране, допринеле су превазилажењу националних баријера постајући веза између Италије и Француске из доба Просветитељства“ (Lukoschik 1998: 37). За Каминерове часописе упор. Saccardo 1942: 81–84; Berengo 1962: LI–LVIII, хрестоматија 343–515).

<sup>18</sup> Поготово ако се мисли на ерудисију XVIII века, термин „лакоћа“ не треба да нас завара, иако би могао деловати као оксиморон. То је за књижевнице оног доба представљало једини начин учествовања у знању и гледању на живот, другачији али не и инфериоран у односу на мушки књижевни поглед (Di Giacomo 2002: 31–32).

<sup>19</sup> Године 1770, само две године након што је именован за ревизора књига, Орфелин је напустио венецијанску радњу и вратио се у Нови Сад. Вероватно су скупе илустра-

ванредним указом Реформатора из 1768. године Орфелин је званично именован за коректора и ревизора књига које користе „илирско“ писмо, чији је он био приређивач и веома често аутор (Фин 2012: 94–95).

За самог Орфелина је венецијански период био изразито плодан и успешан, јер је код Теодосија имао могућност да штампа своја најзначајнија дела. Подстицан снажним занимањем за културну еманципацију српског народа, Орфелин се интензивно залаже за ширење образовања објављујући школске уџбенике и многе друге књиге религијског и световног садржаја. Због тога се он може сматрати, према Тихомиру Остојићу, „првим српским књижевником коме то име с правом припада“ (Остојић 1923: 78).

Међу најзначајнијим је Орфелиновим делима, штампаним у Венецији, *Славено-српски Магазин* (1768), први српски часопис који се по структури и садржају уписује с пуним правом у ред европских књижевних часописа енциклопедијског карактера. По садржају Орфелинов *Магазин* је у складу са енглеским, француским, италијанским и руским моделима тога доба и обухвата текстове о разноврсним темама и рецензије нових објављених књига.

Подударности између Орфелиновог *Магазина* и венецијанских периодика XVIII века почињу од самог наслова који је српски писац изабрао за свој часопис. У предговору првом броју Орфелин пише:

Овом нашем најусрднијем предузећу, односно целом делу дали смо име СЛАВЕНО СЕРБСКИ МАГАЗИН. Разлог томе свако може лако погодити: јер како се у магазин с разних места скупљају земни плодови ради задовољења људских потреба кад за то дође време тако се може разумети и ово што смо напред рекли. Магазини за ствари имају разне прегратке ради спремања разних плодова; тако ће и овај имати своје одговарајуће прегратке означене латинским бројевима и сваки овај преградак ће садржавати посебне теме (Орфелин 2011: 62).

Користећи термин *Магазин*, Орфелин преузима и уврштава се у традицију европских „магазина“ с којима је могао да се упозна у Венецији.<sup>20</sup> Међу овим периодичним издањима налази се и месечник *Magazzino Italiano* (*Италијански Магазин*) који је настао управо у Венецији у априлу 1767. годину дана пре објављивања *Славено-српског магазина*. Уредник часописа је изгледа био Франческо Гризелени. *Magazzino Italiano*, други италијански часопис (и први венецијански) који носи овај наслов (први је био основан у Ливорну 1752), није био дугог века: већ у октобру 1768. је

ције којима је Орфелин намеравао да украси своје ремек-дело, *Житије Петра Великог*, биле разлог сукоба између Теодосија и његовог сарадника. Одлучан да објави своје дело онако како га је замислио, то јест са илустрацијама, Орфелин се знатно задужио код Теодосија и био због тога приморан да напусти штампарију, односећи са собом незнатан број комплета дела (о томе видети Дружинин 2000 и Чалић 2010).

<sup>20</sup> Први венецијански часопис који је имао назив „Магазин“ био је *Magazzino universale* (*Универзални Магазин*) Даниела Бајсела (Венеција 1751), научни часопис настао са циљем да италијанским лекарима и природњацима обзнани истраживања и студије спроведена у другим земљама (Saccardo 1942: 50; Berengo 1962: XLV).

затворен, а укупно је било објављено само дванаест бројева (Saccardo 1942: 76–77; Berengo 1962: XXIII–XXIV, хрестоматија стр. 285–311).

Као што је приметила Мирјана Бошков (1979: 236), поднаслов Орфелиновог часописа, тј. *Собрание Разних Сочиненији и Преводов, к ползе и увеселенију служаших* преузима пун наслов *Ежемесечный сочинения к пользе и увеселению служащих*.<sup>21</sup> Међутим, слична формулација се налази и у пуном наслову Гризелинијевог „магазина“, тј. *Magazzino Italiano delle cose Letterarie, Piacevoli, Interessanti, Utili, ed Erudite* (*Италијаснки магазин књижевних, угодних, занимљивих, корисних, ерудитских ствари*).

У складу са просветитељским схватањем среће у спознању истине, како у Орфелиновом, тако у Гризелинијевом *Магазину* (и, у суштини, у свим проучаваним часописима) појављује се хорацијевски принцип „miscere utile dulci“. У предговору *Магазину* Орфелин понавља више пута реч „корист“ (односно „општа корист“), као „темељ“ и „камата“ његовог предузећа; међутим, он инсистира да ће у његовом часопису бити заступљено и оно што је пријатно и забавно:

На крају смо закључили да ћемо се трудити да сакупљамо и штампамо дела и преводе о разним темама, какве нашем српском друштву само могу бити од користи <...> за своју дужност признамо како ћемо понекад доносити и такве теме које могу да послуже честитим и допуштеним забавама и разоноди (Орфелин 2011: 61).

Да би описао разноликост садржаја који ће бити својствени његовим новинама, Орфелин их пореди са „великим провинцијским магазином“ који се састоји од неколико одељака и где се скупљају разноврсни „земни плодови ради задовољења људских потреба“. Метафору магазина користи и Гризелини у различитим бројевима свог часописа да би нагласио квалитет и разноврсност корисне „робе“ која ће у њему бити сакупљена. Дакле, у *Magazzino Italiano* он ће уводити „све што је најугодније, најзабавније, најкорисније“ што се може сакупити у другим часописима, у циљу задовољења читалачке знатижеље (*Magazzino Italiano* I: 1). Привидни „Архитекта Магазина“ писаће не само „изводе и мишљења о књигама“, него и „пријатне ствари“, као што су „лаке стихове, новелице или комаде поезије“ (*Magazzino Italiano* II: 34; IV: 97).

Намере Орфелина и Гризелинија подсећају на намере које је неколико година раније изразио Гаспаро Гоци, који је у својој газети *Gazzetta Veneta* писао да га је надахнуо пример страних новина „које садрже неке стварчице у којима се *ужива* читајући, и неке друге које су *корисне*“ (*Gazzetta veneta*, I: 2). Исти концепт је преузео и непоуздани Барети за своју *Frusta Letteraria*, у којој је уз друштвене критике уводио кратке поеме, писма и неизоставне рецензије нових књига, типичне за књижевне часописе епохе. Барети пише:

<sup>21</sup> У периоду од 1758. до 1762. године *Ежемесечный сочинения* су излазила под измењеним називом *Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащих* (Бошков 1975: 356).

Кад не бих писао и друго осим критика књига, *Frusta* би била досадна. Ти стихови и та проза дају разноликост. Једно је поучно, друго је забавно, а ја желим да *Frusta* буде и забавна и поучна и разнолика (*La Frusta Letteraria* 1974: 16).

И Елизабета Каминер, као поносна гласноговорница „лагане ерудиције“, написала је слично о циљевима њених *Енциклопедијских новина* у којима су се спојили корист и задовољство:

Чак и уколико се не жели узети у обзир корист коју носи ширење знања путем објављивања часописа, нека се *Енциклопедијске новине* узму у обзир са аспекта задовољства; радозналост и доконост наћи ће у њима свој рачун (*Lukoschik* 1998: 33).

Горенаведени уредници су бринули о томе да својој публици предоче различите теме водећи рачуна о различитости читалаца, да би се свако нечим могао окористити зависно од својих склоности и жеља. Како пише Орфелин у предговору свом *Магазину*, недељно или месечно су у Европи издаване „невелике књижице под разним насловима“, које „усмеравају своју марљивост на, колико је то могућно, кратка и једноставна дела“ (Орфелин 2011: 59–60).

По Орфелину, краткоћа („*brevitas*“), као основна црта новинарског жанра, једини је начин „да се одједном задовоље свако са свим оним темама које се налазе у разним посебним књигама“. Тим поводом српски писац спомиње како се у Европи раније писало „не само појединачно, већ и тако широко да се једна (књига) састојала неретко од неколико томова“, због чега су многи читаоци ретко могли да задовоље своју жељу за знањем „јер није било сваком могућно да купи толику количину књига“. За разлику од великих и обимних књига, кратки текстови не могу никоме досадити, пошто се „читалац неприметно поучава када у одређено време добија не превише листова одједном; и ове се поуке обично у њему чвршће укоренују“ (Орфелин 2011: 60). Због тога ће се и Орфелинов *Магазин* издавати у ситним деловима, а када нека тема не буде могла да стане у једно поглавље неког дела, наставак ће следити у наредном броју часописа. У Орфелиновим речима има одјека Гоцијевих, који је писао у новинама *Osservatore (Посматрач)*: „Више можда уживају ови листови него бројни дугачки томови“ (*Colombo* 1966: 128).

Међутим, да сваком читаоцу не буде тешко да разуме оно што чита, часописе и књиге је требало издати на народном, „властитом језику“, као што су скоро сви европски народи (осим Мађара и Пољака) већ радили.<sup>22</sup> Читајући ове речи, тешко је не помислити на идеје које је само неколико година касније изразио Доситеј у свом „Писму Харалампвију“.

Попут Орфелина и Доситеја, и венецијански новинари XVIII века бранили су неопходност писања на језику доступном публици. За Баретија је, на пример, било од суштинске важности да „казује спонтано, без

<sup>22</sup> О језику Орфелиновог *Магазина* видети Младеновић 1970.

губљења у ингениозним играма речи“.<sup>23</sup> Изван венецијанског контекста, и милански уредници новина *Il Caffè* одлучили су да окрену леђа захтевима језичке чистоће, како би „подмладили“ италијанску културу и ослободили је национализма у корист модерне европске културе: од сарадника новина је тражено чак да се пред јавним бележником одрекну речника Академије дела Круска, симбола стандардног италијанског језика (Giannessi 1974: 19).

За тадашње уреднике, однос са публиком је, дакле, чинио једно од суштинских питања, пошто је, као и данас, живот новина зависио од читалаца. Са своје стране, са страница *Магазина* Орфелин је покушао да укључи српску публику у свој пројекат друштвене и културне реформе, позивајући је да сарађује у првом српском часопису са изворним или преведим текстовима:

Молимо све оне наше драге патриоте, који о било ком корисном послу и науци имају вести и умећа, нека се они равномерно потруде или око својих дела или око превода, те нека нам их саопште, а ми ћемо их овде с пуном пажњом доносити, ништа ни скраћујући ни додајући без њихове изричите дозволе. Сваки од тих, отаџбини драгих прегалаца, може уједно, ако хоће, свако своје дело потписати (Орфелин 2011: 61).

Како не приметити у Орфелиновим речима речи господина Гледаоца (Spectator) којем су његови читаоци имали обичај да шаљу свој допринос: „I am at present sitting with a heap of letters before me, which I have received under the character of Spectator“ (*The Spectator* 1965, 581). На Адисонов и Стилов лист се отворено позивао и Гаспаро Гоци који је у својој *Gazzetta veneta* тражио од читалаца да му шаљу материјал за новине (*Gazzetta veneta*, LXXV: 317). Међутим, за разлику од енглеске публике, Венецијанци (а ни Срби) нису одговорили на позив приморавајући Гоција да измишља своје дописнике.

У том смислу је различито понашање Баретија, који се у *Frusti* претварао да прима странице пријатељских и непријатељских дописника, да репродукује туђе стихове, да даје простор оном што бисмо данас назвали „писмо Уреднику“, не бринући се претерано о кредибилитету тих измишљотина. Баретија је занимао утисак на читаоца: умишљени саговорници су заправо имали двоструку сврху, да подстакну расправу и дају јачину мишљењима уредника.

Орфелинов *Магазин* и сви остали овде споменути венецијански часописи могу се сматрати као прави примери такозваних „индивидуалних приватних часописа“: наиме, Орфелин, као и Гоци, Гризелени, Барети и Каминереви, лично су водили бригу о свим детаљима штампарског посла, бирајући материјале, преведећи текстове и били задужени за односе са

<sup>23</sup> У ономе што би се могло учинити као парадокс, у IV броју часописа *Frusta* Барети позива да се не имитира Бокачо, који никога није имитирао и који је писао на свом језику „као што ми морамо писати на свом“ (*La Frusta Letteraria* IV; Baretti 1932: 88).

штампарима и за трошкове објављивања. Како пише Гризелени, „сваки честит човек зна да су новине, газете, часописи и сви периодични листови овог типа мукотрпан рад“ (*Magazzino Italiano* III: 65).

У предговору *Славено-сербском Магазину* Орфелин вели да се уредништво првог српског часописа састоји од „врло малог друштва које не прелази број три“; ипак, сигурно је да је српски писац био сам у овом подухвату. Није то једини случај где је Орфелин сакрио сопствени идентитет: ипак, у овом случају се не може говорити о мистификацији, пошто се ради о правилу које је било у моди код свих тадашњих новинара.

Тако су, на пример, чланке у Гоцијевој *Gazzetta Letteraria* потписивали један филозоф и један песник, два измишљена уредника новина који су своје есеје потписивали иницијалима (и Адисон и Стил су имали обичај да се крију иза назива филозоф и песник у часопису *Spectator*).<sup>24</sup> С друге стране, Ђузепе Барети је створио прави псеудоним, Аристарх Сканабуе, који је описан као „стари војник обучен по турској моди, са дугачком сабљом око врата и густим брковима под носом“, спреман на крволочну борбу против неотесаних и глупих књижевника.<sup>25</sup> На крају, Франческо Гризелени на страницама свог *Magazzino Italiano* говори о једном фантомском „Архитекти Магазина“, *deus ex machina* часописа.

Поред својих формалних карактеристика, *Славено-сербски Магазин* личи на савремене венецијанске часописе и по садржају. Једна од најинтересантнијих тема која повезује Орфелинов часопис са другима је, на пример, образовање жена.

Често је писано да је век Просветитељства у многоме век жене, не само због бројних женских личности присутних на јавној или књижевној сцени, већ и зато што је жена коначно постала средиште низа расправа у којима се разматрала њена физиологија, ум, образовање, а и њена друштвена улога. Парадоксално, иако се осећала потреба за образовањем жена, ипак је опстајала извесна подозривост у погледу њихове потпуне културне еманципације. Као што помиње Магдалена Кох, сам Доситеј, који је писао о нужности просвећивања жена, није у тим захтевима ишао превише далеко, него је предлагао да се жени омогући да се образује, али тек толико „да то никако не смета њеном главном позиву, да не постану смешне и прециозне каћиперке“ (Кох 2012: 32).

<sup>24</sup> Истовремено са *Gazzetta Letteraria* Гоци је објавио још један часопис, *Mondo Morale* (*Морални свет*) по структури сличан епистоларној књижевности. И у овом случају је идентитет уредника скривен иза неке врсте псеудонима: уредништво новина су чинили у ствари шест мушкараца и шест жена окупљени у „групу“ названу „Congrega dei Pellegrini“ (Братство ходочасника), идеја која је и у овом случају потекла из *Spectator* (Saccardo 1942: 58–60; Colombo 1966: 143)

<sup>25</sup> У лику Аристарха Сканабуе се сусрећу две традиције: име Аристарх потиче од Аристарха из Самотраке, грчког граматичара и филилога из II века п. н. е, чувеног као ученог човека и непопустљивог цензора, док се презиме Сканабуе треба тумачити имајући у виду значење речи „bue“ (во) као епитет за неотесаног и надменог човека (Giannessi 1974: 11).

Орфелин је, са своје стране, посветио жени два текста из првог броја *Магазина*: то су „Писмо о важности жен“ и „Одговор на писмо о важности жен“, па уз њих Орфелин додаје и сонет посвећен женама.<sup>26</sup> Наравно, писмо служи српском писцу као средство да изрази свој суд о промене-ној улози жене и о њеној важности у друштву. Своје излагање Орфелин завршава говорећи да:

Жене нису менше от ништа, паче же есу онакове, коих тим више признавати надобно како нешто, што роду чловеческому и вредително и полезно бити может (*Славено-сербскій магазинъ* 1960: 47).

Неколико година раније је Гаспаро Гоци био написао у *Gazzetta Veneta* да су умишљена инфериорност жене и прекоревана лакоћа узроковале недостатком одговарајућег образовања:

Кажем само да пошто жене имају и главу и мозак који мисли и промишља, сва разлика лежи у томе да се он у првим годинама попуни другим идејама, другачијим од оних које имају, како би расле мислећи и промишљајући о њима (*Gazzetta veneta*, XXXVI: 160).

Гоци је из часописа *Spectator* преузео питање образовања жена изузетно се ангажујући на ослобађању од конзервативне традиције, веома распрострањене у Венету, која је женама одбијала свако књижевно и хуманистичко образовање видећи у њему „опасност и разарајућу снагу за институцију породице“ (Berengo 1962: XXXIII). Пример те претње била је Елизабета Каминер, најбоља и најактивнија предводница борбе за право жена на образовање међу венецијанским новинарима те епохе, која се користила штампом као информативно-педагошким инструментом управо да би истицала предрасуде у погледу женских студија.

Слично, Орфелин је намеравао да се користи штампом да у српско подручје пресади европску науку и културу. Са уверењем да је српски народ био по природи међу најспособнијима за све науке, „од духовних и грађанских, па војних и свих других, до економије, трговине и осталих“ (Орфелин 2011: 60), у *Магазину* је Орфелин апеловао на стварање и ширење праве литературе и науке, са циљем да подигне своје сународнике на ниво осталих европских народа.

Као Адисон, који је са страница *Spectatora* говорио о себи да је поносан што је извео „[p]hilosophy out of closets and libraries, schools and colleges, to dwell in clubs and assemblies, at tea-tables and in coffe houses“ (*The Spectator* 1965, 10: 44); као Барети, код ког су идеје и морална начела енглеског журнализма пробудила „искрену жељу да чини добро“ и потребу да излечи „малаксало друштво, без снаге и достојанства“ које је видео у Венецији (Baretti 1936: 402);<sup>27</sup> и, коначно, као Елизабета Каминер, која је

<sup>26</sup> У „Одговору“ се такође спомињу Филозоф и Песник који подсећају на оне из *Spectatora* и из Гоцијеве *Gazzetta Letteraria*.

<sup>27</sup> Несигурна финансијска ситуација пријатеља Гоција била је Барети симпто-тична за тупост венецијанског окружења: „Да је мој драги гроф Гоци написао за корист Енглеза половину онога што је написао за корист Венецијанаца, добио би златну статуу

покушала да „образује публику која неће остати инертна пред догађајима који су у то време одређивали политичко-културну судбину Европе“ (Di Giacomo 2002: 20), Орфелин се такође подухватао журналистике да би показао српској публици „пример срећне Европе“. Његов часопис требало је да буде саставни део свакидашњег света српских читалаца, али, како вели Боровој Чалић, „појава *Магазина* је у ондашњем српском друштву свакако изгледала необично“. Часопис је био „добро уређен, лепо штампан на доброј хартији и савремено увезан“ (Чурчић 2002: 202), али публика није била спремна за лектуру те врсте, а без такве подршке, па и подршке оновремене (малобројне) српске интелигенције, Орфелинов таленат и трудољубивост нису били довољни. Речијом, „*Славено-сербски Магазин* је дошао Србима прерано“ (Чалић 2000: 195).

Ипак, није Орфелин једини пример „анакронизма“ те врсте: у Венецији XVIII века, значи у контексту где је покретање периодике представљало природан корак у литерарном развоју и било израз општег културног нивоа и потреба шире читалачке публике, ни Гаспаро Гоци, нити Ђузепе Барети нису имали подршку публике. Ипак, независно од постигнутих резултата, Гоци је био први који је покушао да међу венецијанском публиком рашири питања која до тог тренутка, иако висећи у ваздуху, нису била предмет пажљивог и коначног разматрања. Слично њему, Баретијево учење је такође остало живо: снага и ауторитет који су се могли уздићи кроз журнал, па и могућност да се баци семе нових идеја у једној брзој и духовитој форми, блиској разговору, која је преузимала из логике своје тело, а од народа свој тон, биле су за Италију потпуна новост.

У овом смислу се, дакле, чита и Орфелинов журналистички подухват: одлучан да еманципује српски народ својом издавачком и популизаторском активношћу, Орфелин је постао носилац новог, модерног схватања књижевности чије је све могућности покушао да истражи, користећи систем жанрова до максимума његових потенцијала. Због тога се Орфелин може, дакле, сматрати једним од првих претеча великог културног преокрета који ће у XVIII веку довести до укључивања српске културе у европску панораму.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бошков Мирјана. „Из плана за другу свеску Орфелинова Магазина“. *Годишњак Филозофског факултета* 18/1 (1975): 355–362.
- Дружинин Павле. „История издания книги Захарии Орфелина о Петре Великом“. *Памятники культуры нового открытия* (2000): 55–65.
- Кох, Магдалена. *Када сазремо као култура. Стваралаштво српских списатељица на почетку 20. века (канон – род – жанр)*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Младеновић Александар. „О неким рускословенским и српскохрватским особинама у Орфелиновом «Магазину»“. *Зборник за филологију и лингвистику* 13/1 (1970): 104–118.

---

насред неког трга. Данашњи лулежи су га, напротив, оставили у најнедостојнијој немаштини“ (Colombo 1966: 174).

- Орфелин Захарија. *Захарија Орфелин*. Приредио Б. Чалић. Нови Сад : Издавачки центар Матице српске, 2011.
- [Орфелин, Захарија]. *Славено-сербскій магазинъ то естъ : Собрание Разныхъ Сочиненій и Преводовъ, къ пользѣ и увеселенію служащихъ*. Въ Венеци : Въ Типографіи Славено-Грачешкой благочестивой Димитрија Θεодосіева, 1768.
- [Орфелин, Захарија]. *Славено-сербскій магазинъ то естъ : Собрание Разныхъ Сочиненій и Преводовъ, къ пользѣ и увеселенію служащихъ*. Томъ 1. часть 1. Фототипско издање. Нови Сад : Матица српска, 1960.
- Остојић Тихомир. „О аутору и узору Славено-сербског Магазина“. *Зборник у славу В. Јазића*. Берлин : Weidmannsche Buchhandlung, 1908: 682–690.
- Остојић Тихомир. *Захарија Орфелин. Живот и рад му*. Београд: Штампарија „Ђуцовић“ – А.Д. „Ослобођења“, 1923.
- Пекарский Петр. *История Императорской Академий Наукъ въ Петербурге*. Санкт Петербург: Тип. Императоркой Академий Наук, 1870–1873.
- Поповић Павле. „О изворима Славено-сербског Магазина од 1768“. *Просветни гласник* 33 (1912): 281–289.
- Фин Моника. „Венеција и српска књига“. *Глас библиотеке. Часопис за библиотекарство* 19 (2012): 79–99.
- Чалић Боровој. „Уз предговор Славено-сербском магазину“. *Љетонис СКД Просвјета* 10 (2000): 193–195.
- Чалић Боровој. „Прилози о Житију Петра Великог Захарије Орфелина“. *Љетонис СКД Просвјета* 20 (2010): 258–281.
- Чурчић Лаза. *Књига о Захарији Орфелину*. Загреб: Српско културно друштво Просвјета, 2002.
- Baretti Giuseppe. *La Frusta Letteraria*. T. 1.-2. A cura di Luigi Piccioni. Bari: Laterza, 1932.
- Baretti, Giuseppe. *Epistolario*. A cura di Luigi Piccioni. Bari: Laterza, 1936.
- Berengo Marino. *Giornali veneziani del Settecento*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- Berengo Marino. *La società veneta alla fine del Settecento*. Firenze: Sansoni, 1956.
- Bonora Ettore (a cura di). *Giuseppe Baretti*. Torino: Einaudi, 1976.
- Boškov Mirjana. “Tip Orfelinova Magazina i ruska periodika”. *Zbornik Radova Instituta za strane jezike i književnosti* 1 (1979): 223–239.
- Colla, Angelo. “Tipografi, editori e librai. Il Settecento”. *Storia di Vicenza. L'età della Repubblica veneta (1404–1797)*. A cura di Franco Barbieri e Paolo Preto. Vicenza: Neri Pozza, 1990.
- Colombo Rosa Maria. *Lo Spectator e i giornali veneziani del Settecento*. Bari: Adriatica Editrice, 1966.
- Di Giacomo, Mariagabriella. *L'Illuminismo e le donne. Gli scritti di Elisabetta Caminer. “Utilità” e “Piacere”: ovvero la coscienza di essere letterata*. Roma: Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 2002.
- Fattorello Francesco. *Il giornalismo veneto nel Settecento*. Udine: Istituto delle edizioni accademiche, 1933.
- La Frusta Letteraria*. A cura di F. Giannessi. Treviso: Edizioni Canova, 1974.
- Gasparo Gozzi: *il lavoro di un intellettuale nel settecento veneziano*. A cura di Ilaria Crotti-Ricciarda Ricorda. Padova: Antenore, 1989.
- Giannessi Ferdinando. “Prefazione”. *La Frusta Letteraria*. Treviso: Edizioni Canova, 1974.
- Gozzi Gasparo, *La Gazzetta Veneta*. A cura di Antonio Zardo. Firenze: Sansoni, 1957.
- Gozzi Gasparo, *Lettere*. A cura di Fabio Soldini. Milano: Fondazione Pietro Bembo – Parma: U. Guanda, 1999.
- Gozzi Gasparo. *Col più devoto ossequio: interventi sull'editoria (1762–1780)*. A cura di Mario Infelise e Fabio Soldini. Venezia: Marsilio, 2003.
- Infelise Mario. *L'editoria veneziana del settecento*. Milano: Francoangeli, 1991.
- Lukoschik, Rita Unfer. *Elisabetta Caminer Turra (1751–1796). Una letterata veneta verso l'Europa*. Verona: Essedue edizioni, 1998.
- Magazzino Italiano*. Venezia: Bassaglia, 1767.
- Samuel Parkes. “An account of the British Periodical Literary Journals which were published in Great Britain and Ireland, from the year 1681, to the commencement of the Monthly Review, in 1749”. *The Quarterly Journal of Science, Literature and the Arts* 13 (1822): 36–58.

- Piccioni Luigi, *Bibliografia analitica di Giuseppe Baretti: con un'appendice di cronologia biografica barettiana*. Torino: Società subalpina editrice, 1942.
- Piccioni Luigi, *Giornalismo letterario del Settecento*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1949.
- Saccardo Rosanna. *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*. Padova: Tipografia del Seminario di Padova, 1942.
- The Spectator*. T. 1. – 5. By Joseph Addison, Richard Steele. Edited with an introduction and notes by Donald F. Bond. Oxford: at the Clarendon press, 1965.

Monica Fin

LO *SLAVENO-SERBSKI MAGAZIN* DI ZAHARIJA ORFELIN  
E I PERIODICI VENEZIANI DEL XVIII SECOLO

Riassunto

Lo *Slaveno-serbski Magazin* di Zaharija Orfelin, il primo periodico della storia della giornalistica serba, pubblicato a Venezia nel 1768, è legato ai contemporanei giornali enciclopedici europei in virtù delle sue caratteristiche formali, della sua tendenza popolare-didattica e dei contenuti proposti. Concepito come un periodico di carattere universale, il *Magazin* di Orfelin è infatti del tutto simile ai contemporanei periodici italiani, francesi, inglesi, tedeschi e russi cui lo scrittore poté avvicinarsi durante il suo soggiorno a Venezia, fra il 1764 ed il 1770.

Studi critici (Popović 1912, Ostojić 1923, Boškov 1979) hanno segnalato come principale fonte dello *Slaveno-serbski Magazin* il periodico russo *Ežemesjačnyja sočinenija* (1755–1764), da cui Orfelin mutuò gran parte dei testi contenuti nel *Magazin*. Il presente studio intende invece segnalare le molteplici analogie che sussistono fra il primo periodico serbo e alcuni giornali veneziani del secondo Settecento (*La Gazzetta Veneta* di Gasparo Gozzi, *La Frusta letteraria* di Giuseppe Baretti, il *Magazzino Italiano* di Francesco Grisellini e *Il Giornale enciclopedico* di Domenico ed Elisabetta Caminer), al fine di arricchire il profilo del primo periodico serbo e di confermare il suo ruolo pionieristico nello sviluppo della giornalistica serba e della storia cultura serba in generale.

*Parole chiave*: Orfelin, *Slaveno-serbski Magazin*, il periodico letterario, Venezia, XVIII secolo.



Евгений Яблоков  
Институт славяноведения РАН  
eajablokov@gmail.com

## О ЯВНЫХ И СКРЫТЫХ ПРОТОТИПАХ У М. БУЛГАКОВА

Для булгаковского стиля характерна высокая аллюзивность, у многих персонажей есть прототипы. Зачастую писатель сочетает в одном персонаже черты нескольких прототипов, используя «коллажный» принцип создания образа. В ряде случаев Булгаков (в пародийных или конспиративных целях) «маскирует» реального прототипа и вводит черты прототипа «подставного» – вместо одного реального человека намекает на другого (связанного с первым биографически или как-либо иначе). Данный прием, названный фиктивной прототипизацией, рассмотрен в статье на примерах из нескольких булгаковских произведений.

*Ключевые слова:* русская литература XX века, Булгаков, прототипы.

Mikhail Bulgakov's style is characterized by a high degree of allusiveness: many characters in his works have prototypes. Often the writer combines characteristics of different prototypes in one character, using "collage-techniques" for creating the character. In certain cases, for the purpose of parody or conspiracy, Bulgakov camouflages the real prototype and introduces the characteristics of a substitute prototype: instead of the real person he hints at another, who is connected with the first person by his biography or in another way. The present article examines this approach, which is called fictive prototypization, on the basis of examples from several of Bulgakov's works.

*Key words:* Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, Bulgakov, prototypes.

Вопрос о прототипах – традиционная проблема булгаковедения. Исследования показали, что писатель во многих случаях применял двойную (а также тройную или множественную) прототипизацию, реализуя коллажный принцип выстраивания образа из нескольких прототипов<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Это не значит, что в булгаковских произведениях отсутствуют прототипы «единичные», прямые. Однако дело не в количестве прототипов как таковом. Анализируя образ персонажа, необходимо уяснить его функции в художественной системе произведения – лишь этим путем могут быть объяснены аллюзии (в том числе прототипы) и реминисценции. Между тем существует разновидность «околобулгаковской» деятельности, адепты которой стремятся увидеть в каждом из персонажей сугубо конкретного прототипа, фактически игнорируя художественную специфику произведения. Авторы подобных «концепций» превращают Булгакова то ли в литературного нарцисса, у которого не было иных задач, кроме составления беллетризованной автобиографии, то ли в мстительного публициста, злорадно портретировавшего современников. Впрочем, сам автор «Записок покойника» высмеивал подобный подход: именитые литераторы

(Белобровцева, Кулюс 2001: 27). На этом фоне привлекает внимание художественный прием, который можно назвать *фиктивной прототипизацией*, когда вместо «знаков» релевантного, действительного прототипа в образе персонажа актуализируются признаки прототипа «подставного». Иначе говоря, желая указать на некоего реального человека (или объект), Булгаков в пародийных или конспиративных целях вводит в произведение черты другого реального человека (объекта). Соотнося «подставного» прототипа с «истинным», мы, разумеется, должны объяснить основание, мотивировку «подмены».

Главная цель настоящей статьи – привлечь внимание к указанному явлению и проиллюстрировать его несколькими примерами; поэтому мы используем во многом известный материал (подчас без специальных ссылок). А рассуждая о роли конкретного персонажа в произведении, ограничимся лишь теми аспектами, которые имеют отношение к проблеме прототипов.

## *1. Фиктивная прототипизация в персонажной сфере*

### *1. Белая гвардия: Леонид Юрьевич Шервинский*

Фамилия персонажа указывает на поэта и переводчика Сергея Васильевича Шервинского, с которым Булгаков познакомился, по-видимому, в первой половине 1920-х годов, войдя в так называемый пречистенский, «ГАХНовский» круг<sup>2</sup>. Однако художественная целесообразность такой аллюзии неясна, основанием может считаться разве что связь С. Шервинского, как переводчика и филолога, с античностью (ср. «римский» подтекст в *Белой гвардии*).

Имя и отчество (а также отчасти фонетический облик фамилии) персонажа «заимствованы» у киевского приятеля Булгаковых Юрия Леонидовича Гладыревского, в 1918 г. служившего в штабе главнокомандующего русскими добровольческими частями на Украине князя Долгорукова. (Известно, что брат Ю. Гладыревского Николай был другом Булгакова, в 1918–1919 гг. в Киеве помогал ему вести врачебный прием; в сентябре 1921 г. Н. Гладыревский, учившийся в Москве, устроил приехавшего Булгакова в студенческое общежитие и т. д.) Можно допустить, что внешность

---

(Агапенев, Бондаревский, Ликоспастов) предстают перед Максудовым не писателями в высоком смысле, а унылыми «описателями» – они попросту дублируют «натуру», не ставя собственно эстетических задач (Булгаков 1989–1990, т. 4: 432–433). Вспомним в этой связи известную шутку Гёте: даже если художник сумеет нарисовать мопса «как живого», получится всего лишь на одного мопса больше – «подражатель лишь удваивает объект подражания без того, чтобы что-либо к нему прибавить или же повести нас дальше» (Гёте 1975: 250).

<sup>2</sup> В 1920-х годах С. В. Шервинский жил на Пречистенке (Померанцев пер., д. 8) в квартире отца – известного московского врача В. Д. Шервинского.

и личность романного Шервинского в определенной степени сходны с Ю. Гладыревским; однако на содержание романа это опять-таки не влияет.

Релевантным, хотя и неявным, прототипом представляется писатель Юрий Львович (ср. имя и отчество Гладыревского) Слезкин. Как отметил А. Арьев (Арьев 1988: 439), фамилия Шервинского отсылает к роману Слезкина *Ольга Орг*, где любовника главной героини зовут Владеком *Ширвинским* (Слезкин 1922: 19 и дал.). Судя по всему, автор этой книги и послужил «основным» прототипом булгаковского персонажа.

Реминисценции из романа *Ольга Орг* в *Белой гвардии* довольно многочисленны. Так, одна из надписей на печи Турбиных: «Июнь. Баркарола» (Булгаков 1989–1990, т. 1: 184), – сравним у Слезкина эпизод студенческого новогоднего костюмированного бала: «Пьеро, весь белый и грустный, играл баркаролу Чайковского “Июнь”» (Слезкин 1922: 62). Ключевым моментом в булгаковском романе является 22 декабря – день «умирания» и «воскресения» Алексея Турбина. Это число выделено и в романе Слезкина, где события заключены в интервал ровно одного года между двумя датами 22 декабря: в этот день происходит мимолетная встреча героини с «прекрасным Эросом» (Там же: 17), и в этот же день следующего года Ольга кончает жизнь самоубийством (Там же: 180). Булгаковский Шервинский соотносится с Демоном (скорее в оперном, чем в собственно лермонтовском варианте) и в сне Елены выступает как пародийный демон (Булгаков 1989–1990, т. 1: 427). Точно так же в романе *Ольга Орг* героиня называет пытающегося ее соблазнить Ширвинского демоном, иронически цитируя поэму Лермонтова (а также либретто оперы Рубинштейна): «И будешь ты царицей мира» (Слезкин 1922: 49).

Основания для литературной «игры» в данном случае очевидны. Переехав из Владикавказа в Москву, Слезкин в 1922 г. написал роман *Столовая гора*<sup>3</sup> (Слезкин 2005), выведя Булгакова в образе героя с «турбинским» именем Алексей Васильевич: это «журналист, кой-что маракующий в медицине» (и употребляющий опиум), который в 1920 г. во Владикавказе пишет роман «Дезертир». Действительно, работа Булгакова над будущей *Белой гвардией* началась во владикавказский период (возможно, еще до создания драмы *Братья Турбины*). Завершая роман в Москве и прочитав *Столовую гору*, Булгаков ответил Слезкину «симметрично»: создал его иронический «портрет» и использовал фамилию героя самого известного слезкинского романа – написав ее, однако, через «е», а не через «и», отчего она стала ассоциироваться с реальным С. Шервинским. Известно, что тот просил Булгакова заменить в фамилии романного персонажа «хотя бы какую-нибудь букву», но получил отказ, и это привело к разрыву отношений<sup>4</sup> (Чудакова 1988: 316).

<sup>3</sup> Опубликован (с цензурными купюрами) в 1925 г. под заглавием *Девушка с гор.*

<sup>4</sup> В записях Е. С. Булгаковой 1935–1936 гг. заметна явная неприязнь: «Новый год мы встречали у Леонтьевых. <...> Все было хорошо, но около трех ввалилась компания их соседей Шервинских и их гостей. Мы почти сразу же ушли»; «Сегодня хлопнули

В 1922 г. (должно быть, после появления *Столовой горы*) Булгаков написал литературно-критический очерк *Юрий Слезкин* – содержащиеся в нем характеристики в некотором отношении напоминают романного Шервинского: «Внешность его безукоризненна. <...> Гладкий стиль порой безумно сучен... но отвергать его нельзя. Иначе придется отвергнуть и всего Слезкина» (Булгаков 2009: 130–131). Речь идет о слезкинском языке, но характеристика метонимически переносится на личность писателя: «От людей, любезно приподнимающих котелки, Слезкин – плоть и кровь. Когда их стихия взмывает в нем особенно высоко, он доходит до кармазиновско-дворянского присюсюкивания»<sup>5</sup> (Там же: 132). «Изнанкой» Слезкина Булгаков называет «широкий гусарско-дворянский *je m'en fich'изм*» (Там же), то есть беспринципно-пренебрежительное отношение к жизни. Таков и Шервинский в булгаковском романе.

Впрочем, при всей пародийности персонажа *Белой гвардии* у него есть качество, которое, кажется, не было присуще ни одному из упомянутых «кандидатов» в прототипы: феноменальный *голос*. В этом свете «*je m'en fich'изм*» (правда, не гусарский, а уланский [Булгаков 1989–1990, т. 1: 206]) Шервинского словно получает оправдание. Булгаков писал про Слезкина: «Он всегда в стороне. Он знает души своих героев, но никогда не вкладывает в них своей души. Она у него замкнута, она всегда в стороне. Он ничему не учит своих героев, никогда не проповедует и не указывает путей» (Булгаков 2009: 135). Шервинский как *художник* (хотя это слово применительно к нему звучит странно), в сущности, тоже индифферентен. Но Булгаков переводит образ в иную плоскость – в перспективе возникает коллизия несоответствия между гениально одаренной личностью и нравственными обязательствами, которые талант (по крайней мере в традиционном понимании) налагает на его «носителя». Эта проблема (восходящая к Пушкину) найдет развитие в романе *Мастер и Маргарита*. Сильно упрощая, скажем, что Шервинский в *Белой гвардии* никак не «родствен» музыке; его функция как певца – лишь адекватно «транслировать» вокальный материал, и он блестяще справляется с задачей. Подобно этому булгаковский Мастер в своей книге не сочиняет, а безошибочно «угадывает» (Булгаков 2009, т. 5: 132) события, непостижимым образом «копируя» реальность, отстоящую от него почти на две тысячи лет.

(раскритиковали в “Правде”. – *Е. Я.*) Сергея Шервинского. И поделом. Он написал мерзейшую книжку и притом подхалимскую» (Булгакова 1990: 85, 116).

<sup>5</sup> Булгаков сравнивает Слезкина с персонажем *Бесов*; характерно, что фраза Кармазинова «русскому человеку честь – одно только лишнее бремя» в романе *Белая гвардия* вложена в уста кошмара, являющегося «автобиографическому» герою Алексею Турбину (Булгаков 1989–1990, т. 1: 217); такая «диспозиция» дополнительно характеризует отношение Булгакова к Слезкину.

## 2. *Белая гвардия*: Михаил Семенович Шполянский, Феликс Феликсович Най-Турс

Образ Шполянского не требует пространных разъяснений, поскольку его «история» общеизвестна. Имя, отчество и фамилия персонажа указывают на поэта-сатириконца А. П. Шполянского – Дона-Аминадо<sup>6</sup> (Петровский 2001: 228), а также на украинских поэтов-футуристов Михайля Семенко и Юлиана Шпола – сравним имена «парных» персонажей Михаила Семеновича Шполянского и Юлии (Сулима 1995: 149).

«Действительным» же прототипом булгаковского персонажа явился В. Б. Шкловский (Каверин 1997: 32): именно его книгой *Сентиментальное путешествие* (1923) навеян эпизод *Белой гвардии*, где Шполянский устраивает диверсию, насыпая сахар в бензобаки броневиков (Шкловский 2002: 165). Булгаков, принимавший (не слишком активное) участие в обороне Киева от петлюровцев<sup>7</sup>, прочитав книгу Шкловского и обнаружив в ее авторе одного из виновников киевской катастрофы декабря 1918 г., создал карикатуру на него. Понятен и механизм «замещения»: фамилии Шполянский и Шкловский сходны фонетически и словообразовательно (города Шпола и Шклов), а с украинскими футуристами теоретик формализма близок «идейно» (ср. вдохновляемую Шполянским компанию «фантомистов-футуристов» [Булгаков 1989–1990, т. 1: 290]).

Но в контексте нашей темы данный пример представляет интерес и в другом отношении. Наряду с «фиктивной» прототипизацией Булгаков использовал здесь прием, который можно назвать прототипизацией *амбивалентной*: один и тот же прототип релевантен для *двух* персонажей *Белой гвардии* – которые в художественной системе произведения выступают *антагонистами*.

Наряду с *Сентиментальным путешествием* в поле зрения автора романа оказалась вышедшая в том же 1923 году книга Шкловского *Шахматный ход*. Этот сборник рецензий и статей мог заинтересовать Булгакова тематически: большинство текстов посвящено театру – как конкретным спектаклям и актуальным тенденциям театральной жизни, так и общим, теоретическим проблемам. Метафорическое заглавие отражает зигзаги биографии и политических пристрастий самого автора, который заявляет в предисловии: «Конь ходит боком» (Шкловский 1990: 74), – но при этом поясняет: «...не думайте, что ход коня – ход труса. / Я не трус»

<sup>6</sup> В 1918 г. А. Шполянский находился в Киеве и печатал стихи, в частности, в газете «Чертова переница», фигурирующей в *Белой гвардии* как «Чертова кукла» (Булгаков 1989–1990, т. 1: 205).

<sup>7</sup> Как вспоминала первая жена писателя, Булгаков и его друзья отправились защищать город от петлюровцев, но к тому моменту Киев был уже фактически взят: «...ребята сговаривались... пойти. Остались даже у нас ночевать, кажется. А утром Михаил поехал. Там медпункт был. <...> И должен был быть бой, но его, кажется, не было. Михаил приехал на извозчике и сказал, что все кончено и что будут петлюровцы» (Кисельгоф 1991б: 69); «сказал, что все было не готово, генералы их предали, все побросали и ушли. И все кончено – петлюровцы уже вошли в город» (Кисельгоф 1991а).

(Там же: 75). Тут же изображена шахматная доска, где пунктиром показано несколько ходов данной фигуры (Там же: 74). Диаграмма закономерно вызывает ассоциации с известной шахматной задачей о коне, который должен обойти все клетки доски так, чтобы на каждой побывать только один раз<sup>8</sup>. По-английски задача называется Knight's move или *Knight's tour* – именно из последнего словосочетания, фонетически «смешанного» с самохарактеристикой Шкловского «*не трус*», образована фамилия Най-Турс. К тому же английское именование фигуры – knight (рыцарь, всадник) по внутренней форме вполне соответствует образу полковника «Белградского гусарского полка» (Булгаков 1989–1990, т. 1: 295) и рыцаря белой идеи.

Возвышенно-рыцарственные коннотации образа Най-Турса очевидны – вспомним хотя бы «райский» сон Алексея Турбина (Там же: 233). «Историческим» прототипом Наяя считается герой обороны Киева от войск УНР генерал от кавалерии граф Ф. А. Келлер (Тинченко 1997: 142). С ним автора *Белой гвардии* кое-что связывало. В 1919 г. Булгаков служил врачом при том самом 5-м Александрийском полку, которым в 1904–1906 гг. командовал Келлер. Полк именовался драгунским, однако до реформы кавалерии (1882) был гусарским<sup>9</sup>, так что Келлер «по традиции» носил гусарские погоны. Весной 1916 г. на фронте он был ранен и доставлен в госпиталь, находившийся в Каменце-Подольском – где в то время работал молодой врач Булгаков.

Мы отмечали (Яблоков 2001: 262) парадоксальное сходство столь разных на первый взгляд персонажей, как Най-Турс и Шполянский. Они вводятся в действие непосредственно друг за другом (конец 9-й и начало 10-й глав), наделены одинаковыми деталями: один – «черный, гладко выбритый», «с вытертой георгиевской ленточкой» (Булгаков 1989–1990, т. 1: 295); другой – «черный и бритый», «получивший... Георгиевский крест» (Там же: 288). Шполянскому «дано» имя персонажа *Мертвых душ* Собакевича – Михаил Семенович (Там же), а Най-Турс похож на него внешне: Собакевич «шеей не ворочал вовсе и из-за этого редко глядел на того человека, с которым разговаривал» (Гоголь 1951: 95), у Най-Турса «после ранения... сведена шея, и в случае необходимости посмотреть вбок он поворачивался всем корпусом» (Булгаков 1989–1990, т. 1: 296). В пандан травестийной inferнальности Шполянского в Най-Турсе тоже есть нечто демоническое: он прихрамывает (Там же: 295), у него, словно у

<sup>8</sup> Шахматная топика в *Белой гвардии* имеет существенное значение – недаром петлюровщина охарактеризована как «третья сила на громадной шахматной доске» (Булгаков 1989–1990, т. 1: 224). Само заглавие романа звучит как «шахматная» метафора, да и ряд других деталей (ср. характеристику матери Турбиных – «светлая королева» [Там же: 179] или сравнение немецких солдат в шлемах-«тазах» с пешками [Там же: 224]) вызывает соответствующие ассоциации.

<sup>9</sup> В 1907 г. историческое наименование было возвращено, так что в бытность Булгакова военным врачом 5-й Александрийский полк являлся гусарским (кстати, в 1916 г. в нем служил Н. Гумилев).

гоголевского Вия, «железное лицо» (Там же: 402), и Николка в анатомическом театре видит погибшего Ная в «компании» прекрасной мертвой «ведьмы» (Там же: 406).

Отметим и неожиданные ассоциации, которые вызывает имя Най-Турса – *Феликс Феликсович* (лат. «счастливейший»), особенно с учетом того, что его сестру зовут *Ириной* (Там же: 400). Такие имена носила одна из известнейших супружеских пар предреволюционной России: муж племянницы Николая II Ирины Александровны (в девичестве Романовой) Феликс Феликсович Юсупов был одним из убийц Распутина. Связь с подобной фигурой не очень-то соответствует образу «белого» рыцаря.

Приведенные наблюдения подтверждают, что Шкловский оказался прототипом двух «разнонаправленных» персонажей *Белой гвардии*, воплощающих демоническое начало как в инфернальном, так и в сакральном «изводах». Думается, это свидетельствует не только о пренебрежительно-ироническом отношении автора романа к ведущему теоретику формальной школы, но и о сочувственном (хотя бы отчасти) интересе Булгакова к личности и драматичной судьбе Шкловского.

### 3. *Записки на манжетах*: безымянный поэт

В первой части *Записок*, в главе «Камер-юнкер Пушкин» говорится о владикавказских поэтах. Один из них, «смелый с орлиным лицом и огромным револьвером на поясе», читает следующие громогласные вирши:

Довольно пели вам луну и чайку!  
Я вам спою чрезвычайку!!  
(Булгаков 2007: 418)

Характерная рифма вызывает в памяти строки В. Хлебникова<sup>10</sup>:

В море мора! В море мора!  
Точно чайка!  
Чрезвычайка  
То в подвале, в чердаке то,  
То в гостиной, то в халупе  
Заковала, заковала  
Большевицких  
Горы трупов.  
(Хлебников 2001: 260)

Стихотворение написано в 1919 г. под впечатлением от пребывания Хлебникова в Харькове; оно не было опубликовано, но не исключено, что Булгаков его (хотя бы частично) знал. Кстати, сам он в первой половине 1919 г. жил в Киеве и тоже мог наблюдать «деятельность» ЧК на Украине.

<sup>10</sup> Между прочим, первая часть *Записок на манжетах*, где содержался данный эпизод, появилась в газете *Накануне* (18 июня 1922) всего за 10 дней до смерти Хлебникова.

Но через ассоциацию с одним из известнейших футуристов автор *Записок* указывает на человека из иной сферы. Пародируется стихотворение, принадлежавшее Георгию Астахову<sup>11</sup>, который был членом Владикавказского ревкома, главным редактором газеты «Коммунист» и руководителем местного цеха поэтов. В его акростихе (1918) начальные буквы стихов первой строфы дают аббревиатуру ВЧК, а в каждом из трех последующих катренов все строки начинаются на одну из ее букв:

*В тиши ночной среди Лубянки  
Через туман издалека  
Кровавым светом блещут склянки,  
Алеют буквы: ВЧК.*

*В них сила сдавленного гнева,  
В них мощь озлобленной души,  
В них жуть сурового напева:  
«В борьбе все средства хороши!»*

*Чарует взор немая сила,  
Что льют три алых огонька,  
Что массы в битву вдохновила,  
Чем власть Советская крепка.*

*К чему сомненья и тревога?  
К чему унынье и тоска?  
Когда горит спокойно, строго  
Кровавый вензель: ВЧК.*

(Алая нефть 1920: 5; курсив автора)

Связь между двумя поэтами (фиктивным и реальным субъектами аллюзии) в данном случае, пожалуй, отсутствует – вряд ли можно отыскать иную мотивировку «подмены», кроме сугубо конспиративной. В хлебниковском стихотворении «чрезвычайка» представлена как машина смерти, то есть вызывает диаметрально противоположное отношение, чем у Астахова; автор *Записок на манжетах* воспользовался броской рифмой, чтобы замаскировать намек на одного поэта пародией на другого.

#### 4. *Морфий*: Сергей Васильевич Поляков

Сергеем (Александровичем) Поляковым звали одного из весьма известных деятелей Серебряного века: он владел издательством «Скорпион»

<sup>11</sup> Г. А. Астахов был земляком Булгакова, родился (1897) и вырос в Киеве. Окончил гимназию в Новочеркасске (1915), историко-филологический факультет Московского университета, в 1920-х гг. написал несколько книг о Востоке. С 1920 г. находился на дипломатической работе, в 1930-х гг. являлся временным поверенным в делах СССР в Германии (немцы называли Астахова архитектором пакта Молотова-Риббентропа), был принят Гитлером. 27 февраля 1940 г. арестован; 7 января 1941 г. приговорен к 15 годам лагерей. 14 февраля 1942 г. умер в Усть-Вымлаге (Шенталинский 1998: 175–178; Жданова).

и издавал журнал *Весы*. Не исключено, что в начале 1920-х годов Булгаков был знаком с ним: Поляков участвовал в работе Театральной секции ГАХН<sup>12</sup> – так, 8 июня 1922 г. состоялся его доклад «Постановка “Михаила Архангела” в I Студии», а 11 февраля 1924 г. – доклад «Отношение автора к тексту роли» (ГАХН 1926, с. 34–35).

Впрочем, не менее (если не более) важную роль в «Весах» играл редактор журнала В. Я. Брюсов<sup>13</sup> – в литературных кругах он и Поляков воспринимались как устойчивая «пара». Соответственно, имя Сергея Полякова в *Морфии* заставляет «по касательной» вспомнить человека того же круга, что реальный С. А. Поляков, но, в отличие от него, страдавшего морфинизмом. Долговременное пристрастие Брюсова к морфию – факт достаточно известный; наркомания явилась главной причиной его смерти (Ашукин 1998б: 247). В последний период жизни 50-летний поэт выглядел крайне истощенным и походил на глубокого старца; А. Белый писал об их последней встрече в Коктебеле:

...Передо мной прошел новый Брюсов, седой и согбенный старик, неуверенно бредущий по берегу моря и с подозрением поглядывающий на солнце; меня поразили: его худоба, его хилость и кашель мучительный, прерывающий его речь; по-иному совсем поразили меня: его грустная мягкость, какая-то успокоенность, примиренное отношение к молодежи, его окружавшей, крупнейший такт и умение слушать других.  
(Белый 1925: 280)

Сравним булгаковский рассказ, где «историю болезни» (Булгаков 1989–1990, т. 1: 156) героя вряд ли можно назвать типичной с медицинской точки зрения:

...Описан случай чрезвычайно быстрого развития морфинизма при крайне тяжелом его течении. Есть, однако, в этом некоторая странность, касающаяся применяемых Поляковым доз. <...> ...при ближайшем рассмотрении суммарной дозы она оказывается относительно небольшой... <...> ...описанные проявления более подходят для больных, употребляющих очень большие дозы препарата. При относительно же небольших дозах морфинизм длится годами (10–15 лет), причем в первые годы столь стремительного ухудшения состояния не отмечается.

(Ноженко – Аронов – Вдовина 1995: 297)

Герой *Морфия* описывает свое состояние: «Я ползу, опираясь на палку» (Булгаков 1989–1990, т. 1: 170); «Внешний вид: худ, бледен восковой

<sup>12</sup> Одним из ее руководителей был булгаковский приятель В. Мориц; притом в ГАХН служили первый биограф Булгакова П. Попов и другие знакомые писателя (Шапошникова 1993).

<sup>13</sup> Между прочим, Сергеем Васильевичем звали упоминавшегося С. Шервинского – который при этом считал себя учеником Брюсова. На юбилейном заседании в РАХН в честь 50-летия поэта 16 декабря 1923 г. Шервинский выступал с докладом «Брюсов и Рим» (Шервинский 1924). К тому же его отец В. Д. Шервинский был лечащим врачом Брюсова; оба – отец и сын – присутствовали во время смерти поэта.

бледностью. <...> В прошлом году я весил 4 пуда, теперь 3 пуда 15 фунтов. Испугался, взглянув на стрелку» (Там же: 173), – и удивляется: «Я действительно сам не пойму, почему так быстро я ослабел? Ведь неполный год, как я болею. Видно, такая конституция у меня» (Там же: 171). Но дело, видимо, не в «конституции», а в том, что «автопортрет», нарисованный булгаковским Поляковым, напоминает впечатления мемуаристов (либо самого автора рассказа) от внешнего вида Брюсова.

Практически единственным, кто после смерти Брюсова открыто сказал о его болезни, был В. Ходасевич (Ходасевич 1997: 40–41). Он же ввел мотив морфинизма в топику романа *Огненный ангел*, сообщив, что его автор стал наркоманом под влиянием «Ренаты» – Нины Петровской (Там же: 16). Важно и то, что тема морфинизма в брюсовской биографии устойчиво сочеталась с суицидальными мотивами. По словам Петровской, за то время, что продолжались их отношения, Брюсов трижды предлагал ей вместе застрелиться (Петровская 1989: 72). Об этом же в день похорон Брюсова рассказывал Ашукину Поляков; мемуарист передает его слова так: «Роман Брюсова с Н. И. Петровской – самый серьезный из всех его романов. <...> Сергей Александрович (Поляков. – Е. Я.) слышал от него что-то, что заставило его предположить о двойном самоубийстве Брюсова и Петровской» (Ашукин 1998а: 194).

Ходасевич заключает очерк следующими словами: «Прочитав известие о смерти Брюсова, я подумал, что он покончил с собой. Быть может, в конце концов так и было бы, если бы смерть сама не предупредила его» (Ходасевич 1997: 41). Заметим к тому же, что в связи с Брюсовым в качестве орудия самоубийства устойчиво фигурирует браунинг (который мемуаристы ошибочно именуют револьвером<sup>14</sup>). Так, настаивая на вине поэта в гибели Н. Львовой, Ходасевич утверждает:

Брюсов систематически приучал ее к мысли о смерти, о самоубийстве. Однажды она показала мне револьвер – подарок Брюсова. Это был тот самый браунинг, из которого восемь лет тому назад Нина (Петровская. – Е. Я.) стреляла в Андрея Белого.  
(Там же: 32)

Однако изначальное «авторство» браунинга принадлежало не Брюсову. В письме к нему 19 апреля (2 мая) 1912 г. Петровская упоминает об оружии как «подарке Полякова» (Брюсов – Петровская 2004: 752); в написанных более чем через 10 лет воспоминаниях она тоже говорит, что «револьвер» был подарен Поляковым (Петровская 1989: 72). Таким образом, в «последствии» романа *Огненный ангел* пара ближайших коллег по «Скорпиону» и *Весам* оказалась связана с такими реалиями, как морфий, браунинг и суицид – имеющими важнейшее значение в булгаковском рассказе.

<sup>14</sup> Булгаков в *Морфии* подчеркивает разницу – ср. диалог над телом умирающего Полякова:

«– Револьвер? – дернув щекой, спросил хирург.  
– Браунинг, – пролепетала Марья Власьевна» (Булгаков 1989–1990, т. 1: 155).

Необъясненным остается один вопрос. Даже если Брюсов и впрямь послужил «замаскированным» прототипом булгаковского Полякова – какую функцию это несет в художественной системе *Морфия*? Ведь герой рассказа в целом мало похож на поэта-символиста; к тому же образ Полякова (как и его двойника – доктора Бомгарда) явно автобиографичен, то есть главным «прототипом» явился сам автор.

В рамках статьи ответ будет по необходимости кратким. Автор *Морфия* намекает не «просто» на Брюсова-человека, но на автора *Огненного ангела*. Булгаков в рассказе создает вариацию на тему той литературной «игры», какую вел в своем романе Брюсов, стилизовавший историю любовного треугольника 1900-х годов под авантюрный сюжет XVI века. Кстати, незадолго перед тем, как был написан *Морфий*, в 1926 г. в Берлинской опере началась работа над постановкой оперы С. Прокофьева *Огненный ангел* (хотя спектакль не был завершен); это могло сыграть роль дополнительного стимула для Булгакова, герой которого пребывает во власти оперной («Аида») героини Амнерис и вся история его морфинизма обусловлена попыткой сначала оторваться от нее, а затем к ней же вернуться. В этом можно усмотреть своего рода отголоски судьбы морфиниста Брюсова, чья жизнь и смерть оказались в зависимости от реальной женщины, некогда «претворенной» им в романную героиню.

##### 5. *Мастер и Маргарита*: барон Майгель

Фамилия «служащего Зрелищной комиссии в должности ознакомителя иностранцев с достопримечательностями столицы» (Булгаков 1989–1990, т. 5: 266) намекает вроде бы на литературного критика М. Г. Майзеля, который в своих книгах *Новобуржуазная литература* (1929) и *Краткий курс современной русской литературы* (1931) весьма негативно характеризовал творчество Булгакова. В 1936 г. Майзель был арестован, осужден на 10 лет тюрьмы, содержался на Соловках; 4 ноября 1937 г. расстрелян в Карелии (Возвращенные имена)<sup>15</sup>.

В ранней (1933) редакции романа имя персонажа было фон-Майзен и еще больше походило на фамилию критика; правда, здесь отсутствует конкретное объяснение того, в чем виноват «бывший барон» (Булгаков 2002: 232), но его все же убивают, причем не из огнестрельного оружия, а с помощью ножа (Там же: 235).

Однако реальным прототипом Майгеля, как указал В. Лакшин, явился барон Борис Сергеевич Штейгер, в 1930-х годах служивший уполномоченным коллегии Наркомпроса РСФСР по внешним сношениям:

В прошлом белый офицер, человек с изысканными манерами и рискованным остроумием, барон Штейгер после революции стал помощником Флоринского, заведовавшего Отделом печати при нар-

<sup>15</sup> Интернет-портал Центра «Возвращенные имена» – URL: <http://visz.nlr.ru/searchword.php?qs=%F0%E0%F1%F2%F0%E5%EB%FF%ED&rpp=20&p=1655>

коминделе Чичерине. К удивлению многих, Штейгер, знавший несколько иностранных языков, жил рассеянной светской жизнью, считался незаменимым собеседником на дипломатических обедах и ужинах, переносил сплетни из посольства в посольство, а заодно посещал с охотой дома московской артистической и писательской публики, где мог встречаться с Булгаковым. Его считали хоть и добродушным, но несомненным соглядатаем, чего он, впрочем, почти не скрывал, заявляя с легкой трассировкой: «Я резидент... м-м... одной могущественной державы». Назначенный в последние годы жизни руководителем студии при Большом театре, барон Штейгер носил в кармане визитную карточку: «Directeur des artistes», открывавшую ему многие двери.

(Лакшин 1989: 431)

17 апреля 1937 г. Штейгера арестовали по делу бывшего секретаря Президиума ЦИК А. С. Енукидзе, являвшегося также председателем правительственной комиссии по руководству Большим и Художественным театрами. 16 декабря 1937 г. вместе с другими подсудимыми по этому делу Штейгер был приговорен к расстрелу<sup>16</sup> (погиб почти одновременно с Майзелем).

Фамилию баронов Штейгеров Булгаков, скорее всего, знал с юных лет: отец Бориса Штейгера С. Э. Штейгер с ноября 1912 г. по октябрь 1917 г. являлся членом Государственной Думы IV созыва от Киевской губернии. Интересно также, что в годы гражданской войны Штейгеры жили в Киеве в гостинице «Континенталь»<sup>17</sup> (Николаевская ул., д. 5) – в той же самой гостинице обитает булгаковский Шполянский (Паршин 1991: 124). В ее подвале находилось кафе «Хлам»<sup>18</sup>, которое упомянуто в *Белой гвардии* под именем «Праж»: в нем Шполянский проводит вечера (Булгаков 1989–1990, т. 1: 220, 288). В 1918 г. Б. Штейгеру было 26 лет, он всего на год младше Булгакова – в принципе они могли быть знакомы. Характерно, что среди участников возглавляемого Шполянским «поэтического ордена “Магнитный Триолет”» упоминается поэт по фамилии *Шейер* (Там же: 289).

Возвращаясь к роману *Мастер и Маргарита*, выскажем предположение по поводу дополнительной функции персонажа, прототипом которого явился Штейгер. Слово «штейгер» присутствует в русском языке (хотя в специфической сфере: горное дело) как нарицательное и имеет значение *мастер*. Поэтому Майгель (ср. также *укр.* «майстер») в подтексте предстает как бы двойником главного героя; и характерно, что именно кровь убитого барона претворяется в вино, обладающее по-своему чудесными возможностями (Там же, т. 5: 267).

<sup>16</sup> Форум «Ассоциация коллекционеров» – URL: <http://ak-group.ru/forum/showthread.php?t=1759>

<sup>17</sup> В 1920 г. С. Э. Штейгер вместе с младшим сыном и дочерью покинул Украину. Брат и сестра Бориса Штейгера Анатолий и Алла в эмиграции стали известными поэтами.

<sup>18</sup> *Википедия* – URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Х.Л.А.М.\\_\(арт-кафе,\\_Киев\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Х.Л.А.М._(арт-кафе,_Киев))

## II. Примеры фиктивной «прототопичности»

Ложные «знаки» используются Булгаковым применительно не только к персонажам-людям, но и к *топографическим объектам* – в подобных случаях правильнее говорить не о прототипах, а о «прототопосах». Приведем два небольших примера.

### 1. *Блаженство* / *Иван Васильевич*: Банный переулоч

В обоих произведениях квартира изобретателя (Рейна / Тимофеева) располагается по одному тому же адресу: Банный переулоч, дом 10 (Булгаков 1989–1990, т. 3: 387, 435). Можно было бы объяснить выбор, например, автобиографическими аллюзиями, однако соответствующий район Москвы (между станциями метро «Проспект Мира» и «Рижская») отнюдь не принадлежит к числу типично «булгаковских» мест.

Реальный Банный переулоч именуется так потому, что в нем находятся Ржевские бани. При этом в Москве есть также Большой и Малый *Ржевские* переулочки. Особый интерес для нас представляет Большой Ржевский – здесь в доме 11<sup>19</sup> до 1932 г. жили одной семьей генерал Евгений Александрович Шиловский<sup>20</sup> и его жена Елена Сергеевна, ставшая затем женой Булгакова.

В конце 1933 г. с Шиловским познакомилась двадцатидвухлетняя Марианна Толстая (дочь писателя А. Н. Толстого), и между ними завязался роман (который в 1936 г. завершится браком). Прежняя жена генерала, видимо, принимала участие в этой истории, выступая не только в качестве наперсницы, но и в более активной роли; характерна ее дневниковая запись 20 сентября 1934 г.:

Днем долго гуляли с Марианной Толстой. Она мне рассказывала все свои беды. Про свою несчастную любовь к Е. А. (Шиловскому – Е. Я.). Просила советов. Вечером я была на Ржевском – брала ванну.  
(Булгакова 1990: 73)

«Ванна», судя по всему, явилась поводом к разговору с Шиловским о Марианне Толстой; соответственно, «банное» название переулочка содержит намек на семейные коллизии (характерно, что комедия «Иван Васильевич» начинается с мотива супружеской измены). Судя по всему, Булгаков «поселил» своих инженеров-изобретателей в квартиру бывшего мужа своей жены. Это особенно забавно, если учесть, что дом 11 по Большому Ржевскому был отнюдь не «простым» – в нем жили высокопоставленные военачальники, в том числе командармы 1-го ранга (практически маршалы) И. Якир и И. Уборевич. Между тем обстановка, в которой обитает

<sup>19</sup> Это весьма близко к номеру дома 10 по Б. Садовой ул., выведенном в ряде произведений писателя, в том числе в романе *Мастер и Маргарита*.

<sup>20</sup> В 1928–1931 гг. Шиловский был начальником штаба МВО, с 1931 г. – начальником штаба ВВА им. Н. Е. Жуковского.

булгаковский инженер, больше напоминает «№ 302-бис» из *Мастера и Маргариты* – недаром Тимофеев в сердцах восклицает: «Этот дом населен чертовыми куклами!» (Булгаков 1989–1990, т. 3: 427).

В связи с «банной» темой нельзя забывать и о давно отмеченных в *Блаженстве* реминисценциях из комедии В. Маяковского *Баня* (образ машины времени, проблема «светлого» будущего и пр.); однако этот вопрос, сам по себе весьма интересный, выходит за рамки статьи.

## 2. Мастер и Маргарита: «Грибоедов»

Общеизвестно, что прообразом «Грибоедова» является Дом Герцена (№ 25 по Тверскому бульвару). Какие основания имел Булгаков, чтобы связать дом именно с А. С. Грибоедовым?

Согласно предположениям исследователей (Мягков 1993: 123) причина в том, что сын хозяина дома А. А. Яковлева Алексей Александрович (двоюродный брат А. И. Герцена) упомянут в комедии *Горе от ума* под видом племянника княгини Тугоуховской князя Федора – «химика» и «ботаника» (Гришунин 1995: 334).

Но, думается, важнее иная мотивировка: в образе одного дома писатель актуализировал черты другого. Примерно на таком же расстоянии (но с противоположной стороны) от Тверской улицы, что и Дом Герцена, – то есть «зеркально» симметрично относительно памятнику Пушкину (не забудем, что в те времена он стоял на другой стороне Страстной площади) находился так называемый «Дом Фамусова» – трехэтажный, как и Дом Герцена, особняк (построен в 1803, снесен в 1968 г.), принадлежавший в начале XIX в. М. И. Римской-Корсаковой. Ее сын Сергей Александрович с 1828 г. был женат на кузине Грибоедова Софье Алексеевне<sup>21</sup>, которая, как считается, послужила прототипом героини комедии *Горе от ума*, а ее отец А. Ф. Грибоедов – прототипом Фамусова (Гершензон 1989: 62<sup>22</sup>). Характерно, что когда Бегемот и Коровьев являются в ресторан «Грибоедова», их встречает «бледная и скучающая гражданка» (Булгаков 1989–1990, т. 5: 342) с именем грибоедовской героини – Софья Павловна (Там же: 344).

Конечно, в данном случае вряд ли можно в полной мере говорить о «фиктивной» прототипизации: если автор романа и пытается переключить внимание читателя с одного здания на другое, то делает это, скорее, в шутку. «Грибоедов» в *Мастере и Маргарите* как по описанию, так и «функционально» напоминает больше Дом Герцена (либо, например, Дом печати – нынешний Дом журналиста у Арбатской площади); привнесение

<sup>21</sup> Наверное, для Булгакова имело значение и то, что в 1850–1870-х годах супруги Римские-Корсаковы жили в Камергерском переулке в доме, который впоследствии был перестроен под театр – с начала XX в. в этом здании находится МХАТ.

<sup>22</sup> См. также: [http://mosved.com/index/quotdom\\_famusovyxquot\\_pushkinskaja\\_ploshhad\\_dom\\_3\\_bputinkovskij\\_per\\_kljukovnino/0-64](http://mosved.com/index/quotdom_famusovyxquot_pushkinskaja_ploshhad_dom_3_bputinkovskij_per_kljukovnino/0-64)

в образ «Грибоедова» черт «Дома Фамусова» – лишь имитация «подставного прототипа», автопародийный жест. В порядке заключения заметим, что художественные приемы, служащие созданию комических образов, зачастую реализуются у Булгакова (да и не только у него) не в «чистом» виде, а комплексно, поэтому не всегда удается аналитически отделить один от другого.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Алая нефть: сборник стихов. Георгий Астахов, Сергей Городецкий, Михаил Запрудный, Алексей Крученых, Константин Юст.* Баку: Издание Азцентропечати, 1920.
- Арьев Андрей. «“Что пользы, если Моцарт будет жив...”»: Михаил Булгаков и Юрий Слезкин». Нинов Александр (сост.). *М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени.* Москва: «Искусство», 1988: 425–444.
- Ашукин Николай. «Заметки о виденном и слышанном». *Новое литературное обозрение* 32 (1998): 173–196.
- Ашукин Николай. «Заметки о виденном и слышанном». *Новое литературное обозрение* 33 (1998): 223–262.
- Белобровцева Ирина, Кульюс Светлана. «“Поезда иного следования”»: Михаил Булгаков и Юрий Слезкин». Ирина Белобровцева, Светлана Кульюс (ред.). *Булгаковский сборник.* 4. Таллинн: TPÜ kirjastus, 2001: 20–31.
- Белый Андрей. «Валерий Брюсов». *Россия* 4/13 (1925): 263–280.
- Брюсов Валерий, Петровская Нина. *Переписка: 1904–1913.* Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
- Булгаков Михаил. *Собрание сочинений.* Москва: Художественная литература, 1989–1990. Т. 1–5.
- Булгаков Михаил. *Собрание сочинений.* Санкт-Петербург: Азбука, 2002. Т. 4.
- Булгаков Михаил. *Собрание сочинений.* Москва: АСТ – Астрель, 2007. Т. 1.
- Булгаков Михаил. *Собрание сочинений.* Москва: АСТ – Астрель, 2009. Т. 3.
- Булгакова Елена. *Дневник.* Москва: Издательство «Книжная палата», 1990.
- Гершензон Михаил. *Грибоедовская Москва; П. Я. Чаадаев; Очерки прошлого.* Москва: Московский рабочий, 1989.
- Гёте Иоганн Вольфганг. *Об искусстве.* Москва: Искусство, 1975.
- Гоголь Николай. *Полное собрание сочинений.* Москва – Ленинград: Издательство АН СССР. 1951. Т. 6.
- Государственная Академия художественных наук. Отчет 1921–1925.* Москва: ГАХН, 1926.
- Гришунин Андрей. «Комментарии». Грибоедов Александр (авт.). *Полное собрание сочинений.* Санкт-Петербург: Издательство «Нотабене», 1995. Т. 1: 257–346.
- Жданова Варвара. *Служение и венец. Пушкин в творчестве Михаила Булгакова.* Интернет-сайт «Проза.ру» – URL: <http://www.proza.ru/2013/01/09/834>
- Каверин Вениамин. *Эпизод: Мемуары.* Москва: Аграф, 1997.
- Кисельгоф Татьяна. «Годы молодости». *Литературная газета.* 13. 05. 1991: 6.
- Кисельгоф Татьяна. «Из семейной хроники Михаила Булгакова». Леонид Паршин (авт.). *Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова.* Москва: Издательство «Книжная палата», 1991: 13–113.
- Лакшин Владимир. *Открытая дверь: Воспоминания и портреты.* Москва: Московский рабочий, 1989.
- Мягков Борис. *Булгаковская Москва.* Москва: Московский рабочий, 1993.
- Ноженко Светлана, Аронов Гелий, Вдовина Людмила. «Комментарии». Булгаков Михаил (авт.). *Записки юного врача.* Киев: «Либідь» – «ІСА», 1995: 293–301.
- Паршин Леонид. *Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова.* Москва: Издательство «Книжная палата», 1991.

- Петровская Нина. «Воспоминания». *Минувшее*. 8. Paris: Atheneum, 1989: 7–138.
- Петровский Мирон. *Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова*. Киев: Дух і Літера, 2001.
- Рутыч Николай. *Биографический справочник высших чинов Добровольческой армии и Вооруженных Сил Юга России: Материалы к истории Белого движения*. Москва: Regnum – Российский архив, 1997.
- Слезкин Юрий. *Ольга Орг*. Берлин: Русское универсальное издательство, 1922.
- Слезкин Юрий. «Столовая гора». *Дарьял*. 3–5. Владикавказ, 2005. (URL: [http://www.darial-online.ru/2005\\_3/slezkin.shtml](http://www.darial-online.ru/2005_3/slezkin.shtml))
- Сулима Микола. «Два этюды». *Collegium*. 1–2. Киев, 1995: 148–150.
- Тинченко Ярослав. *Белая гвардия Михаила Булгакова*. Киев – Львов, 1997.
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*. Москва: ИМЛИ РАН, 2001. Т. 2.
- Ходасевич Владислав. *Собрание сочинений*. Москва: Согласие, 1997. Т. 4.
- Чудакова Марнетта. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. 2-е изд. Москва: Книга, 1988.
- Шапошникова Наталья. «Пречистенский круг: Михаил Булгаков и Государственная академия художественных наук в Москве». *Михаил Булгаков: «Этот мир мой...»* Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 1993. Т. 1: 111–126.
- Шенталинский Валерий. «Охота в ревзаповеднике: Избранные страницы и сцены советской литературы». *Новый мир* 12 (1998): 170–175.
- Шервинский Сергей. «Брюсов и Рим». *Валерию Брюсову: сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта*. Москва: Издание КУБСа В.Л.Х.И. имени Валерия Брюсова, 1924.
- Шкловский Виктор. *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*. Москва: Советский писатель, 1990.
- Яблоков Евгений. *Художественный мир Михаила Булгакова*. Москва: Языки славянской культуры, 2001.

Јевгениј Јаблоков

## О ОЧИГЛЕДНИМ И СКРИВЕНИМ ПРОТОТИПИМА КОД М. БУЛГАКОВА

### Резиме

За стил Булгакова је карактеристична висока алузивност, многи ликови имају свој прототип. Писац често у једном јунаку спаја црте неколико прототипова, користећи принцип „колажа“ у стварању лика. У низу случајева Булгаков (с пародичним или конспиративним циљем) „маскира“ реални прототип и уводи црте прототипа-„сурогата“ – уместо једног реалног човека алудира на другог (везаног с првим биографски или некако другачије). Овај поступак, који зовемо фиктивном прототипизацијом, анализиран је у чланку на примерима неколико Булгаковљевих дела.

*Кључне речи:* руска књижевност XX века, Булгаков, прототипови.

Тамара Жељски  
Филолошки факултет, Београд  
Катедра за славистику  
steket04@gmail.com

## ЈУРИЈ РАКИТИН О СТВАРАЛАШТВУ И ЛИЧНОСТИ КОНСТАНТИНА СТАНИСЛАВСКОГ

Рад је посвећен размишљањима позоришног редитеља Јурија Ракитина о стваралаштву Константина Станиславског. Сусрет са Станиславским 1905. и учешће у његовом експерименталном Позоришном студију на Поварској, којим руководи Всеволод Мејерхољд, открио је у Ракитину режисера. У Србији Ракитин у више наврата пише о Станиславском за дневне листове и часописе, али два написа о Станиславском, сачувана у његовој заоставштини у Позоришном музеју Војводине, до данас су остали непознати. Доносимо у прилогу дешифрован рукопис ненасловљеног Ракитиновог текста о Станиславском.

*Кључне речи:* Ракитин, Станиславски, систем, успомене.

The paper is devoted to the thoughts of the theater director Yuri Rakhitin on the opus of Constantine Stanislavsky. His encounter with Stanislavsky in 1905 and the participation in his experimental Theatrical Studio in Povarska managed by Vsevolod Meyerhold revealed a director in Rakhitin. In Serbia Rakhitin wrote on Stanislavsky on several occasions for daily papers and journals but two texts on Stanislavsky, preserved in his legacy in the Theatrical Museum of Vojvodina remained unknown until today. We present the deciphered manuscript of the untitled Rakhitin's text on Stanislavsky.

*Key words:* Rakhitin, Stanislavsky, System, memories.

Редитељ, глумац, педагог и теоретичар позоришта Јуриј Љвович Ракитин (право име Георгиј Леонтијевич Јоњин, 10/23. мај 1882, Харков – 21. јул 1952, Нови Сад) ступио је у свет театра 1902. године у Петрограду, где је у класи великог глумца Владимира Николајевича Давидова уписао престижну Глумачку школу при императорским позориштима, која је примала само изразите глумачке таленте.

Случај је уредио да је у време успешног извођења Ракитинове дипломске представе *Вишињик* А. П. Чехова у пролеће 1905. године, у Петрограду гостовала трупa Московског художественог театра (МХАТ), предвођена Константином Сергејевичем Станиславским. Пошто му је Давидов представио своје глумце, Станиславски је позвао Ракитина и још једног младића из његове класе да се придруже Позоришном студију на Поварској (улица у Москви), који је заправо представљао експериментални студио МХАТ-а под руководством Всеволода Емиљевича Мејерхољда (Миличевић

2007: 13–14). Студио је угашен већ у јесен 1905. године, па је Ракитин (овај псеудоним је почео да користи од премијере Чеховљеве драме *Вишњик*, у којој је одиграо своју прву позоришну улогу – Лопахина) наставио ангажман у трупи „Друштво за нову драму“, за чије обнављање је заслужан Мејерхољд. Ракитин је у МХАТ примљен 1907, где је остао до 1911. године.

Станиславски је допринео да Ракитин у себи открије дар и жељу да постане позоришни редитељ. Како епизодне глумачке улоге нису могле да задовоље Ракитинову уметничку амбицију, Станиславски и Немирович-Данченко су га 1909. године и својству литерарног асистента укључили у рад на припреми драме *Месец дана на селу* Ивана Тургењева. Била је то прва представа „званично рађена по методу Станиславског... што је омогућило Ракитину да се на самом извору упозна с идејама Станиславског о глуми и режији... Тад се родио редитељ Ракитин“ (Миличевић 2007: 14). Наиме, Ракитин је у току рада на представи сачинио текст „У стакленој башти“, у коме је анализирао припреме комада са позиција редитеља, при чему је показао одлично познавање стваралачког процеса. Текст је посветио Станиславском, кога је назвао „правим“, а себе „лажним Ракитином“, будући да је Станиславски у представи глумио спахију Ракитина.

Ракитин је касније у својим текстовима, објављеним у Србији, објашњавао утицај МХАТ-а на развој позоришне уметности не само у Русији, већ и у свету. Записао је да је МХАТ било место „где се запламтела права уметност, где је вејао дух младости, маште, укуса, смелости, у коме није било страшних традиција, у коме ученици напоредо са уваженим старинама могу да добију и главну улогу“ (Ракитин 1923: 162). За Владимира Ивановича Немирович-Данченка, директора Московске филхармоније и драматурга је написао да је „мозак“, а Станиславски „душа, срце“ МХАТ-а (Ракитин 1923: 163). Описао је почетно одушевљење Станиславског натурализмом, као и његовим „путовањем од Чехова до симболизма“ (Јовановић 2007: 243). Ракитин је уочио и „утицај „мајнингештовштине“ на естетска опредељења Станиславског, за историчност, за аутентичност, за документарност, „да слика живот и његову истинску суштину, верно сликање природе“. Ракитин на ово гледа и критичким оком указујући да је „детализирање ишло дотле, да је гледаоцима одузимало сваку машту, није му ништа преостајало да сам доцрта, да својим уображењем допуни. Па ипак, упркос свему, стваралачки дар маестра Станиславског, по Ракитину, приближаваше се генијалности“ (Јазић 2007: 253).

Утицај Станиславског на Ракитина – позоришног редитеља неспоран је, али му је главни уметнички узор био и остао његов пријатељ и сарадник Мејерхољд. Милена Лесковац закључује да је Ракитин „Станиславског и његов *Систем* величао због популарности аутора и његовог дела код нас“, односно, да је „чињеницу да је [као] некадашњи ученик Станиславског и бивши художественик искористио да осигура своју позицију у београдском Народном позоришту“ (Лесковац 2007: 162). Стога га је његов ученик – глумац, редитељ, писац и педагог Мата Милошевић назвао

„неверним учеником Станиславског“ (Топић 2007: 301). Ипак, Ракитин је признавао важну улогу *Система* у његовом стваралаштву, али је у више наврата наглашавао „да се ни Станиславски није доследно придржавао *Система* и да је свака искључивост у опозицији с театром“ (Радоњић 2007: 169).

Кроз богато Ракитиново писано стваралаштво провејавају многи коментари о личности и раду Станиславског, који сведоче о уважавању, угледању и ослањању на стваралаштво „милог, драгог Константина Сергејевича“, према коме је Ракитин, како је сам записао у тексту „У стакленој башти“, „гајио осећање безграничне љубави и дивљења“ (Топић 2007: 301).

Захтевајући од глумца дисциплинованост у погледу долазака на пробе, Ракитин се као редитељ позивао на речи Станиславског да живот позоришта „није фабрика но уметност“ (цит. по: Лесковац 2007: 70). Тврдио је да се у основи позоришне теорије Станиславског налази наук глумцима да играју „помоћу својих личних осећања, успомена“, као и да Станиславски „ни једног тренутка није одрицао потребу преображавања глумца; питање је само у томе: како и када се он преображава“ (Ракитин 1950: 3), чиме је Ракитин доказивао своју концепцију позоришног стваралаштва, по којој улогу треба приближити глумцу, а не глумца улози.

Према Ракитину, страст је била „врхунац осећања“ и кључни предуслов за постојање позоришне уметности. Приликом дефинисања страсти као појаве „кад се спонтано сједине физичко и психичко напрезање глумчеве воље“, због чега се „свака нова особа која жели постати сценски радник, може тек тада посветити позоришту када се страсно, то јест, напрезањем физичке и духовне воље преда том позиву“, Ракитин је наглашавао да је имао у виду „древну вечну истину коју је увек износио Станиславски: Волите уметност у себи, а не себе у уметности“ (Ракитин: *О критици и Станиславском*) као једноставан завет који су његови ученици често заборављали.

За разлику од писаних материјала, испуњених поштовањем и захвалношћу, Ракитин је, по сведочењу његових сарадника из Србије, „често говорио о Станиславском с горчином и једом“, што сведочи о амбивалентном односу ученика према учитељу. Према казивању Предрага Динуловића, у разговору са студентима Четврте београдске глумачке школе „Ракитин се врло неповољно изражавао о Станиславском, али им је зато до у детаље са заносом препричавао решења појединих сцена из представа Станиславског... Иако није признавао Станиславског, оно што је радио било је то“ (Рапајић 2007: 337–338). Другим речима, „иако је понекад изрицао циничне примедбе на рачун Станиславског“, Ракитин је „суштински ипак прихватао учење Станиславског о глумачкој уметности, оценивши га несавршеним, али зато најбољим постојећим“ (Рапајић 2007: 339).

Ракитин је најзначајнији прилог проучавању значаја Станиславског за позоришну уметност дао у тексту „К. С. Станиславски – успомене и сећања“, објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1938. године поводом смрти славног редитеља. На почетку текста Ракитин истиче да је

„Европа, клањајући се нашој музици и балету, сасвим превидела остале наше (руске) драмске генијалне појаве“, али да је ту „празнину попунио својом личношћу највећи руски мајстор сцене и велики учитељ“ Станиславски (Ракитин 1938: 569). Оцењујући допринос Станиславског позоришној уметности, Ракитин пише да је главна заслуга садржана у његовом „завештаном систему“, а не „у стварању позоришног штимунга, нити у ситницама животног искуства, нити у изванредном ансамблу... Она чак није ни у томе, што је Станиславски први индивидуализирао и оживео истином живот свакога статисте у гомили, и створио од те истине принцип слободе...“ (Ракитин 1938: 569). Уз искрено признање да је и сам у младости подлегао „моди“ да се подсмева „генијалном“ проналаску „старца“, Ракитин тврди да је главни задатак система Станиславског био у томе „да глумац уме да изазове у себи права осећања јунака, да уме упутити своју вољу на то да *живи* тим осећањима, а не да *представља* да живи“ (Ракитин 1938: 570).

Изузев зналачких коментара о систему, драгоцене су и Ракитинова запажања о појединим карактерним цртама и особеним, могло би се рећи и ексцентричним навикама Станиславског, које су долазиле до изражаја у току стваралачког процеса. Ракитин указује да је Станиславски „радећи... тражио и мучио се. Његова нервоза прелазила је и на глумце. Пљусак увреда падао је са редитељског стола и сваког тренутка паљен је доњи електрични сигнал. Знак прекида“ (Ракитин 1938: 571).

Од посебног значаја су и анегдоте о Станиславском, које је Ракитин брижљиво бележио и делимично публиковао у тексту „К. С. Станиславски – успомене и сећања“. Међу неинвентарисаном грађом Фонда Ј. Љ. Ракитина у Позоришном музеју Војводине налази се Ракитинов рукопис на руском језику, у коме су садржане искључиво такве анегдоте. Анализа рукописа показује да је превод објављен у цитираном тексту у *Српском књижевном гласнику* непотпун и непрезицан, будући да су управо оне анегдоте које Ракитин оцењује као најзанимљивије, изнете у скраћеном облику, или нису изнете уопште.

Прва анегдота из рукописа везана је за догађај у коме је као глумац МХАТ-а учествовао и сам Ракитин, а која илуструје жар и занесеност с којом је Станиславски приступао режирању позоришних комада. Ракитин се сећа: „Било је то давно, у најранијим годинама живота позоришта. Пробали смо тада „Сњегурочку“ – пролећну бајку Островског, која се до тада тако лепо приказивала на сцени Малог московског театра,<sup>1</sup> уз извођење музике коју је Чајковски компоновао специјално за ово остварење. (Московски) Художествени театар је одлучио да постави ту драму и, наравно, да је постави потпуно другачије. Не тако као што су до тада постављали. И музику су наручили другачију, од композитора Гречанинова,<sup>2</sup> јер му-

<sup>1</sup> У питању је Государственный академический Малый театр России, основан 1756. године.

<sup>2</sup> Руски композитор Александр Тихонович Гречанинов (1864–1956).

зика Чајковског није одговарала оној религиозној мистици, коју су по сваку цену хтели да пронађу (Станиславски и Немирович-Данченко) у драми. Посао им није ишао од руке. На једној од проба Константин Сергејевич одједном тражи да неко од радника на сцени легне на даску како би га у том положају подигли на скелу. Било је урађено. Радника су ставили на даску и подигли у вис. Станиславски тражи да га осветле косим белим пројектором. Такође, одмах да се уради. Виси радник у лежећем положају на дасци осветљен пројектором. Проба тече сјајно. Све се одлично одвија. Станиславски је у добром расположењу. Другог дана Станиславски опет тражи да се радник стави на даску, подигне у вис и да се тако држи све време. Тако сваки дан. Одредили су дежурства за радника који ће да лежи за време пробе. Прошао је месец. Немирович проверава: Константине Сергејевичу, да ли Вам је неопходан тај радник на ужету? Можда можемо и да прекинемо с тим. Одговор: Који радник – чудно се Станиславски ништа не схватајући. Ситуација се разјаснила. Драма, „Сњегурочка“, одиграла се у духу, условно, стилизованих покрета византијског иконописања. Константин Сергејевич је морао све то да запамти. Све да запамти јер је то видео први пут и тако се јасно чинило да је запамтио. А видео је то у кијевској Владимирској саборној цркви на фрескама код Нестерова и Васњецова.<sup>3</sup> Када је био у Саборној цркви, она још није била завршена, још су је осликавали. Посебно је запамтио уметника који је лежао на дасци и осликавао свод Саборне цркве. Коси зрак сунца на своду осветљавао је уметника и његову фреску. То се посебно урезало у памћење Станиславског. Петар (Иљич Чајковски) је дао „Сњегурочки“ карактер иконописа Нестерова, карактер условности. Константин Сергејевич је по сваку цену морао да добије алузију на оне утиске, на оне емоције, које је тада доживео у Кијеву у Саборној цркви која се гради. Константин Сергејевич је затим одлучно негирао да је тражио да се на свакој проби радник подиже и да је то тражио само једном на неколико минута. Свима је било јасно да је Станиславски морао поново да се зарази тим религиозним расположењем, које га је обузело при првој посети Владимирској саборној цркви. Снимке слика Нестерова и Васњецова могао је изнова и изнова да гледа, али је њему било нешто друго важно. Хтео је у својој глави да изазове асоцијацију старог, великог утиска живљења. Станиславски је можда дивно, прекрасно, уметнички био у заблуди, а с њим је био у заблуди и цео театар, али у тим трагањима је и била величина и значај Художественог театра“ (Ракитин: <Без наслова>).

Ракитин представља Станиславског као човека и ствараоца снажних емоција, које су понекад његовом окружењу изгледале као опседнутост. Ракитин је тим поводом забележио: „Када се Станиславски бавио било ким, то је личило на лудило. Сећам се тако, једном се бавио младим мом-

---

<sup>3</sup> Руски сликари Михаил Васиљевич Нестеров (1862–1942) и Виктор Михајлович Васњецов (1848–1926).

ком, глумцем Горевом.<sup>4</sup> Када је Горев на пробама играо Хлестакова, заболо га је желудац. Константин Сергејевич му је сваки дан слао пилећи бујон и кувано пиле. Станиславски се свакодневно интересовао да ли је имао столицу и наређивао да га клистирају. Зато, кога он није волео, није му се добро писало. Тада је излазио на сцену да би почео да виче и да прекореваша. Сећам се како је прекореваша младог ученика Асланова,<sup>5</sup> рођака Немировича, који је у „Плавој птици“ играо овна. „Ја вас уопште не разумем, господине Асланов. Како Ви, син угледних родитеља, студент, рођак Владимира Ивановича, културни човек, не разумете тако једноставну ствар, да је ован плашљива животиња, а Ви развезани, Ви се не плашите. Зар је то могуће? Ви сте идиот ако тако једноставну ствар не можете да разумете“ (Ракитин: <Без наслова>).

У наставку текста Ракитин наводи: „Шта је још било карактеристично за Константина Сергејевича у моје време – то су честе омашке у говору. На пример, у Јулију Цезару у улози Брута, он је у свом говору уместо „Римљани, грађани, другови“, рекао „Римљани, гробљани, другови“. Не знам да ли су данас остале у Художественом театру његове омиљење, очаравале традиције. На пример, у (Чеховљевој драми) „Три сестре“, било је обавезно да носиоци главних улога на почетку првог чина, док још не изађу на сцену, сами гучу као голубови иза прозора. Када сам ја добио улогу Родеа од И. М. Москвина, био сам упозорен да у почетку првог чина морам да будем спреман да изађем на сцену гучући. Ја сам пришао и видео како Константин Сергејевич обучен у војни шињел шета испод прозора са Лужским<sup>6</sup> и имитирају голубије гугутање. То су радили изванредно. То је била традиција. Али тога је мало. Било је то у време премијере „Три сестре“. Млади глумци у трећем чину, када се на сцени видела светлост пожара, морали су да се облаче и имитирају ватрогасце, да трче иза кулиса са ватрогасним цревима, дизалицама и колима и да звоне у звона. Публика то апсолутно није могла да види, јер су на сцени били само прозори собе, док је на улици био мрак. Али за Станиславског није била важна публика у сали, него илузија самих глумаца на сцени који су морали детаљно да имитирају пожар у провинцији. Да би то постигао, Станиславски је наређиваша глумцима који су трчали иза прозора као ватрогасци да буду обучени као они, да их имитирају, без обзира на потпуни мрак иза кулиса.

У Антигони, у првој сезони Художественог театра, помоћни режисер Н. Г. Александров<sup>7</sup> иза кулиса се такође одевао у грчки хитон, да не би својим градским изгледом у фраку одудараша од глумаца – Грка из молитвено-мистичног расположења грчке трагедије. Све то може данас да

<sup>4</sup> Аполон Фјодорович Горев (1887–1912), син глумачког пара Фјодора Петровича Горева и Елизавете Николајевне Горева.

<sup>5</sup> Николај Петрович Асланов (1877–1944).

<sup>6</sup> Глумац, редитељ и позоришни педагог Василиј Васиљевич Лужски (1869–1931).

<sup>7</sup> Глумац, помоћник редитеља и позоришни педагог Николај Григорјевич Александров (1870–1930).

звучи и наивно, али то указује на тај велики дух чисте високе уметности који је тада Станиславски улио својим младим глумцима“ (Ракитин: <Без наслова>).

Рукопис Ракитина се завршава закључком да је „Художествени театар изазвао велику револуцију у руском театру. Константин Сергејевич је први револуционар руске сцене. Из његовог театра је као резултат изашао и Мејерхолд. Русија је прихватила револуцију Художественог театра са усхићењем. И сада је тај револуционар отишао на вечни починак или су с њим отишли револуционари друге врсте. Клањамо се пред великим руским учитељем, револуционаром, који је први навео руску интелигенцију да још више воли нашу отаџбину и њен велики театар“ (Ракитин: <Без наслова>).

У истом тону је завршен и текст „К. С. Станиславски – успомене и сећања“ у *Српском књижевном гласнику*. Иако у појединим деловима, због чињенице да су настали поводом смрти славног уметника, ови текстови звуче као панегирици, свакако заслужују пажњу као вредни извори за проучавање Ракитиновог односа према Станиславском. Тај однос је у највећем делу испуњен поштовањем и разумевањем за уметнички кредо Станиславског, док поједине критике показују да Ракитин није био спреман да беспоговорно следи правац свог учитеља, већ је позоришној уметности приступао на оригиналан начин.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вагапова Наталија. «Счастливые московские годы Юрия Ракитина». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Београд: Факултет драмских уметности, 2007.
- Јовановић Т. Зоран. «Написи Ј. Љ. Ракитина о позоришној уметности». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Београд: Факултет драмских уметности, 2007.
- Лазић Радослав. „Ракитин – театарски естетичар“. *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Београд: Факултет драмских уметности, 2007.
- Лесковац Милена. *Ракитинове режије у Српском народном позоришту*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2007.
- Милићевић Огњенка. „На трагу који се памти: Јуриј Ракитин“. *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Београд: Факултет драмских уметности, 2007.
- Радоњић Мирослав. „Маестров систем“. *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Београд: Факултет драмских уметности, 2007.
- Ракитин Јуриј. „Позоришни опити и идеје“. *Мисао* XI/ 3 (1923).
- Ракитин Јуриј. „К. С. Станиславски – успомене и сећања“. *Српски књижевни гласник* 54/8 (1938).
- Ракитин Јуриј. „Приблизити глумца улози или улогу глумцу“. *Наша сцена* 9 (1950).
- Ракитин Јуриј. Без наслова. Ненасловљен Ракитинов текст о Станиславском (неинвентарисана грађа). Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
- Ракитин Јуриј. *О критички и Станиславском* (неинвентарисана грађа). Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.

Рапајић Светозар. „Педагошки рад Јурија Ракитина у Београду“. *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Београд: Факултет драмских уметности, 2007.

Топић Сања. „Скица за Ракитином портрет у Народном позоришту у Београду 1921–1941. године“. *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Београд: Факултет драмских уметности, 2007.

Тамара Жельски

## ЮРИЙ РАКИТИН О ТВОРЧЕСТВЕ И ЛИЧНОСТИ КОНСТАНТИНА СТАНИСЛАВСКОГО

### Резюме

Работа посвящена восприятию творчества Константина Станиславского театральным постановщиком Юрием Ракитиным. Встреча со Станиславским в 1905 году и участие в его экспериментальной Театральной студии на Поварской, которой в это время руководил Всеволод Мейерхольд, зародили в Ракитине постановщика, талант которого раскроется лишь в Сербии, в годы эмиграции. В Сербии Ракитин неоднократно писал о Станиславском в газетах и журналах, однако до сих пор оставались неизвестными два его текста о Станиславском, хранящиеся в его фонде в Театральном музее Воевоины. Неозаглавленную рукопись Ракитина о Станиславском на русском языке мы расшифровали и публикуем ее в приложении.

*Ключевые слова:* Ракитин, Станиславский, Система, воспоминания.

### <Ракитин о Станиславском><sup>1</sup>

Было это давно в самые первые годы жизни театра. Репетировали тогда Снегурочку – весеннюю сказку Островского, так прекрасно до этого шедшую на сцене Малого московского театра со специальной музыкой Чайковского. Художественный театр решил поставить эту пьесу и конечно поставить совершенно по иному. Не так как до них ставили. И музыку заказали другую, композитору Гречанинову, так как музыка Чайковского не подходила к той религиозной мистике, которую хотели во чтобы то ни стало найти в пьесе. Работа не ладится. На одной из репетиции Константин Сергеевич вдруг требует чтоб один из рабочих на сцене лег на доску и чтобы его подняли как лежащего на колосники. Было исполнено. Рабочего положили на доску и подняли кверху. Станиславский требует чтобы его осветили косым белым проектором. Тоже немедленно исполнить. Висит освященный проектором рабочий разлегшись на доске. Репетиция идет замечательно. Все ладится прекрасно. Станиславский в ударе. На другой день Станиславский просит опять поднять на доску рабочего наверх и держать его там все время. Так каждый день. Назначили дежурство рабочих кому лежать во время репетиций. Прошел месяц.

<sup>1</sup> Захваљујмо Позоришном музеју Војводине у Новом Саду на исказаној предусретљивости за несметано коришћење грађе из фонда Јурија Ракитина.

Немирович проверяет, Константин Сергеевич, Вам необходим этот рабочий на колосниках? Может быть можно и прекратить эти качели и под вами. Какой рабочий? – удивлялся Станиславский, ничего не понимая. Дело объяснилось. Пьеса, т.е. Снегурочка, ставилась в духе условного византийской иконописи, т.е. условных поз: вытянутых молитвенно рук, молитвенных стилизованных поворотов. Константину Сергеевичу было необходимо вспомнить все это. Вспомнит же все это он видел впервые и так ясно казалось, запомнил. А видел он это в Киевском Владимирском Соборе на стенной живописи у Нестерова и Васнецова. Когда он был в Соборе, он еще не был окончен, его еще расписывали. Запомнился ему особенно художник лежащий на доске и расписывающий купол Собора. Косой луч солнца в куполе освещал художника и его картину. Это особенно запечатлелось у Станиславского в голове. Петр ставя Снегурочку в характере иконописи Нестерова, в характере условности. Константину Сергеевичу надо было во чтобы то ни стало получить намек на те впечатления, на те эмоции какие он воспринял тогда в Киеве в строящемся Соборе. Константин Сергеевич потом решительно отрицал, что просил поднимать рабочего каждую репетицию что он просил однажды всего на несколько минут. Ясно всем было, Станиславскому надо было снов заразиться тем религиозным настроением, которое охватило его при первом посещении Владимирского Собора. Снимки с картин Васнецова и Нестерова он мог снова пересмотреть, но ему важно было другое. Он хотел вызвать в своей голове ассоциацию старого большого переживания. Станиславский может быть заблуждался прекрасно искренно, художественно, а с ним заблуждался и весь театр. Но в этих поисках и было величие и значение Художественного театра.

Когда Станиславский увлекался кем-нибудь, то это походило на сумасшествие. Так помню он увлекался молодым шалопаем актером Горевим. Когда тот репетировал Хлестакова у него разболелся желудок. Ему стали посылать от Константина Сергеевича ежедневно куриной бульон и вареную курицу. Станиславский ежедневно справлялся был ли у него стул и приказывал делать клизмы. Зато кого он не любил горе ему стоять. Ему выйти на сцену чтобы начали ругательства и попреки. Я помню как он укорял молодого ученика Асланова, племянника Немировича, игравшего в синей птице барана. Я не понимаю решительно вас господин Асланов. Как вы сын приличных родителей, студент, племянник Владимира Ивановича, культурный человек не понимает такой простой вещи, чтобы баран трусливое животное, и Вы развязны, Вы не боитесь. Разве так можно. Вы идиот то раз какого не понимаете таких простых вещей.

Что еще было характерно для К. С. в мое время это частые обмолвки. Например в Юлии Цезаре в роли Брута он в своей речи вместо «Римляне граждане, друзья», сказал «Римляне грабляне, друзья.» Я не знаю остались ли теперь в Художественном театре его милые очаровательные традиции. Например в «3 сестрах» было обязательно для самых действующих лиц в начале первого акта не вышедших на сцену, ворковать голубями

самим за окном прогоровых. Когда я получил роль Роде от И. М. Москвина, я был предупрежден, что в начале акта даже должен быть готовым и явиться на сцену для воркования. Я пришел и увидел как К. С. одетого в военную шинель ходил под окном с Лужским и имитируют голубей воркованием. Выходило у них это замечательно. Эта была традиция. Но этого мало. Было время на первых спектаклях «3 сестер». Молодые актеры в 3 действии «Трех сестер» когда на сцене видно зарево пожара, должны были одеваться и гримироваться пожарными и бегать за кулисами с пожарными кишками, кранами и машинами и звонить в колокольчики. Публике это было абсолютно не видно. Так как через окна комнаты, так как на улице темно. Но для Станиславского была важна не публика в зрительном зале, а иллюзия самых актеров, на сцене, которые должны были для всех переживаний ясно представить себе пожар в провинциальном городе, вот для этого Станиславский приказывал актерам бегающим за окнами в виде пожарных, быть одетыми и загримированными пожарными, несмотря даже на полный мрак за кулисами. В Антигоне, в первый сезон Художественного театра помощник режиссера за кулисами Н. Г. Александров тоже одевался в греческий хитон, чтобы своим штатским видом в пиджаке не выбивать актеров греков из молитвенно-мистического настроения греческой трагедии. Все это может быть слышно сейчас и наивно. Но это показывает на тот великий дух чистого высокого искусства, который тогда внушал своим молодым актерам К. С. Станиславский.

Художественный театр сделал огромную революцию в русском театре. Константин Сергеевич это первый революционер русской сцены. Из его театра вышел в последствии и Мейерхольд. Россия приняла революцию Художественного театра с восторгом. Теперь этот революционер на покое ушел или ею ушли революционеры другого сорта. Склонимся же перед великим русским учителем революционером начавшим русскую интеллигенцию еще более любить нашу родину и ее великий театр.

29. февраля 38 года. Юрий Ракитин

## ФЛОРА ФОЛЬКЛОРА: СЕРБСКАЯ ЭТНОБОТАНИКА

Зоја Карановић, Јасмина Јокић (ред.). *Биље у традиционалној култури Срба (приручник фолклорне ботанике)*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013, 286 стр.

После выхода ставшего классикой словаря В. Чайкановича *Речник српских народних веровања о биљкама* (Чайкановић 1984, 1985) в сербской гуманитарной литературе было не так много книг, посвященных народным знаниям о мире растений. Кроме множества небольших публикаций, посвященных различным узким аспектам темы, специального упоминания заслуживают объемная статья М. Шпис-Чулум (Шпис-Ћулум 1995: 397–490), диссертация М. Джокич (Ђокић 2003) и книга В. Питулич (Питулић 2007). Вышедший в Нови Саде сборник, несомненно, является событием уже по этой причине, особенно на фоне общей тенденции к смещению исследований от этнографии и фольклора к антропологии. Издание задумывалось как пособие для участников Международной летней школы по сербскому фольклору, организованной Центром изучения сербского фольклора при факультете сербской литературы и факультетом философии в Нови Саде. Однако по охвату материала и качеству статей сборник выходит далеко за рамки обычного учебного пособия. Особенно радует то, что сборник опубликован на двух языках – сербском и английском, что существенно расширяет его потенциальную аудиторию. Некоторые статьи из сборника уже были представлены альманахом *Традиционная культура* в специальной рубрике «Растительный код сербской культуры»<sup>1</sup>. Составители не стали делить сборник на разделы – что, очевидно, обусловлено небольшим числом статей – однако вошедшие в него работы можно сгруппировать по темам.

Три статьи относятся к жанру фитопортретов, все более популярному в современной этноботанике. Статья З. Каранович «О герани (миф, обряд, магия, поэзия)» посвящена одному из самых значимых растений сербского (и – шире – южнославянского) мифологического гербария (*Geranium macrorrhizum*). Не в последнюю очередь такая важная роль отведена этому растению из-за поверья о его происхождении: этиологическая легенда говорит, что герань (србх. *зравец*) выросла из капель пота богородицы, спасавшейся бегством из Вифлеема. Таким образом, она относится к божественным, святым растениям. Кроме того, герань – это душистое растение, а им в сербском фольклоре традиционно отводится роль апотропеев. Наконец, это лекарственное растение (что отражено уже в его названии). Используя богатый корпус цитат из фольклорных текстов и этнографических описаний, автор убедительно демонстрирует, что герань – одно из растений, наиболее интенсивно используемых в ритуалах, как календарных, так и жизненного цикла, а также в любовной магии. Как в Сербии, так и в Болгарии его сажают на могилах, что, видимо, говорит о его роли как медиатора в путешествии души на тот свет.

В следующей статье – «Груша в сербской традиционной культуре и устной прозе» – Д. Попович, анализируя материал, приходит к выводу о том, что представления об этом дереве носят противоречивый характер. Автор показывает, что традиционная

<sup>1</sup> *Традиционная культура* 4 (2013): 110–166. Из статей, вошедших в рецензируемый сборник, в этой рубрике были опубликованы переводы статей Д. Попович, Я. Йокич, Т. Вуйнович и С. Самарджия. Кроме того, в нее вошли статьи (Сикимић 2013: 119–127) и (Карановић 2013: 157–166).

культура сохранила мифологические представления всех уровней – от древнейших до более современных, включая следы представлений о дереве как о боге, святилище бога, обиталище души. Груша входит в ряд деревьев, которым поклонялись, т. е. она могла выступать как замена храма; с другой стороны, груша является местом обитания демонических существ или душ умерших. Как следствие, с ней связан целый ряд предписаний и запретов, определяющих ее место в обрядовой и магической традиции. Пожалуй, главным достоинством статьи является использование количественных методов, столь редкое в гуманитарных исследованиях. Автор сравнивает количество примеров в различных жанрах сербской устной прозы, где доминирует представление о груше как о дереве, принадлежащем хтоническому миру или же находящемуся на границе человеческого и демонического, что позволяет строить некоторые дальнейшие предположения. Анализируя сюжеты нескольких сказок из собрания Вука Караджича, Д. Попович отмечает факт появления груши в определенных типах сказок и легенд и, более конкретно, обнаруживает зависимость между характеристиками и действиями груши и конкретными сказочными мотивами по каталогу Аарне-Томпсона. Особо подчеркивается сходство представлений о груше в сербском фольклоре и этнографических материалах. Широкий семантический спектр образов дерева автор связывает с культом деревьев в анимизме и тотемизме, а случаи замены груши на другое дерево – с ослаблением традиционных представлений.

М. Д. Стефанович для своей статьи «Явор в сербской культуре» выбрала менее важное для славянской традиционной культуры дерево. Явор (белый, или широколистный, клен) не относится к наиболее популярным деревьям сербского мифологического гербария, однако автору удалось собрать достаточное количество материала, чтобы дать всестороннюю характеристику объекту своего исследования – начиная от обзора словарных дефиниций и описания почитаемых священных деревьев и заканчивая примерами ритуального и прагматического использования дерева и его фольклорной характеристикой. В фольклоре явор предстает как растение, которому можно передать болезнь; как обиталище демонических фольклорных персонажей; из его древесины изготавливали *зусле* – инструмент исполнителей сербских эпических произведений, а из сока – лекарственный сироп. Его высаживали во дворе как домашнее дерево-защитника. Широкая распространенность явора на Балканах обусловила большое количество производных от его названия топонимов, а также личных имен. В народных песнях явор часто символизирует жениха. Не ограничиваясь рамками балканской мифологии, автор приводит примеры из мезопотамского, кельтского и греческого культурного наследия. Описывая дальнейшие перспективы исследования, М. Стефанович задается вопросом, существуют ли древесные символы со сходными значениями за пределами ареала распространения явора.

Я. Йокич посвятила свою статью «Святые и демонические деревья в сербской фольклорной традиции» более общей теме: культу деревьев в сербской культуре. При этом одни деревья (например, ясень, ель, сосна) связаны со злыми духами, а другие принадлежат божествам: дуб – громовнику, орешник и липа – верховному женскому божеству. В сербском фольклоре сохранились остатки анимизма, согласно которым контакт с деревом осмысливается как контакт с его душой (духом), а вред, нанесенный дереву – как оскорбление духовной силы, его населяющей. Особо запрещается срубать священные деревья (србх. *запис*), на коре которых вырезан крест. Кроме них, существуют деревья, которые также считаются особыми и табуированными, но по другим причинам – они являются пристанищем мифологических существ, и поэтому считаются связанными с хтоническим миром. Как правило, это необычно выглядящее дерево – кривое, с двумя стволами, растущие у воды (т. е. на границе мира живых и мертвых) и под. Автор подробно рассматривает концепт *сеновито дрво* (принадлежащее демоническими созданиям, напр., вештицам)<sup>2</sup>. Заснув под таким деревом, человек может заболеть, однако преднамеренная ночевка под таким деревом является одним из приемов излечения больных. За срубание такого дерева или даже за намерение грешника наказывают существа, ко-

<sup>2</sup> Србх. *сеновит* буквально означает «тенистый». Однако *сеновито дрво* – это и дерево, связанное с демонами или душой похороненного под ним человека.

торым оно принадлежит, однако, если вред был нанесен невольно, наказания можно избежать, принеся жертву. Как отмечает автор, в почитании таких деревьев элементы христианского культа священного дерева накладываются на языческие верования о деревьях, принадлежащих мифологическим персонажам. Соответственно, дерево может быть и злым, и добрым, и полезным, и вредным, и в «общении» с ним важно знать «правила игры» и соблюдать их.

Во второй условный раздел сборника можно объединить статьи, касающиеся символики растений в различных фольклорных жанрах.

Т. Вуйнович рассмотрела «Функции и значение растений в свадебных песнях из сборника Вука Караджича». Как отмечает автор, более трети песен из этого сборника содержат упоминания о растениях (39 видов), что говорит о высокой значимости растительной символики для данного жанра. Чаще всего это песни, исполняемые перед отъездом невесты из дома родителей. Растения играют в тексте двоякую роль. Во-первых, они служат символическим изображением человека; наиболее частыми метафорами девушки-невесты служат роза, виноград и т.д. Во-вторых, невеста сажает в своем саду различные растения для своей будущей семьи: базилик для свекра, гвоздику для деверей и т.д. Символика растительных даров жениху не в последнюю очередь обусловлена этимологической магией, для которой важны названия растений: *милодух* (любисток), *драголюб* (настурция). Если пышный сад с разнообразными растениями символизирует готовность девушки к браку, то его вытаптывание женихом и его свадебными гостями – дефлорацию и коитус. Таким образом, отдельные растения в свадебных песнях обладают каждой своей символикой, а вегетативный код в целом представляет аналогию человеческой жизни<sup>3</sup>.

К другим фольклорным жанрам обращается С. Самарджия в статье «Из гербария сербских народных сказок (верования о растениях и жанровые системы)». В отличие от лирики, где флора является активным структурно-семантическим компонентом, в сказках и преданиях у нее другие функции. Обрядово-магический и символический потенциал растений минимален в шуточных сказках и новеллах – обычно это прагматическое использование растений в качестве пищи. В баснях для характеристики растений служат не внешние особенности, а их диалог, и аллегория показывается через их различия, раскрывая свойства и характер главного героя. В сказках же тип растения нередко определяет его роль в тексте: крупные единичные деревья выступают как ось мира; цветы могут быть частью трудной задачи; цветы или травы с положительной символикой вырастают на могилах невинно преследуемых; золотая яблоня может выступать частью пейзажа, даром помощника или украшением; из зерен или плодов появляются чудесные богатыри. В культурно-исторических преданиях с помощью растений маркируется хронотоп или подтверждается физическая сила героя. Итак, автор убедительно показывает, что растение редко становится главным героем повествовательных жанров (хотя флора может занимать центральное место в этиологических преданиях и легендах) – в большинстве их растения появляются в результате семантической субституции. Символика растения сохраняет свой семантический потенциал, однако при его реализации в тексте смысл сужается тем или иным образом, в зависимости от конкретного жанра.

Для Б. Сикимич статья «Как читать загадки: эротический мир культурных растений» – уже не первое обращение к этой теме (см. Сикимич 1996: 57–67). В новой работе автор ставит себе задачу связать исследования в области славянской этноботаники с результатами работы фольклористов, которые занимаются проблемой эротики в фольклорном тексте. Прежде всего автор отмечает асимметрию растительного инвентаря загадок в зависимости от того, находится ли растение в тексте загадки (слева) или в отгадке (справа): если в загадках обычно представлены родовые понятия (лес, дерево, цветок) и небольшой ряд конкретных растений, то в отгадках диких растений практически нет. Иная картина наблюдается с культурными растениями: фрукты и овощи представлены конкретными названиями, причем с сильным смещением в сторону отгадок.

Как эротический может интерпретироваться весь текст загадки: на него намекает уже вводная формула, хотя последующий текст не оправдывает ожиданий. Как верно

<sup>3</sup> О русских параллелях см. (Автамонов 1902).

отмечает автор, такую загадку можно понять, лишь зная более широкий фольклорный контекст и его место в системе загадок. Анализируя наиболее актуальные для сербских загадок растения, Б. Сикимич убедительно демонстрирует, что обсценные коннотации наблюдаются в основном у плодов съедобных растений, причем виноград, кукуруза, огурец, паприка благодаря своей форме наделяются атрибутами частей мужского тела, а инжир, мак и тыква – женского.

Более древним жанром – эпической поэзией – заинтересовалась М. Детелич в своей работе «Могила в лесу: взаимодействие пространственного и растительного кодов в эпосе». Анализу подвергается ситуация, возникающая после смерти героя/героев в лесу, когда всех погибших хоронят там, где их застала смерть. С точки зрения культа предков это жестоко и опасно, однако, как ни парадоксально это выглядит, эпос ни в коем случае не нарушает культурную норму, а соблюдает ее старейшие постулаты. Автор находит объяснения парадокса в особых правилах обращения с «нечистыми» покойниками. Лишенные погребения души подвержены воздействию темных сил или сами становятся демонами, опасными для живых, поэтому те стараются каждую душу привязать к могиле, а поскольку освященная земля по церковным правилам недоступна, погибшие должны быть похоронены там, где они умерли. Такие похороны являются как выражением любви к покойному, так и потребностью живых обеспечить безопасность и покой его душе. Выбор растений, которые сажают на могиле в лесу, обусловлен их символикой. Яблоня, роза и виноградная лоза связаны с культом мертвых, но они амбивалентны и потому представляют собой жертву мертвому и обещание вечности, обеспечивающей ему покой. То, что они имеют съедобные плоды и посажены у воды, также не случайность, а гарантия сезонного возобновления жертвенных обрядов. В общую структуру оформления могилы каждый элемент внес свои потенциальные значения: яблоня – ассоциацию с небесными телами, громом и молниями; виноградная лоза – древнейшую связь с душами и метемпсихозом, продолжением рода; роза – связь с кровью и познанием тайны; сосна/ель – идею мировой оси и древнюю функцию маркировки примечательного места; вода (в виде источника) – средства очищения и защиты от мертвых, источника жизни и границы, которую мертвые не могут пересечь. В заключительной части статьи автор выдвигает гипотезу относительно отсутствия мотива лесной могилы в мусульманских эпических поэмах на Балканах.

Наконец, последняя статья касается практического аспекта применения растений. Н. Мимица-Дукич рассмотрела такую актуальную тему, как «Целебная сила растений и фитотерапия сегодня». Автор отмечает рост интереса к фитомедицине не только в бедных и развивающихся странах, где это обусловлено экономическими причинами, но и в развитых странах, где растения все активнее используются в официальной медицине. Статья предваряется основательной историей вопроса: приводятся свидетельства о роли растений в жизни пещерных людей, а также сведения из Перу и Вавилона, Индии, Египта, Китая, данные античной и средневековой фитомедицинской культуры. Подчеркивается связь между стремительным развитием органической химии и фармацевтической индустрии во 2-й половине XX в. с открытием новых природных фармакологически и биологически активных субстанций с помощью химических и биохимических инструментальных методов. Следующим этапом стало биохимическое и фармакологическое исследование контроля биосинтеза активных соединений в растениях. Различая два облика фитотерапии – растительную медицину традиционной культуры, применяемую в современном контексте, и рациональную фитотерапию, основанную на научных знаниях об употреблении фитопрепаратов, Н. Мимица-Дукич в дальнейшем сосредотачивается на последней и ставит себе задачу привести примеры наиболее известных лекарственных растений современной фитотерапии, расположив их по терапевтическому действию. Так, широко используются валериана, мелисса и хмель как седативные препараты, зверобой как антидепрессант, наперстянка – как средство от сердечной недостаточности, чеснок и омела – от гипертензии, арника, ива, пижма и розмарин – как противовоспалительные.

Завершая наш обзор, следует добавить еще несколько слов относительно методологии сборника. Хотя он позиционируется как фольклористическое издание, почти в

каждой статье уделено внимание и языковой, и этнографической стороне вопроса, так что книгу вполне можно отнести к области этнолингвистики. Далее, несмотря на заявленный в заголовке интерес к конкретно сербской традиционной культуре, в большинстве статей читатель может найти многочисленные отсылки к параллелям из славянских, европейских и других традиций. Таким образом, сборник может служить отправной точкой для компаративных и типологических исследований в области этноботаники. Отдельный интерес представляет тематическая антология фольклорных текстов «Мир флоры в верованиях, сказках, песнях, магической практике и лечении», составленная З. Каранович, Я. Йокич, Б. Сикимич, Т. Вуйнович и В. Питулич (с. 131–156).

Наконец, нельзя не отметить и еще одну сферу деятельности научного коллектива авторов сборника. 11–18 июля 2013 г. прошла Первая летняя школа сербского фольклора, организованная Центром изучения сербского фольклора Отдела сербской литературы (факультет философии, Нови Сад) на тему «Растения в сербском фольклоре и народной литературе (значение и функции)». Работы Школы состояла из семинара и полевой работы в горах Стара планина. Лекции читали преподаватели различных факультетов из Нови Сада, Белграда и Ниша, а полевая работа включала интервьюирование местных собирателей растений, этнографических экскурсий, посещения фито-аптек в монастырях Раваница и Темска и выставки одежды и текстиля с растительными мотивами. В июле 2014 г. пройдет вторая школа. В теоретическом курсе будут затронуты аспекты растительного кода традиционной культуры, а во время полевых исследований планируется практическое применение полученных знаний: изучение традиционной фитотерапии, национальной кухни, растительных орнаментов, идентификация и сбор определенных видов растений.

Таким образом, деятельность научного коллектива, принявшего участие в создании сборника, выходит далеко за рамки фольклористических исследований сербского народного творчества, способствуя развитию этноботаники на международном уровне.

## ЛИТЕРАТУРА

- Автамонов Я. А. «Символика растений в великорусских песнях». *Журнал Министерства народного просвещения* 344/11 (1902): 46–101; 344/12 (1902): 234–288.
- Ђокић М. *Српско-хрватски фитонимски деривати на –ика у индоевропском контексту (са посебним освртом на семасиологију назива за дате биљке у класичним језицима)*. Магистарски рад. Универзитет у Београду. Филозофски факултет. Одељење за класичне науке. Београд, 2003.
- Карановић З. «‘Милодуха да се милујемо’ – обряд, магија, песња». *Традиционална култура* 4 (2013): 157–166.
- Питулић В. *Семантика божура: усмено Косово*. Београд: Алтера; Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2007, 222 стр.
- Сикимић Б. «Еротске конотације фитонима у народним загонеткама». *Кодови словенских култура* 1/1 (1996): 57–67.
- Сикимић Б. «Метафора семейной генеалогии в южнославянских загадках о виноградной лозе». *Традиционална култура* 4 (2013): 119–127.
- Чајкановић В. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994, 298 стр.
- Чајкановић В. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Рукопис приредило и допунио Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, 1985, 348 с.
- Шпис-Ћулум М. «Фитонимија југозападне Бачке (коровска флора)». *Српски дијалектолошки зборник*. ХЛI. Београд, 1995: 397–490.

Валерия Колосова

Институт лингвистических исследований РАН

Санкт-Петербург

chakra@eu.spb.ru

*САВРЕМЕНИ ПОГЛЕД НА ВЕЗЕ МЕСТА, ПРОСТОРА И КЊИЖЕВНОСТИ*

Elżbieta Rybicka. *Geoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014, 474 str.

Књига коју желимо представити читаоцима је прва пољска синтеза релативно нове књижевне оријентације, геопоетике. Дакле, са једне стране, књига пружа нови увид у многе проблеме, са друге стране, њен синтетички карактер показује да је проблематика геопоетике довољно зрела и богата да би се могла посматрати као одређена целина. Елжбијета Рибицка уводи своје теоријске погледе и дефиниције, али такође наводи богату предметну литературу, те анализира књижевне и културне појаве које су већ добро познате.

Рибицка даје следећу дефиницију геопоетике: истраживачка оријентација која тежи ка комплексном, вишеслојном пројекту анализирања и интерпретирања интеракција између књижевног стваралаштва (и везаних за њу културних пракси) и географског простора (Rybicka 2014: 93). Међутим, ауторка наглашава да се геопоетика не бави само репрезентацијама, већ и питањима интеракције: стога, геопоетика обраћа пажњу не само на то како је простор представљен у књижевном делу, већ такође и на то како књижевност мења простор (Rybicka 2014: 94).

Није случајно да се дефиниција појма геопоетике доноси тек на 93. страни књиге. Ауторка не жели да се затвори у једно разумевање датог термина, него да покаже генеалогiju ове оријентације, његове контексте и разне реализације (на пример, геопоетику Кенета Вајта [Kenneth White] или геокритику Бертранда Вестфала [Bertrand Westphal]). Она наглашава да је геопоетика „путујући“ и перформативни појам, што значи да његове разне употребе стварају креативне реинтерпретације у локалним контекстима, истовремено мењајући локалне средине. Сама ауторка наглашава да је њена књига само један од предлога.

Генеалогija геопоетике је везана пре свега за културни преокрет (*cultural turn*) у хуманистици 70-их година 20. века, чије су последице разни други теоријски преокрети, пре свега топографски преокрет (*topographical turn*). Том генеалогijом се бави прво поглавље књиге које је посвећено општим теоријским проблемима везаним за културолошку и антрополошку оријентацију у хуманистици, а такође и променама у културној географији у последњим деценијама. Ауторка скреће пажњу на то да се у савременој географији користе појмови из хуманистичких наука, због чега се јављају везе између ове природне науке и књижевности. Осим тога, савремена наука о књижевности не истражује само књижевне текстове као изоловане лингвистичке феномене, већ се бави књижевношћу као једном од културних пракси која ствара друштвена значења. Следећи извор интересовања за географску проблематику у хуманистици није теоријски, већ цивилизацијски – друга половина 20. века и почетак 21. века су период великог успона процеса миграције, урбанизације и глобализације.

Цео пројекат геопоетике почива на неколико теоријских претпоставки и хипотеза, које Рибицка описује у уводу своје књиге. Географски и просторни појмови нису само дескриптивни, него оперативни, дакле, могу помоћи у томе да се основни проблеми науке о књижевности попут субјекта, поетике и жанра, опишу на нов начин (Rybicka 2014: 9). Пошто Рибицка истражује интеракције између књижевности и географског простора, она сматра да стваралаштво увек има локалну, географску димензију, при чему простор постаје активан чинилац стваралачке праксе (Rybicka 2014: 10). Њена је претпоставка да се књижевност не треба изучавати искључиво са иманентног становишта, будући да је реч о феномену који живи у културној размени међу читаоцима (Rybicka 2014: 10). Осим тога, Рибицка наглашава да књижевно стваралаштво има перформативну димензију и на разне начине утиче на стварност, тако што ствара нову географску имагинацију (Rybicka 2014: 11).

Поставља се питање да ли геопоетика има свој посебан метод и предмет? Анализирајући проблем метода, Рибицка се позива на нови историзам Стивена Гринблата

[Stephan Greenblatt], дакле на метод који обухвата истовремено истраживање књижевног дела и културног контекста. Ауторка метод своје геопоетике зове *културна топоанализа*, јер се посебно бави везама између културних и књижевних пракси и места (Rybicka 2014: 118). Истовремено, она инсистира на томе да у интерпретацији сам предмет изучавања, а не унапред изабран метод читања, треба да има пресудни значај.

Предмет геопоетике је, наравно, књижевност као схваћена културна пракса. Расправљајући о томе, Рибицка скреће пажњу на то да су неки аутори и дела занимљивији од других. Наводи углавном пољске писце, на пример, Чеслава Милоша [Czesław Miłosz], Анђеја Стацјука [Andrzej Stasiuk], Јарослава Ивашкјевича [Jarosław Iwaszkiewicz] и многе друге. Међутим, предмет геопоетике није само репрезентација пространства у књижевном делу. Рибицку такође занима функционисање и размена стваралаштва у култури и географском простору, те разна културна дејства у вези са рецепцијом књижевности, на пример, изградња књижевних музеја, путовања траговима аутора и књижевних дела, књижевни хепенинзи.

Следећи предмет интересовања је географија књижевног живота. Рибицка тврди да би требало да се тај традиционалан елеменат социологије књижевности истражује уз концепцију књижевности као локалног догађаја (Rybicka 2014: 116).

Видимо, дакле, да је поље геопоетике схваћено веома широко. Рибицка показује четири главне стране, тј. четири становишта са којих се ово поље може истраживати: поетичко, географско, антрополошко и перформативно (Rybicka 2014: 95).

Поетолошка страна означава ново читање традиционалних категорија поезије. Рибицка тој страни посећује највише пажње и даје највише разноврсних примера. Са једне стране, наводи теоријске погледе, као што је топотропографија Џосефа Хилиса Милера [Joseph Hillis Miller], тј. истраживање реторичких средстава у књижевним топографијама, а са друге, књижевна дела, на пример, стваралаштво пољског писца Марјуша Вилка [Mariusz Wilk] који, пошто је живео у Русији и писао о тој земљи, користи русизме да би дочарао разлике у простору. Интересантна је, такође, идеја да и књижевна генологија може да има своју географску димензију. Постоје књижевни жанрови који су посебно везани за место (путопис), па Рибицка доноси примере географских модификација традиционалних жанрова, на пример, биографије места (*London. Biography* Питера Акројда [Peter Ackroyd], *Chernobyl* Франческа Каталучија [Francesco M. Cataluccio]). Занимљиво је, такође, питање утицаја места на рецепцију књижевног дела. Рибицка даје много примера из пољске и светске књижевности, а у српском контексту могло би да се каже да читалац из Вишеграда друкчије чита *На Дрини ћуприју* него Београђанин.

Географска страна геопоетике користи појмове из области географије за анализу књижевног стваралаштва, као што су мапа, место, територија, границе, регион, центар и периферија. У ту област спада, на пример, имагинарна географија којем се бавио Едвард Саид и разни други истраживачи територијалне имагологије. Следећа интересантна појава је мапирање циркулисања књижевности у простору – ту је пример студија Франка Моретија [Franco Moretti] *Atlas of European Novel 1800–1900*.

Антрополошка страна се усредсређује на однос између субјекта и географског простора. Рибицка пише да књижевна антропологија места црпи са једне стране из антропологије књижевности, која сматра да су књижевни текстови културно условљени искази човековог искуства и, са друге стране, из савремене антропологије места и пространства. Из укрштаја двеју оријентација рађа се низ нових проблема, попут сензуалне перцепције места и њених књижевних еквивалената или значења места у нечијој биографији.

Перформативни приступ изучава утицај књижевних пракси на простор. Појаве које спадају у њену област интересовања су, на пример, књижевни туризам, те разни перформанси и друштвене игре у градском простору. У Шпанији у Ла Манчи постоји пут Дон Кихота који има статус европске културне баштине. Француски град Илиерс је променио назив у Илиерс-Комбреј због Прустовог романа *У потрази за изгубљеним временом*.

Приближавајући основне идеје пројекта пољске ауторке, споменули смо само главне тачке, наравно, изостављајући много грађе коју наводи она сама у свом раду. Ипак,

чак и из тог кратког прегледа види се да књига Рибицке обухвата веома широко и хетерогено поље. Излагање је добро организовано и читалац лако може да га прати. Веома је важно да ауторка даје много примера из лепе књижевности па њена књига нема само теоријски карактер. Грађа је организована у шест поглавља и са анексом. Први део је посвећен топографском преокрету у науци о књижевности. Други се бави појмом геопоетике, упоређујући разне појмове у науци о књижевности који користе префикс гео-. Ова два поглавља служе као општи увод, предмети четири следећа поглавља су посебни проблеми. Треће поглавље се бави заједничким речником књижевности и географије, као што су појмови мапе, картографије, територије. Грађа су, на пример, стваралаштво пољског романтичарског песника Винцентија Пола [Wincenty Pol] који је истовремено био отац пољске географије, или савремена истраживања у области територијалне имагологије. Четврто поглавље се бави књижевном антропологијом места. Веома интересантно је излагање о узлози хране у конструисању слике места радње у књижевности. Тема петог поглавља су везе између историје, сећања и простора у књижевности. Рибицка овде наводи разне теорије колективног сећања и места сећања, те показује како књижевност може да их креира, углавном на примерима из пољске књижевности. Шесто поглавље је посвећено новом регионализму и разним облицима изражавања локалног идентитета у књижевности.

Теоријски део књиге допуњује анекс, у којем се Рибицка бави интерпретацијама књижевних дела. Први део анекса се тиче топице везане за описе башта у историји књижевности, други – мита средње Европе на примеру књиге Роберта Макловича (Robert Makłowicz) *Cafe Museum*, трећи – стваралаштва Чеслава Милоша. Анекс је сам по себи интересантан, но ипак се чини да Рибицка овд није до краја успела да покаже све могућности истраживања књижевности о којима је писала у главном делу књиге. То, вероватно, није ни изводљиво, будући да овде приказан пројекат геопоетике заиста импозантан.

Геопоетика, наравно, не представља потпуну новост, многе од појава и теорија о којима се у књизи говори добро су познате. Ипак ова студија садржи веома широку грађу и обухвата различита поља, те је као целина веома занимљива. Иако су повремено прикази референци занимљивији од самог излагања, то свакако није мана овог текста, пошто се он на неки начин може читати и као водич у једном пољу науке о књижевности. Као што смо већ рекли, књига има синтетичку димензију. Њена вредност почива најпре на кохерентном приказу разних идеја везаних за истраживање веза између књижевности и простора.

Tomasz Ewertowski  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
tewert@amu.edu.pl

UDC 821.161.1.09:39-057.66(049.32)

Јасмина Војводић (ред.). *Номадизам*. Загреб: Диспут, 2014, 508 стр.

У оквиру научног пројекта „Телесност у књижевности и култури“ у Загребу је 2014. године објављен зборник научних радова Номадизам који је посвећен сећању на професора Александра Флакера. Како у самој уводној речи истиче Јасмина Војводић, номадизам се у ширем смислу схвата као начин живота људи који немају стално пребивалиште. Пошавши од те дефиниције, аутори радова који су заступљени у овом зборнику истражили су широк спектар појава у уметности XX века које су на један или други начин повезане са номадизмом: од разматрања саме семантике термина, преко прозних и поетских огледа о совјетској, емигрантској и савременој руској књижевности, до сликарства и филма. Овај зборник обједињује истраживање мноштва различитих поетика, стваралачких поступака, стилова, структура, сведочећи да је кретање као стварање и стварање као кретање одувек чинило нераздвојну целину. Управо је такав приступ био својствен Александру Флакеру и његовом појмовном проучавању руске авангарде,

тако да се овај зборник може тумачити и као репрезентативни пример његове истраживачке методе.

Стога је значајно што Дубравка Ораић Толић већ у првом раду зборника подсећа на дело Александра Флакера, тог истакнутог слависте и утемељивача загребачке књижевно-научне школе, у оквиру које је и отпочело озбиљно бављење руским формализмом, и преко које је пружен највећи допринос проучавању интеркултурног номадизма. Како је номадизам као начин живота одувек био својствен и Ромима, њиховим специфичним цивилизацијским моделом бавили су се Лаура Шакаја и Јосип Ужаревић. У раду се укратко сагледава историја, порекло и проблематика назива Рома, да би се затим много већа пажња указала њиховом карактеристичном животу и погледу на свет који је обележен односом Роми/ не-Роми, присилним и добровољним миграцијама, посебном концепцијом простора и времена, те схватању државе као спутавајућег фактора који ограничава њихову мобилну територијалност. Једно веома исцрпно и инспиративно истраживање концепта номадизма у руској култури заступљено је у раду Огеа Хенсен-Лева. Обухвативши својим радом неке од кључних симбола из руске историје, од ходочасника и јуродивих, гностика, романтичних путника, лавиринтских кретања у раном симболизму, па све до емиграната, социјалистичких експеримената, концептуалистичког и постмодернистичког номадизма, аутор пружа јединствени увид у филозофију луталаштва на просторима Русије. У раду Валерија Миљдона разматрају се, пак, ликови скитнице и бегунца у руској и западноевропској књижевности. Поређење ова два типа књижевних јунака наговештава суштинске разлике у културним кодовима Русије и Западне Европе. Соња Бриски Узелац је истраживала концепцију номадизма у пост-утопијском времену, односно превлађивање културних, националних, језичких и менталних баријера на путу самоидентификације, док је апсурдност „лутајућих сижеа“ била тема рада Мике Јаворника у којем се на примеру Гогољеве приповетке „Како су се посвађали Иван Иванович са Иваном Никифоровичем“, и текстова руске књижевности друге половине XX века, предлаже хипотеза о апсурду као облику номадизма у којем се на разним етапама развита руске културе стварају сличне сижејне схеме. „Номадско ауторство и интертекстуалност“ је наслов рада Наталије Фатејеве, у којем ауторка на основу текстуалних теорија Жила Делеза сагледава процес интертекстуалног номадизма текста из једног контекста у други, и тиме се завршава први одељак зборника посвећен самој концепцији номадизма.

Жужа Хетењи се бавила Набоковљевим номадизмом, односно пројекцијом Делезове концепције номадизма на Набоковљева дела у којима примећује развој виртуелизације простора и кретање главног јунака кроз њих. Ескапизам, исклизуће и алтернативни простори спознаје су, како закључује ауторка, кључне карактеристике тог кретања. Анализирајући повест „Детињство Љуверс“ Бориса Пастернака, Ана Хан се бавила проблемом буђења самосвести код главне јунакиње које је у повести праћено радикалним сменама перспективе и симболиком железничких чворишта. Лутање као егзистенцијалну категорију код Андреја Платонова истраживао је Ханс Гинтер, препознајући пет типова лутања: луталице као романтичног јунака у раним Платоновљевим песмама, луталице-изумитеља у утопијским текстовима прве половине 20-их година, револуције као непрекидног кретања у даљину, луталице као посматрача живота, као и преокрет у познијем стваралаштву где тему повратка замењује тема одласка. За Платоновљево стваралаштво значајна је и тема превлађивања земаљских баријера на човеком путу проналаска свог места у Космосу, које је анализирао Ибоља Баги у раду „Космички номади у раним причама Андреја Платонова“. Аутор рада у тим делима види спој „унутрашњег“ и „спољашњег“ простора као гаранције хармоничног постојања човека у Космосу, што се надовезује на тада популарне идеје бесмртности Фјодорова и сличних размишљања Циолковског. „У потрази за небеским бадемима. Номадске душе јунакиња драма Зинаиде Хипијус“ је наслов рада Татјане Јововић у којем се истражује премештање у простору и времену у драмама Света крв и Маков Цвет, у којима физичко и метафизичко бегство од хаоса на почетку XX века добија свој симболички облик. Анализирајући три драме Лава Лунца – „У пустињи“, „Домовина“ и „На запад!“, Андреја Мејер-Фрац је проучавала проблематику хронотопа у овим делима, видећи у овом стваралаштву

Лунца покушај путовања ка себи. У последњем раду другог одељка, под насловом „Аспекти номадизма у поезији Владимира Висоцког“, Данијела Лугарић Вукас истражује мотив сталног путовања песника као својеврстан израз побуне против монолошког дискурса совјетског социјализма и потраге за својим песничким средиштем.

Трећи одељак почиње анализом проблема песничког језика, односно његовом могућношћу да одрази извесна језичка ограничења и празнине као информације која се налази изван језика, а присутна је у тексту, као и проблемом превођења самих песничких језика с обзиром на те празнине, којом се бавио Блаж Подлесник. У раду „Ход по књигама и ремек-делима код Збигњева Херберта“ аутор Роман Бобрик истражује мотив путовања у стваралаштву овог пољског песника, који се може тумачити и као својеврсно ходочасништво ка најзначајнијим делима европске уметности. Једна од најупечатљивијих фигура руског футуризма – Велимир Хлебњиков и његова концепција онтолошке улоге номадизма која се супротставља теоријама Ничеа, Делеза и Гватарија, инспирисала је Карлу Соливети и Артјома Марченка на вишеаспектно проучавање Хлебњиковљевог номадизма. Интерпретирајући роман „Живите у Москви – живите свуда“ Дмитрија Пригова, Бригита Обермајер налази да се у њему појављују две варијанте номадизма – једна се односи на сам Приговљев номадски живот и рад, док је друга повезана са антидихотомијским позиционирањем номадизма у односу на радове Делеза и Гватарија.

Путописни одељак зборника отвара поредбена анализа романа „Једносратна Америка“ Иљфа и Петрова и истоимене књиге В. Познера, И. Урганта и Б. Кана која је написана седамдесетак година касније на основу прве књиге, којом се бавила Олга Сазончик. У жанру путописне прозе одразио се и оригинални књижевни стил Андреја Битова, о чему је писала Магдалена Медарић. Под насловом „Кабинетски номадизам Василија Розанова (са освртом на дивљи номадизам Едуарда Лимонова) као нарушавање интегритета субјекта (руске) културе“ налази се рад Рајнера Грибела, у којем се разматрају кључне карактеристике односа већине према мањини у руској култури, то јест, однос субјективне и колективне свести на примеру ова два писца. Поетика структурализма на примеру текстова Људмиле Улицке навела је Наталију Ковтун на закључак да списатељица прелази са деконструктивистичке анализе на неомитолошку синтезу делића разрушене културе, ослањајући се притом на принцип дуализма. Како би то образложила, Ковтун је свој рад засновала на интертекстуалној анализи „Веселе сахране“ и других дела Улицке. Петра Хесе се бавила глобализацијом цитата у роману „Кис“ Тајане Толстој, у којем види нешто више од једноставне сатире материјализма савремене Русије или глобализованог информационог друштва. Роман „Андерграунд или Јунак нашег доба“ Владимира Макањина навео је Лауру Пиколо да у животу главног јунака тог дела открије номадизам као метафору за лутања у ширем смислу у Макањиним делима. Номадизам главног јунака Сорокинове повести „Мењава“, доктора Платона Иљича Гарина, главна је тема рада Јасмине Војводић, која у сновима, халуцинацијама и апсурдним појавама на путу којим се јунак креће види наговештај потраге за циљем „више сврхе“, проналаском сопственог идентитета. Рафаела Божић је писала о главном јунаку романа „Црвени Сион“ Александра Мејлахса (Мелихова), чији се номадизам може схватити као симбол живота јеврејског народа, и шире – човечанства, имајући у виду да се описује као вечно путовање ради проналаска и очувања своје властите бајке.

Пети одељак зборника садржи радове о номадизму у уметности, и почиње анализом митолошког мотива Вечног повратка на примеру руског сликарства XX века, у оквиру које је Наталија Злидњева на синтагматском, семантичком и прагматичном нивоу издвојила различите врсте презентовања линијског и цикличног времена у визуелном приповедању. Како је стваралаштво Александра Блока, Мстислава Добужинског и Елене Гуро обележено перцепцијом градских средина техником која је веома блиска сликарству и филму, Милица Бањанин се у свом раду „Између песништва и визуелне уметности“ бавила ликом уметника-луталице чије је карактеристично виђење града чест мотив код ових песника. Номадизам у филмској уметности истраживала је Корнелија Ичин, у чијем се раду акценат ставља на амбицију совјетског режисера Дзиге Вертова да својом техником кино-ока прикаже у филмским хроникама живот онаквим какав јесте, без уметничког украшавања. Оријентација на визуелне уметности такође је при-

сутна и у раду Инге Видугирите, која је показала како су на Гогољевоу поетику утицале научне карте и панораме чијом се техником писац користио у својим описима пејзажа. Како специфична култура покретних циркуса представља својеврстан ненасилни отпор филозофији државе, Олга Буређина-Петрова је посветила свој рад трансгресији граница и стварању семантичког универзума у оквиру циркуса, са посебним освртом на покрете циркуског акробате који, превазилазећи своје сопствене границе кретања, симболички руши и државом одређене сфере људских граница.

Научник зборник Номадизам завршава се радом Анице Влашић-Анић о проучавању глагољичких, латинских, јеврејских и грчких пергамена које се чувају у капуцинским манастирима у Хрватској, а који и насловом и научном методом упућује на дело „Пергамене из фармерица“ Александра Флакера, тако да се рад може схватити и као одавање почасти Флакеру и његовом неуморном раду на развоју загребачке школе славистике.

У 33 рада која су налазе у овом зборнику читалац може наћи обиље информација. Једни ће у појединим радовима наћи инспирацију за даља истраживања, други ће повезати податке из различитих радова и доћи до неког свог закључка, трећима ће бити отворен потпуно нови поглед на одређене теме. Чини се да је то и суштина оваквих зборника, и оно што представља њихову највећу вредност. Створен у духу савремених књижевних теорија, овај зборник не оперише чврстим, унапред утврђеним и непроменљивим значењем појма који узима у разматрање, већ његов смисао као да дедукцијом произилази из искуства читања самих радова. Зато се зборник научних радова „Номадизам“ може препоручити ширем кругу филолога и стручњака сличних интересовања.

Ненад Благојевић  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за руски језик и књижевност  
blagojevic.nenad@gmail.com

UDC 811.16+821.16.09]:338.48(049.32)

#### ТУРИЗАМ И СЛАВИСТИКА

Anna Horolets. *Konformizm, bunt, nostalgia. Turystyka niszowa z Polski do krajów byłego ZSRR*. Kraków: Universitas, 2013, 273 str.

Књига Ане Хоролец *Konformizm, bunt, nostalgia. Turystyka niszowa z Polski do krajów byłego ZSRR* (Конформизам, бунт, носталгија. Профилисан туризам из Пољске у земље бившег СССР-а) не бави се темама које су уско везане за област славистике, ако под самим појмом подразумевамо изучавање словенских језика и књижевности, јер је посвећена пре свега туризму као културној пракси. Но уколико прихватимо ширу дефиницију у складу са популарним данас антрополошким разумевањем књижевности и интердисциплинарним приступом хуманистичким наукама, рецензирана књига пружа веома интересантно истраживање теме која се тиче односа две највеће словенске нације, Руса и Пољака.

Главна тема књиге су савремена путовања пољских туриста у земље бившег Совјетског Савеза. Истраживањем туристичких пракси ауторка је желела да пронађе „знакове времена у којем живимо“ (Horolets 2013: 11). Хоролец тврди да се у периоду транзиције у Пољској за туристе отворио цео свет, дакле, путовања у земље бившег СССР-а имају посебно значење као културна појава, јер су ове земље према стереотипима релативно мало атрактивна одређишта.

Иако ауторка уписује своје истраживање у парадигму хуманистичке социологије и социјалне антропологије (Horolets 2013: 25), њена књига је интересантна такође и са тачке гледишта науке о књижевности. Прво, туризам није за Хоролец само друштвена активност, већ и метафора промена у пољском друштву после 1989. године као и пракса значајна за изградњу идентитета личности. Због тога Хоролец обраћа пажњу на тексту-

алну димензију туризма, истраживајући не само релације туриста, већ и слику Русије и других земаља у књижевности, јер је књижевности медијум који значајно утиче на перцепцију туристичких одређишта. Туристичка пракса и текстови повезани са њом су дискурс (у Фукоовом смислу) који је уплетен у друштвену ситуацију у Пољској помоћу које ствара одређену слику бившег СССР-а.

Иако се понекад обраћа пажња на опасност интердисциплинарности, која због слободног коришћења разних речника може да деформише научни дискурс, књига Ане Хоролец је позитиван пример употребе интердисциплинарне методологије. Како смо већ рекли, ауторка као основне изворе своје методологије користи хуманистичку социологију и социјалну антропологију. У књизи се спомињу и различите теорије из области наука о књижевности и наука о култури (постколонијализам, теорија дискурса). Грађа је разноврсна: интервјуи са туристима, текстови са интернет страница о путовањима, путописи о земљама СССР-а (укључујући класике пољске и светске књижевности), опсервација јавних састанака са путницима, статистички подаци о путовањима Пољака у земље СССР-а.

Књига има шест поглавља, које ћемо овде укратко описати. Прво, уводно поглавље носи наслов *Туризам и друштвене промене*. Овде су представљени разлози због којих је ауторка почела своја истраживања и у њему износи предмет, изворе и методе. Основно питање је следеће: да ли пољски туризам може да се опише као преузимање моде „бекпакинга“ (*backpacking*), карактеристичне за такозвани нови средњи сталеж на Западу или је појава специфично пољска? Други проблем се односи на то у ком степену се може говорити о личном доживљају туристе, а у ком о употреби стереотипа, тј. понављања књижевних и културних образаца. Да би се одговорило на та питања, Хоролец уводи неколико кључних теоријских појмова. Основна идеја је савремена интерпретација теорије опонашања Тардеа [Gabriel Tarde], према којој основу у опису друштва чини појединац, а његова активност добија друштвену димензију због опонашања обичаја и моде. Полазећи од те теорије, Хоролец уводи појам ехолалија (*echolalia*), наравно мењајући његово традиционално значење. За потребе датог истраживања ехолалија се дефинише као понављање форме или садржаја наравице од стране разних субјеката. Овај процес понављања помаже у комуникацији и омогућава да субјекат нађе и покаже своје место у друштву. Ехолалија наглашава интеракцију и опонашање (Horolets 2013: 35).

Прво поглавље уводи низ проблема који су предмет анализе и у следећим поглављима. Друго поглавље је социолошки оријентисано, и бави се културним и друштвеним значајем туризма. Хоролец представља три нивоа на којима је туризам значајна појава за хуманистичке науке. На првом нивоу, фигура туристе може да буде метафора, која описује стање савременог друштва. Тако је, на пример, код Зигмунта Баумана [Zygmunt Bauman] и Џона Урије [John Urry] (Horolets 2013: 38). На другом нивоу, туризам се описује као економска, друштвена, политичка и културна пракса. Међународна путовања туриста су веома значајна чињеница не само за економију, већ и за политику и културу појединих држава, један су од главних фактора међукултурних контаката у савременом свету. На трећем нивоу туризам је пракса значајна за идентитет. Туриста конструише себе и своје искуство путовања помоћу разних наравица (Horolets 2013: 42).

Посебан значај има такозвани алтернативни туризам који Хоролец описује као производ друштвених промена у западним друштвима. Алтернативни туризам је супротстављен масовном туризму, јер наглашава индивидуализам, активност, интеракције са локалним становништвом, етичку и еколошку свест. Хоролец тврди да су такве идеје о слободном времену нераскидиво повезане са друштвеним променама. Позивајући се на теорију Пјера Бурдијеа [Pierre Bourdieu], појаву друштвеног сталежа повезује са стилем живота. Алтернативни туризам, схваћен као аутентично искуство, у западноевропским државама повезан је са појавом такозваног новог средњег сталежа (Хоролец наводи ту на пример истраживања Иана Мунта [Ian Munt]), и Мајка Фитерстона [Mike Featherstone], насталог у нестабилним формама капиталистичких друштава с краја 20. века.

У трећем поглављу појам алтернативног туризма примењен је на ситуацију у Пољској у периоду транзиције. Хоролец показује какве су биле последице политичких и друштвених промена после 1989. године у области туризма и ставља питање да ли су про-

филисани туристи пример новог средњег staleжа. Ауторка наводи неколико радова који се баве друштвеним поделама у Пољској, а затим показује које се особине западног алтернативног туризма могу наћи у пољском туризму. Ипак, коначна конклузија је таква да се пољски модел не поклапа сасвим са западним. Хоролец наводи историјско искуство и књижевну традицију као главне узроке разлике између пољских и западних туриста. Та тврдња је увод у следеће поглавље.

Четврто поглавље је можда и најинтересантније са тачке гледишта традиционалне науке о књижевности, јер се бави путописима о земљама бившег Совјетског Савеза. Хоролец тврди да је путописна традиција један од најзначајнијих фактора који утичу на туристичке нарације о путовањима, јер се и сами туристи често позивају на књижевна дела. Оквир за ова разматрања је дискусија о могућности коришћења постколонијалне критике и појма ехолалије (Хоролец показује како се исти мотиви понављају у разним путописима) у контексту пољско-руских односа. Слика Русије и других земаља бившег СССР-а у пољској књижевности је веома разноврсна. Она обухвата, на пример, слику нељудске земље ГУЛАГ-а, царски деспотизам, комунизам као идеологију модернизације, комунизам као уништење древних традиција, егзотичне народе Кавказа и Средње Азије. Посебну пажњу Хоролец посвећује можда најпопуларнијим савременим пољским путописима који се баве Русијом Јасеку Хуго-Бадеру [Jacek Hugo-Bader] и Марјишу Вилку [Mariusz Wilk].

Пето поглавље се такође бави сликом земаља бившег СССР-а, али је сад тема не лепа књижевност, него нарације туриста. Њено истраживање показује како приповедачи конструишу слику другог да би на тај начин потврдили властити идентитет. На пример, гостопримство, један од најпопуларнијих мотива, тумачи се као потврда посебности самог туристе. Доживљај дивље природе показује снагу субјекта и његову романтичарску осећајност. Опис беде и загађења животне средине израз је етичких вредности.

Шесто поглавље повезује све теме књиге и покушава да пружи одговор на питање какву друштвену димензију има конструисање идентитета туристе помоћу путописне нарације. Ту се покрећу кључна питања: зашто се упркос тежњи туриста да буде изузетан, у његовом односу према виђеном често користе стереотипи? У каквој су вези опонашање и аутентично искуство? (Horolets 2013: 209) Ауторка нуди интересантан одговор: приповедање о путовању је друштвени процес, односно интеракција која се одвија у одређеном друштвено-историјском контексту. Причајући о својим путовањима, туристи желе, понекад несвесно, да постигну одређене циљеве. Због тога њихови утисци о бившим СССР-у, преузимају традиционалне обрасце не би ли се уклопили у друштвене конвенције.

Већ тај кратак сажетак Хоролцево књиге показује импозантан низ проблема који су у њој темељно обрађени. Ауторка анализира разне друштвене и културне појаве, користи емпиријску грађу и примењује различите теоријске приступе, пружа много информација и интересантних виђења. Ипак, тај занимљив и користан рад има неке недостатке. Пре свега, иако углавном конструкција књиге и начин излагања добро повезује интердисциплинарну грађу и методе, на неким местима дело је хетерогено, па читалац стиче да су неки делови књиге склопљени од раније објављених чланака. Друга замерка тиче се коришћења појма опонашање. Иако је идеја ауторке веома интересантна, ипак неки од наведених примера нису убедљиви. У том контексту вреди такође поставити једно теоријско питање. Да ли делимична сличност неких изјава треба да се објашњава само на нивоу текста, или проистиче из друштвених конвенција који условљавају перцепцију (дакле, сличност је у очима и главама посматрача), или можда постоји у самој стварности бившег СССР-а? Нашли смо у књизи такође једну грешку у области фактографије – супротно томе шта тврди ауторка, пољски мисионар Михал Бојм [Michał Boym] никад није био мисионар у руској империји, но то је наравно ситница. Свакако, мимо наведених замерки, књигу Ане Хоролец оцењујемо веома високо. Она није интересантна само за стручњаке који се баве туризмом и путописом већ ће, захваљујући интердисциплинарном карактеру, свакако бити значајна и онима који су заинтересовани за славистику.

**КЊИЖЕВНА ГРАЂА ИЛИ РОМАН ОДРАСТАЊА**  
 В. М. Жирмунский. *Начальная пора. Дневники. Переписка.*  
 Москва: Новое литературное обозрение, 2013, 400 стр.

Значај и утицај дела Виктора Максимовича Жирмунског (1891–1971), једног од водећих руских филолога XX века, далеко превазилазе границе националне науке. По свом широком образовању и веома разноврсним духовним интересовањима, он неодољиво подсећа на полихисторе из давних времена у којима се искрено веровало у моћ и етичност знања. Памтимо га као изванредног теоретичара књижевности и компаратисту, књижевног критичара и активног учесника савремене песничке сцене, лингвисту и фолклористу. Његова монографија, *Введение в метрику. Теория стиха* (1925) и даље спада међу најважније приручнике из версификације, а тумачења поетског умећа симболиста и акмеиста, посебно упечатљива у анализама стваралаштва Александра Блока и Ане Ахматове, и данас се сматрају незаобилазним. Сличан утицај препознајемо и у његовим радовима из теорије књижевности и поетике, обележеним прво приближавањем формалистима, а затим и удаљавањем од њихових поставки (*Вопросы теории литературы* 1928), те у компаративном сагледавању веза и дијалога између руске и енглеске, односно немачке литературе (уп. нпр. монографије *Байрон и Пушкин* 1924; *Гёте в русской литературе* 1937). Овај низ, свакако, треба допунити подсећањем на његове студије о дијалектологији немачког језика, те туркијских језика, чијем се усменом епиком, такође, интензивно бавио.

Премда су научну каријеру В. М. Жирмунског пратила многа признања (био је члан Академије наука СССР-а, као и неколико западноевропских академија – Баварске, Британске, Саксонске и Данске, професор Лењинградског универзитета, једно време предавач на универзитетима у Саратову и Ташкенту, те почасни доктор Оксфордског универзитета), он је у исти мах, како се то нажалост често дешавало у бурној руској историји XX столећа, био и мета различитих облика притисака и репресалија. Хапшен је три пута (1933, 1935. и 1941), а 1949. у једној од последњих сталинистичких чистки, у тзв. «борби против космополитизма», оптужен је за «јеврејски буржуаски национализам» и удаљен с факултета. Ипак, после промене власти, током периода «југовине» дозвољено му је да се поново институционално бави науком, тако да од 1957, па до краја живота руководи Одељењем за индоевропске језике у лењинградском лингвистичком департману Совјетске академије наука.

Деценију после смрти, тачније 70-их и 80-их година минулог века, обновљено је живо занимање за дело овог руског филолога, што доводи до поновног објављивања његових најутицајнијих студија, али и многих рукописа из заоставштине: обимне књиге о Ани Ахматовој (*Творчество Анны Ахматовой* 1973), као и стручне преписке са пријатељима и сарадницима, међу којима су вероватно најупечатљивија била његова писма са Борисом Ејхенбаумом посвећена најразличитијим књижевним темама (*Третьи тыняновские чтения* 1988) и са Лидијом Чуковски поводом издања сабраних дела Ахматове (*Знамя* 2007).

Мада је највећи део архиве В. М. Жирмунског после његове смрти предат Руској академији наука, понешто је остало сачувано и у породичној заоставштини. Захваљујући труду његове кћерке Вере Викторовне Жирмунски-Аствацатурове, и саме угледног филолога, савремени поклоници овог научника сада имају прилику да се упознају са његовим раним дневницима и занимљивом преписком коју је водио са пријатељима и колегама, Василијем Васиљевичем Гипиусом (1890–1942) и Александром Александровичем Смирновим (1883–1962). Књига *Почетно доба (Начальная пора)*, дакле, доноси непознате текстове Жирмунског, уз обиман критички апарат који садржи три предговора (један је написан као увод у дневнике, док друга два чине увод у преписке), те детаљне коментаре и податке о личностима и догађајима које помиње, односно о земљама и градовима које је посећивао. Издање обухвата четири дневничке свеске писане од 13.

маја до 31. августа 1903, у пролеће 1905, у лето 1905. и током школске 1905/06. године. У другом делу монографије објављена су сачувана писма Жирмунског и В. В. Гипиуса из периода 1909–1928, а затим и његова преписка са А. А. Смирновим из 1917–1922.

Биографска, а могли би смо рећи и књижевноисторијска грађа, обухвата доба ставања младог научника, рођеног у угледној петроградској лекарској породици јеврејског порекла, од његове 13. па, са малим размацима, до 27. године. Ти записи могу се читати и као својеврсни «роман одрастања» у којем је приказано духовно sazревање интелектуалца и песника, изложеног искушењима изузетно бурне епохе, са две револуције и два рата. Уз политичку и друштвену свакодневицу одвија се подједнако интензиван књижевни и уметнички живот, у којем су се сукобљавале и смењивале различите песничке и теоријске тенденције, симболизма, акмеизма, футуризма, формализма, а Жирмунски се у њима јавља не само као посматрач и хроничар, већ и као активни учесник. Пут «романтичара који је процвао у врту петроградског симболизма», како га описује Ејхенбаум у сећањима *Мой временик* (1929), овде је предочен уз обиље података који су увек преломљени кроз личне доживљаје и промишљања.

«Данас почиње распуст. Каква радост!» – прве су реченице једног од најбољих ученика чувене Тенишевске гимназије. Дневничке белешке настављају се приказима разних доживљаја током лета 1903, а један од најважнијих била је државна прослава 200-те годишњице оснивања Санкт Петербурга («посебно ме је задивило то како су људи успели да пешчану делту псковите Неве преобрате у тако раскошан врт»; стр. 26); затим следе описи путних припрема за његов први одлазак у западну Европу, на летовање у Немачку и Холандију. Као што са пуно ентузијазма и детаља описује свој родни град, тако представља и свако место које је посетио. Подаци исписани у том «путописном дневнику», са своје стране, пружају непресушну грађу за историју приватног, грађанског живота Европе с почетка XX века: ту су призори железница и возних станица, вагона и вагон-ресторана, улица и житеља Берлина и Шевенингена, градских и планинских хотела и ресторана са списком послужених јела («у тиролској брвнари дочекао нас је ручак: потаж, динстана јагњетина, млади голубови у компоту, мока-крем са шлагом, различити сиреви са сланим пецивом»; стр. 32), продавнице, изглед и цене одевних предмета итд. Како већ и приличи озбиљном гимназијалцу, Жирмунски дневник испуњава многобројним сведочанствима о свему што је видео и доживео, с посебним нагласком на две области «истраживања» које су му биле блиске – једна је природа (у то време жели да се посвети ботаници), а друга, историја уметности. Када пише о пределима, древним архитектонским споменицима, утврђењима, мостовима, дворцима, фрескама и монументалним платнима, никада не пропушта да њихову дескрипцију допуни етиолошким легендама које је чуо од водича или прочитао у разним бедкерима и приручницима, при чему је свака појединачна прича о настанку локалитета повезана са одличним познавањем интернационалних мотива. У томе се несумњиво препознаје истраживачка страст будућег филолога, чија запажања и коментари зрелошћу надрастају његов тадашњи узраст. Наравно, дневник је пун детаља из приватног живота, портрета пријатеља, породице и рођака, непознатих људи које је срео, њихових разговора, личних утисака датих са необичном емотивном уздржаношћу. Насупрот томе, одломци посвећени књижевности одишу неприкривеним младалачким одушевљењем. Тако, на једном месту записује: «Ја књижевност сасвим обожавам, то ме највише интересује. Ту спада и историја књижевности, теорија писмености. И књижевна тумачења, и лично стваралаштво, и проучавања, као и писање критика о познатим делима. То је моја стихија; у њој се осећам као риба у води» (стр. 93).

Може бити и због тога, дневници из нешто познијег периода (1905–1906) махом садрже записе о писцима и књигама. Лектира младог Жирмунског је разноврсна, премда углавном припада западноевропском и руском романтизму, периоду којим ће се у будућности научно интензивно бавити. Књижевна дела чита тематски и предано, тако што бира једног по једног писца, да би се затим приљежно посветио читавом његовом опусу. Почиње са Бајроном и Љермонтовим, па наставља са Шилером и Гетеом, које чита на немачком и у више наврата сам преводи упечатљиве одломке из *Фауста*, *Разбојника*

или *Марје Стјуарт*. Уосталом, он је потпуно занет поезијом, па и своје стихове првенце испишује на страницама дневника. У њима се препознаје не толико велики песнички дар, колико дубоко разумевање и познавање поетског света. Његове су песме срочене у везаном стиху, тематски инспирисане традицијом и историјом и пре стваране разумом, неголи срцем. У познијем добу, у школској 1905/06. години, своје дневничке свеске испуњава врло зрелим анализама Пушкина, Достојевског, Дикенса, Балзака, Тургејева и Чехова, при чему се у више наврата упушта у полемику са једностраним и површним интерпретацијама њихових дела код Писарева и социјалне критике.

Методлошке поставке историјске поетике, чији се обриси овде називу, он ће деценију касније јасно формулисати у свом чувеном чланку «Задаци поетике» (1921–1923), где се инсистира на томе да је «књижевни низ», иако самостални систем, одређен сталним прожимањем са другим «аутонимним низовима» – филозофијом, уметношћу, друштвеном историјом, музиком, сликарством, психологијом итд. Њега, дакле, књижевно дело не занима само као «сума поступака», већ и као посебно естетско биће које изражава одређени поглед на свет. Тако становиште ће га касније удаљити од формалиста, који су га оптужили за «академски еклектицизам» (Р. Јакобсон, Ю. Тынянов. «Проблеми изучения литературы и языка» 1928). Не можемо а да не приметимо како га управо тежња ка проницању у идеологију књижевног дела која се објашњава и «некњижевним чињеницама», приближава савременим постструктуралистичким теоријама и њиховој интерпретативној употреби историје друштва и психолошких константи.

У ствари, сматра Жирмунски, значај књижевности лежи у њеној способности да разуме и објасни човеков спољашњи и унутрашњи универзум. Не без разлога он своја размисљања о антисемитизму или о проблему злочина повезује са тумачењима која проналази код Достојевског или код Шилера. Када у дневнику помиње *Злочин и казну* или *Дон Карлоса*, он их сагледава у врло широком компаративном конетскту, повезујући њихов идејни потенцијал са филозофским и друштвеним фоном грчке трагедије и Шекспирових проблемских драма. У исти мах он им се враћа и онда када се пред њим појави запитаност над злом у савременом свету. Тако ће у једном трену, а поводом свог другог путовања у немачке земље, у дневнику емфатично написати: «Пробуди се, Немачко, или боље, не спавај! Памти Позине идеале и, док су они твоји, семе добра неће гинути од твог бајонета, од челика твог смртоносног оружја» (стр. 158).

На извештан начин све оно што се догађало у спољашњем свету млади Жирмунски промишља кроз литературу: и своје одушевљење и разочарање немачком културом и баштином, и амбивалентан однос који има према својој традицији, руској и јеврејској истовремено, и према својим интелектуалним и моралним уверењима. Књижевност му помаже да разуме и односе међу ближњима, према сестри и «омиљеној тета Раји», својим братучедима, Котји и Моњи,<sup>1</sup> према својим младалачким љубавима, школским и државним превирањима.

Као што смо већ рекли, дневници настају у време веома бурних догађаја, током руско–јапанског рата, револуције из 1905, увођења парламентаризма у Русији, економских реформи С. Ј. Вите и П. А. Столипина, што се, природно, одразило и на свакодневичу «обичних» људи. Друштвене промене не мимиолазе ни гимназијалце који једно време не похађају наставу и окупљају се ради формулисања сопственог политичког програма. Иако у томе сам не учествује (његовој природи начелно су стране револуционарне или, шире узев, друштвено-ангажоване активности), Жирмунски јасно испишује своје политичке ставове утемељене најпре у вери у снагу човекове доброте и умне способности да разликује ваљано од погрешног.

<sup>1</sup> Константин Аркадијевич и Мирон Аркадијевич Жирмунски синови су његовог стрица. Обојица су емигрирали после револуције. Мирон Аркадијевич је био филолог и историчар уметности, живео је прво у Португалији, а затим у Француској, тачније у Паризу. Константин Аркадијевич је био сликар, ожењен Раисом Максимовном, рођеном сестром В. М. Жирмунског, са којом се почетком 20-их година настанио у Риму. Везе међу рођацима дуго су биле прекинуте. После низа година поново се срећу 1959, у Риму, а затим 1961, у Лењинграду.

Сличан дух обележава и његову преписку са пријатељима. Са В. В. Гипиусом упознао се још у школским данима, док су били ученици исте гимназије. Обојица похађају и Историјско-уметнички факултет Петроградског универзитета, где ће касније и један и други постати професори, Жирмунски западноевропске филологије, а Гипиус руске књижевности. Њих зближава и заједничко интересовање за савремену поезију, коју, додуше, не вреднују увек исто. Гипиус је, као и његов кудикамо познатији, старији брат Владимир, био близак акмеистима, док Жирмунски предност даје симболистима. Заједно посећују књижевне трибине, свако вече седе у клубу Пас луталица (Бродячая собака), друже се са Блоком, Ахматовом, Гумиљовим, Мандељштамом, заједно читају стихове и воде расправе о њима. У њиховој преписци може се прочитати понешто и о сукобу с формалистима, са којима, бар у почетку не прекидају пријатељске односе, без обзира на научна размимоилажења (Жирмунски свом пријатељу «Васји», с летовања из Павловска шаље писмо датирано 1. августом 1922, и преноси му поздраве од прородица с којима тамо борави, од «Ејхенбаумових, Томашевских, Раисе Романовне и Бор. Викт., и Тињанова»; стр. 316).

Блиски, колегијални однос обележава и познаство Жирмунског са А. А. Смирновим. Иако је Смирнов био десет година старији, њих зближавају слична научна интересовања (обојица су по образовању били германисти), као и рад на истом германско-романском одсеку. Заједно су радили и на другим универзитетима по унутрашњости Русије (Перм, Саратов, Харков, Рим), а заједно су делили и одушевљење за «мистику немачких романтичара» (обојица пишу студије о тој теми). Преписка објављена у овој књизи добрим делом настаје у време грађанског рата, о чијим последицама се говори посредно и искључиво на нивоу личних проблема. У њој се могу наћи и сведочанства о превирањима на универзитету, новој организацији наставе, и наравно, о књижевним питањима, што, без обзира на све спољашње невоље, остаје најважнија тема њихових како професионалних, тако и приватних живота.

Књижевна и историјска грађа, објављена у књизи *Почетно доба*, заиста доноси обиље веома занимљивих података који употпуњују наше данашње виђење почетка XX века, пуног узбудљивих уметничких и политичких збивања, тако важних за даљу будућност Европе. Осим тога, гимназијски дневници Виктора Жирмунског и његова младачка преписка читају се и као аутентично литерарно штиво, захваљујући најпре бриљантном стилу и трезвеном и детаљном предочавању света у којем је живео.

Некада се писање дневника сматрало интелектуалном обавезом, и отуда природно чинило део сваког озбиљног образовања. И Виктор Максимович и његова две године млађа сестра Раиса, воде дневничке белешке и повремено их читају једно другом. Сводећи своје утиске о томе, он исказује и лични однос према писању. Не треба «писати само зато да би писало». Човек мора да се потруди да помоћу унутрашњег сагледавања свакодневице усаврши своју мисао, стил и способност изражавања. Управо овакав став доприноси томе да његове ћачке дневнике читамо са занимањем и уживањем као да је реч о уметничкој прози, *Bildungsroman*-у своје врсте.

Тања Поповић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности  
tanja.popovic19@gmail.com

*ПОЕЗИЈА И КОМЕНТАРИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ*

(*Милош Црњански: поезија и коментари*. Зборник радова. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 2014)

Зборник радова Милош Црњански: поезија и коментари настао је сарадњом Института за књижевност и уметност, Филолошког факултета Универзитета у Београду и Матице српске, поводом прослављања 120-огодишњице од рођења Милоша Црњанског. Објављивању зборника је претходио научни скуп међународног карактера одржан од 4. до 6. децембра 2013. године у Београду и Новом Саду. Ваља нагласити да је ово трећи зборник радова који је Институт за књижевност и уметност посветио књижевном стваралаштву Милоша Црњанског. Први је објављен 1972. године и носи наслов Књижевно дело Милоша Црњанског (ур. П. Палавестра, С. Радуловић), а други 1996. године под насловом Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу (ур. М. Шутић). За настанак трећег зборника, за разлику од претходна два, поред Института за књижевност и уметност, заслужни су и Филолошки факултет Универзитета у Београду и Матица српска, а уредник му је Драган Хамовић.

Назив зборника, осим што конструкцијом и звучањем евоцира у читалачкој свести књигу Црњанског Итака и коментари, упућује нас на делове књижевног опуса Милоша Црњанског којима ће радови бити посвећени. Наиме, прилози зборника, којих има чак четрдесет, баве се, с једне стране, целокупном поезијом Црњанског (од Лирике Итаке преко Итаке и коментара до Ламента над Београдом), а са друге, једним делом прозе – коментарима, што ће рећи нефикционалном прозом Црњанског која је настала поводом поезије. Велики број, тематско богатство и научно-методска разноликост прилога које доноси овај зборник, сведоче пре свега о изразитој заинтересованости савремених проучавалаца књижевности за уметничко стваралаштво Милоша Црњанског, затим упућују на изузетну уметничку вредност и херменеутичку изазовност дела нашег писца, и тиме изнова потврђују његову позицију класика српске књижевности. Књига Милош Црњански: поезија и коментари је нарочито вредна и по томе што се између тематски сродних текстова зборника успостављају интересантни дијалогски, а понегде чак и полемички односи. Аутори прилога нудили су разноврсне начине сагледавања и међусобно различита тумачења појединих проблемских места књижевног дела Милоша Црњанског, као што су: пишећ однос према видовданској етици, разлози пародирања појединих песничких жанрова, улога романтичарских импулса, смисао одисејевске фигуре и утицај далекоисточне духовности у његовој поезији, суматраизам као лична религија итд.

Четрдесет научних прилога овог зборника разврстано је у седам целина. Критеријуми према којима су различити текстови организовани у веће целине били су или тематска блискост студија, односно њихове сличности у погледу предмета проучавања, или подударности прилога према научним методама које су аутори користили у приступу проучавању и тумачењу књижевног дела Милоша Црњанског.

Прва целина састоји се од три рада који се баве управо оним што је и истакнуто у наслову зборнику – односом поезије и ауторских коментара Црњанског. Уводне студије зборника повезује заједничко истицање жанровске хибридности књиге Итака и коментари. Јован Делић у студији Природа и (ауто)поетичка функција Црњанскових коментара сагледава Коментаре као дело изразито амбивалентног карактера са наглашеном аутопоетичком функцијом, жанровски тешко ухватљиво и полифункционално. Аутор одређује Коментаре као прозу која је својим највећим делом лирска, поетска, евокативна и мемоарска, чиме се, сматра он, интензивирају њени романескни квалитети, и издваја њене различите функције: поетску – због које се коментари дају читати као поетска проза, поетски есеј, песнички мемоари или чак фрагментарни авангардни роман; референцијалну – која им утискује елементе аутобиографије; аутопоетичку – јер описују контекст настанка песама; метакритичку – јер објашњавају песников негативан однос према књижевној критици. У опредељењу Црњанског за хибридни жанр Александар

Јовановић, у тексту Песникови коментари и биће песме, види један од основних авангардних поетичких постулата. Јовановић још примећује да коментари, иако често не тумаче конкретне песме, ипак описују и обнављају емоционални контекст њиховог постанка. Поређењем књиге Итака и коментари са Дединчевом књигом Од немила до недрага кроз визуру аутофикционалности, односно склоности оба аутора да се поигравају облицима проживљеног преиначавајући битне тренутке из прошлости, бавио се Бојан Јовић у раду Лирика и коментари: о Црњансковим текстовима уз (сопствену) поезију.

Друга целина доноси шест радова који су махом усмерени на два проблема: комплексно осећање завичајности у поезији Црњанског и песников однос према традицији, односно доживљај властите, српске традиције и утицај туђинских, као што је далекоисточна. Светозар Кољевић у прилогу Гласови завичаја и туђина у песничтву Милоша Црњанског примећује једну противречност која се огледа у томе што песник из перспективе туђине идеализује завичај, док из перспективе завичаја идеализује туђину, при чему се у таквим песничким поигравањима тешко могу разлучити одбојност од привржености, огорчење од озарености. Дух арапско-турског Истока у српској поезији крајем 19. и почетком 20. века различит је од духа Далеког истока чији се утицај осећа код Црњанског и начелно у српској поезији у време процвата експресионизма, истиче Радован Вучковић у студији Исток у поезији Источ у поезији Милоша Црњанског, и додаје да су поетички наноси кинеске и јапанске поезије и духовности присутни у читавој поезији Црњанског, са изузетком Видовданских песама. Говорећи о сложеном осећању завичајности, Драган Хамовић у огледу Мит о Србији и двојничка фигура граничара у поезији Црњанског, истиче да песник митологизује историјске трагове словенства на европској позорници и примећује да су три његова идеалитета – материнска љубав из коментара уз Моју песму, лик отаџбине из поеме Србија и Русија из Сеоба – обележени женским начелом. Између текста Поетика и идеологија Видовданских песама Милоша Црњанског, аутора Петра Пијановића и текста Горана Радоњића, Поезија Црњанског и традиција, успоставља се својеврсни дијалог. Наиме, док Пијановић сматра да Црњански у раним песмама има нихилистички и анархистички однос према видовданској етици и идеологији, Радоњић тврди да Црњански није оспоравао видовданску етику, већ начин на који се та етика у савременој култури претварала у званичну идеологију. Владимир Гвозден у студији Поезија без наде: поезија Милоша Црњанског и заједница, издваја реченицу: Поезија је религија без наде, из Коктоове књиге Дневник о непознатом, коју је Црњански цитирао, и посматра је као могући несвесни темељ мисаоности читавог књижевног опуса Милоша Црњанског.

У трећој целини сабране су студије чији је главни предмет Лирика Итаке, којој су аутори прилазили махом из угла компаративног изучавања. Поезија Црњанског сагледана је кроз додире са писцима као што су Мирослав Крлежа, Тин Ујевић, затим у контексту циришке дадаистичке школе и немачког експресионизма, али и у интертекстуалном односу са Хомеровом Одисејом и Џојсовим Уликом. Александар Петров у тексту Лирика Итаке и европска и српска поезија Првог светског рата критички однос Црњанског према српској родољубивој поезији империјалне и утопијске оријентације доводи у везу са негативним ставом који је циришка дадаистичка група имала према уметности цивилизације која је и довела до Великог рата. Тихомир Брајовић у студији Лирика Итаке: наслов, жанр, (по)етика упоредио Лирику Итаке са Ујевићевим Лелеком себра, док се Звонко Ковач у прилогу Црњански и Крлежа – њихова ратна лирика, и коментари бавио сличностима два писца на почетку књижевног рада и њиховим потоњим антиподним односом. Светлана Шеатовић Димитријевић је огледом Циклуси Лирике Итаке сагледала збирку Црњанског из перспективе теорије циклуса. Сличности Милоша Црњанског и немачког експресионисте Готфрида Бена, које су условљене поетиком, духом времена и друштвенополитичком ситуацијом, и које се огледају у песничкој употреби античких мотива и нарочито симбола острва (Итаке и других), истакла је Соња Веселиновић у прилогу Символика Итаке у књижевности експресионизма: Готфрид Бен и Милош Црњански. Предраг Петровић образлаже у студији Лирика Итаке: између одисејског и донкихотовског гласа да се идентитет песничког субјекта збирке одређује

и кроз бројне алузије на разноврсне историјске личности и књижевне фигуре, као што су Христ, Мефисто, Дон Хуан, Цезар, Милош, Марко, Данте, Хомер, Његош, Душан, Ахил и Гаврило Принцип, али наглашава да у тој сложеној интертекстуалној мрежи и мноштву реминисценција повлашћену позицију има фигура Одисеја из Пролога и фигура Дон Кихота, који је заправо донкихотовски стилизовани Бог, из Молитве. Мина М. Турић се у тексту Фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског бавила разликама између Лирике Итаке и других дела европске и светске књижевности која у својој основи имају класичну причу о повратку митског јунака, при чему је посебну пажњу обратила на Џојсов роман Уликс.

Четврта целина зборника окупља текстове који на различите начине прилазе тумачењу поема – Србије, Стражилова и Ламента над Београдом. Розана Морабито, пишући о Србији, коју је иначе превела на италијански језик, упућује да је главна оса ове поеме време, за разлику од Стражилова, у којој исту улогу имају просторне одреднице. Ауторка у тексту Завичајне пјесме, поеме о припадности. „Србија” Милоша Црњанског још додаје да су временске одреднице Србије врло неодређене, што структуру поеме чини флуидном. Слободан Владушић у студији Црњански: од Стражилова до Ламента над Београдом, истиче да је на песниковом путу између две поеме најважнија тачка била искуство Мегалополиса, који прекида везу са хуманитетом, укида могућност човековог достојанства и поништава суматраистичку машту. Због тога аутор сматра да је Ламент над Београдом заправо Стражилово након Стражилова које је Мегалополис учинио немогућим. Разлике на метафизичком плану између Стражилова и Ламента над Београдом подвлаче се и у тексту Песничко дело Црњанског: од израза егзистенцијалне тескобе до чежње за узвишеним Бојана Лазића. Слађана Јаћимовић у студији Ламент над Београдом – песничке координате једне судбине говори о могућности читања непарних строфа Ламента као јединствене лирске биографије и географије песниковог животног пута и истиче сличности између поменуте поеме, Романа о Лондону и књиге Код Хиперборејца, што се очитвају у посувраћеном и застрашујућем суматраизму у којем су оптимистичке визије космичке свеповезаности замењене ништавилем и поражавајућим и обезвређујућим метаморфозама. Проблематизовањем тумачења наслова и жанра Ламента над Београдом бавио се Бранко Вранеш у тексту Да ли је у рају тужно? Или је то само ламент – над Београдом.

Студије које припадају петој целини зборника баве се тумачењем аутопоетичких и теоријско-естетичких ставова Милоша Црњанског, али и сагледавањем појединих топова његове поезије из угла суматраистичког погледа на свет. Студија Милослава Шутића Лиризам Милоша Црњанског у први план поставља песников есеј За слободни стих. Разумевање поетског и лирског и објашњење термина унутарњи ритам код Црњанског, аутор види као значајан допринос унапређењу српске естетике и поетологије. Наредна два рада, Поезија као исповест нове вере: о суматраизму Милоша Црњанског Але Татаренко и Суматраизам – у трагању за земаљском срећом Горане Раичевић, посматрају суматраизам као израз песникове личне религије. Док Ала Татаренко види личну веру Црњанског као место спајања етичког идеала и наде у нови живот, а уједно и естетичког идеала и наде у нову књижевност, Горана Раичевић истиче да је суматраистичка религија концептуализована као супротност званичним, институционализованим конфесијама, и наглашава идејно сродство Црњанског и Ничеа, које се очитва у негирању платонистичке идеје својствене хришћанству према којој се вредности оностраног живота жртвују зарад истинског живота у оностраности. Односом еротских мотива и суматраизма бавила се Бојана Стојановић Пантовић у студији Топос еротике и суматраистички принцип одуховљења у „Лирици Итаке” Милоша Црњанског. Ауторка анализира мотив посткоиталног синдрома у песмама Лирике Итаке, односно осећања туге, меланхолије и близине смрти, која овладавају песничким субјектом након еротског и сексуалног доживљаја женског тела. Бојана Стојановић Пантовић у метафоричком изједначавању субјекта са граном која вене или са жутим лишћем види повезивање тела и космоса, односно суматраистичко одуховљење материје. Расветљавањем појединих аспеката поетике, метапоетике и књижевне естетике бавила се Јана М. Алексић у тексту Критичко-есејистички и метапоетички ставови и упоришта Милоша Црњанског.

Девета целина зборника је најобимнија. У њој се налази девет тематски и научно-методски разноврсних радова. Роберт Ходел у студији О кохеренцији текста у лирици (М. Црњански – „Лирика Итаке“) сагледава песме Црњанског из перспективе лингвистике текста, односно теорије говорних чинова. Аутор истиче кохезиона средства која се јављају у језику песништва и закључује да је парцелизација (атомизација) заштитни знак поезије М. Црњанског. Одступања од језичке норме Александар Милановић у раду Отклон од стандарднојезичке норме у поезији Милоша Црњанског дели у две групе. У прву групу спадају песникови поступци свесног и стилским разлозима мотивисаног одклона од књижевног стандарда, а у другу ненамерна огрешења о књижевни језик, која је Црњански у каснијим верзијама песама исправљао. Као разлоге свесних одступања Црњанског од стандарднојезичке норме, Милановић наводи: авангардно супротстављање кристализованој језичкој структури београдског стила и експресионистичку деструкцију и пародирање жанрова високог стила (химна, молитва) увођењем свакодневног израза, односно језика карактеристичног за жанрове нижег стилског регистра. Схватањима новог стиховног поретка Милоша Црњанског и њиховим одразима на ритмичку организацију песама бавила се Сања Париповић Крчмар у тексту Традиционална и слободна линија ритма у лирици Милоша Црњанског. Валентина Хамовић тумачи мотивске наносе романтизма у поезији Милоша Црњанског. У студији Лирика Итаке и коментари – (нео)романтичарски импулси ауторка је истакла да је Црњански романтизам доживљавао као универзални песнички принцип и посебно издвојила два поетичка момента – архетипску позадину бајроновског јунака у слици његове ране песме Судба и песников политички и естетички принцип револуционарности карактеристичан за романтичарску поетику. Ослањање на мит о Одисеју, који заузима сржно место у Лирици Итаке и конституишање властитога мита о Суматри, Валентина Хамовић је сагледала у контексту онога што Исаија Берлин види као језгро романтизма, а то је управо снажан ослонац на античко митско наслеђе и способност стварања нових митова. Авангардно обликовање еротских мотива и њихове поетичке везе са експресионизмом и романтизмом расветлила је Јелена Панић Мараш у огледу Еротско у поезији Милоша Црњанског. Као доказ да се Црњански није негативно односио према целокупној српској националној историји, Бојан Чолак у тексту Однос према историји и песнички активизам у „Видовданским песмама“ Милоша Црњанског упућује на глорификовање непокорног ратничког духа сењских ускока и неретљанских гусара присутно у песми Јадрану. Разбијање стереотипа у усамљеном песнику, који важи за Милоша Црњанског и Јована Стерију Поповића, Јелена Х. Јовановић навела је као циљ рада Поетички преврат Милоша Црњанског и Јована Стерије Поповића. Ауторка упућује на полударности између збирке Даворје и Лирика Итаке. Сличности две књиге откривају се у историјско-политичком и поетичком контексту њиховог настанка, затим у видовданској етици као једном од водећих песничких мотива, разарању и пародирању песничких жанрова, основним композиционим начелима збирки, односу према традицији, поетичкој самосвести и, коначно, у ниҳилизму песника који певају о трагедији обесмишљене егзистенције. О Медитерану као мотиву који у песмама Црњанског има повлашћено место, писала је Зорана Опачић у раду Јадран, југословенско море у поезији Милоша Црњанског. Јадранско море није само место архетипске, бескрајне лепоте, већ посредник песниковог говора о култури, језику и географији заједничке државе, али и о различитим видовима завичајног и туђе. Зорана Опачић је нарочиту пажњу посветила појединим сликама у поезији и прози Милоша Црњанског у којима се очитива симпатрестички паралелизам удаљених простора успостављен између јадранског и панонског пејзажа. У првом делу студије Две Суматре: Милош Црњански и Небојша Васовић Марко Аврамовић пише о рецепцији поезије Милоша Црњанског код послератних модерних песника, а у другом издваја песништво Небојше Васовића као пример појачане заинтересованости за дело Милоша Црњанског крајем двадесетог века.

Последњу целину зборника отвара текст Душана Иванића Поезија Милоша Црњанског у научним издањима, у којем се коментарише ниво научности издања поезије Милоша Црњанског. Весна Цидилко у раду „Лирика Итаке“ на немачком: рецепцијски токови и проблеми превођења поетског текста говори о променама у статусу српске поезије у немачком говорном подручју. Наиме, немачки песник, преводилац и издавач Виктор

Калинке је не само превео Лирику Итаке, већ и написао књигу Јесен на Суматри, коју је одредио као поетички дијалог са Црњанским па се, сматра ауторка, у случају нашег експерсионисте може по први пут говорити о истинској рецепцији, односно о књижевном утицају српског песника на стваралаштво немачког књижевника. У раду се још напомиње и неколико грешака које су се поткрале преводиоцима, разматра Калинкеово схватање југословенских ратних сукоба крајем двадесетог века и коментарише садржај новинских рецензија о немачком издању Лирике Итаке. У огледу Стихови Микеланђела у екфразама Црњанског Персида Лазаревић ди Ђакомо тумачи однос Милоша Црњанског према стиховима Микеланђела и наводи да је наш писац, задивљен Микеланђеловом меланхолијом, тумачење стихова великог италијанског ренесансног уметника превео у један сасвим лични доживљај, те се у страницама о Микеланђелу може читати и особита Књига о Црњанском. Последње две студије, Лао Це и поезија Милоша Црњанског, коју потписује Кајоко Јамасаки и Сусрет Запада и Истока у поезици Милоша Црњанског Небојше Лазића, издвајају и тумаче утицај далекоисточне културе и мисли у књижевном стваралаштву Милоша Црњанског. Кајоко Јамасаки примећује да је читава структура Ламента над Београдом изграђена према таоистичком принципу јинг-јан, и сматра да је упознавање кинеске и јапанске културе највише трагова оставило у сфери песничке мисаоности Милоша Црњанског. Небојша Лазић истиче да је искуство кинеске и јапанске лирике помогло Црњанском да савлада унутрашњу борбу између, с једне стране, материјалистичког, социјалног и активистичког, а са друге, идеалистичког, космичког и контемплативног принципа, и да спиритуалност постави као основу властите поезике.

Након читања зборника Милош Црњански: поезија и коментари можемо устврдити најмање две ствари: прво, да је овим зборником корпус текстова који се баве тумачењем књижевног дела Милоша Црњанског постао богатији за једну изразито вредну, тематски разноврсну и херменеутички раскошну књигу; и друго, да се књижевност Милоша Црњанског изнова потврђује као уметничка, културна и национална вредност првог реда, о чему најбоље сведочи велика пажња коју јој посвећују читаоци и тумачи књижевности, а која се временом не смањује, већ напротив, постаје већа.

Немања Каровић  
karovic.nemanja@gmail.com

UDC 82.02DADAIZAM(049.32)

Корнелија Ичин (ред.). *Дада по-руски*. Белград:  
Филологически факултет, 2013, 232 стр.

На Филолошком факултету Универзитета у Београду је у јуну 2012. године одржана међународна научна конференција посвећена авангардном уметнику Иљи Здањевичу. Организаторима конференције је пошло за руком да по први пут на једном месту окупе готово све научнике у свету који проучавају Здањевичево стваралаштво. У овој чињеници има одређене симболике, будући да је један од првих и највећих познавалаца Здањевичевих уметничких хоризоната био еминентни научник и професор Филолошког факултета у Београду Миливоје Јовановић, који је још 1991. године објавио обиман рад „*Одушевљење Здањевича-Иљазда и поетика 41 степена*“ Радови изложени на овој конференцији, као и други текстови о Здањевичу, објављени су 2013. године у зборнику *Дада по-руски*, који је приредила проф. др Корнелија Ичин, а рецензирани др Михаил Вајскопф из Јерусалима и др Синити Мурата из Токија.

Иља Михајлович Здањевич (21. април 1894. Тбилиси – 25. децембар 1975. Париз), у Европи познатији под псеудонимом Иљазд, био је један од најрадикалнијих представника руске и француске авангарде. Дуг живот је испунио плодним стваралаштвом – писао је поезију и прозу, а био је и драматург, сликар, дизајнер, теоретичар руске авангарде и дадаизма, организатор литерарних група, издавач и експериментатор у типографији. Као гимназијалац је 1911. године отишао из Тбилисија у Санкт Петербург, где је револуционарне 1917. године завршио студије права. Ипак, потпуно се посветио тзв. левој

уметности и већ 1913. године је под псеудонимом Ели Еганбири објавио монографију о стваралаштву Наталије Гончарове и Михаила Ларионова. По повратку у Тбилиси 1918. године је са братом Кирилом Здањевичем, Алексејем Кручонихом и Игором Терентјевим основао групу „41 степен“ (названа по географској ширини града и критичној температури организма), замишљену као школу поезије која је имала за циљ да развија заумни језик. Оснивачи групе су покренули и истоимену издавачку кућу, док су браћа Здањевич били заслужни и за афирмацију грузинског сликара примитивизма Ника Пиросманашвилија. Иља Здањевич је 1920. године отишао у Париз, где се одмах се укључио у литерарни круг француских дадаиста Андреа Бретона, Пола Елијара, Тристана Царе и др. Аутор је многобројних зборника заумне поезије, пенталогije заумних драма, романа, а неке његове књиге су илустровали Пабло Пикасо, Анри Матис, Хуан Миро и др. Своју готово ренесансну свестраност је потврдио и тиме што је у текстилној и модној индустрији сарађивао са Соњом Делон и Коко Шанел.

Зборник Дада по-руски почиње богато илустрованом биобиблиографијом Иље Здањевича на енглеском и француском језику коју је приредио Франсоа Мере. Потом следи рад Јекатерине Бобринске (Москва) „Футуризам и свештаство у теоријским радовима Иље Здањевича“ у коме су анализирани Здањевичеве белешке из 1913. и 1914. године о концепцијама истовремености и симултаности. Бобринска проучава и Здањевичеве покушаје да успостави нови координатни систем у уметности после појаве свештаства као новог правца у руској авангардној култури насталог у кругу Ларионова.

Луиђи Магарото (Венеција) у студији „Иља Здањевич: Од италијанског футуризма до драмске пенталогije“ анализира како се уметник од присталице симболиста преобразио у нову веру звану футуризам, оставши истовремено одушевљени присталица неопрimitивизма Ларионова и Гончарове. Магарото потом објашњава како се Здањевич удаљио од Маринетијевих футуристичких теорија у тежњи да постане независан теоретичар авангарде. Други део студије посвећен је Здањевичевој заумној драмској пенталогiji.

Јуриј Герчук (Москва) у раду „Штампарски експерименти Иље Здањевича: типографија руских футуриста и конструктивиста“ објашњава како је Здањевич у својој типографској пракси дошао до графичког савршенства и зашто се управо његови радови издвајају међу мноштвом аналогних покушаја.

Олга Бурењина-Петрова (Цирих) у чланку „Циркуски улични плакат у књиготворству Иље Здањевича“ на конкретним примерима описује графичко осмишљавање рекламних плаката за циркуске представе, што је био један од мотива којима је Здањевич посветио пажњу у својим илустрованим издањима. Ауторка чланка анализира специфичности које ове илустрације сврставају у естетику футуризма.

Мзиа Чикрадзе (Тбилиси) у раду „Авангарда у Тбилисију Иље Здањевича“ истиче да је Здањевич захваљујући радикалним типографским експериментима проведеним у издањима групе „41 степен“ постао родоначелник грузинске авангарде, као и да је утицао на покретање дискусије о дадаизму у Тбилисију.

Полазећи од закључака Миливоја Јовановића и других познавалаца Здањевичевог књижевног стваралаштва, Татјана Никољска (Санкт Петербург) у чланку „Грузинске реалије у прози Иље Здањевича“ указује на присуство грузинских реалија у роману *Одушевљење*. Никољска потом анализира роман *Филозофија*, чији су главни ликови Иљазд и грузински национални геније Пиросмани.

Петар Казарновски (Санкт Петербург) у чланку „Роман као доказ очевца уметности из хорсокака, или ‘обрнути’ метод као конструктиван начин Иљазда“ на основу сопствених запажања уноси допуне у већ постојеће интерпретације романа *Одушевљење* М. Јовановића, Р. Гејроа и Б. Поплавског, при чему повлачи паралелу и с другим Здањевичевим остварењима.

Леонид Кацис (Москва) у студији „Роман Иље Здањевича *Филозофија* као Филозофија (А. В. Карташев, о. Сергеј Булгаков, А. Ф. Лосев и др.)“ је детаљном анализом, уз позивање на обиље историјских чињеница, доказао да сижејне и идеолошке основе овог романа имају озбиљан политички, политичко-филозофски и чисто филозофски садржај. Да би поткрепио своје тезе, Кацис указује на делове текста романа *Филозофије* који представљају пародирано препричавање идеолошких манифеста Карташева и филозофеме

Софија, говора и расправа из константинопољског Дневника оца Сергеја Булгакова, као и Здањевичев осврт на спор Горког и Лосева поводом текста Непријателју са истока.

„Авангарда у контексту балканског и карпатског питања. Драма ‘Јанко краљ албански’ (1916–1918) и роман ‘Филозофија’ (1930) Иље Здањевича“ је рад Леонида Кациса и Михаила Одеског (Москва) у коме аутори откривају ко је заправо Јанко који је послужило Здањевичу као јунак заумне драме. Наиме, реч је о Јанку Лаврину (1887–1986), који је у својству балканског кореспондента *Новоџ времена* посетио Албанију. Био је симпатизер Срба и Црногораца, прекоревао је Русију због пасивности и равнодушности према јужно-словенским народима, а у кругу руских футуриста је постао главна асоцијација на балканско питање. Кацис и Одески показују да се у овој заумној драми може препознати Здањевичева скривена политичка идеологија. Упоредо с тим, осврћу се и на лингвистичке особености језика авангардне пенталогije Здањевича. Други део рада је посвећен епизоди из романа *Филозофија* у којој главни јунак Иљазд води филозофску расправу с извесним руским националистом Јаблочковом, што заправо представља Здањевичев радикалан критички осврт на „словенске“ текстове Максимилијана Волошина.

Корнелија Ичин (Београд) у студији „Иља Здањевич – адресат стихова Бориса Поплавског“ анализира песме „Напад неприкладним средствима“ (1925), „На беле рукавце сићушних дана“ (1926) и поему „Мракат“ (1925–1927) које је песник-надреалиста Борис Поплавски посветио свом „учитељу“ Здањевичу, са којим је од 1921. године, па све до смрти Поплавског 1935. године, делио судбину руског емигранта у Паризу.

„Уметност у другом плану. О питању интертекстуалног присуства Иље Здањевича и Алексеја Кручонића у стваралаштву Игора Терентјева“ наслов је чланка Вере Фабер (Беч – Кијев) који представља фрагментаран покушај да се кроз конкретне примере покаже утицај Здањевича и Кручонића на поезију Игора Терентјева, насталу коришћењем интертекстуалног метода, односно метода монтаже, алузије, цитирања, пародирања и плагијата.

Валериј Гречко (Токио) у раду „О лингвистичко-психолошкој карактеристици заума Иље Здањевича“ проучава лексичке, граматичке и фонетске карактеристике Здањевичевог заума, као и инфантилизацију говора која је приметна у књижевном стваралаштву овог уметника.

„ГрафоЛАлија Здањевича – Иљазда као уметнички експеримент (на материјалима рукописа и излагања 1910–1920-их г.)“ тема је рада Владимира Фешченка (Москва) који на изворним документима из фонда Иље Здањевича, похрањеним у Државном Руском музеју у Санкт Петербургу, проучава уметникове оригиналне теорије језика и писма, уграђене у темеље његове концепције футуризма и сваштаства.

Михаил Мејлах (Стразбург) у чланку „Основа писма фонетског“. О правопису Иљазда: ‘магареформе. пет драма’“ заступа тезу да се оригинално организован заум први пут среће код Иљазда у његовим „магареформама“, доказујући то анализом уметничког правописа, за коју тврди да представља организован и осмишљен систем.

Сергеј Преображенски (Москва) у студији „Улога личности у историји социолекта (олбанска канонизација краља албанског – наставак следи)“ истиче да је правопис који је осмислио Иљазд у заумној драми *Јанко краљ албански* социолингвистички феномен, будући да, према Преображенском, представља претечу данашњег олбанског правописа заступљеног на Рунету (руском делу виртуелног интернет простора).

До појаве зборника *Дада по-руски* у Србији су знања о стваралаштву Иље Здањевича била фрагментарна и несистематична, што је допринело да овај свестрани и по много чему необични уметник буде готово „невидљив“ за наше научне кругове. Објављивањем зборника *Дада по-руски* је овај очигледан недостатак отклоњен, што пружа могућност да Здањевичеве оригиналне идеје буду поново актуелизоване, а достигнућа руске и француске авангарде постану приступачнија и јаснија широј јавности.

Тамара Жељски  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
steket04@gmail.com

## ИНСТРУКЦИЈА ЗА РУКОВАЊЕ „ГОРУЋОМ“ ЛИТЕРАТУРОМ

Јасмина Војводић. *Три типа руског постмодернизма*. ИСБН 978-953-260-155-8.

Загреб: Загреб, 2012, 218 стр.

Књига познате професорице са Свеучилишта у Загребу, Јасмине Војводић, јесте јединствено и веома потребно истраживање на јужнословенским просторима. Истражујући руски постмодернизам као феномен савремене културе, Војводић вјешто користи његова средства и технику. Сличност са хајпертекстом евидентна је у „појмовничкој“ композицији књиге, која дозвољава да се читање отпочне од било ког наслова или поднааслова који разговјетно воде кроз сложену проблематику постављеног задатка. Ослобођен академске херметичности, текст ипак остаје досљедан академској озбиљности и захтјевима академског писања.

Популарни стил је оправдан компромис са млађом, првенствено, али не само, студентском популацијом, који уз пригодан формат и разуђену и јасно разграничену тематику охрабрује на читање. Иако није уобичајено окарактерисати књигу као „брзу“, управо оваква одредница пристоји динамици њене композиције. Писање је прилагођено захтјевима модерног доба и нових генерација. То не значи да књига није занимљива и за академску средину са високим хоризонтом очекивања. Ауторка је дозволила да се у књизи осјети и свјезина студентске енергије (у уводној ријечи разголићује механизам писања, одајући како је настала књига: у сублимацији богатог уредничког искуства и дуге и узбудљиве предавачке праксе). Мјестимични дисбаланс у тежини одређених јединица књиге вјероватно настаје из хетерогености углава посматрања. Евидентан је и пијетет према раду Александра Флакера.

Очигледно је да се Војводић ослонила на свој завидни академски опус и богато педагошко искуство и у синергији те двије окоснице покушала да нађе кључ за „безболно“ откључавање сложеног постмодернистичког текста.

У уводном дијелу прегледно и подробно анализира се специфика руског постмодернизма. Насловни број је само условна синтагма од које се ауторка директно ограђује констатацијом да типова руског постмодернизма има онолико колико има и аутора.

Омиљена постмодернистичка техника колажног писања, тзв. пачворка (опсервирана у ауторском тексту као једна од кључних одредница постмодернизма), примијењена у књизи, доприноси интензитету читања и спрјечава засићење количиним примљених информација. Војводић није имала претензију да исцрпи до краја постављена питања, али је на јасан начин дала основне поставке феномена постмодерне. Приступ је претежно културолошки и интердисциплинаран, крстарење између различитих теоријских проблема и конкретних мотива.

У кратком потезу ауторка успјешно обухвата преглед савремених дефиниција постмодерне, позивајући се на ауторе различитих погледа на овај феномен, попут Тимине, Нефагине, Епштејна, Солара, Липовецког... Не ограничава се само на теоретичаре и истраживаче из домена хуманистичких наука већ, излажући Епштејнову проблематизацију одреднице *пост*, коју он сматра банализованом и истрошеном, и предлаже, по Епштајну, много примјеренији префикс *прото* – као асоцијацију на отворену могућност и почетну фазу. У потпору његовом погледу, наводи мишљења физичара Стивена Хокинга и биолога Едварда Вилсона.

Техника писања каткада подсјећа на потезе филмске камере: непрестано се смјењују панорамски план, крупни кадар и детаљ. Посебна пажња удијељена је покушају и оправданости дефинисања специфика руског постмодернизма, уз класификацију и периодизацију његових етапа на пољу руске књижевности и културе. Идеолошки и историјски моменти су нарочито узети у обзир. Поетичке и естетичке компоненте руског модернизма сагледавају се у дијахронијском и синхронијском контексту, уз праћење рефлекса традиције и акценте стављене на масовну књижевност и женско писмо.

Завршивши анализу општих мјеста руске постмодерне, Војводић се фокусира на три аутора, која је одабрала вођена сопственом интуицијом и објективним разлозима.

Овдје прави, да опет искористимо рјечник филмске технике, рез, и радикално мијења поглед на текст, напушта општи план и читање креће не изван текста, већ из самог језгра текста, не бавећи се ширим портретисањем писаца и њихових дјела него конкретном и исцрпном анализом појединих феномена, тема и мотива. Узевши у обзир да је тема тјелесности једна од окосница њеног плодног научничког рада (између осталог, 2006. је објавила књигу *Геста, тијело, култура. Гестикулацијски аспекти у дјелу Николаја Гогоља*), не чуди усредоточеност на различите манифестације тјелесног: нпр. прождирања и претварања у ништа код Сорокина. Детекција рефлекса старе поезике у савременој изводи се преко компаративне анализе одређених мотивских јединица Сорокина и њихових пандана код руских класика епоха романтизма и реализма: Пушкина, Љермонтова, Тургењева, Толстоја...

За разлику од деконструкције која је главни кључ за читање Сорокина, путовање кроз Пељевинове свјетове започиње као кретање кроз паралелне просторе, реалне и имажинарне. Аутор-наратор накратко напушта фокусирање на детаљ и враћа се на енциклопедијско сагледавање феномена моде, као уводом у бављење романом *Generation „P“*. Свијет моде опсервира се и из контекста свјетске бренд-хистерije. Нарочито је занимљива паралела са савременим француским писцима Уелбеком и Бегбедеом, и њиховим третирањем потрошачког друштва.

Поглавље о Улицкој из визуре неосентименталног оптимизма отвара дешифровање феномена породице а наставља га разматрање неколико одабраних тема и микромотива.

Завршно поглавље о рецепцији савремене руске књижевности заправо је омаж колегама славистима и преводиоцима који су у Хрватској учинили доступном руску књижевност. Војводић подсећа на хронолошки процес руско-хрватских књижевних контаката, упућује у статистику преведених руских поетских и прозних дјела и даје увид у основне критеријуме преко који се врше овакви избори.

Књига *Три типа руског модернизма* Јасмине Војводић јесте синтетично, узбудљиво, језгровито и актуелно русистичко штиво – одлична полазна тачка за одабир озбиљног постмодернистичког путовања.

*Татјана Јововић*  
Универзитет Црне Горе  
Филозофски факултет – Никшић  
tatjana.d.jovic@gmail.com

*The Serbian Language as Viewed by the East and the West:  
Synchrony, Diachrony and Typology*  
Slavic Research Center, Hokkaido University, Sapporo, 05.07.2014.

Центар за славистичка истраживања Универзитета у Хокаиду (*Slavic Research Center, Hokkaido University, Sapporo*), који је од 1. априла 2014. године преименован у Центар за славистичка и евроазијска истраживања (*Slavic-Eurasian Research Center*), ужива у свету ауторитет солидне научне институције која годинама негује славистику схваћену у најширем интердисциплинарном смислу. Резултати истраживања из области економије, историје, права, социологије, политологије, филологије јапанских стручњака који су окупљени под окриљем Центра, као и њихових бројних доктораната, доступни су научној јавности захваљујући активној издавачкој делатности ове установе, посебно реномираном научном часопису *Acta Slavica Iaponica*, где објављују своје радове на енглеском и руском језику слависти из целог света.

Други, ништа мање значајан, аспект делатности Центра јесте организација међународних научних конференција, семинара, радионица, као и предавања најистакнутијих стручњака из свих поменутих области славистике. Последње деценије у Центру одржали су предавања и водећи савремени лингвисти, међу којима је било неколико научника из Србије. Новембра 2011. године Центар је био организатор међународне научне конференције на тему *Grammaticalization and Lexicalization in Slavic Languages*, у оквиру седнице Граматичке комисије Међународног славистичког комитета. Активизацији лингвистичке славистике у Центру за славистичка истраживања Хокаидског универзитета у највећој мери допринели су ауторитет и несебично лично залагање водећег јапанског слависте Мотокија Нوماђија, који годинама улаже огромну енергију и велики напор како би јапанска научна јавност била упозната са најновијим токовима оног сегмента славистике који се односи на теоретска, типолошка и контрастивна истраживања у области изучавања словенских и других језика.

Захваљујући иницијативи професора Нوماђија, у фебруару 2014. године, у оквиру Споразума о сарадњи између Универзитета у Београду и Хокаидског универзитета, ширег програма научне размене са страним универзитетима-партнерима Универзитета у Хокаиду (*Hokkaido University Support Program for Research Exchange with Inter-university Foreign Partners*), као и специјалног програма овог универзитета *Hokkaido University Global COE Program "Reshaping Japan's Border Studies"* организована је међународна радионица посвећена питањима српског језика посматраног кроз перспективу Истока и Запада са дијахронијског, синхронијског и типолошког аспекта (*The Serbian Languages as Viewed by the East and the West: Synchrony, Diachrony and Typology*). Радионица је одржана 5. фебруара 2014. године у организацији Центра за славистичка истраживања у Сапору и Филолошког факултета Универзитета у Београду, у континуитету са другом међународном радионицом на тему *Identity Formation, Dissolution, and Reorganization in Multiethnic Societies: Toward the Establishment of a Vojvodina Area Studies* (Токио, 2. фебруара 2014), која је одржана у организацији Јапанског конзорцијума за ареална истраживања (*Japan Consortium for Area Studies, JCAS*) а уз подршку Центра за славистичка истраживања Универзитета у Хокаиду (*Slavic Research Center, SRC, Hokkaido University*). Организацији обеју радионица у највећој мери су допринели професор Нумађи, као и млада али већ позната у научним круговима слависткиња Масуми Камеда, представница

Јапанског друштва за промоцију науке. На такав начин питања везана за проучавање српског језика и мултијезичности Војводине нашла су се у фебруару 2014. године у центру интересовања јапанских слависта, и то у два града – Токију и Сапору.

Обе радионице су окупиле научнике из Србије, Јапана, САД и Хонконга који су поднели саопштења, у трајању од по 20 минута, која су затим прелазила у подстицајне дискусије. У оквиру прве радионице водећи српски балканолог Биљана Сикимић је одржала пленарно предавање на тему *Roma, Bayash and Ashkali in Contemporary Vojvodina: Hidden Minorities Perspective* које је изазвало велико интересовање свих присутних јер је научница обелоданила резултате циљних теренских истраживања која се последњих деценија реализују под њеним руководством. Предавање Биљане Сикимић продубило је на конкретном материјалу проблемски круг питања која су изнели у уводним излагањима Синиша Јамазаки са Токијског универзитета, чији реферат је био посвећен регионалном концепту и етничкој разуђености Војводине (*Regional Concept and Ethnic Diversity of Vojvodina*), Бојан Белић са Вашингтонског универзитета, који је поставио питање условности лингвистичких маркера етничког разграничења у Војводини (*Vojvodina's Linguistic Frontiers: Confirming and Segmentation*), као и Јошико Окамото са Универзитета у Токију – у свом излагању о етничкој музичкој интерференцији на примеру анализе записа мађарских народних песама (*Holdovers from the Past in Vojvodina: Hungarian Cultural Representations*). О резултатима истраживања језика таквих војвођанских мањина, као што су Буњевци, Македонци и банатски Бугари, говорили су организатори радионице Масуми Камеда, (*The Engineering of Identity: A discussion of the Bunjevci and Its Implications*), Мотоки Нوماћи (*The Fall and the Rise of Banat Bulgarian Language in Serbia*), као и Марија Тодорова са Хонконшког универзитета (*Vojvodina Multilingualism: The Case of Macedonian Language*). Садржајности дискусије посебно су допринели дискусанти – јапански слависти светског гласа Кеико Митани са Токијског универзитета и Сузуму Нагајо са Васеда универзитета. Неопходно је напоменути да је поменута радионица други по реду међународни скуп у Јапану који је посвећен лингвистичким питањима мултикултуралне Војводине. Први, на којем су разматрана питања језичког и културног идентитета Словака, Русина и Украјинаца у Војводини, био је одржан у Центру за славистичка истраживања Универзитета у Хокаиду 2010. године.

Радионица у Сапору, која је била у целини посвећена питањима српског језика са перспективе Истока и Запада, окупила је српске и јапанске лингвисте – стручњаке из лексикологије, контрастивне граматике и типолошке лингвистике. Отворио је радионицу директор Центра за славистичка истраживања Универзитета у Хокаиду, професор Ујама Томохико, који је поздравно залагање јапанских и српских слависта за ширење научних контаката између Филолошког факултета у Београду и установе коју представља, као и изразио наду да ће овај скуп бити први у низу њему сличних. Професор Мотоки Нوماћи је у својој поздравној речи изразио наду да ће излагања која ће поднети учесници радионице бити објављена у посебном тематском зборнику, заједно са радовима других еминентних стручњака који су силом прилика били спречени да присуствују скупу. Рад на приређивању и објављивању поменутог зборника представља логички наставак научног скупа у Сапору.

Уводно излагање у оквиру радионице у Сапору, на тему Лингвокултурологическиј и семантичкиј анализ концептов „Восток“ и „Запад“ в србском языке, одржала је водећи српски лексиколог Рајна Драгићевић, која је на материјалу српског и других европских језика разоткрила самосвојност концепата Исток и Запад као фрагментата језичке слике света Срба. Посебан интерес присутних је изазвало обелодањивање резултата асоцијативног експеримента који је ауторка реализовала непосредно за потребе наведеног истраживања, што представља својеврстан наставак њеног рада у области асоцијативног језичког експеримента, чији су резултати представљени како у посебној монографији (Вербалне асоцијације кроз српски језик и културу, Београд 2010), тако и у серији чланака који су пратили израду Асоцијативног речника српског језика (2005) и Обратног асоцијативног речника српског језика (2011). Последњих година научница активно објављује радове из лингвокултурологије који су настали у оквиру међународног научног пројекта под руководством Жежија Бартмињског. Полазећи од његовог тумачења концепта и језичке

слике света, али и с освртом на приступ том питању других савремених лингвокултуролога и когнитивних лингвиста, Рајна Драгићевић је темељно и свестрано описала семантички потенцијал поменутих концепата у српском језику и скицирала је оквире даљих истраживања која би могла да се одвијају у том правцу.

Реферат истакнутог србисте Првослава Радића на тему: *On the History of the Oriental Lexicon in Serbian* посвећен је анализи лингвистичких механизма адаптације турцизама у српском језику са дијахронијског и синхронијског аспекта. Ово излагање представља плод ауторових дугогодишњих истраживања посвећених наведеној проблематици која су у целини обелодањена у монографији Турски суфикси у српском језику (са освртом на стање у македонском и бугарском) (Београд 2001). У свом најновијем истраживању на ту тему аутор је посветио посебну пажњу питању друштвених и културних фактора који утичу на стабилност позајмљене лексеме или морфеме у систему језика-примаоца. Излагање је обилovalo конкретном грађом која је допринела тумачењу оријенталног у српској лингвокултури кроз перспективу турског језика и турске културе са којом је српски народ био дужи низ година у непосредном додиру.

Нов поглед на граматiku српског глагола понудила је у свом излагању на тему: *The Grammatical Category of Temporality in Serbian and Japanese: a Contrastive Analysis* водећи српски јапанолог Дивна Трићковић, која је размотрила глаголску категорију времена у српском језику са перспективе адекватних категорија у јапанском језику. Наишавши на низ конкретних проблема приликом тумачења граматике јапанског глагола у оквиру славистичке лингвистичке типологије, научница предлаже модификовање оквира темпоралности у правцу граматикализације лексичког значења глагола.

Предавање домаћина професора Мотокија Номађија на тему: *Possessive Constructions in Serbian: Some Implications for Areal Typology*, било је посвећено питању исказивања посесивности у српском и другим словенским и балканским језицима, којим се аутор дуже време бави. Његова истраживања посесивних пасивних *habere* конструкција у кашупском језику, као и чињеница да је он први скренуо пажњу на тај тип конструкције у српском језику, познати су научној јавности. Научник је такође приредио тематски зборник који је посвећен посесивним конструкцијама у јужнословенским језицима: *The Grammar of Possessivity in South Slavic Languages, synchronic and diachronic perspectives* (SRC, Hokkaido University, Sapporo 2011). У свом најновијем истраживању Мотоки Номађи настоји да одреди границе употребе посесивних конструкција са глаголом *habere* и архаичних конструкција са посесивним дативом у словенским балканским језицима, као и да објасни њихову заступљеност на одређеном подручју не само као последицу интерференције, већ и помоћу типолошких фактора.

Реферат Људмиле Поповић био је посвећен анализи лексичких и граматичких показатеља евиденцијалности у српском језику у поређењу са другим словенским језицима – балканским, у којима је евиденцијалност граматикализована, и источним и западним, у којима је она претежно лексички изражена. Наведени рад представља наставак истраживања чије резултате је ауторка објавила у монографији *Контрастивна граматика српског и украјинског језика*. Таксис и евиденцијалност (Београд 2012). Излажући резултате свог истраживања у Сапору, ауторка је скренула посебну пажњу на евиденцијалне екстензије претерита у српском језику у поређењу са другим балканским словенским језицима.

Посебности атмосфере у којој је протекла радионица допринео је фестивал снежних и ледених скулптура који се традиционално одржава у Сапору. Организатори научних скупова у Токију и Сапору су уложили много труда како би свестрано упознали учеснике конференције са богатом јапанском културом.

Радионице у Токију и Сапору означиле су нову фазу у развоју јапанске и српске славистике, балканологије, типолошких студија, као и контрастивних лингвистичких истраживања на материјалу српског и других словенских и несловенских језика. Оне свакако представљају и нову фазу у развоју јапанско-српских научних контаката и донекле одређују њихов даљи ток, с обзиром на чињеницу да се сличан скуп у организацији Филолошког факултета Београдског универзитета и Центра за славистичка и евроазијска истраживања Хокаидског универзитета планира у Београду. Слависти, као и сви заин-

тересовани читаоци, моћи ће да се упознају са радовима учесника радионице у Сапору, али и других водећих српских и јапанских лингвиста у тематском зборнику *The Serbian Language as Viewed by the East and the West: Synchrony, Diachrony and Typology*, чије се објављивање очекује на пролеће 2015. године.

Људмила Поповић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
ljudmilapopovic@yahoo.com

*Formal experiments and innovations of Avant-garde art from the perspective of social culture and art theory* (Goethe-Institut, Latvian national museum of art, Riga, 7–8. 10. 2014)

В 2014 году Рига стала европейской столицей культуры, в которой прошло несметное количество музыкальных, театральных, кинематографических, художественных мероприятий. Одним из них стала международная научная конференция, посвященная формальному эксперименту и инновациям авангардного искусства с точки зрения социальной культуры и искусствоведения. Четырнадцать исследователей авангарда из Латвии, России, Франции, Шотландии, США и Сербии собрались в Риге, чтобы обсудить роль, прежде всего, Густава Клуциса и Волдемарса Матвейса в становлении латвийского авангарда.

Конференцию, проходившую в Гете Институте, открыли директор Института Йоханес Дал, директор Латвийского национального музея Мара Лаце и Диана Чивле, директор фонда «Рига 2014». Всего в течение двух дней было шесть панелей.

Первая из них «Московский и петербургский художественный круг и «Союз молодежи» в начале XX века» отсылала к эпохе возникновения авангарда в России. Наталия Семенова (Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва) в докладе «Влияние галереи Щукина и частных коллекций на художников русского авангарда и выставка в начале 1910-х» представила коллекции Сергея Щукина, ориентировавшегося на собиране современных западных художников, и Ивана Морозова, более традиционного коллекционера, как место встречи русской и западноевропейской живописи. Доступная посетителям коллекция Щукина (по воскресеньям его особняк был открыт для широкой публики), по мнению Семеновой, повлияла на формирование русских авангардистов. Здесь они знакомились с картинами Гогена, Матисса, Пикассо, Анри Руссо, Дерена, Сезанна, следы которых заметны на холстах Гончаровой, Ларионова и др. Из письма Матвейса к Брумер от июля 1912 года мы узнаем, что Щукин купил пять негритянских скульптур, и это, по-видимому, были первые образцы примитивной скульптуры в коллекции Щукина. Кроме этих двух коллекций, докладчица рассмотрела также роль галерей Клавдии Михайловой в Москве и Надежды Добычиной в Петербурге. Галерея Михайловой специализировалась на выставках современного искусства. В ней выставлялись Серов, Гончарова, Леже, группа «Мишень»; запланированным выставкам Пикассо и негритянского искусства помешала война. Здесь также читали лекции об искусстве Яков Тугендхольд, Георгий Чулков и др. Ирина Арская (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) в своем докладе «Художники в Санкт-Петербурге, члены «Союза молодежи» и коллеги Волдемарса Матвейса» обратила внимание на менее известных художников, творчество которых, хранящееся в разных музеях (в Саратове, Омске и других городах), остается до сих пор неисследованным, как, например, творчество Иосифа Школьника, Эдуарда Спандикова, Савелия Шлейфера, Святослава Нагубникова, Софи де Куртенэ, Анны Зельмановой.

Вторая панель «Архаическое искусство и модернизм» была посвящена отношению модернистских художников к архаическим формам. Владимир Поляков (Москва) в до-

кладе «Роль архаического искусства в творчестве “Союза молодежи” и московских художников» показал истоки интереса русских художников к архаике. У петербуржцев, по мнению Полякова, интерес появлялся под влиянием отдела древностей в Эрмитаже и Кунсткамеры, у москвичей – под влиянием коллекции Шукина. Этому способствовали, согласно Полякову, книжные издания (перевод 4-томной немецкой «Истории искусств»), скульптуры Румянцевского музея, да и всеобщая атмосфера того времени, которая обращала взгляд к архаике. Исследователь весьма убедительно показал преемственность авангардистов по отношению к пещерным рисункам, к половецким и сибирским бабам. Ирена Бужинска (Латвийский национальный музей, Рига) в своем выступлении «Мир культур в латвийской печати 1920-х. Посвящается семье Карлис Аре» обращается к биографическим и творческим связям Матвейса с семьей Аре. Бужинска прослеживает отклики мира Матвейса в детских журналах 1920-х, в частности в *Cirulitis* и *Jaunais Cirulitis*. Экзотические картинки с изображением индейцев и африканцев, созданные под влиянием рисунков Матвейса, внедряли его друзья Антония Аре и ее дочка Зинаида; Карлис Аре опубликовал в 1923 году в латышской газете один из первых трудов Матвейса «Искусство остова Пасхи». В рамках этой панели выступила и Аия Браслина (Латвийский национальный музей, Рига) с текстом «Исследование “негритянского искусства”: опыт рижской группы художников 1920-х». Доклад был посвящен влиянию исследований Матвейса о примитивном искусстве на художников Никласа Струнке, Эмилса Мадериса, Марту Лиепину-Скулме, Уга Скулме, провозглашавших «принципы нового искусства». Эта группа рижских художников перепечатала книгу Искусство негров Матвейса в 1921, и с ними же связана вторая волна примитивного искусства, воплощенная в журнале *Laikmets* (1923).

В конце первого дня конференции Татьяна Зелюкина (Государственная Третьяковская галерея, Москва) и Анжей Туровски приняли участие в панели «Творцы форм и идей в авангардном искусстве». Зелюкина свое выступление посвятила Густаву Клуцису в кругу московских авангардных художников. Доклад не ставил перед собой задачу проблемно подойти к творчеству Клуциса, вследствие чего стал обзором творческого и жизненного пути художника. Анжей Туровски (Университет Бургундии, Дижон) в своем докладе «Авангард и большевистское правление: этические и эстетическое измерение» пытался ответить на философские вопросы становления и существования авангарда. Согласно Туровски, для русского авангарда 1920-х влияние в политический процесс считалось революцией, а не властью. Художественная утопия авангарда, сопротивлявшегося политической идеологии власти, выглядела как потерявшая художественные позиции, ее «настоящая правда» была последней в ложной реальности советского человека. Чтобы ответить на вопрос, почему искусство, бывшее революционным по своим идеям и формам, пошло служить реакционной политике, «Великой Лжи», Туровски выдвигает мысль, что восстание авангардного художника против реальности воспринималось не как язык критики, а как трагедия. Этим он толкует и современное положение вещей, при котором авторитарная власть может быть защищена лишь находясь далеко от радикальных русских художников.

Второй день конференции представил три панели: «Контексты теоретического наследия Волдемарса Матвейса», «Фактура, динамизм, конструктивизм – пространство и методы организации пространства в авангардном искусстве» и «Фотомонтаж: визуальный язык новых форм авангардного искусства».

В рамках первой панели выступили Зое Стротер с докладом «Восприятие Африки в 1920-е годы в Европе» и Джереми Ховард с текстом «Лестница при лунном свете Волдемарса Матвейса: вопрос о модернистском синологизме и синологическом модернизме». Зое Стротер (Колумбийский университет, Нью-Йорк) в своей статье проследила отклики африканской скульптуры в творчестве европейских художников (Тцара, Леже, Джакоммети, Ле Корбюзье), которым способствовали, с одной стороны, исследования Матвейса «Искусство негров» и Карла Эйнштейна «Негритянская скульптура», с другой же – фестиваль негритянского искусства, устроенный Полем Гийомом в Театре Елисейских полей в 1926, а также популярность Джозефины Бейкер. Джереми Ховард (Университет Сент-Эндрюс, Файф) в своем выступлении ограничился исследованием

Свирили Китая Матвейса и всего «китайского» в его творчестве. Ховард указал на повышенный интерес к китайской культуре, связанный с модернистскими поисками «другого» искусства, вследствие чего появляются переводы китайских поэтов на русский и европейские языки (например, Николая Гумилева, Эзры Паунда), а также тексты о культуре Китая в самом начале XX века Василия Алексеева, Николая Виноградова, Клайва Белла, Леопольда Стаффа, Артура Грубе, Василия Кандинского.

Вторая панель была посвящена методам освоения пространства. Поэтому в докладе Корнелии Ичин (Белградский университет, Белград) «Фактура как вещество творчества Алексея Крученых» звучали параллели между фактурой поэтической и фактурой живописной в 1910-е, которые были подкреплены соответствующими теоретическими текстами русских футуристов (Бурлюк) и их поэтическими опытами (сборник Взорваль Крученых), а также исследованиями художников в области фактуры (Матвейс). Юрис Силс (Рига) в своей работе «Главный вопрос. Генезис трехмерных крестов Карла Йогансона» связал творчество малоизвестного и малоисследованного Йогансона с латышскими этнографическими мотивами. В работе был проведен тщательный анализ орнаментов Йогансона для работы с деревом, рисунков, предназначенных для декораций, детских книг, ковров, стульев. Основную часть доклада автор посвятил крестам Йогансона и методам их установки. Доклад Марии Гоуг (Гарвардский университет, Кембридж) «Пара-архитектурные видения Густава Клуциса» был посвящен сооружениям Клуциса, предназначенным для звукового распространения публичных революционных выступлений, живых картинок (кино) и печати на московских улицах и площадях. Гоуг подробно анализирует его радио-ораторы, трибуны, экраны, стенды для реклам и сопровождающие их текст, которые печатались в периодике того времени.

В заключительной панели прозвучали два доклада: «Модернистский фотомонтаж в период протомодернистской фотографии» Стива Йейтса и «“Битва” Густава Клуциса за фотомонтаж» Иветы Деркусовой. Стив Йейтс (Университет Новой Мексики, Альбукерке) ввел эксперимент Клуциса в контекст становления фотографии, начиная с первых опытов Уильяма Тальбота 1834 года вплоть до фотомонтажа немецких и русских авангардистов конца 1910-х, чтобы показать, как Клуцис, наряду с Родченко, Степановой, Кулагиной, Лисицким, Мохой-Надем, Вертовым и Эйзенштейном, а также Гроссом, Хаусманом, Эрнстом работает с фотографией. Ивета Деркусова (Латвийский национальный музей, Рига) в конце конференции выступила с анализом ключевых статей Клуциса о теории фотомонтажа, в том числе и его текста «Фотомонтаж как новый тип агитационного искусства» (1931). Своим исследованием Деркусова по сути показала как в Клуцисе уживались активный гражданин общества (латышский стрелок, пропагандист социалистического производства), художник, педагог и теоретик искусства.

Конференция сопровождалась двумя выставками, организованными Латвийским национальным музеем: «Густав Клуцис. Анатомия одного эксперимента» (в здании Арсенала, куратор Ивета Деркусова) и «В поисках искусства будущего. Волдемаре Матвейс и неевропейское искусство (африканское, североазиатское, островов Тихого океана)» (в здании Биржи, куратор Ирена Бужинска). К обеим выставкам были напечатаны каталоги со статьями, освещавшими творчество художников, и с описанием выставляемых экспонатов. Участники конференции имели возможность не только посмотреть эти удивительные выставки (самую полную выставку произведений Клуциса и уникальное собрание африканских скульптур и документов Матвейса, касающихся его исследований негритянского искусства), но и послушать кураторов в роли «экскурсоводов» по двум выставкам.

*Корнелия Ичин*  
Университет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
kornelijaicin@gmail.com

## РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

абсурд 153  
авторський корпус 169  
антижертвенность  
антинихилистички роман 99  
анотування 169

*Бесы* 53  
*Благодареније Богу* 9  
Булгаков 203

Вайда 53  
Венеција 185

Достоевский 19, 53  
драматургия 153

единица 129

жертва 19

јапанска уметност 143

кинетекст 53  
кинематографија 143  
книга *Стихи* 109  
књижевна периодика 185  
*Коль блед* 99  
корпусна лінгвістика 169  
кругообразность 53  
культурный контекст 77

линейность 53  
литературный текст 53  
лінгвістична поетика 169

Нарбут 109  
нарративность 53

Орфелин 185

Платонов 153  
*Пресүйление и наказание* 19  
понятие 129  
поэтика 109, 153  
пророк 77  
прототипы 203

размер 109  
Ракитин 219  
реатрибуција 9  
реминисценции 109  
руска књижевност XIX века 99  
руски римовани једанаестерац 9  
русская литература XX века 203  
русская поэзия XX–XXI вв 129

Савинков-Ропшин 99  
Сергеј Ејзенштејн 143  
силабички стих 9  
систем 219  
*Славено-сербски Маџазин* 185  
Станиславски 219  
стиль 109

Талмуд 19  
теорија монтаже 143  
«Тоска» 77

успомене 219

художња мова 169

Чехов 77  
число 129

я 129  
язык 109, 153  
язык произведения 77

XVIII век. 185

*Кључне речи:*

силабички стих 9  
 руски римовани једанаестерац 9  
 реатрибуција 9  
*Благодареније Богу* 9

*Кључевые слова:*

Достоевский 19  
*Преступление и наказание* 19  
 Талмуд 19  
 жертва 19  
 антижертвенность 19

*Ключевые слова:*

Достоевский 53  
*Бесы* 53  
 Вайда 53  
 литературный текст 53  
 кинотекст 53  
 нарративность 53  
 линейность 53  
 кругообразность 53

*Ключевые слова:*

Чехов 77  
 «Тоска» 77  
 пророк 77  
 культурный контекст 77  
 язык произведения 77

*Кључне речи:*

Савинков-Ропшин 99  
*Коњ блед* 99  
 антинихилистички роман 99  
 руска књижевност XIX века 99

*Ключевые слова:*

Нарбут 109  
 поэтика 109  
 книга *Ст их* 109  
 реминисценции 109  
 размер 109  
 язык 109  
 стиль 109

*Кључевые слова:*

число 129  
 понятие 129  
 единица 129  
 я 129  
 русская поэзия XX–XXI вв 129

*Кључне речи:*

кинематографија 143  
 Сергеј Ејзенштејн 143  
 јапанска уметност 143  
 теорија монтаже 143

*Кључевые слова:*

драматургия 153  
 Платонов 153  
 поэтика 153  
 язык 153  
 абсурд 153

*Кључові слова:*

корпусна лінгвістика 169  
 авторський корпус 169  
 аотування 169  
 лінгвістична поетика 169  
 художня мова 169

*Кључнеречи:*

Орфелин 185  
*Славено-сербски Магазин* 185  
 књижевна периодика 185  
 Венеција 185  
 XVIII век. 185

*Кључевые слова:*

русская литература XX века 203  
 Булгаков 203  
 прототипы 203

*Кључне речи:*

Ракитин 219  
 Станиславски 219  
 систем 219  
 успомене 219

Сарадници у 86. свесци *Зборника Матице српске за славистику*

др Наталија Азарова, професор  
Институт за лингвистику РАН  
Москва

др Вадим Беспровани, доцент  
Колеџ књижевности, науке и уметности  
Мичигенски универзитет  
Ен Арбор

ма Ненад Благојевић, асистент  
Департман за руски језик и књижевност, Филозофски факултет  
Универзитет у Нишу

мр Јелена Виноградова, доцент  
Московски педагошки државни универзитет  
Москва

мр Лесја Гливинска, доцент  
Катедра за савремени украјински језик, Институт филологије  
Кијевски национални државни универзитет „Тарас Шевченко“  
Кијев

др Томаш Евертовски, доцент  
Универзитет „Адам Мицкјевич“  
Познањ

ма Тамара Жељски, виши библиотекар  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Корнелија Ичин, редовни професор  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Јевгениј Јаблоков, научни сарадник  
Институт за славистику РАН  
Москва

др Татјана Јововић, доцент  
Филозофски факултет – Никшић  
Универзитет Црне Горе  
Подгорица

Немања Каровић, на мастер студијама  
Филолошки факултет  
Београд

мр В. Колосова, доцент  
Институт лингвистичких истраживања РАН  
Санкт-Петербург

др Јефим Курганов, доцент  
Катедра за савремене језике  
Универзитет у Хелсинкију

др Сињити Мурата, професор  
Универзитет „Софија“  
Токио

др Александра Павловић, библиотекар саветник  
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“  
Београд

др Људмила Поповић, редовни професор  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Тања Поповић, редовни професор  
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности,  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Бобан Ђурић, доцент  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Ениса Успенски, ванредни професор  
Катедра за теорију и историју драмских уметности,  
Факултет драмских уметности  
Универзитет уметности у Београду

др Моника Фин, доцент  
Департман за лингвистичке и књижевне студије  
Универзитет у Падови

## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Матице српске за славистику* објављује студије и расправе, прилоге и грађу, научну критику, приказе, хронику и библиографију. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити објављени у *Зборнику Матице српске за славистику*. Ако је рад био изложен на научном скупу, податак о томе треба да буде наведен у напомени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правонис српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. 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](mailto:jdjukic@maticasrpska.org.rs) или [kornelijaicin@gmail.com](mailto:kornelijaicin@gmail.com). Радове рецензирају два компетентна рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. Аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање у року од два месеца од пријема рукописа.

Елементи рада по редоследу:

а) име и презиме аутора, установа у којој је запослен, електронска адреса (у приказима се наводе испод текста);

б) наслов рада верзалом (назив и број пројекта у оквиру којег је настао чланак навести у белешци на дну странице, везаној звездицом за наслов рада);

в) сажетак (до 10 редака) на језику текста и на енглеском језику;

г) кључне речи (до 5) на језику текста и на енглеском језику;

д) основни текст;

ђ) литература (одвојено ћирилична и латинична; за рад написан ћирилицом прво дати литературу на ћирилици по азбучном реду презимена аутора, а затим литературу на латиници по абecedном реду презимена аутора; за рад написан латиницом редослед је обрнут; дела истог аутора навести хронолошки; дела истог аутора објављена у истој години навести по азбучном/абecedном реду наслова; ако извор доноси само иницијале, а не пуно име аутора, у литератури могу остати иницијали);

е) резиме: име и презиме аутора, наслов рада (испод наслова написати Резиме), текст резимеа, кључне речи; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, руском, немачком, француском или италијанском језику; уколико

је рад на страном језику, резиме је на српском (страним ауторима Уредништво обезбеђује превод).

ж) прилози (фотографије, слике, табеле, факсимили и сл.): означити их бројем, а у основном тексту назначити место прилога (прилог 1, прилог 2 итд.).

Приликом припреме рукописа треба поштовати следеће:

а) наслови засебних публикација (сабраних дела, романа, драма, збирки или циклуса поезије и приповедака, монографија, зборника, часописа, новина, речника, енциклопедија и сл.) у раду се пишу курзивом;

б) наслови појединачних публикација (песама, приповедака, чланака, написа и сл.), а такође називи појединачних уметничких дела (слика, скулптура, композиција, опера, балета, позоришних комада, филмова) у раду се дају под знацима навода;

в) у раду на српском језику страна имена пишу се транскрибовано према правилима *Правописа српскога језика*, а када се страном име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски) или се изворно пише као у српском (нпр. Владимир Топоров); у парантезама се презиме аутора наводи у изворном облику (Белић 1941), (Barthes 1953), (Јакобсон 1987);

г) у раду на српском језику цитати се дају у наводима („...“), а цитат унутар цитата у полунаводима (‘...’); у радовима на другим језицима приликом цитирања се поштује одговарајући правопис.

Цитирање референци у тексту:

а) упућивање на монографију у целини (Gurjanova 2012) или студију у целини (Bowl 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година – хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе – Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ђ) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања*. Т. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

- Достоевский Федор. *Записки из подполья. Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.
- Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.
- Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партедон М. А. М., 1994.
- б) књига (више аутора):  
Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с екраном*. Таллинн: Александра, 1994.  
Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Пиа, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.
- в) зборник радова:  
Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- г) рад у часопису:  
Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'". Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.
- д) рад у зборнику радова:  
Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.
- ђ) публикација у новинама:  
Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.
- е) речник:  
ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.
- ж) фототипско издање:  
Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.
- з) рукописна грађа:  
Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.
- и) публикација доступна on-line:  
Veltman К. Н. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02.02.2002.

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Журнал Славистический сборник Матицы сербской публикует научные работы о славянских языках, литературах и культурах. Славистический сборник Матицы сербской печатает статьи и исследования, материалы и сообщения, рецензии, хронику научной жизни и библиографии. Публиковавшиеся ранее работы не могут быть напечатаны в Славистическом сборнике Матицы сербской. Если работа была прочитана на научной конференции, данные о конференции необходимо указать в сноске внизу первой страницы.

Работы публикуются на всех славянских, а также на английском, немецком, французском и итальянском языках.

Работы объемом до 16 страниц (32.000 знаков) принимаются в формате Word и, если это необходимо, в формате PDF по электронному адресу: [jdjukic@maticasrpska.org.rs](mailto:jdjukic@maticasrpska.org.rs) или [kornelijaicin@gmail.com](mailto:kornelijaicin@gmail.com). Работы рецензируются двумя компетентными рецензентами. Рецензенты и авторы статей в процессе рецензирования анонимны. В течение двух месяцев с момента получения текста авторам будет сообщено, принята ли их работа к публикации.

Порядок элементов статьи:

а) имя и фамилия автора; учреждение, в котором автор работает; электронный адрес (в рецензиях они помещаются под текстом);

б) название работы прописными буквами (при необходимости в сноске внизу страницы указывается название и номер проекта, в рамках которого осуществлено исследование. Данная сноска оформляется звездочкой);

в) аннотация (до 10 строк) на языке работы и на английском языке;

г) ключевые слова (до 5) на языке работы и на английском языке;

д) текст работы;

е) литература (отдельно на кириллице и на латинице; для работы, написанной кириллицей сначала указать литературу на кириллице, упорядоченную по фамилиям авторов, а потом литературу, написанную латинскими буквами, также упорядоченную по фамилиям авторов; для работы, написанной латинскими буквами, соблюдается противоположный принцип; работы одного автора приводятся в хронологическом порядке; работы одного автора, опубликованные в том же году, приводятся в алфавитном порядке; если источник, наряду с фамилией, сообщает лишь инициалы, в литературе могут оставаться инициалы);

ж) резюме: имя и фамилия автора, название работы (под заглавием написать Резюме), текст резюме, ключевые слова; если работа написана на сербском языке,

резюме может быть на английском, русском, немецком, французском или итальянском языках; если работа написана на иностранном языке, резюме должно быть на сербском языке (для иностранных авторов Редакция обеспечивает перевод);

з) приложения (фотографии, картины, таблицы, факсимиле и пр.): необходимо пронумеровать, а в тексте статьи обозначить их место (приложение 1, приложение 2 и т.д.).

При оформлении рукописи необходимо соблюдать следующее:

а) названия публикаций (собрания сочинений, романа, пьесы, сборника или цикла стихотворений и рассказов, монографии, сборника, журнала, газеты, словаря, энциклопедии и т.п.) пишутся курсивом;

б) названия выборочных публикаций (стихотворения, рассказа, статьи, заметки и т.п.), а также отдельных художественных произведений (картин, скульптур, композиций, опер, балета, спектаклей, фильмов) приводятся в кавычках;

в) фамилия автора в скобках приводится на языке источника (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) цитаты даются в кавычках-«елочках» («...»), цитаты в цитатах – в кавычках-“лапках” (“...”).

Правила оформления при цитировании библиографических источников в тексте:

а) ссылка на монографию (Gurianova 2012) или статью (Bowlt 2012);

б) ссылка на определенную страницу или несколько соседних и не соседних страниц (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) ссылка на статьи одного автора того же года (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); ссылка на статьи одного автора разных годов – в хронологическом порядке (Lachmann 1994; 2002);

г) ссылка на статью двух авторов (Гамкрелидзе – Иванов 1984: 320–364); в ссылке на статью более двух авторов приводится фамилия лишь первого автора при использовании сокращения и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); ссылка на статьи двух или нескольких авторов (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парафразируется, в скобках (parenтезах) можно опустить фамилию автора, напр.: «Согласно исследованию Марфи (1974: 207), первый сохранившийся трактат из данной области написал бенедиктинец Алберик из Монте Касино во второй половине XI века»;

е) при цитировании рукописей применяется фoliaция (нпр. 2а–3б), а не пагинация, за исключением тех случаев, когда рукопись пагинирована.

Цитируемая литература приводится в отдельном списке под названием ЛИТЕРАТУРА следующим образом:

а) книга или монография (один автор):

Белић Александар. О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања. Т. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. Записки из подполья. Полное собрание сочинений. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. Понимание Медиа: *Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

- Чајкановић Веселин. Сабрана дела из српске религије и митологије. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партедон М. А. М., 1994.
- б) монографија (несколько авторов):  
Лотман Юрий, Цивьян Юрий. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.  
Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.
- в) сборник работ:  
Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- г) статья в журнале:  
Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.
- д) статья в сборнике работ:  
Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.
- е) статья в газете:  
Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.
- ж) словарь:  
ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.
- з) фототипное издание:  
Соларић Павле. Поминак књижевски. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.
- и) рукописный материал:  
Ходасевич Владислав. Записная книжка 1904–1908 гг. Российский государственный архив литературы и искусства. Москва. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 17.
- к) интернет-ресурсы:  
Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02.02.2002.

Редколлегия Славистического сборника Матицы сербской

## INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The journal *Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes original scientific papers on Slavic languages, literatures and cultures. *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes studies and treatises, contributions and materials, scientific criticism, reviews, chronicles and bibliographies. The papers that have already been published elsewhere or sent for publication to another journal or proceedings cannot be published in *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics*. If the paper was presented at a scientific conference, this information should be stipulated in the footnote at the bottom of the first page of the article.

The papers are published in all Slavic languages as well as in English, German, French and Italian. The papers written in Serbian should follow the rules of the *Pravopis srpskoga jezika [Orthography of the Serbian Language]* by M. Pešikan, J. Jerković and M. Pižurica (Novi Sad: Matica srpska, 2010).

The papers should be 16 pages long (32,000 characters) and should be sent electronically in the .doc and, if necessary, .pdf format to the following addresses: [idiukic@maticasrpska.org.rs](mailto:idiukic@maticasrpska.org.rs) or [komeliiaicin@gmail.com](mailto:komeliiaicin@gmail.com). The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text);

b) the title of the paper in block capitals (name and number of the project which the paper is part of should be listed in the footnote at the bottom of the first page and linked with an asterisk);

c) a summary (up to 10 lines) in the language in which the paper is written and in English;

d) key words (up to 5) in the language in which the paper is written and in English;

e) the text of the paper;

f) references (separate references written in Cyrillic and Latin alphabets; for the paper written in the Cyrillic alphabet first list references in Cyrillic alphabetically and then references written in the Latin alphabet alphabetically; for the paper written in the Latin alphabet, the reverse should be done; the works of the same author should be listed chronologically in an alphabetical order of the titles; if the source uses the author's initials, not their full name, then references may include initials);

g) a summary: author's name and surname, title of the paper ('Summary' should be written below the title), the text of the summary, key words; if the paper is written in Serbian, the summary can be in English, Russian, German, French or Italian; if the paper is written in a foreign language, the summary should be written in Serbian (the publisher will provide a translation of the summary for foreign authors);

h) appendices (photographs, images, tables, facsimiles, etc.); they should be numerically indexed and the basic text should contain their position in the appendix (Appendix 1, Appendix 2, etc.).

When the paper is prepared for publication, the following rules should be followed:

a) titles of separate publications (collected works, novels, dramas, collections or cycles of poetry and stories, monographs, proceedings, journals, newspapers, dictionaries, encyclopedias, etc.) should be written in italics;

b) titles of individual publications (poems, stories, articles, inscriptions, etc.) as well as the titles of works of art (paintings, sculptures, compositions, operas, ballets, theater plays, films) should be written within quotation marks;

c) in the papers written in Serbian the names of foreign authors are transcribed following the rules listed in the *Pravopis srpskoga jezika* [*Orthography of the Serbian Language*]; when the foreign name is mentioned for the first time, the original spelling is put in the parentheses unless the name is generally known (e.g. Noam Čomski – Noam Chomsky) or unless the original spelling is the same as the Serbian transcription (e.g. Vladimir Toporov); the original names of authors are listed in the parentheses, e.g. (Belie 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

d) in the papers written in Serbian the quotations are marked with double quotation marks („...“), and quotations within quotations with single quotation marks ('...'); in the papers written in other languages the quotations are marked according to the rules of orthography of that language.

Quoting references in the text:

a) referring to a monograph as a whole (Gurianova 2012) or a study as a whole (Bowl 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143-144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years – chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze – Ivanov 1984: 320-364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7-15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: “According to Murphy’s research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11<sup>th</sup> century”;

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a-3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.

The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES.

They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

*Белић Александар. О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања.* Т. 1.-2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевскиј Федор. *Записки из подпоља. Полноје собрание сочинений.* Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклојзн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека.* Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије.* Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партедон М. А. М., 1994.

b) a book by more authors:

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном.* Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XXsiècle.* Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

c) a collection of papers:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karl insky.* Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

d) a paper in a journal:

Krupinski Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

e) a paper in a book of proceedings:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством.* Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39-55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижевски.* Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песмарица.* Темишвар, 1780-1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture.* <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02.02.2002.

Editorial board of *the Review of Matica Srpska for Slavistics*

Рецензенти који су рецензирали радове приспеле за 86. свеску  
*Зборника Матице српске за славистику*

др Ирина Белобровцева  
др Николај Богомолов  
др Петар Бојанић  
др Петар Буњак  
др Дојчил Војводић  
др Јасмина Војводић  
др Роналд Врун  
др Драгана Вукићевић  
др Ханс Гинтер  
др Никола Грдинић  
др Душан Иванић  
др Корнелија Ичин  
др Иван Јесаулов  
др Леонид Кацис  
др Људмила Поповић  
др Тања Поповић  
др Људмила Сараскина  
др Игор Смирнов  
др Јелена Толстој  
др Наталија Фатејева  
др Бобан Ћурић

Зборник Матице српске за славистику  
Излази двапут годишње  
Издавач Матица српска

Славистический сборник  
Полугодовой выпуск  
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies  
Published semi-annually  
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација  
Редакција и администрација  
Editorial Board and Office:  
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1  
Телефон – Phone  
(021) 420-199, 6622-726  
e-mail: [jdjukic@maticasrpska.org.rs](mailto:jdjukic@maticasrpska.org.rs)

e-mail: [kornelijaicin@gmail.com](mailto:kornelijaicin@gmail.com)  
<http://www.maticasrpska.org.rs>

Зборник Матице српске за славистику, св. 86  
закључен је 11. јула 2014.

За издавача  
Доц. др ЂОРЂЕ ЂУРИЋ  
генерални секретар Матице српске

Технички сарадник Уредништва  
ЈУЛКИЦА ЂУКИЋ

Коректор  
СЛАВИЦА ЋУК

Технички уредник  
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама  
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог  
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа  
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено децембра 2014.

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