



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE
MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

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

Главни уредници

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

Уредништво

др Корнелија Ичин, главни уредник (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Марта Бјелетић (Институт за српски језик САНУ), др Џон Боулт (Универзитет Јужне Калифорније, Институт модерне руске културе, САД), др Михаил Вајскопф (Јеврејски универзитет, Израел), др Вилем Вестстејн (Факултет хуманистичких наука Универзитета у Амстердаму, Холандија), др Дојчил Војводић (Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду), др Роналд Врон (Калифорнијски универзитет, САД), др Ханс Гинтер (Универзитет у Билефелду, Немачка), др Зоран Ђерић (Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Српско народно позориште у Новом Саду), др Александра Корда Петровић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), академик Наталија Корнијенко (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Луиђи Магарото (Универзитет «Ка Фоскари», Италија), др Синити Мурата (Факултет за стране студије Универзитета „Софија“, Јапан), др Људмила Поповић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Љубинко Раденковић, дописни члан САНУ (Балканолошки институт САНУ), др Игор Смирнов (Универзитет у Констанцу, Немачка), академик Андреј Топорков (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Анатолиј Турилов (Институт за славистику РАН, Русија), академик Борис Успенски (Напуљски универзитет за источне студије — НИУ „Висока школа економије“, Италија — Русија), академик Роберт Ходел (Институт за славистику Универзитета у Хамбургу, Немачка)

Editorial board

Kornelija Ičin, PhD, Editor-in-Chief (Faculty of Philology, University of Belgrade), Marta Bjeletić, PhD (Institute for Serbian language of the SASA), John Bowl, PhD (University of South California; Institute of Modern Russian Culture, USA), Zoran Đerić, PhD (Academy of Arts, University in Banja Luka; Serbian National Theatre in Novi Sad), Hans Günther, PhD (University of Bielefeld, Germany), Academician Robert Hodel, PhD (University of Hamburg, Germany), Aleksandra Korda Petrović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Academician Nataliya Kornienko, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Luigi Magarotto, PhD (University Ca' Foscari, Italia), Shinichi Murata, PhD (Faculty of Foreign Studies of the University "Sofia", Japan), Ljudmila Popović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Ljubinko Radenković, corresponding member, PhD (Institute for Balkan Studies of the SASA), Igor Smirnov, PhD (University of Konstanz, Germany), Academician Andrey Toporkov, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Anatoly Turilov, PhD (Institute of Slavic Studies of the RAS, Russia), Academician Boris Uspensky, PhD (University of Naples for Eastern Studies — National Research University Higher School of Economics, Italy — Russia), Dojčil Vojvodić, PhD (Faculty of Philosophy, University of Novi Sad), Ronald Vroon, PhD (Department of Slavic Languages and Literatures of the University of California, USA), Michael Weisskopf, PhD (Hebrew University of Jerusalem, Israel), Willem Weststeijn, PhD (Faculty of Humanities of the University of Amsterdam, the Netherlands)

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

**ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА
СЛАВИСТИКУ**

103

НОВИ САД • 2023

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

103

НОВИ САД

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Елена Сони́на, «Тут что-то такое могучее, грозное, непреклонное и ужасное»: снова о «сербском» портрете Петра Великого	9
Сергей Кибальник, К проблеме автобиографического подтекста в романе Достоевского <i>Идиот</i>	21
Олга Савеска, Авангарда Јамболског круга и футуристички експеримент Ф. Т. Маринетија	31
Оксана Кравченко, Зейнаб Садеги Сахлабад, Образ Лейлы в творчестве Велимира Хлебникова: интертексты и трансформации	51
Глеб Маматов, «Над солнечной музыкой воды» Б. Поплавского: между буколической и эсхатологией	65
Павел Успенский, Статус «народной мудрости» в неофициальной поэзии 1960-х годов: случай Ю. Даниэля и Я. Сагуновского	91
Елизавета Хереш, Гендерный порядок неофициальной ленинградской литературы (на примере рецепции поэмы Шварц <i>Horror eroticus</i>)	103
Светлана Фокина, Аполлоническая и дионисийская дискурсивные формации эмигрантской поэтики И. Бродского	123
Феликс Штейнбук, Оригинальність художньої образності Олесея Ульяненка ...	135
Вероніка Ярмак, Художній переклад як чинник культурної інтеграції Сербії та України до Євросоюзу (у контексті творчого застосування теоретичних настанов М. Зернова)	149
Милан Ивановић, Гдје се и кад <i>ирваси</i> могу назвати <i>сїџоком с Исїока</i> : имена народа аи регионалних група у неформалним урбаним варијететима српског језика	169
„IN VINO VERITAS“	
Јасмина Войводић, Пьянство в русской культуре новейшего времени	194
Блаж Подлесник, Опьянение культурой в рассказе «Хрустальный мир» В. Пелевина	199
Даниэла Лугарич Вукас, Опьянение советским прошлым в современном русском романе: от реставрации до рефлексии, от тотальности до руин	215
Ивана Перушко, Рождение музыки из духа запоя: сухая versus пьяная Москва в фильме «Такси-блюз» П. Лунгина	231
Јасмина Войводић, Пьяный малец питерский, лирический субъект <i>Хроник Лохневского чудовища</i>	243

Катажина Сыска, Стратегии обращения к теме пьянства в выбранных текстах новейшей русской драматургии. Уход от социальности	259
Наталья Ковтун, In vino veritas, или об особенностях винопития в Кызыле и Париже (версия Р. Сенчина)	271
Петра Гребенац, Пьянство и опьянение в <i>Прозе Ивана Сидорова</i> М. Степановой	287
Роман Бобрык, «В России все кончается попойкой...». Алкоголь и нетрезвость в поэзии Льва Лосева (наброски к теме)	303
Жива Бенчич, Мотивы пьянства и опьянения в сборнике коротких рассказов Аллы Горбуновой <i>Конец света, Моя любовь</i>	315
Йосип Ужаревич, Водка в анекдотах	329

ПРИЛОЗИ И ГРАЃА

Николай Поселягин, Александра Баженова-Сорокина, Литературно-образовательные сообщества: их специфика, функции, разновидности	343
Наталья Михаленко, Современный этап изучения «Окон РОСТА и Главполитпросвета» В. В. Маяковского	423
Андрей Устинов, Маяковский и «Русский Берлин»	445
Борис Соколов, Михаил Кольцов в творчестве Михаила Булгакова	481

ПРИКАЗИ

Бранко Вранеш. <i>Вий̄езови модернизма. Вий̄еџки идеал у ср̄пском и свей̄ском роману XX века</i> . Нови Сад: Академска књига, 2022, 532 стр. (<i>Јелена Марићевић Балаћ</i>)	495
Danijela Lugiarić Vukas. „ <i>Moja domovina – SSSR</i> “. <i>Književnost i ratćenje u suvremenot romanu i Rusiji</i> . Zagreb: Disput, 2023, 272 str. (<i>Симка Ђурић</i>)	499
Ю. Валиева, Ю. Орлицкий (ред.-сост.). <i>Ленинградская неподцензурная литература: история и поэтика</i> . Санкт-Петербург: RUGRAM_Пальмира, 2022, 277 стр. (<i>Нада Милићевић</i>)	506
Корнелия Ичин (ред.-сост.). <i>Это не московский концептуализм</i> . Белград: Издательство Филологического факультета Университета в Белграде, 2021, 328 стр. (<i>Лана Јекнић</i>)	509
Симона Груевска-Мацоска. <i>Лексикологија на македонскиот јазик</i> . Скопје: Книгоиздателство МИ-АН, 2021, 229 стр. (<i>Валенџина Илић</i>)	515

ХРОНИКА

1. „Од андерграунда до акционизма“ (<i>Јелена Кусовац</i>)	521
2. International Conference “The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East” (2–3 March 2023, Ca’ Foscari – University of Venice) (<i>Корнелија Ичин</i>)	524
3. Стогодишњица рођења Никите Ильича Толстоја (<i>Драѓана Ђурић</i>)	529
Регистар клучних речи	531
Списак сарадника	535
Упутство за припрему рукописа за штампу	539
Рецензенти	548

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

ARTICLES AND TREATISES

Elena Sonina, “This is something so Powerful, Terrible, Strong and Horrible”: again about the “Serbic” Portrait of Peter The Great	9
Sergei Kibalnik, On the Issue of Autobiographical overtones in the Dostoevsky’s novel <i>The Idiot</i>	21
Olga Saveska, The Avant-Garde of the Yambol Circle and F. T. Marinetti’s Futurist Experiment	31
Oxana Kravchenko, Zeinab Sadeghi Sahlabad, The Image of Leyli in the Works of Velimir Khlebnikov: Intertexts and Transformations	51
Gleb Mamatov, B. Poplavsky’s <i>Above the Solar Music of the Water</i> : between the Bucolic and Eschatology	65
Pavel Uspenskij, The Status of <i>Folk Wisdom</i> in Unofficial Soviet Poetry of the 1960s: the Case of Yu. Daniel’ and Ya. Satunovsky	91
Elizaveta Hersh, The Gender Order of Unofficial Leningrad Literature (Using the Reception of Schwartz’s Poem <i>Horror Eroticus</i> as an Example)	103
Svetlana Fokina, Apollonian and Dionysian Discursive Formations of Emigrant Poetics by J. Brodsky	123
Feliks Shteinbuk, The Originality of Oles Ulyanenko’s Artistic Image	135
Veronika Yarmak, Literary Translation as a Factor of Cultural Integration of Serbia and Ukraine into the European Union (in the Context of Creative Application of M. Zerov’s Theoretical Guidelines)	149
Milan Ivanović, Where and when <i>REINDEER</i> can be called <i>CATTLE FROM THE EAST</i> : Names of Ethnicities and Regional Groups in Informal Urban Varieties of the Serbian Language	169
„IN VINO VERITAS“	
Jasmina Vojvodić, Drunkenness in Modern Russian Culture	194
Blaž Podlesnik, Intoxication with Culture in Victor Pelevin’s Short Story “The Crystal World”	199
Danijela Lugiarić Vukas, The Intoxication by the Soviet Past in the Contemporary Russian Novel: from Restorativeness to Reflexivity, from Totality to Ruins	215
Ivana Peruško, The Birth of Music from the Spirit of Binge Drinking: Dry Versus Drunk Moscow in the Movie “Taxi Blues” by P. Lungin	231
Jasmina Vojvodić, Drunk Malets Pitersky, the Lyrical Subject of <i>Hroniki Loh-Nevskogo chudovischa</i> (<i>The Chronicle(s) of Loch Neva Monster</i>)	243

Katarzyna Syska, Strategies for dealing with the Topic of Drunkenness in selected Texts of the Latest Russian Drama	259
Natalia Kovtun, In vino veritas, or about the Peculiarities of Wine drinking in Kyzyl and Paris (R. Senchin's version)	271
Petra Grebenec, Drunkenness and Inebriation in M. Stepanova's <i>Prose of Ivan Sidorov</i>	287
Roman Bobryk, "In Russia, everything ends in Drunkenness..." Alcohol and Drunkenness in the Poetry of Lev Losev (topic notes)	303
Živa Benčić, The Motifs of Drunkenness and Intoxication in Alla Gorbunova's Short Collection <i>It's the End of the World, my Love</i>	315
Josip Užarević, Vodka in Jokes	329

CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Nikolai Poselyagin, Alexandra Bazhenova-Sorokina, Literary and Educational Societies: Their Specifics, functions, varieties	343
Natal'ya Mihalenko, The Modern Stage of studying the "Windows of Growth and Glavpolitprsovet" by V. V. Mayakovsky	423
Andrei Ustinov, Mayakovsky and "Russian Berlin"	445
Boris Sokolov, Mikhail Koltsov in the Works of Mikhail Bulgakov	481

REVIEWS

Бранко Вранеш. Витезови модернизма. <i>Вийџешки идеал у српском и свейском роману XX века</i> . Нови Сад: Академска књига, 2022, 532 стр. (Јелена Марићевић Балаћ) ...	495
Danijela Lugiarić Vukas. „ <i>Moja domovina – SSSR</i> “. <i>Književnost i ratćenje u suvremenom romanu i Rusiji</i> . Zagreb: Disput, 2023, 272 str. (Симка Ђурић)	499
Ю. Валиева, Ю. Орлицкий (ред.-сост.). <i>Ленинградская неподцензурная литература: история и поэтика</i> . Санкт-Петербург: RUGRAM_Пальмира, 2022, 277 стр. (Нада Милићевић)	506
Корнелия Ичин (ред.-сост.). <i>Это не московский концептуализм</i> . Белград: Издательство Филологического факультета Университета в Белграде, 2021, 328 стр. (Лана Јекнић)	509
Симона Груевска-Маџоска. <i>Лексикологија на македонскиот јазик</i> . Скопје: Книгоиздателство МИ-АН, 2021, 229 стр. (Валентијина Илић)	515

CHRONICLE

1. "From Underground to Actionism" (Јелена Кусовац)	521
2. International Conference "The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East" (2–3 March 2023, Ca' Foscari — University of Venice) (Корнелија Ичин)	524
3. 100th Anniversary of the Birth of Nikita Ilyich Tolstoy (Драгана Ђурић)	529
Register of key words	531
List of contributors	535
Instructions for authors	539
Reviewers	548

Елена С. Сони́на

Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»
Санкт-Петербургского государственного университета
sonina@mail.ru

Elena S. Sonina

Institute “Higher School of Journalism and Mass Communications”
St. Petersburg State University St. Petersburg
sonina@mail.ru

«ТУТ ЧТО-ТО ТАКОЕ МОГУЧЕЕ, ГРОЗНОЕ,
НЕПРЕКЛОННОЕ И УЖАСНОЕ»: СНОВА О «СЕРБСКОМ»
ПОРТРЕТЕ ПЕТРА ВЕЛИКОГО*

“THIS IS SOMETHING SO POWERFUL, TERRIBLE,
STRONG AND HORRIBLE”: AGAIN ABOUT THE “SERBIC”
PORTRAIT OF PETER THE GREAT

Статья посвящена одному из самых загадочных портретов Петра I. Портрет в XIX в. находился в сербском монастыре Великая Ремета на Фрушке-горе, в 1880 г. поступил в Императорский Эрмитаж (Россия). До сегодняшнего дня нет точной информации о времени создания портрета и имени художника, но необычная трактовка образа первого русского императора и уникальная судьба портрета привлекают внимание сербских и русских исследователей. Значимость этого шедевра не снизилась с годами — неслучайно в 2022 г. к 350-летию юбилею Петра Великого Почта Сербии выпустила почтовую марку номиналом 85 динаров с изображением «сербского» портрета Петра.

Ключевые слова: Петр I, Петр Великий, Сербия, монастырь Великая Ремета, портрет.

The article is devoted to one of the most mysterious portraits of Peter the Great. The portrait in the 19th century was in the Serbian monastery Velikaya Remeta on Fruška Gora, in 1880 it entered the Imperial Hermitage (Russia). Until today, there is no exact information about the time of creation of the portrait and the name of the artist, but the unusual interpretation of the image of the first Russian emperor and the unique fate of the

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №20-011-42018.

portrait attract the attention of Serbian and Russian researchers. The significance of this masterpiece has not diminished over the years — it is no coincidence that in 2022, on the occasion of the 350th anniversary of Peter the Great, the Serbian Post issued a postage stamp with a face value of 85 dinars depicting the “Serbian” portrait of Peter.

Keywords: Peter I, Peter the Great, Serbia, Velyka Remeta Monastery, portrait.

Памяти Тани Попович

Прочные культурные связи России и Сербии с XVII века, а военное сотрудничество с XVIII века хорошо известны. Этим связям славяновед и историк Н. А. Попов придавал геополитическое значение: «Для русских вопрос о существовании Сербии важен потому, что с нею тесно связана судьба всех южных Славян, а через то и Восточный вопрос. Последний обнимает собою множество мелких и местных вопросов. Только при тщательном внимании к этим местным вопросам может быть решен и главный вопрос» (Попов 1869: VII). Славист, около 30 лет проживший на Балканах, П. А. Ровинский подводит читателя к имени первого русского императора: «По мере роста России, у юго-славян возникают надежды на воскресение их независимости. В XVII в. к русскому двору является Юрий Крижанич, чтобы внушить русскому царю мысль об изгнании из Европы турок; с Петра В./еликого/ начинается постоянное и прямое обращение их к России за помощью. Петр считается царем не русским, но вообще христианским и славянским» (Ровинский 1877: 188). Ученый и публицист А. С. Будилович продолжает эту же мысль: «Как прежде, так и ныне самым надежным оплотом Сербии является все та же Святая Русь, прирожденный представитель и защитник всех славянских, а тем более и православных народностей. Это живо осознается самим сербским народом и выражается в его исторических песнях, напр., в песне о том, как султан отдал Московского царя, в черногорской песне о посольстве на Черную Гору Петра В. (где русский государь постоянно называется “царем славенским, славенским и христианским”» (Будилович 2014: 109). Русско-сербская дружба с веками не рушится. Сербский экономист, историк и общественный деятель Бранко Вукоманович (прямой потомок сподвижника Петра I Саввы Владиславовича-Рагузинского), выступая на XV Международном петровском конгрессе «“Не чародей, а гений...”»: Личность Петра Великого на фоне эпохи» 9 июня 2022 г. в Санкт-Петербурге, сказал: «Братство сербско-русского народа — оно вечное. Мы точно не знаем, когда это все началось, поэтому записано — это так давно началось. Есть память наших народов. Есть предания наших предков» (XV Международный петровский конгресс 2022: 1.45.12–1.45.31).

Как писал Нил Попов, «влияние Петра Великого на южных славян было велико; оно сказывалось всюду: в Черногории, Далмации, особенно в Дубровнике, Болгарии, Сербии и среди австрийских славян» (Попов

1869: 478). Прутская катастрофа не привела к разрыву взаимоотношений двух народов: «Несмотря ни на что, царь Петр оставался в глазах южных славян героем. О нем складывались черногорские народные песни. Народ не винил Петра и признавал, что он действовал так в силу необходимости» (Богоявленский 1947: 252). И видится некая историческая закономерность, что одно из самых необычных изображений Петра Великого находилось именно в сербском монастыре, причем рядом с городом Сремски-Карловцы (где был подписан Карловацкий мир и появилась Первая сербская школа).

Монастыри в Сербии всегда играли «важную функцию по поддержанию у сербов этнического самосознания, чувства общности исторической судьбы, ощущения целостности народа» (Лещиловская 2005: 24–25). Хотя «западные писатели смеялись над множеством сербских монастырей; но государство сербских кралей пало, а монастыри, ими основанные, связуя собою народность с религиею, наиболее содействовали сохранению той и другой» (Ранке 1876: 58). «Монастырей в Сербии считается 42. Главное отличие здешних монастырей от русских то, что они имеют приходы, а монахи сербские отправляют все требы, т. е. они и крестят, и венчают <...> Это отступление от канонических правил, касающихся черного духовенства, объясняется местными условиями. В Сербии сравнительно весьма мало церквей. На все княжество насчитывается только 350 церквей. Есть весьма обширные села и без церквей. Подобный недостаток в храмах, как мне кажется, и повел к тому, что монастыри постепенно стали обращаться в приходские церкви, а монахи — в приходских священников» (А. Х. 1877: 118). Для монастыря Великая Ремета, относящегося к Карловацкой митрополии, была важна духовная связь с Россией, как считает филолог и библиограф Жарко Войнович: «Реформы Петра, безусловно, окажут большое влияние на общую жизнь Карловацкой митрополии. Этот правитель, который выведет Россию на мировую политическую арену, получит огромное уважение среди сербов, в том числе и потому, что нас не затронули конфликты, которые вызвали его внутренние культурные и социальные интервенции в России» (Войновић 2019: 140).

Среди огромной иконографии петровских изображений «сербский» портрет Петра Великого, созданный неизвестным художником, выделяется своей необычностью. В научной литературе история бытования портрета описывается так: 1821–1880 — монастырь Великая Ремета, Сербия, собрание П. и Н. Паниотович; с 1880 — Зимний дворец, с 1938 — Государственный Русский музей, с 1953 — снова Эрмитаж (Моисеева 2017: 96). Первое печатное упоминание о портрете русского царя в монастыре Великая Ремета появилось в сербском журнале *Српска њчела или нови цветњик* 1839 г. (Симић 2014: 612).

Известность в России «сербский» портрет Петра Великого начинает получать с 1870-х гг., но он мог быть обнаружен русскими путешественниками значительно раньше. Так, в 1840–1841 гг. бывший профессор Московского императорского университета и бывший издатель журнала *Телескоп*,

а ныне чиновник особых поручений при Министерстве внутренних дел Н. И. Надеждин совершил годовой вояж по южнославянским странам. Среди прочих красот он посетил «знаменитую Фрушку гору — Афон наших южных единоверцев. Впрочем, на этот раз я осмотрел не все тринадцать обителей, которыми эта гора украшается: известие о снятии австрийских карантин со всей турецкой границы заставило меня поспешить в Земун, чтобы поскорее переправиться за Саву в Сербию» (Надеждин 1842: 94–95). Затем, «переправившись через Саву назад в Земун, я обратился снова к Фрушкой горе, и обозрение ее обителей, замечательных не столько древностью их основания, сколько нынешним устройством, значительностью находящихся в них библиотек и просвещением живущих в них иноков, в особенности настоятелей, заключил посещением Карловца Сремского» (Надеждин 1842: 96). Надеждин ездил не как турист, но как ученый: «я путешествовал с целью, с особенною ученою целью, имеющую непосредственное отношение к отечественной истории и археологии» (Надеждин 1842: 98). Но он продолжал: «не могу хвалиться открытием, тем менее собранием каких-либо любопытных памятников не только собственно русской, но и вообще славянской письменности. Признаюсь: я ласкал себя этою надеждой, отправляясь в путь; особенно ждал я многого от православных монастырей, находящихся в Далмации, Сербии, Венгрии, и даже в придунайских княжествах, некогда писавших также по-славянски. Оказалось, что там или ничего нет, или что и есть, то уже обозрено и описано предварившими меня учеными. Библиотеки Фрушко-Горских монастырей, равно как и митрополитанская Карловачская, исчерпаны знаменитым Шафариком» (Надеждин 1842: 99).

В отчете о поездке, прочитанной 22 марта 1842 года на торжественном собрании Одесского общества истории и древностей, Николай Надеждин, например, подчеркнул, что «в Среме или Сирмии, на Фрушкой-Горе, в православном монастыре Хопове, меня приятно поразила надпись, относящаяся к Южной России» (Надеждин 1844: 537). При этом ученый много говорил о славянских рукописях, но ни слова не сказал о портрете Петра. Из этого можно заключить, что ему не показали хранящийся в Великой Ремете художественный шедевр, имеющий самое непосредственное отношение к истории России.

В 1873 г. гр. А. С. Уваров, известный археолог, меценат, один из создателей московского Исторического музея, фотографирует портрет. Через пять лет художественный и музыкальный критик В. В. Стасов, «в течение двадцати лет собиравший для Петербургской публичной библиотеки гравированные портреты Петра I, попросил Уварова подарить библиотеке один из снимков» (Данченко 1989: 105). В 1879 г. славист В. В. Качановский публикует сообщение о почитании сербами не только самого Петра, но и его портрета: «Народ (православные сербы) во время “славы” (храмового праздника) и великих праздников из церкви идет в покои настоятеля “приложиться” к портрету русского царя Петра, как к чудотворному образу:

при вступлении в покои благочестивый серб крестится, произносит слова “О ты, наш избавитель”, и затем целует портрет. Следы частых поцелуев явственны на портрете» (Качановский 1879: 17–18).

В. В. Стасов специально заехал в монастырь Великая Ремета, чтобы посмотреть на необычный портрет, но еще и «нашел на престоле, в алтаре, одно рукописное евангелие XVI-го века сербского письма, наполненное такой изящной орнаментацией в золоте и красках на полях, имеющее такие красивые арабские заглавные буквы и заставки, что раньше всего я поспешил рассмотреть эту рукопись во всей подробности и срисовать оттуда все, что поспел, для своего большого атласа.

Орнаменты этой рукописи займут там наверно очень почетное место» (Стасов 1882: 211). Заставки этой рукописи действительно попали в стасовский альбом: «Евангелие, 1580 г. Церковь св. Дмитрия в монастыре “Великая Ремета”, на Фрушкой горе, в Славонии, в л., бумага» (Стасов 1887: 10). Описывая родным посещение Фрушки-горы, Стасов в мае 1880 г. рассказывал про доброго и услужливого настоятеля, церковь, сербскую рукопись, жареного сига из Дуная, но про главный результат посещения монастыря сообщал довольно скупко: «около 1 часа пополудни мы были уже в Великой Ремете — стариннейшем сербском монастыре, куда мне нужно (Николай Петрович Собко уже знает зачем)» (Стасов 1958: 51).

Затем критик предпринял целый ряд шагов для приобретения портрета Россией, предварительно договорился с иеромонахом Евлогием Кузмановичем, затем с сербским и белградским митрополитом Михаилом (Йовановичем). Кроме того, Стасов нашел в Белграде и приобрел литографию с портрета, раскрашенную от руки (сербский художник Адам Стефанович, венская типография Генриха Герхарда). Вобретении Российской империей этого портрета сыграли свою роль и обер-прокурор Святейшего Синода К. П. Победоносцев, и директор Эрмитажа А. А. Васильчиков, и император Александр II. За портретом в монастырь ездил русский корреспондент Н. В. Зюсмен: «Когда, по настоянию Стасова, был добыт митрополитом (и тут за портретом в монастырь был Зюсман послан) из Великой Реметы Фрушкогорского монастыря — портрет Петра Великого, тот же Зюсман



«Сербский» портрет Петра I.
Государственный Эрмитаж. 2022 г.



Живописная копия «сербского» портрета Петра I в монастыре Великая Ремета.
Кадр из фильма Kozarski Boško «Coolturista». 2022 г.

ездил в Петербург отвозить портрет, причем к Победоносцеву дано было письмо митрополитом тому же Зюсману» (Кулаковский 2014: 89–90). Монастырь получил копию портрета и денежную компенсацию; последнее предположение доктор Владимир Симић аргументирует начавшимися в 1881 г. ремонтными работами в Великой Ремете (Симић 2014: 623).

Уже после прибытия портрета в Россию Стасов поделился впечатлениями в *Историческом вестнике*: «в новом сербском портрете черты лица те же, что и во всех лучших портретах его зрелых годов, но только он несравненно значительнее, характернее и самостоятельнее, а выражение индивидуальнее и определительнее <...> Мне стоило только взглянуть на оригинал портрета, про который мне за два года перед тем говорил гр. Уваров, чтобы убедиться, что тут передо мной в самом деле лучший и характернейший портрет нашего первого, и по времени, и по великому духу, императора» (Стасов 1882: 208, 212).

Владимир Стасов отдельно зафиксировал ощущения от лица Петра: «но эта голова, но это лицо, но эти глаза, этот взгляд, брови, выражение — таковы, каких мы никогда не видали ни на одном другом портрете этого человека. Тут что-то такое могучее, грозное, непреклонное и ужасное, такая энергия души и такая давняя привычка повелевать и встречать повиновение, какие никогда не могли прийти в голову этому посредственному, несчастному живописцу, и могли ему быть внушены грозною, могучею, гениальною, находившеюся в ту минуту перед ним и его холстом, живою натурою» (Стасов 1882: 212–213). Необычность взгляда Петра отмечали многие исследователи. Например, известный историк искусства Д. А. Ровинский считал, что «писал его довольно плохой живописец, который придал лицу Петра безобразно-зверское выражение» (Ровинский 1888: 1568).

Очевидно, что Стасов не только делился впечатлениями в письменном виде, но и рассказывал о портрете в своем окружении. И можно найти среди стасовских знакомых свидетельства влияния неизвестного художника на признанных русских мастеров. Так, 11 декабря 1878 г. И. Е. Репин писал Стасову: «Вы хотели прислать мне ту удивительную фотографию Петра (Сербскую). Ох, это было бы хорошо! Лица Софьи я все еще не оканчиваю и думаю, что глаза Петра мне кое-что дадут» (Репин 1949: 40). Если мы внимательно рассмотрим картину, над которой работал тогда Илья Ефимович, «Правительница, царица Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 г.», то увидим те самые петровские глаза, что и на «сербском» портрете. Репин для «Царицы Софьи» много читал исторической литературы, готовил эскизы в Историческом музее и Оружейной палате, часто бывал в Новодевичьем монастыре — месте заточения Софьи, прислушивался к советам известного историка С. М. Соловьева, а центральную часть картины, демонстрацию смятенной души царицы, создал все-таки в том числе с помощью портрета из далекой Великой Реметы.

«Сербский» портрет Петра окружен загадками. Когда он был создан? Портрет относится к числу прижизненных изображений первого русского императора; именно в такую категорию его определили сотрудники Государственного Русского музея на юбилейной выставке 2022 г. (*И мореплаватель, и плотник* 2022: 49). В то же время в Государственном Эрмитаже портрет экспонируется с такой датировкой: «вторая половина XVIII — начало XIX в.». Если опираться на оригинальную концепцию Л. А. Маркиной, то усы Петра на «сербском» портрете близки типу Г. Риго 1717 года: «усы тонкие с распущенными концами, загнутыми вверх» (Маркина 2022: 90).

Кем был создан «сербский» портрет? Об этом подробно рассказывает Н. Ю. Бахарева, старший научный сотрудник отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, хранитель фонда живописи XVIII века. Искусствовед перечисляет возможные варианты, ссылаясь на исследования предшественников: Л. Каравак, А. Захаров, неизвестные немецкий или сербский художник. В. В. Стасов предполагал, что портрет создан в процессе позирования, но посещал ли Петр Великий Сербию? Еще дореволюционные исследователи отвечали на этот вопрос однозначно: «Петр Великий в Сербии никогда и ни по какому поводу не был» (Грацианский 1879: 3). Если отказаться от стасовской гипотезы личной встречи художника и Петра, то многое становится понятным: «на сегодняшний день вопрос авторства “сербского” портрета по-прежнему остается открытым. Есть все основания полагать, что в основе его лежит какое-то другое, более раннее произведение, на что указывали многие исследователи. О копиях портрета свидетельствуют и результаты его технико-технологического исследования, не выявившего подготовительный рисунок и композиционные изменения» (Бахарева 2017: 75). Портрет поражает «ярко выраженными южнославянскими чертами смуглого лица», и Наталья Бахарева в научной



158-й зал Государственного Эрмитажа,
где выставлен «сербский» портрет Петра I. 2022 г.

и в научно-популярной публикациях выдвинула предположение: «скорее всего, картину написал сербский художник, возможно, иконописец одного из монастырей, расположенных на Фрушка-горе» (Бахарева 2022: 78).

Невозможно утверждать, что «сербский» портрет Петра был широко известен в самой Сербии. Из косвенных доказательств можно рассмотреть комикс «Петр Великий», который создал русский эмигрант, член «Белградского круга художников» К. К. Кузнецов совместно с П. С. Поляковым в 1940–1941 гг. (*Русский комикс* 2017: 124–159). Визуализация биографии первого русского императора опиралась на знакомые автору текстов и художнику картины. В комиксе использованы визуальные цитаты или аллюзии на картины «15 мая 1682 года» Ал. Шарлеманя, «Царевич Петр Алексеевич и дьяк Зотов» К. В. Лебедева, «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» Н. Н. Ге, «Петр I на Лахте, спасающий от потопления матросов и солдат в 1724 году» П. И. Разумихина и др. Но ни одно изображение Петра в комиксе не имеет сходства с «сербским» портретом, хотя, думается, выходцы из России, если бы они видели произведение, использовали бы его в комиксе.

«Сербский» портрет Петра Великого сначала довольно долго находился в эрмитажных кладовых. Он экспонировался на выставке в Таврическом дворце 1905 года, был там одним из 35-ти портретов первого русского императора (Каталог 1905: 105). Ценители изящного XIX века могли познакомиться с «сербским» портретом на страницах *Исторического вестника* 1882 г. Н. П. Собко так объяснил помещение гравюры в журнале: «В виду редкости этой хромолитографии (В. В. Стасову с трудом удалось достать один экземпляр ее в Белграде для коллекции Петровских портретов Императорской публичной библиотеки), сделанной вдобавок с некоторыми пере-

менами против картины, в настоящей книжке “Исторического вестника” прилагается гравюра на дереве, исполненная Паннемакером в Париже по фотографии, снятой Класеном в Эрмитаже с оригинала» (Собко 1882: 140). В периодике начала XX века портрет появился на страницах *Художественных сокровищ России*, причем название было употреблено такое: «Портрет Петра I в меховой шапке» (*Художественные сокровища* 1903: 45), и в *Ниве* (*Нива* 1909: 466).

Посетители советских музеев увидели этот шедевр на московской выставке «Портрет петровского времени» 1973 года. Каталог содержал черно-белые иллюстрации, дополненные экфрасисом: «Петр I одет в темно-зеленый мундир поверх светло-коричневого камзола, подпоясанного парчовым шарфом; на шее белый платок, на груди звезда и лента Андрея Первозванного. На голове Петра меховая шапка с красным верхом. У пояса золотая рукоять сабли. Рукой опирается на трость» (Портрет петровского времени 1973: 172–173). Видели «сербский» портрет и посетители выставки Русского музея «Петр I: время и окружение» в декабре 2015 — апреле 2016 гг.; он воспроизведен в каталоге выставки (Петр I. 2015: 21). Сейчас с портретом можно познакомиться, побывав на открытой в Государственном Эрмитаже к юбилею царя-преобразователя «Галерея Петра Великого». Портрет демонстрируется в 158-м зале, являясь частью постоянной экспозиции; в сопроводительной этикетке сообщаются его размеры (111,5 × 81) и техника изготовления (холст, масло).

Живописная копия портрета Петра Великого до Второй мировой войны хранилась в Великой Ремете, с 1941 г. находилась в Загребе, была приписана к фондам Музея сербов Хорватского исторического музея. В 1984 г. копия вернулась в монастырь (Симић 2014: 626–627). Копию портрета, находящуюся в монастыре Великая Ремета, можно увидеть в документальном фильме Boško Kozarski, созданном в мае 2022 г. (Kozarski 2022). Фильм посвящен культуре Петра Великого в Воеводине и портрету из монастыря Великая Ремета.

«Сербский» портрет Петра, как писал В. Стасов, «очень верно — быть может, вернее портретов всех других художников — представляет нам истинные черты лица и выражения Петра Великого» (Стасов 1903: IX). Значимость этого шедевра не снизилась с годами — неслучайно в 2022 г., к 350-летию юбилею Петра Великого, Почта Сербии выпустила почтовую марку номиналом 85 динаров с изображением «сербского» портрета Петра.



Блок почтовых марок с изображением «сербского» портрета Петра I, выпущенных Почтой Сербии. 2022 г.

ЛИТЕРАТУРА

- А. Х. «Монастырь “Петковица” (письмо из Сербии)». *Пчела. Русская иллюстрация*. 8 (1877). 115–119.
- Бахарева Наталья. «“Сербский” портрет Петра I». *Дилетант*. 079 (2022): 78–79.
- Бахарева Наталья. «“Сербский” портрет Петра I. Проблемы атрибуции». *Труды Государственного Эрмитажа. Т. 90: Петровское время в лицах — 2017: материалы научной конференции*. Санкт-Петербург: изд-во Гос. Эрмитажа, 2017: 71–80.
- Богоявленский Сергей. «Связи между русскими и сербами в XVII–XVIII вв.» *Славянский сборник. I. Образование славянского, чешского и польского государств. II. Исторические связи славян*. Москва: ОГИЗ, 1947: 241–261.
- Будилович Антон. «Очерки из сербской истории (посвящается памяти черногорского владыки Петра и Петровича Негоша)». Будилович Антон. *Славянское единство*. Москва: Институт русской цивилизации, 2014: 48–109.
- Грацианский В. «Обозрение». *Древняя и новая Россия*. XV/1 (1879): 3–16.
- Данченко Светлана. *Русско-сербские общественные связи (70–80-е гг. XIX века)*. Москва: Наука, 1989.
- И мореплаватель, и плотник. Петр Великий в русской художественной культуре*. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2022.
- Каталог состоящей под Высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. VIII*. Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905.
- Качановский Владимир. «Петр Великий в Сербии». *Древняя и новая Россия*. XV/1 (1879): 17–19.
- Кулаковский Платон. «Дневник. 16 января 1881 г.» *Русские о Сербии и сербах*. Том II (архивные свидетельства). Москва: «Индрик», 2014: 70–110.
- Лещиловская Инна. «Идейно-психологическая атмосфера у сербов в конце XVIII века». *Двести лет новой сербской государственности. К юбилею начала Первого сербского восстания 1804–1813 гг.* Санкт-Петербург: Алетейя, 2005: 22–38.
- Маркина Людмила. *Петр Великий. Усы властелина*. Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2022.
- Моисеева Светлана. *Русские кистью современников: портретная живопись конца XVI — первой половины XVIII века в собраниях Европы и России*. Санкт-Петербург: «Дмитрий Буланин», 2017.
- Надеждин Николай. «Записка о путешествии по южно-славянским странам». *Журнал министерства народного просвещения*. XXXIV/4–6 (1842): 237–256.
- Надеждин Николай. «Отчет о путешествии, совершенном в 1840 и 1841 годах по южно-славянским землям». *Записки Одесского общества истории и древностей*. Одесса, 1 (1844): 518–548.
- Нива*. 26 (1909): 466.
- Петр I. Время и окружение*. Альманах. Вып. 465. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2015.
- Попов Нил. *Россия и Сербия. Исторический очерк русского покровительства Сербии с 1806 по 1856 год*. Москва: типография Грачева, 1869.
- Портрет петровского времени: каталог выставки*. Гос. Третьяковская галерея, Гос. Русский музей. Сост. М. А. Алексеева и др. Ленинград: Художник РСФСР, 1973.
- XV Международный петровский конгресс «Не чародей, а гений...»: личность Петра Великого на фоне эпохи*. <<https://www.youtube.com/watch?v=5A4NVzT4Xi4>> 20.06.2022.
- Ранке Леопольд фон. *История Сербии по сербским источникам*. Перевод с немецкого П. Бартенева. Изд. 2. Москва: тип. Грачева, 1876.
- Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка*. II. 1877–1894. Москва, Ленинград: государственное издательство «Искусство», 1949.
- Ровинский Дмитрий. *Подробный словарь русских гравированных портретов*. Санкт-Петербург, Тип. Имп. Акад. наук, 1886–1889. Т. 3: П–Ф. 1888.
- Ровинский Павел. «Наши отношения к сербам (поученье из прошлого и настоящего)». *Древняя и новая Россия*. I, 2 (1877): 174–191.

- Русский комикс. 1935–1945. Королевство Югославия. Нижний Новгород: Черная сотня, 2017.
- Собко Николай. «Французские художники в России в XVIII веке. Живописец Людовик Каравак (1716–1752)». *Исторический вестник*. VIII/4 (1882): 138–148.
- Стасов Владимир. *Галерея Петра Великого в Императорской публичной библиотеке*. Санкт-Петербург: товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1903.
- Стасов Владимир. *Письма к родным*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. Т. 2.
- Стасов Владимир. «Сербский портрет Петра Великого». *Исторический вестник*. VIII/4 (1882): 208–214.
- Стасов Владимир. *Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени*. Т. 2–3. Санкт-Петербург: Картографическое заведение А. А. Ильина, 1887.
- Художественные сокровища России*. III/2–3 (1903): 45.
- Војновић Жарко. “Утицај Никонових и Петрових реформи на питање књиге у Карловачкој митрополији XVIII века”. *Боџословље и духовни живић Карловачке митрополије*. Година 2: културолошка и образовна преплитања и узајамни односи црква и политичких ентитета Централне и Југоисточне Европе од 1690 до 1918 године. Зборник радова са научног скупа. Београд: фондације Конрад Аденауер, 2019: 131–145.
- Симић Владимир. «О портрету Петра Великог из манастира Велике Ремете». *Три века Карловачке митрополије. 1713–2013: зборник радова са научног скупа*. Нови Сад, 2014: 611–630.
- Kozarski Boško. *Coolturista*. ep. 101. Tragom kulta Petra Velikog. <<https://www.youtube.com/watch?v=XH4tRUJRLqs>> 03.07.2022.

REFERENCES

- A. H. “Monastyr’ ‘Petkoviča’ (pis’mo iz Serbii)”. *Pchela. Russkaya illyustraciya*. 8 (1877): 115–119.
- Bahareva Natal’ya. “‘Serbskij’ portret Petra I”. *Diletant*. 079 (2022). 78–79.
- Bahareva Natal’ya. “‘Serbskij’ portret Petra I. Problemy atribucii”. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. T. 90: Petrovskoe vremya v licah — 2017: materialy nauchnoj konferencii*. St. Petersburg: izd-vo Gos. Ermitazha, 2017: 71–80.
- Bogoyavlenskij Sergej. “Svyazi mezhdru russkimi i serbami v XVII–XVIII vv.” *Slavyanskij sbornik. I. Obrazovanie slavyanskogo, cheshskogo i pol’skogo gosudarstv*. II. Istoricheskie svyazi slavyan. Moscow: OGIZ, 1947: 241–261.
- Budilovich Anton. “Ocherki iz serbskoj istorii (posvyashchaetsya pamyati chernogorskogo vладыki Petra i Petrovicha Negosha)”. Budilovich Anton. *Slavyanskoe edinstvo*. Moscow: Institut russkoj civilizacii, 2014: 48–109.
- Danchenko Svetlana. *Russko-serbskie obshchestvennye svyazi (70–80-e gg. XIX veka)*. Moscow: Nauka, 1989.
- XV International Peter’s Congress «Not a sorcerer, but a genius ...»: the personality of Peter the Great against the backdrop of the era*. <<https://www.youtube.com/watch?v=5A4NVzT4Xi4>> 20.06.2022.
- Gracianskij V. “Obozrenie”. *Drevnyaya i novaya Rossiya*. XV/1 (1879): 3–16.
- Hudozhestvennye sokrovishcha Rossii*. III/2–3 (1903): 45.
- I moreplavatel’, i plotnik. Petr Velikij v russkoj hudozhestvennoj kul’ture*. St. Petersburg: Palace Editions, 2022.
- Kachanovskij Vladimir. “Petr Velikij v Serbii”. *Drevnyaya i novaya Rossiya*. XV/1 (1879): 17–19.
- Katalog sostoyashchej pod Vysochajshim Ego Imperatorskogo Velichestva Gosudarya Imperatora pokrovitel’stvom istoriko-hudozhestvennoj vystavki russkih portretov, ustraivaemoj v Tavricheskom dvorce, v pol’zu vdov i sirot pavshih v boju voinov*. VIII. St. Petersburg: Expedition for procurement of state papers, 1905.
- Kozarski Boško. *Coolturista*. ep. 101. Tragom kulta Petra Velikog // <<https://www.youtube.com/watch?v=XH4tRUJRLqs>> 03.07.2022.
- Kulakovskij Platon. “Dnevnik. 16 yanvarya 1881 g.”. *Russkie o Serbii serbah*. Tom II (arhivnye svidetel’sтва). Moscow: “Indrik”, 2014: 70–110.

- Leshchilovskaya Inna. "Idejno-psihologicheska atmosfera u serbov v konce XVIII veka". *Dvesti let novoj serbskoj gosudarstvennosti. K jubileju nachala Pervogo serbskogo vosstaniya 1804–1813 gg.* St. Petersburg: Aleteja, 2005: 22–38.
- Markina Lyudmila. *Petr Velikij. Usy vlastelina.* Moscow: Gos. Treť'jakovskaya galereya, 2022.
- Moiseeva Svetlana. *Russkie kist'yu sovremennikov: portretnaya zhivopis' konca XVI — pervoj poloviny XVIII veka v sobraniyah Evropy i Rossii.* St. Petersburg: «Dmitrij Bulanin», 2017.
- Nadezhdin Nikolaj. "Zapiska o puteshestvii po yuzhno-slavyanskim stranam". *Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniya.* XXXIV/4–6 (1842): 237–256.
- Nadezhdin Nikolaj. "Otchet o puteshestvii, sovershenom v 1840 i 1841 godah po yuzhno-slavyanskim zemlyam". *Zapiski Odesskogo obshchestva istorii i drevnostej.* Odessa, 1 (1844): 518–548.
- Niva.* 26 (1909): 46.
- Petr I. Vremya I okruzenie.* Al'manah. Vyp. 465. St. Petersburg: Palace Editions, 2015.
- Popov Nil. *Rossiya I Serbiya. Istoricheskij ocherk russkogo pokrovitel'stva Serbii s 1806 po 1856 god.* Moscow: tipografiya Gracheva, 1869.
- Portret petrovskogo vremeni:* catalog vystavki. Gos. Treť'jakovskaya galereya, Gos. Russkij muzej. Sost. M. A. Alekseeva i dr. Leningrad: Hudozhnik RSFSR, 1973.
- Ranke Leopold fon. *Istoriya Serbii po serbskim istochnikam.* Perevod s nemeckogo P. Barteneva. Izd. 2. Moscow: Tip of. Grachev, 1876.
- Repin I. E. i Stasov V. V. Perepiska.* II. 1877–1894. Moscow, Leningrad: gosudarstvennoe izdatel'stvo «Iskusstvo», 1949.
- Rovinskij Dmitrij. *Podrobnij slovar' russkih gravirovannyh portretov.* St. Petersburg: Tip. Imp. Akad. nauk, 1886–1889. T. 3: P–F. 1888.
- Rovinskij Pavel. "Nashi otnosheniya k serbam (pouchen'e iz proshlogo i nastoyashchego)". *Drevnyaya i novaya Rossiya.* I, 2 (1877): 174–191.
- Russkij komiks. 1935–1945. Korolevstvo Jugoslaviya.* Nizhnij Novgorod: Chernayasotnya, 2017.
- Sobko Nikolaj. "Francuzskie hudozhniki v Rossii v XVIII veke. Zhivopisec Lyudovik Karavak (1716–1752)". *Istoricheskij vestnik.* VIII/4 (1882): 138–148.
- Stasov Vladimir. *Galereya Petra Velikogo v Imperatorskoj publichnoj biblioteke.* St. Petersburg: company R. Golikei A. Vil'borg, 1903.
- Stasov Vladimir. "Serbskij portret Petra Velikogo". *Istoricheskij vestnik.* VIII/4 (1882): 208–214.
- Stasov Vladimir. *Slavyanskij I vostochnyj ornament po rukopisyam drevnego I novogo vremeni.* St. Petersburg: Cartographic institution of A. A. Ilyin, 1887.
- Stasov Vladimir. *Pis'ma k rodnym.* Moscow: Gos. Muzykal'noe izdatel'stvo, 1958. Tom 2.
- Simić Vladimir. "O portretu Petra Velikog iz manastira Velike Remete". *Tri veka Karlovačke mitropolije. 1713–2013:* zbornik radova sa naučnog skupa. Novi Sad, 2014.
- Vojnović Žarko. "Uticao Nikonovih I Petrovih reformi na pitanje knjige u Karlovačkoj mitropoliji XVIII veka". *Bogoslovlje I duhovni život Karlovačke mitropolije.* Godina 2: kulturološka i obrazovna preplitanja I uzajamni odnosi crkava I političkih entiteta Centralne I Jugoistočne Evrope od 1690 do 1918 godine. Zbornik radova sa naučnog skupa. Beograd, 2019.

Јелена Соџина

„ИМА ТУ НЕЧЕГ МОЋНОГ, СУРОВОГ, НЕПОКОЛЕБЉИВОГ И УЖАСНОГ“:
ПОНОВО О „СРПСКОМ“ ПОРТРЕТУ ПЕТРА ВЕЛИКОГ

Резиме

У раду се разматра историјат настанка чувеног „српског“ портрета у Русији и могућност упознавања изучавалаца сликарства са овим уметничким делом у периоду од XIX–XXI века. Уочава се извештан историјски образац, према коме се једна од најнеобичнијих слика Петра Првог налазила у српском манастиру, и то у близини Сремских Карловаца (где је потписан Карловачки мир и била формирана Прва српска школа).

Кључне речи: Петар I, Петар Велики, Србија, манастир Велика Ремета, портрет.

Сергей Кибальник

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
kibalnik007@mail.ru

Sergei Kibalnik

Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences
kibalnik007@mail.ru

К ПРОБЛЕМЕ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ПОДТЕКСТА В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО *ИДИОТ*

ON THE ISSUE OF AUTOBIOGRAPHICAL OVERTONES IN THE DOSTOEVSKY'S NOVEL *THE IDIOT*

История интерпретации романа Достоевского *Идиот* связана главным образом с движением от апологетического понимания князя Мышкина как идеального образа к развенчанию этого героя как человека, неспособного никого спасти и самого погибающего понапрасну. В статье сделана попытка ответить на вопрос о том, насколько состоятельны оба этих подхода. Это осуществляется в ней через решение вопроса о прототипе Мышкина. В главном герое романа *Идиот* обнаруживается существенный автобиографический подтекст. Более того, при внимательном анализе его история оказывается альтернативным вариантом собственной судьбы автора.

Ключевые слова: Достоевский, *Идиот*, роман, автобиографический подтекст, альтернативная биография, Вера Лебедева.

The history of the interpretation of Dostoevsky's novel *The Idiot* is connected mainly with the movement from an apologetic understanding of Prince Myshkin as an ideal image of the novel to the debunking of this hero as a man unable to save anyone and himself dying in vain. The article attempts to answer the question of how consistent both of these approaches are. This is made by the solution of the issue of Myshkin's prototype. In the main character of the novel *The Idiot* a significant autobiographical subtext is found. Moreover, the story of the hero, upon careful analysis, turns out to be an alternative version of the author's own fate.

Key words: Dostoevsky, *The Idiot*, novel, autobiographical overtones, alternative biography, Vera Lebedeva.

ЗАГАДОЧНЫЙ ИЛИ РАСПЛЫВЧАТЫЙ МЫШКИН?

Князь Лев Николаевич Мышкин с самого начала является перед нами в ореоле загадочности. Начиная с того, почему он князь и почему его имя-отчество полностью совпадает с именем-отчеством Толстого...

Загадочным Достоевский сделал Мышкина, как известно, намеренно¹. Это, конечно, не означает, что Мышкин в романе какой-то расплывчатый. Однако, увы, именно таким, расплывчатым, князь предстаёт во многих его литературоведческих истолкованиях. И даже в большинстве художественных рецензий этого образа: от пастернаковского доктора Живаго до некоторых героев кинофильмов Андрея Тарковского.

Каков же он — этот Мышкин: «положительно прекрасный человек», сеющий вокруг себя добро? Или фразёр, благими намерениями которого выложена дорога в ад?..

Немаловажное значение для ответа на этот вопрос имеет вопрос о прототипах данного героя. Их видели в графе Г. А. Кушелеве-Безбородко, князе В. Ф. Одоевском (Д35, 9; 536–537), поэтах Н. П. Огарёве (Борисова: 85–90) и А. А. Григорьеве (Кибальник 2022а). Однако все же во всех этих случаях имеется в виду — и отнюдь небезосновательно — их сходство с Мышкиным по достаточно частным признакам.

ЗА СЧЁТ ЧЕГО СОВЕРШИЛОСЬ «ЧУДО В ЖЕНЕВЕ»?

Как известно, в конце 1867 года Достоевскому пришлось срочно придумывать план совершенно нового романа, а его первую, по первоначальному делению, часть написать за рекордные три недели. Сам писатель объяснял это своего рода «чудо в Женеве» (выражение И. Л. Волгина; см.: Волгин) в письме к А. Н. Майкову от 31 декабря 1867-го (12 января 1868-го) года тем, что в момент кризиса он обратился к своему давнишнему замыслу — «изобразить вполне прекрасного человека» (28, 2; 241).

Само по себе такое решение выручить Достоевского не могло. Тем более что он сам хорошо сознавал: «труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно» (28 (2): 241). Однако Достоевский был убежден, что «на свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос» (28 (2): 246)². Именно в связи с этим весной 1868 года в подготовительных материалах к роману и появляется неоднократно повторённая помета: «Князь Христос» (Д35, 9: 246, 259).

Само по себе решение изобразить какое-то новое воплощение Христа³ — героя, очевидно, вступающего на путь «подражания Хри-

¹ В подготовительных материалах к роману сказано: «Князя Сфинксом. Сфинксом. Сам открывается. Без объяснений от автора, кроме разве первой главы» (Д35: 259).

² Такое уточнение Достоевский сделал уже на следующий день после написания процитированного выше письма А. Н. Майкову — в письме С. А. Ивановой от 1 (13) января 1868 года.

³ Вопрос о результатах такого воплощения Христа в Мышкине ранее затрагивал А. Б. Галкин, отмечая, что, с одной стороны, «в каком-то смысле он сам оказывается поверженным Мессией», а с другой — «брошенное князем Мышкиным нравственное зерно прорастает в душах сестёр Епанчиных и особенно в светлой душе Коли Иволгина» (Галкин: 322). Впрочем, первое и так очевидно, а о втором самим Достоевским чётко сказано в подготовительных материалах к роману: «Но где только он ни прикоснулся, —

сту»⁴, заповеданного Фомой Кемпийским, Франциском Ассизским и др. — конечно же, проясняло в будущем романе многое. А вкупе с одновременно принятым решением «переписать» в нём популярный в то время сюжет о влюблённой куртизанке (Кибальник 2015: 115–331) намечало чёткую фабулу. Теперь Достоевский мог создавать «Жизнь» своего современного «Иисуса», не просто стилизуя его под героя ренановского жизнеописания, а ещё и как бы вписывая его в историю современной Магдалины, влюблённой в современного Христа.

Вполне логичным оказывался в этом плане и один из центральных поворотов нового сюжета. В соответствии с убеждением Достоевского в том, что «сострадание — всё христианство» (Д35, 9: 250), Мышкин в романе не может оставить Настасью Филипповну даже ради собственного счастья с Аглаей.

Для того, чтобы вдохнуть жизнь в эти достаточно общие схемы, Достоевскому всё же нужно было ещё и множество каких-то сильных внешних впечатлений. А по большей части уединённая жизнь четы Достоевских за границей их не давала.

Отчасти писатель выходил из положения так: он писал свои образы с тех, кто был перед его глазами. Так, образ Веры Лебедевой — «лебедя-девы», которую, в отличие от пушкинского «князя Гвидона», — **князь Мышкин** ни от чего не спасает, и в результате она так и не становится его женой, а также непорочной Мадонны с младенцем, стилизованной под излюбленные писателем живописные полотна с изображением Девы Марии, Достоевский отчасти списывает со своей жены (Кибальник 2022).

Она, конечно, не непорочная дева, но с февраля по май 1868 года (до смерти первенца Достоевских, дочери Софьи) Анна Григорьевна на глазах у писателя — точно так же как Вера Лебедева на глазах у Мышкина — по большей части с младенцем на руках.

Когда внешних впечатлений мало, писателю приходят на помощь воспоминания. После смерти в 1864 году своей первой жены Марьи Дмитриевны Достоевский высказывал в своих рабочих тетрадях такую мысль: по-настоящему осуществить своё высшее предназначение человек может, только отрешившись от своего эгоизма и личного стремления к счастью. Именно это было присуще Христу.

А «**женитьба и посягновение на женщину**», по Достоевскому, «**есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма**». Ведь получается «**совершенное обособление пары от всех**» (20: 173). То есть для осуществления своего высшего предназначения человек должен, как Христос, чуждаться половой любви и не заводить семью.

езде он оставил неисследимую черту» (Д35, 9: 251). Однако и Христос ведь не столько спасал, сколько показал пример всепрощения и самоотверженности. При этом, также как и Мышкин, он безвременно погиб.

⁴ О Мышкине как о христоподобном образе ранее специально писала Ирина Кириллова. Впрочем, почти никак не мотивируя это, она почему-то находит в нём «срыв в трагическую пародию» (Кириллова: 82–90).

Запись эта не раз комментировалась, но не рассматривалась до сих пор в связи с собственной биографией Достоевского. Между тем, по всей видимости, разочарованный в своём первом браке и потрясённый смертью жены, Достоевский сам подумывал тогда о том, чтобы больше не вступать в брак. То есть примеривал «подражание Христу» на себя самого.

Может быть, образ князя Мышкина, созданный уже женатым писателем, воплощает некоторые жизненные идеалы, которые он сам исповедовал незадолго до этого? Кстати, возможно, в середине 1860-х годов Достоевский делал это не только в данном смысле. Достаточно вспомнить, как легко, по первой просьбе, он готов был выручить подчас отнюдь не самых близких знакомых деньгами.

В подготовительных материалах к роману также всячески подчёркивается: «Князь невинен!» (ДЗ5, 9: 245). Сполна наделён этим качеством Мышкин и в самом романе. Достоевский как бы ставит в нём художественный эксперимент: что, если его «Князь-Христос» будет «невинен», как Иисус? Сможет ли он сделать счастливой не какую-то одну женщину, а всех людей — хотя бы только окружающих? И совместимы ли «невинность» и такая способность к состраданию с личным счастьем человека?

ЧЕРТЫ ДОСТОЕВСКОГО В МЫШКИНЕ

Если приглядеться, то можно заметить в Мышкине некоторые черты Достоевского, присущие ему не только в недавнем прошлом, но и в настоящем. Ведь некоторые черты писателя в князе отмечала ещё его жена Анна Григорьевна. А затем немало других таких черт обнаружили исследователи.

Может быть, имя-отчество Льва Толстого и титул «князя» не в последнюю очередь и нужны в романе именно для того, чтобы читатель пошёл по ложному следу? И не распознал в его главном герое самого автора?⁵

Ведь от Достоевского в Мышкине очень много. Он даже внешне похож на молодого Достоевского: **«очень белокур <...> с лёгонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой»** (ДЗ5, 8: 6). Напомню: в начале романа Мышкин — «молодой человек» «лет двадцати шести или двадцати семи» (ДЗ5, 8: 6). А Достоевский в молодости, по единодушному свидетельству современников, также был блондином. Причём, волосы у него **«были более чем светлые, почти беловатые»** (*Достоевский в воспоминаниях*, 1: 231; см. также свидетельство А. Е. Ризенкампа: Там же, 1: 176).

Писатель наделяет Мышкина своим собственным недугом — эпилепсией. Причём о своих ощущениях во время припадка герой рассказывает в весьма сходных с автором выражениях (ДЗ5, 8: 535).

⁵ Это соображение, разумеется, нисколько не противоречит тому обстоятельству, что в высказываниях и поступках князя Мышкина, судя по всему, есть отдельные частные реминисценции из сочинений Толстого. См.: Новикова: 186–190.

У Мышкина необыкновенные способности к каллиграфии, которые не вызывают сомнений и в самом Достоевском: стоит только взглянуть на его творческие рукописи.

Князь отдаёт свои последние деньги первому, кто у него их спросит. Именно таким человеком нередко бывал сам Достоевский.

После получения наследства князь удовлетворяет кредиторов «по документам спорным, ничтожным», а то «так и вовсе без документов» (ДЗ5, 8: 169). Именно так поступал сам Достоевский с истинными и мнимыми кредиторами своего покойного брата. А, впрочем, он делал так и раньше — особенно в молодости — общаясь со своими собственными кредиторами.

Мышкин неоднократно характеризуется в романе как «христианин» и «демократ какой-то непозволительный» (ДЗ5, 8: 466, 351). Во многом это, разумеется, верно и применительно к личности Достоевского.

В князе всё время подчёркиваются его наивность и доверчивость. И в то же время редкая пронизательность, которой в нём восхищаются и Лебедев, и Келлер, и едва ли не все другие герои романа. Таким же было впечатление от общения с Достоевским у многих его знакомых. И уж, конечно, впечатление многих его читателей.

Возможно, с пребыванием самого Достоевского в Женеве отчасти связано «применение» к Мышкину Аглаей пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» в редакции *Сцен из рыцарских времен*. Ведь в полной его редакции, которая, возможно, также была известна Достоевскому, есть строка: «Путешествуя в Женеву...» (27: 44), которую сам писатель впоследствии приведёт в рабочей тетради 1880–1881 годов (Соломина-Минихен: 82).

Как известно, передан Мышкину и ряд других черт Достоевского... Здесь нет возможности перечислить их все, но важно подчеркнуть, что их множество и что стоит учитывать их все в совокупности...

СУДЬБА МЫШКИНА КАК АЛЬТЕРНАТИВНАЯ БИОГРАФИЯ ДОСТОЕВСКОГО

Отразились в сюжете романа — разумеется, в преломлённом виде — и некоторые моменты судьбы писателя.

Так, князь лечился в Швейцарии, в которой в момент создания первой части романа жил сам Достоевский. Причём, боясь сойти с ума из-за участвовавших приступов эпилепсии, писатель говорил Анне Григорьевне, что ему «не миновать сумасшедшего дома и просил, если бы с ним случилось это несчастье, то не оставить его за границей, а перевезти в Россию»⁶. Так что будущий главный герой «Идиота» был, очевидно, реализацией самых мрачных опасений Достоевского относительно его собственной судьбы.

⁶ Запись от 6 <сентября> / 25 <августа> (Достоевская: 238). Между тем первая запись подготовительных материалов к роману (ПМ 1) датирована 14 сентября 1867 года (ДЗ5, 9: 109).

Как известно, в период создания романа Достоевский, будучи женатым человеком, испытывал платоническое увлечение своей племянницей Софьей Ивановой, которой и посвящён роман *Идиот*. Так что парадоксальное намерение Мышкина «любить» сразу двух женщин — если воспользоваться формулировкой Евгения Павловича Радомского⁷ — вполне соответствовало внутренней жизни писателя в период создания романа (Степанян: 123–126).

В запутанной истории сложных отношений Мышкина с Настасьей Филипповной исследователи давно заметили преломление любовного романа Достоевского с Аполлинарией Суловой. Причём эта сюжетная линия романа находит некоторое соответствие в том несколько отвлечённо-согратательном, сентиментально-гуманистическом понимании христианства, которое и раньше было присуще писателю — от *Бедных людей* (1845) до *Униженных и оскорблённых* (1861)⁸.

Между тем история помолвки, а затем разрыва писателя с Анной Корвин-Круковской явно отразилась в отношениях Мышкина с Аглаей Епанчиной. Более того, в изображении всего семейства Епанчиных: трёх сестёр, их матери Лизаветы Прокофьевны и даже генерала Епанчина — явно сказались черты семейства Корвин-Круковских.

Отец Анны Васильевны, как и Епанчин, был генералом. Мать её так походила характером на мать Аглаи, что Достоевский лишь немного изменил её имя-отчество: *Елизавету Фёдоровну* он сделал в своём романе *Лизаветой Прокофьевной*.

Наконец, сестёр у Аглаи две, а не одна, как у Анны Корвин-Круковской. Зато одна из них — Аделаида — в подготовительных материалах к роману питает к Мышкину «немую любовь» (Д35, 9; 267). Именно такую любовь к Достоевскому испытывала младшая сестра Анны Корвин-Круковской Софья — в будущем знаменитый математик Софья Ковалевская (*Достоевский в воспоминаниях*, 2: 19–40).

Очень многое, даже эпизод из четвёртой части романа, в котором Мышкин на вечеру у Епанчиных разбивает китайскую вазу, содержит прямые параллели с её мемуарным рассказом о прощальном вечере в доме Корвин-Круковских перед их отъездом из Петербурга весной 1865 года (см.: Д35, 9: 537–539; *Достоевский в воспоминаниях*, 2: 29–32).

⁷ «— Как же? Стало быть, обеих хотите любить?»

— О, да, да!

— Помилуйте, князь, что вы говорите, опомнитесь!» (Д35, 8: 534).

⁸ Достоевский был преисполнен беспримерного сочувствия к своим героям. При этом вплоть до *Записок из подполья* (1863) он немного забывал об их собственной ответственности за свою судьбу. И верил в возможность всеобщего примирения их — пусть даже и самых противоположных — интересов. Так, в *Униженных и оскорблённых* Наташа Ихменева, хотя и любит, но без борьбы и ревности уступает Алёшу Валковского Кате Филимоновой. В *Идиоте* аналогичное «обожание» Аглаи Епанчиной Настасьей Барашковой продолжается только до момента их первой встречи друг с другом...

Так что в романе *Идиот* изображено, что было бы с Достоевским, если бы он не имел творческого дара, если бы эпилепсия сначала привела его к безумию, а потом, после ряда лет просветления, снова ввергла в бессознательное состояние. И если бы на смену его бурным увлечениям Сусловой и Корвин-Круковской не пришли бы куда более ровные отношения с его будущей женой.

В отличие от Достоевского, Мышкин, увы, до самого конца так и не осознаёт, что ему нужна не Настасья Филипповна и даже не Аглая. По-настоящему счастлив он мог быть только с такой женщиной, как Вера Лебедева. «Любовь к женщине, могущая послужить основанием для счастливого брака, — отмечал еще Н. О. Лосский, — медленно созревала в душе князя Мышкина в отношении к Вере Лебедевой и встречала ответ с ее стороны. <...> Рассуждая с Евгением Павловичем о своем отношении к Аглае, к Настасье Филипповне, князь признался, что хотя он чувствует глубокое сострадание к Настасье Филипповне, он в то же время боится ее лица. “Вот у Веры, у Лебедевой, совсем другие глаза”, — вдруг вставил он» (Лосский: 306).

Итак, в судьбе князя можно видеть своего рода альтернативную биографию самого Достоевского. Как бы реализацию самых мрачных вариантов его судьбы, которых самому писателю, к счастью, удалось избежать. И одновременно своего рода восхождение на остававшуюся в полной мере недостижимой для него в реальной жизни высоту внутреннего преобразования.

Во многом князь Мышкин — это, по-видимому, сам Достоевский — изображённый им самим на пределе своих духовных устремлений. И, конечно же, это делает его, с одной стороны, далеко не идеальным героем, а с другой — образом, все же очень близким самому писателю.

УДАЛОСЬ ЛИ САМОМУ ДОСТОЕВСКОМУ «ПОДРАЖАНИЕ ХРИСТУ»?

Мемуаристы отмечали, что из-за границы Достоевский вернулся другим человеком. Некоторые из них объясняли это тем, что «в нём совершилось особенное раскрытие того христианского духа, который всегда жил в нём» (*Достоевский в воспоминаниях*, 2: 496). Однако дело, по-видимому, было в другом. За границей Достоевский сжился с женой. И произошло это не в последнюю очередь через переживание ими общей утраты.

В мае 1868 года — когда работа над романом *Идиот* была ещё в самом разгаре — супруги Достоевские потеряли своего первенца — дочь Соню. Она умерла, будучи всего лишь нескольких месяцев от роду. По свидетельству жены писателя, на него эта смерть произвела очень сильное впечатление. Достоевский долго не мог примириться с ней.

Под влиянием всех этих переживаний писатель, по всей видимости, всё больше осознаёт: человеку в первую очередь нужны любовь, семья,

дети. А от него самого требуется посвящённость им. Вовсе не «человечеству вообще»...

Недаром один из главных — и наиболее автобиографических — героев *Братьев Карамазовых*, старец Зосима, будет неустанно говорить о значении «копыта деятельной любви». Впрочем, и в других романах Достоевского 1870-х годов: в *Бесах* и *Подростке* — мы уже не находим такого, идеально-жертвенного героя, как Мышкин. На смену ему приходят герои, вначале пренебрегающие ответственностью за своих близких, но постепенно осознающие её.

Именно таковы Степан Трофимович Верховенский, Андрей Петрович Версилов, Дмитрий Фёдорович Карамазов...

ЛИТЕРАТУРА

- Борисова Валентина. «Н. П. Огарёв как прототип князя Мышкина». *Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения*: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 21. Москва — Иркутск: Вост.-Сибир. гос. академия образования, 2009: 85–90.
- Волгин Игорь. «Чудо в Женеве». *Текст и традиция: Альманах*. Т. 8. Санкт-Петербург: Росток, 2020: 56–95.
- Галкин Александр. «Образ Христа и концепция человека в романе Ф. М. Достоевского *Идиот*». *Роман Ф. М. Достоевского Идиот: современное состояние изучения*. Сб. ст. / ред. Т. А. Касаткина. Москва: Наследие, 2001: 319–336.
- Достоевская Анна. *Дневник 1867 года*. Изд. подгот. С. В. Житомирская. Москва: Наука, 1993.
- Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений. В 30 т.* Ленинград: Наука, 1972–1990.
- Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений. В 35 т.* Т. 1–11. Санкт-Петербург: Наука, 2013–2022.
- Кибальник Сергей. «Морфология романа Достоевского и современные проблемы теории интертекстуальности». Кибальник С. А. *Чехов и русская классика: проблемы интертекста: Статьи, очерки, заметки*. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2015: 115–331.
- Кибальник Сергей. «“Пескйнская Мадонна” (Образ жены писателя на страницах романа *Идиот*)». *Текст и традиция: Альманах*. Т. 10. / Гл. ред. Е. Г. Водолазкин. Санкт-Петербург: Росток, 2022: 25–46.
- Кибальник Сергей. «Аполлон Григорьев и Достоевский (Художественные воплощения, трансформация и переоценка русского почвенничества)». *Неизвестный Достоевский* 4 (2022): 159–170.
- Кириллова Ирина. *Образ Христа в творчестве Достоевского: Размышления*. Москва: Центр книги Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино, 2010.
- Лосский Николай. *Достоевский и его христианское миропонимание*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1953.
- Новикова Елена. *“Nous serons avec le Christ”: Роман Ф. М. Достоевского Идиот*. Томск: Издательство Томского университета, 2016.
- Соломина-Минихен Наталья. *О влиянии Евангелия на роман Достоевского Идиот*. Санкт-Петербург: Скифия, 2016.
- Степанян Карен. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. Москва: Раритет, 2005.
- Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2 т. Москва: Художественная литература, 1990.

REFERENCES

- Borisova Valentina. «N. P. Ogaryov kak prototip knyazya Myshkina». *Tri veka russskoj literatury: Aktual'nye aspekty izucheniya: Mezhvuz. sb. nauch. tr.* Vyp. 21. Moskva — Irkutsk: Vost.-Sibir. gos. akademiya obrazovaniya, 2009: 85–90.
- Dostoevskaya Anna. *Dnevnik 1867 goda*. Izd. podgot. S. V. Zhitomirskaya. Moskva: Nauka, 1993.
- Dostoevskij Fedor. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 30 t. Leningrad: Nauka, 1972–1990.
- Dostoevskij Fedor. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 35 t. T. 1–11. Sankt-Peterburg: Nauka, 2013–2022.
- F. M. Dostoevskij v vospominaniyah sovremennikov. V 2 t. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1990.
- Galkin Aleksandr. «Obraz Hrista i koncepciya cheloveka v romane F. M. Dostoevskogo Idiot». *Roman F. M. Dostoevskogo Idiot: sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sb. st.* Moskva: Nasledie, 2001: 319–336.
- Kibal'nik Sergej. «Morfologiya romana Dostoevskogo i sovremennye problemy teorii intertekstual'nosti». Kibal'nik Sergej. *Chekhov i russkaya klassika: problemy interteksta: Stat'i, ocherki, zametki*. Sankt-Peterburg: ID «Petropolis», 2015: 115–331.
- Kibal'nik Sergej. «“Peskinskaya Madonna” (Obraz zheny pisatelya na stranicah romana Idiot)». *Tekst i tradiciya: Al'manah*. T. 10. / Gl. red. E. G. Vodolazkin. Sankt-Peterburg: Rostok, 2022: 25–46.
- Kibal'nik Sergej. «Apollon Grigor'ev i Dostoevskij (Hudozhestvennye voploshcheniya, transformaciya i pereocenka russkogo pochvennichestva)». *Neizvestnyj Dostoevskij* 4 (2022): 159–170.
- Kirillova Irina. *Obraz Hrista v tvorcestve Dostoevskogo: Razmyshleniya*. Moskva: Centr knigi Vserossijskoj gosudarstvennoj biblioteki inostrannoj literatury im. M. I. Rudomino, 2010.
- Losskij Nikolaj. *Dostoevskij i ego hristianskoe miroponimanie*. N'yu-Jork: Izdatel'stvo imeni Chekhova, 1953.
- Novikova Elena. “*Nous serons avec le Christ*”: *Roman F. M. Dostoevskogo Idiot*. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 2016.
- Solomina-Minihen Natal'ya. *O vliyanii Evangeliya na roman Dostoevskogo Idiot*. Sankt-Peterburg: Skifiya, 2016.
- Stepanyan Karen. «*Soznat' i skazat'*»: «*Realizm v vysshem smysle*» kak tvorcheskij metod F. M. Dostoevskogo. Moskva: Raritet, 2005.
- Volgin Igor'. «Chudo v Zheneve». *Tekst i tradiciya: Al'manah*. T. 8. Sankt-Peterburg.: Rostok, 2020: 56–95.

Сергеј Кибалњик

ПОВОДОМ ПРОБЛЕМА АУТОБИОГРАФСКОГ ПОДТЕКСТА
У РОМАНУ *ИДИОТ* ДОСТОЈЕВСКОГ

Резиме

Историја тумачења романа *Идиот* Достојевског начелно је повезана са кретањем од апологетског схватања кнеза Мишкина као идеалног лика до разоткривања овог јунака као човека, неспособног да спасе било кога и који и сам напрасно умире. Чланак настоји да одговори на питање колико су оба ова приступа конзистентна. То се реализује кроз решавање питања Мишкиновог прототипа. У главном јунаку романа *Идиот* открива се кључни аутобиографски подтекст. Штавише, након пажљиве анализе испоставља се да је прича јунака алтернативна верзија судбине самог аутора.

Кључне речи: Достојевски, *Идиот*, роман, аутобиографски подтекст, алтернативна биографија, Вера Лебедева.

Олга Савеска
Универзитет у Београду
olga_saveska@hotmail.com

Olga Saveska
University of Belgrade
olga_saveska@hotmail.com

АВАНГАРДА ЈАМБОЛСКОГ КРУГА И ФУТУРИСТИЧКИ ЕКСПЕРИМЕНТ Ф. Т. МАРИНЕТИЈА

THE AVANT-GARDE OF THE YAMBOL CIRCLE AND F. T. MARINETTI'S FUTURIST EXPERIMENT

Текст се бави анализом кључних одлика поетике футуризма на примеру Маринетијеве поеме *Занџ ѿумб ѿумб*, која је одушевила и инспирисала чланове Јамболског круга, показавши им да град Јамбол и борба бугарске војске у Првом балканском рату могу бити у основи једног авангардног књижевног дела. Чланови Јамболског круга изводили су Маринетијеву поему у градским парковима и скандализовали јавност, исказујући на тај начин свој бунт против бесмисла буржоазних вредности. У свом часопису *Crescendo* они су Маринетију, поеми *Занџ ѿумб ѿумб* и футуристичкој уметничкој теорији посветили централно место. *Crescendo*, први бугарски авангардни часопис, омогућио је да Јамболски круг ступи у контакт са творцем футуризма, који их је „примио“ у футуризам као *Movimento futurista di Yamboli*.

Кључне речи: авангарда, Јамболски круг, *Crescendo*, Маринети, футуризам.

The article analyzes the key features of the poetics of Futurism on the example of Marinetti's poem *Zang Tumb Tumb*, which delighted and inspired the artists of the Yambol Circle, showing them that the city of Yambol and the struggle of the Bulgarian army in the First Balkan War can be the basis of an avant-garde literary work. Members of the Yambol Circle performed Marinetti's poem in city parks and scandalized the public, thus expressing their rebellion against the nonsense of bourgeois values. In their magazine *Crescendo*, a central place was given to Marinetti's poem *Zang Tumb Tumb* and his Futurist art theory. *Crescendo*, the first Bulgarian avant-garde magazine, allowed the Yambol Circle to come into contact with the creator of Futurism, who «received» them into Futurism as the *Movimento futurista di Yamboli*.

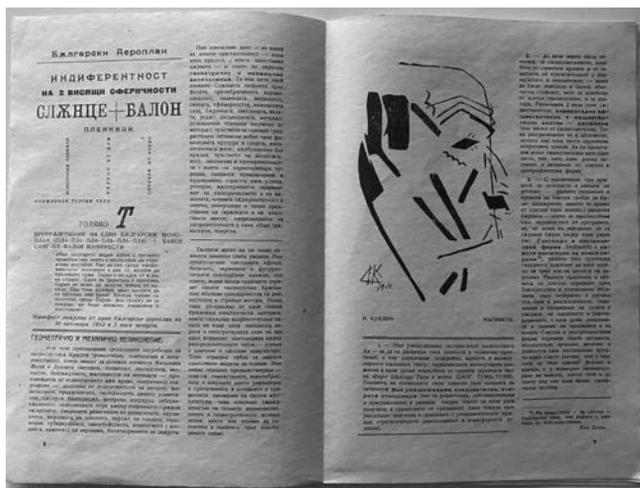
Key words: Avant-garde, Yambol Circle, *Crescendo*, Marinetti, Futurism.

Јамболски круг је група уметника из истоименог града на југоистоку Бугарске, која је била активна током двадесетих година XX века. Формирали су се почетком деценије око уметника, историчара уметности и критичара Кирила Крстева. Чланови Јамболског круга били су песници Теодор Драганов, Теодор Чакрмов и Лео Коен, ликовни уметник Мирчо Качулев, као и личности које за собом нису оставиле уметничко стваралаштво — Васил Петков, Неделчо Гегов и Тотју Брнеков. Најплоднији период за ову групу уметника везује се за 1922. годину, током које су основали часопис *Crescendo*, прво авангардно гласило у Бугарској.

Поред јамболског песничког стваралаштва, манифеста Кирила Крстева и доприноса бугарских сарадника часописа, *Crescendo* је садржао и европске авангардне теоријске и уметничке текстове. Јамболски круг уврстио је у часопис *Crescendo* теорију и стваралаштво Тристана Царе, Курта Швитерса, Теа ван Дузбурга, Иље Еренбурга, Ф. Т. Маринетија, Ле Корбизјеа, Амедеа Озанфана и других значајних представника авангардне културе. *Crescendo* се угледао на часописе *Везни* Геа Милева, *L'Esprit nouveau*, *Der Sturm*, а највише на *Веиц*, часопис руске емиграције у Берлину, одакле су преузели највећи број прилога. Јамболски часопис, са својим радикалним авангардним опредељењем, избором теоријских и уметничких текстова и ликовним решењима, остао је јединствена појава у бугарској култури. Допао се и самом Маринетију, који је 1923. године прогласио Јамболски круг бугарским члановима свога покрета.

Претходну годину у Јамболу обележио је процват књижевне и ликовне продукције Јамболског круга: сваки број часописа је садржао нов манифест Кирила Крстева — прокламоване су естетике дадаизма, футуризма и конструктивизма; издата је песничка збирка *Исцџерични веери* Теодора Драганова, са предговором-манифестом Теодора Чакрмова; Мирчо Качулев је организовао прву самосталну изложбу; остварени су контакти са домаћим авангардним уметницима (Гео Милев, Чавдар Мутафов, Бојан Дановски, Сирак Скитник), а касније и са иностраним (Ф. Т. Маринети и Љубомир Мицић). Часопис Јамболског круга угасио се после укупно четири броја, али је, упркос кратком трајању, настојао да прикаже све оно што је у то време било актуелно у авангардној култури. Мирчо Качулев је, захваљујући сарадњи између Љубомира Мицића и Геа Милева, приказао своја дела „Рај“ и „Распад сунца“ на Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности у Београду 1924. године. Две године после тога Јамболски круг је поново скандализовао јавност, али овај пут под именом Друштво за борбу против песника. Њихов манифест из 1926. године, као и неки текстови који су раније објављени у часопису *Crescendo*, изазивали су бурне реакције јавности, па чак и претње насиљем и затвором.

Две средишње странице двоброја 3–4, као и половина наредне странице у часопису *Crescendo* (1922/3–4: 8–10), посвећене су у целини Ф. Т. Маринетију и поетици футуризма. То је уједно најобимнија рубрика у часопису *Crescendo*. Јамболски круг је овде објавио одломак из књиге *Les mots en*



Прилог 1

liberté futuristes (1919). Та Маринетијева књига „опчинила“ је Јамболски круг како теоријским текстовима, који објављују и образлажу естетику футуризма, тако и примерима нове уметничке праксе, у којима су оваплоћени захтеви за поезијом написаном „речима слободе“, лишеном традиционалне линеарне структуре, са новим графичким представљањем, рушењем синтаксе, третирањем математичких знакова $+$, $-$ и $=$ као везника итд. Постоји значајан разлог из којег је поема *Занџ ѿумб ѿумб*, коју је из Италије донео Васил Петков (Крџев 1988: 39), привукла пажњу чланова Јамболског круга и добила посебно место у њиховом часопису. Захваљујући тој поеми, они су открили да Маринетијеве иновације у модерној уметности, заправо, имају непосредне везе са Бугарском и Јамболом. Одлука уредника Кирила Крџева, Теодора Драганова и Ивана Милева да Маринетијева идеја прикажу у централном, најважнијем делу часописа, наравно, није случајност, као ни то што је Маринети, као уметник и теоретичар, добио највише простора у часопису *Crescendo*. Јамболски круг је, са идентичним Маринетијевим графичким решењима, објавио превод одломка из поеме *Занџ ѿумб ѿумб*: „Бугарски Аероплан — Индиферентност на 2 висјаци сферичности слњнце + балон“ (Бугарски аероплан — Индиферентност двеју висећих сфера сунце + балон), (Прилог 1). Овај део поеме садржи и аутентичан текст „манифеста бацаног из једног бугарског аероплана 30. октобра 1912.“ (Marinetti 1919: 83–84), којим је бугарска страна позивала град Одрин на предају.¹

¹ Текст тог прогласа гласи: „Ми Бугари водимо рат са турском владом, која је неспособна да влада достојанствено. Ми нисмо против муслиманског становништва и не желимо да проливамо крв. Одрин је опседнут са свих страна. Пут за Цариград је одсечен. Одрин не може добити помоћ ниоткуда. Зашто, у таквим условима, желите да се пролива још крви? Хиљаде топова уперено је у Одрин. Ако се град не преда, биће потпуно уништен и опустошен.“

„La splendeur géométrique et mécanique“ („Геометрично и механично великолепије“) је Маринетијев манифест који је објављен као поглавље у Маринетијевој књизи *Les mots en liberté futuristes* (1919: 53–59), одакле га је Јамболски круг преузео за свој часопис. У њему Маринети одбацује све оно на чему се темељила традиционална уметност и објављује да је, након „гротескне сахране пасеистичке Лепоте (романтизма, симболизма и декаденције)“, створен простор да, „из хаоса новог сензибилитета“, настане нова „Лепота“. Ту „лепоту“ аутор назива „геометријски и механички раскош“, који се постиже у поезији захваљујући „слободним речима“. Текст Маринетија слави брзину технолошког развоја и савременог живота и обилује шокантним прокламацијама, препознатљивим још од оснивачког „Манифеста футуризма“ из 1909. године, и поређењима, попут „Аутомобил који жури... лепши је од Нике од Самотраке“ и сл.:

„Нема ничег лепшег од велике брундајуће електро-централне, која садржи хидраулични притисак целог једног планинског венца и електричну силу целог једног хоризонта — синтетизоване на контролним панелима. <...> Ови величанствени контролни панели су наши једини поетски модели.“ (Marinetti 1919: 56)

Маринети је објавио „геометријске и механичке“ тенденције нове футуристичке поезије у пет тачака, које је редакција часописа *Crescendo* прецизно превела са француског на бугарски језик и објавила као принципе футуристичког поетског стваралаштва:

1. Прва тачка у вези је са уништењем „Ја“ у књижевности. Маринети тврди да футуристичка „поезија космичких сила“ укида „поезију личности“. Из тога произлази проглас: „**Ми уништавамо старе односе**“, које су успоставиле поетике „романтизма, сентиментализма и хришћанства“ (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).
2. Друга тачка истиче значај именице као врсте речи, чија се „апсолутна вредност“, према мишљењу Маринетија, може извести тако што ће се „изоловати“ и „ослободити свих придева“. Маринети тврди да је у прошлости именица „потрошена“ због „компликованих веза“ и „тежине придева код парнасоваца и декадената“. Аутор се стога залаже за ослобођење „голе“ именице, коју дели на две врсте: „**елементарна именица и именица синтеза–покрет** (или чвор именица)“. Маринети признаје да та подела није „апсолутна“, зато што има „скоро неухватљиво интуитивно полазиште“. Он замишља именицу као „вагон“ или „покретну траку“, коју покреће глагол у инфинитиву (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).
3. У трећој тачки Маринети проглашава да је „**глагол у инфинитиву сам покрет² нове лирике**“, зато што га одликују „клизава суптил-

² Маринети мисли на покрет у смислу кретања, динамизације.

ност точка локомотиве или авионског пропелера“. Он сматра да на глаголу почива сва динамичност песме, тј. да је глагол метафорички „покретач“ целе „конструкције“. Аутор аргументује и да употреба глаголских времена и начина, у ствари, изражава „песимизам“ и „егоизам“ у расуђивању и да зауставља „напредак наде и воље“. Глагол у инфинитиву, са друге стране, изражава „оптимизам“ и „божанственост акције“ (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).

Уредници часописа *Crescendo* додали су фусноту у вези са трећом тачком: „На несрећном — у овом случају — бугарском језику овакво дело је, наравно, немогуће остварити. (1922/3–4: 9)“. Разлог је у томе што савремени бугарски језик не познаје облик инфинитива, већ се као основни облик узима прво лице једине презенте, које само по себи имплицира субјективност, тј. Маринетијево „Ја“ у књижевности. У чланку о Маринетију и Бугарској италијански слависта Ђузепе дел Агата пита се да ли је ова фуснота „патетична или шаљива“ (Агата 2010: 10). Сматрамо да намера уредника није била ни омаловажавање свога матерњег језика ни провокативна шаљива опаска. Јамболски круг је поетику футуризма третирао озбиљно и минуциозно, те су сматрали истинском препреком то што на бугарском језику није могуће остварити књижевно дело у инфинитиву, тј. чињеницу да је у поезији на бугарском језику немогуће применити футуристички стваралачки поступак. Чланови Јамболског круга нису само студиозно проучавали футуристичке прокламације о новој уметности и животу већ су интегрисали те идеје како у своју уметничку праксу, тако и у свакодневни живот. О истинитости ове тврдње не сведочи само централна позиција коју је Маринети добио у часопису Јамболског круга или то што је он једини уметник који је представљен портретом³ (један од укупно три ликовна прилога у часопису *Crescendo*). Поема и теоријски радови Маринетија надахнули су Јамболски круг и подстакли их да објаве своје манифесте, да организују колективна извођења поеме, којима су провоцирали и нарушавали естаблишмент, да на Народном универзитету и у својим салонима Yellow Hall и White Hall организују предавања о футуризму, да пију вино из „кубофутуристичких амфора“ и изводе музику шумова, да се прогласе за Movimento futurista di Yamboli и да потраже и добију „признање“ од самог оснивача футуризма (Крџтев 1988). Уосталом, то што бугарски језик не познаје облик инфинитива је на неки начин додатно „оправдавало“ коначни исход песничког стваралаштва Јамболског круга, тј. чињеницу да, упркос свему, уметничка пракса јамболских авангардиста углавном није

³ Изнад Маринетијевих захтева за поезијом „слободних речи“ уредници су објавили његов портрет, који је 1914. године израдио руски уметник Николај Куљбин. То је кубофутуристички графички рад и састоји се од пажљиво распоређених линија различитих дебљина и дужина и геометријских облика, који формирају Маринетијев профил. Једна занимљивост у вези са објављивањем овог графичког рада јесте да је у часопису руски уметник погрешно потписан као „Н. Кублин“. Да се не ради о штампарској грешци, сведоче мемоари Кирила Крџтева, у којима он касније понавља исту грешку (1988: 45).

успевала да сустигне стваралачке иновације које је уводила европска авангардна уметничка теорија.

4. У тачки 4 Маринети анализира придев према аналогном принципу из претходних тачака. Придеве би требало, према његовом мишљењу, „изоловати“ — стављати у заграде или на маргинама, како не би заустављали „проток слободних речи“. На тај начин у тексту се остварују „различите атмосфере“ и „тонови“, али је за њихову употребу кључно да **„придеви атмосфере или придеви тона не могу бити замењени именицама“** (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).
5. Последња тачка у часопису *Crescendo* у вези је са синтаксом, која је, према Маринетију, „одувек имала научну и фотографску перспективу“, потпуно супротну аутентичном доживљају, тј. непосредном поимању света. **„У слободним речима ова фотографска перспектива нестаје и преузима емотивну перспективу, која је вишеслојна.“** Маринетијева идеја на којој се заснива рушење синтаксе јесте брзина и вишеслојност доживљаја као динамичких и симултаних појава, што ћемо показати на примеру поеме „Занг тумб тумб“. За Маринетија идеје које су статичне, линеарне или уређене у систем нису подједнако аутентичне као сам живот изражен „слободним речима“ (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).

У поеми *Занг ѿумб ѿумб* Маринети је применио све принципе футуристичког песничког стваралаштва, описане у глави „La splendeur géométrique et mécanique“ и у другим његовим теоријским текстовима и манифестима. Поема се састоји од десет делова, који су излазили периодично у часопису *Lacerba* током 1913. године. Једну годину касније, у Милану, Маринети је своју поему објавио у целини као уметничку књигу — футуристичко издање гласила *Poesia*.

Ф. Т. Маринети је био војни кореспондент француских новина *Gil Blas* у Првом балканском рату и стигао је у Бугарску крајем 1912. године. Догађаје из Бугарске је касније, почетком четрдесетих година, описао у књизи *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*. (Marinetti 1969; *Литературен вестник* 2010/14: 9–13). Маринети је био сведок неколико битака бугарске армије, а највећи утисак на њега је оставило бомбардовање Одрина из ваздуха, један од првих таквих напада у војној историји. Фрагмент поеме, који је Јамболски круг објавио под насловом „Бугарски аероплан — Индиферентност двеју висећих сфера сунце + балон“, у вези је са овим историјским догађајем.

Поема *Занг ѿумб ѿумб* представља, дакле, оваплоћење Маринетијевих „речи у слободи“ и футуристичког сензибилитета. Аутор је у поеми, насталој према прокламацијама манифеста „La splendeur géométrique et mécanique“, применио и већину уметничких поступака које је образложио у осталим главама књиге *Les mots en liberté futuristes*, футуристичким манифестима и другим текстовима. У глави „La sensibilité futuriste et l’ima-

gination sans fils“ Маринети пише да је принцип футуризма „потпуно обнављање човековог сензибилитета које су покренула велика научна открића“ (1919: 35–36). Он има право када тврди да изуми као што су телефон, грамофон, воз, аутомобил, авион и кинематограф остварују пресудан утицај на психу и сензибилитет „новог“ човека. У теоријским текстовима у књизи *Les mots en liberté futuristes* песник слави ритам и брзину нове свакодневице, а у уметничкој пракси, односно у поеми *Zanē ūumb ūumb*, он то чини већ у првој глави, коју је насловио „Correzione di bozze + desiderî in velocità“ (1914: 24–29). Овде Маринети прати кретање аутомобила, који постепено убрзава од 70 километара на сат до 80, 95, 100, као и све оне сензације што се тада симултано одвијају унутар човека и изван њега. Маринети у поезији инсистира на аутентичности доживљаја. Песник, из личног искуства, тврди да ако се уметник нађе у „подручју интензивираниг живота (револуција, рат, бродолом, земљотрес, итд.)“, своје утиске ће одмах после догађаја, у афекту, пренети „инстинктивно“ (1919: 40–41). Он ће у ту сврху „брутално уништити синтаксу док говори“ и „неће трошити време на грађење реченица“. Њега неће занимати правопис нити „проналажење придева“, игнорисаће „језичке суптилности и нијансе“, зато што ће „у журби, без даха, избацити своје визуелне, звучне и олфакторне утиске“. Пошто је према Маринетију „једина сврха наратора да преноси све вибрације свога бића“, поезија се претвара у нелинеарни низ аутентичних слика, тј. у „прегршт есенцијалних речи које нису у конвенционално прихватљивом редоследу“. Незаобилазна футуристичка *l'imagination sans fils*, у ствари, представља „апсолутну слободу слика и аналогија, које се изражавају посредством *les mots en liberté*“. „Синтаксички кондуктори или правопис“ не смеју да ометају „непрекидни низ нових слика“, у супротном, поезија није „ништа више од анемије“, тврди творац футуризма (1919: 42–43).

У поеми *Zanē ūumb ūumb* Маринети избегава личне глаголске облике зато што указују на раније поменуто „Ја“ у књижевности. У манифесту „Destruction de la syntaxe“ он је образложио да се уништењем „Ја“ у књижевности постиже померање фокуса са човекове психологије на „песничку опседнутост материјом“ (1919: 20). То значи да песници морају да промене „навику хуманизовања природе“ и „придавања човекових преокупација и емоција животињама, биљкама, води, камењу и облацима“ (2006: 147). Уместо тога Маринети настоји да у поезију унесе „бескрајни молекуларни живот“, и то не са идејом да у том процесу научни принципи замене уметничке — већ интуитивно, кроз синтезу песничког и научног размишљања. Према мишљењу Маринетија, али и руских футуриста, „фузија“ поезије и науке ствара „интегралну синтезу живота“ (2006: 148).

У непосредној вези са поетиком футуризма је и типографска револуција коју је Маринети спровео против „типграфске хармоније странице“. Футуристичка књига мора бити „футуристички израз футуристичке мисли“ (2006: 149). У њој различити фонтови, њихов распоред и величина нису насумични, као што није насумична ни употреба курзива и подебљаних



Прилоз 2

слова. У „Destruction de la syntaxe“ Маринети образлаже књижевне технике футуризма. Из тог манифеста сазнајемо да овај уметник користи италики за „низове брзих сензација“, који су у вези са поменутиим молекуларним животом, а болд за „насилне ономатопеје“. Маринетијев циљ је био да „удвостручи експресивну снагу речи“ (2006: 150). Према његовој типографској иновацији поезије, низ „занг тумб тумб“, у ствари, представља „насилну ономатопеју“. Ове речи се појављују у свим кључним тренуцима у поеми и увек су подебљане.

У вези са експериментима са типографским преображајем текста и ефектом симултаности је и то што је Маринети експериментисао са иконичним могућностима поезије. Ова идеја, како песник образлаже у тачки б манифеста „La splendeur géométrique et mécanique“,⁴ појавила се прво код сликара Франческа Канђула, који је у делу *Вагон за љущаче, друга класа* осмислио аналогију и уз помоћ ње успео да „пренесе дугачка, монотона сањарења и самопроширивања од дима-досаде током дугачког путовања возом“ (1919: 62), (Прилог 2). Маринети описује фрагмент где је глагол „пушити“ представљен на идентичан начин као наслов јамболског часописа *Crescendo*. Слова се увећавају слева надесно, имитирајући дим цигарете, и „природно се трансформишу у **самоилустрације**, уз помоћ експресивне ортографије и типографије“ (2006: 178). Маринети је ову технику, у којој означитељ уједно постаје означено, применио на самом почетку своје поеме, у глави „Correzione di bozze + desideri in velocità“ (1914: 24):

„Nessuna poesia prima di noi colla nostra immaginazione senza fili parole in libertà vivaaaaAAA il FUTURISMO finalmente finalmente finalmente finalmente finalmente **FINALMENTE POESIA NASCERE**“

⁴ Овај манифест је првобитно објављен у часопису *Lacerba* у два дела. Првих пет тачака изашло је 15. марта 1914, а осталих четири 1. априла 1914. године.

(Нема поезије пре нас са нашом бежичном маштом речима у слободи живео ФУТУРИЗАМ коначно коначно коначно коначно коначно КОНАЧНО РОЂЕЊЕ ПОЕЗИЈЕ).

Речи „**POESIA NASCERE**“ такође су исписане тако да се увећавају слева надесно, како би динамизовале идеју о рађању, расту, развоју. Нема сумње да су овако исписане речи, којима Маринети означава „рођење поезије“, а Канђуло „самопроширивање“ дима цигарете, утицале на типографско решење уметника Мирча Качулева: да за насловну страну часописа Јамболског круга употреби футуристичку експресивну типографију, која семантички кореспондира са музичким термином „crescendo”,⁵ (Прилог 3).



Прилог 3

Иновација и вредност Маринетијеве поеме садржане су и у томе што је аутор, захваљујући футуристичкој типографији, успео да постигне ефекат симултаности кроз синтезу просторно-временских односа. Уметнички поступак за који се Маринети одлучио је употреба белине стране — празних места, којима је означавао просторне и временске релације: лево-десно, исток-запад, горе-доле или релацију тишина-шум (између пуцњева и експлозија, удаљеност различитих звукова, напете паузе и сл).

У поеми *Занџ шум шум* песник потпуно укида синтаксу и интерпункцију. За Маринетија су ритам и брзина есенција поеме и уметности уопште. Да би остварио песнички ритам који садржи интензитет футуристичког ефекта брзине, Маринети је интерпункцијске знаке заменио „слободним експресивним“ математичким (+, −, ×, :, =, <, >) и музичким симболима, који су, за разлику од традиционалне ортографије, „потпуно анонимни“ (1919: 47). Уз то је елиминисао заменице, чланове, предлоге и везнике, а та тенденција је уочљива и у поезији јамболских песника.⁶ У поеми

⁵ Према *Речнику српскохрватскога књижевнога језика*: „постепено појачавање гласа или тона у певању, свирању или говору“ (1990: 58).

⁶ Песник Теодор Драганов, уместо речи, на појединим местима поставља интерпункцијске знакове како би конвенционалну употребу песничког материјала свео на минимум. Функција неконвенционалне употребе интерпункцијских знакова је да се истакне оно што је у поезији Драганова кључно и да се замени све оно што је сматрано редундантним — глагол „јесам/бити“, заменице и везници. Овај стваралачки поступак је карактеристичан и за руски и за италијански футуризам, а у поезији Драганова појављује се најверо-

Zanġ ħumġ ħumġ, уместо глагола „јесам/бити“, Маринети употребљава знак једнакости, а уместо саставног везника користи математички знак плус:

„tramonto = macello + porpora stracciata del Sultano + ruzzolare di fez nell'acqua (TURCHINO × 100 ROSSO ROSSO × 1000) + 4 scimitarre abbandonate della Maritza + 5 montagne di zaffiro musciarabie di verdura + x cuscini ricamati delle colline tappeti persiani delle praterie“ (1914: 35)

(залазак = кланица + Султанов отрцани пурпур + превртање феса у води (ТИРКИЗ × 100 ЦРВЕНО ЦРВЕНО × 1000) + 4 напуштена сими-тара на Марици + 5 пет планина од сафира мушарабије од поврћа + на x везени јастуци од брда Персијски ћилими од прерија).

Поред употребе болда, италика и иновативних знакова интерпункције, Маринети је у поезију увео и обле и угласте заграде, како би одвајао низове аналогична и подешавао „брзину стила“, као да се ради о музичкој композицији: „(vite) (plus vite) (ralentissez) (deux temps)“ (1919: 47). Овај поступак је у вези са перформативним карактером авангарде, а Маринети га је посебно упечатљиво применио у глави „Bombardamento“, где даје назнаке о темпу којим се на бојном пољу изводила химна Бугарске „Шуми Марица“: „[LENTO DUE TEMPI] Sciumi Maritza o Karvavena croooc craaac“ (1914: 95). Значајна је и Маринетијева употреба великих слова: неколико различитих величина слова у различитим речима или мешавина различитих величина слова у једној речи. Елиминацијом традиционалне синтаксе, ортографије и типографије, које указују на односе између синтаксичких конституената и дају назнаке о паузама у тексту, Маринети је, са идејом да избегне нарушавање песничког ритма, успео да постигне прижељкивани ефекат симултаности свих елемената поеме. Тај ефекат симултаности аутор поеме Занг тумб тумб је оваплотио на метапоетском нивоу у глави „Correzione di bozze + desiderî in velocità“ (1914: 24):

„tutto ciò fuori di me ma **anche in me** totalità simultaneità sintesi assoluta = superiorità della mia poesia su tutte le altre“

(све је изван мене али **такође у мени** тоталност симултаност апсолутна синтеза = супериорност моје поеме над свим другим).

Дакле, практична примена Маринетијеве „ослобођене“ експресивне ортографије и типографије у вези је са перформативним карактером аван-

ватније под утицајем Маринетијевог књиге *Les mots en liberté futuristes*. Синтаксичка целовитост дискурса такође је компромитована: „И Лунният Бог, с зелени разкривени звезди, / в изгъпление — из простора: смях на луди реди“ (И бог Месеца, са зеленим искривљеним звездама, / у бунилу — кроз простор: ређа смех лудих) („Агония“, *Лебед* 3/1: 8). Реченица Драганова постаје толико фрагментирана да делује конфузно у смислу конвенционалне употребе језика. На синтаксичком нивоу, у уметничком дискурсу Драганова, али и Чакрмова, веома су заступљени инверзија, елипса и неконвенционалан ред речи. У случају песме Драганова „Агония“, ти стваралачки поступци имају функцију одражавања буновог стања лирског субјекта.

гардне уметности, па их песник стога користи и за указивање на неопходне „фацијалне експресије и гестикулацију“ приповедача и извођача (1919: 62).

Маринетијева нова слободна ортографија довела је и до „инстинктивне деформације речи“, која је у сагласју са футуристичком „природном склоности ка употребљавању ономатопеје“ (2006: 151). Ономатопеја је једно од основних стилских средстава у поеми. За Маринетија није важно то што ће „деформисана“ реч постати двосмислена, зато што ће она „бити у браку са ономатопејским хармонијама, синопсисима звукова“, који омогућавају да се постигне „ономатопејски психички склад, звучни, али и апстрактни израз емоције чисте мисли“ (2006: 151). Песник је понудио идеју о „брзом лиризму“, који је „бруталан и непосредан“ и који би претходници футуриста сматрали „антипоетичним“ (1919: 46). Намера футуриста била је да се постигне такозвани „телеграфски лиризам, који не носи ни најмањи наговештај књиге, већ, колико је то могуће, укус живота“ (Ibid., 46). Маринети у поезију уводи „ономатопејске аранжмане“ како би постигао јединство елемената живота и уметности у поезији. Циљ тих аранжмана је да се прикажу „сви шумови и звукови модерног живота — чак и они најкакофоничнији“ (Ibid., 46).

Футуристи, који су свакодневно „пљували“ на „олтар уметности“ (Marinetti 2006: 147), користили су ономатопеју са истоветном „антиакадемском одважношћу и континуитетом“. Њихова преокупација била је да у уметност унесу „максимум вибрација и дубоких синтеза живота“, а управо зато су и укинули „све традиционалне везе са стилем“ (Marinetti 1919: 46). Употребом ономатопеје подробно се бави 8. тачка у Маринетијевом манифесту „La splendeur géométrique et mécanique“. Аутор тврди и да „растућа љубав према материји“, воља да се продре и њу и да се „упознају њене вибрације“ подстичу футуристе на употребу ономатопеје (2006: 178–179). Маринети то образлаже на начин који, наравно, подразумева синтезу научних и песничких принципа, а примена тих принципа води до „окретног преплетања различитих ритмова“:

„Бука је у суштини резултат убрзања чврстих материја, течности или гасова који производе трење или се сударају једни са другима. Из тога следи да је ономатопеја, која репродукује шум, један од најдинамичнијих елемената поезије. Као таква, ономатопеја може заменити глагол у инфинитиву, посебно када су једна или више ономатопеја у односу јукстапозиције. (Нпр. ономатопеја митраљеза *раїаїаїаїаїаї* контрастира турским *Урааааа* у поглављу *Мосї* у мојој поеми *Занџ Тумб Тумб*)“ (2006: 179).

Маринети (2006: 150) унео је у поезију и тзв. „мултилинеарни лиризам“. Уз помоћ њега успевао је да оствари исту „лирску симултаност која је опседала футуристичке сликаре“. „Најкомплекснија лирска симултаност“ постиже се на следећи начин: у неколико „паралелних линија“ песник ће „лансирати неколико низова боја, звукова, мириса, шумова, тежине, густине,

аналогија“. На пример, једна линија „могла би да буде олфакторна, друга музичка, трећа пикторална“. Маринети је пронашао начин да истакне у први план доминантну „песничку линију“ — тако што ће је обележити подебљаним словима. У његовом мултилинеарном лиризму постоји хијерархија између различитих нивоа аналогија: „низ музичких сензација и аналогија“ мање је значајан него „визуелне сензације и аналогије“, али је значајнији од „олфакторних сензација и аналогија“. Ову технику примењује у „Bombardamento“, последњој и најдинамичнијој глави поеме *Zan̄ ŷumb ŷumb*, тако што на неколико нивоа одражава оно што су поимала чула учесника у Балканском рату, чиме уједно делује и на чула читаоца или слушаоца:

„Furia affanno orecchie occhi narici aperti attenti forza che gioia vedere udire fiutare tutto tutto **taratatata** delle mitragliatrici“ (1914: 95)

(Бесно шиштање уши очи ноздрве отворени напети сила каква радост видети чути поморисати све све **таратататата** митраљеза).

Маринети је симултаност аналогија слика-звук-мирис изразио на више места у поеми, на пример, бруталним и узнемиравајућим описима болести, јаука и смрада у глави „Treno di soldati ammalati“, као и у последњој глави „Bombardamento“. Ту је симултаност овако представљена:

„scenari di fumo foreste applausi odore di fieno fango sterco non sento più i miei piedi gelati odore di salnitro odore di marcio“ (1914: 96)

(пејзажи од дима шуме аплаузи мирис сена блато балега више не осећам своје залеђене ноге мирис шалитре мирис трулежи).

На крају поеме аутор је овај мултилинеарни поступак песничке синтезе чулних надражаја и ономотопејских репродукција — „тежина дебљина шумови мириси молекуларне спирале низови мреже коридори аналогије супротности синхронизми“ — посветио својим „пријатељима песницима сликарима музичарима и румористима футуристима“ (1914: 97):

„Questi pesi spessori rumori odori turbini molecolari catene reti corridoi di analogie concorrenze e sincronismi offrirsi offrirsi offrirsi offrirsi in dono ai miei amici poeti pittori musicisti e rumoristi futuristi

zang-tumb-tumb-zang-zang-tuuumb tatatatatatata picpacpac
pacpacpicpampampac *iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii*

ZANG-TUMB

TUMB-TUMB

TUUUUUM“.

Одломак „INDIFFERENZA DI 2 ROTONDITÀ SOSPESE SOLE + PALLONE FRENATI“ из поеме Маринетија који је објављен у часопису *Crescendo* демонстрира примену теорија о „мултилинеарном лиризму“ и о аналогијама симултаних песничких слика. Ауторова примена ових

уметничких поступака има функцију песничког идеограма са неколико „нивоа“. На „највишем нивоу“ Маринети је поставио „висећу равнодушност“ сунца и балона из којег су „завејали“ манифести. Један „ниво“ ниже појављују се три „стуба“ паралелног вертикалног текста, који уједно и графички упућују на оно што је означено: „огроман пламен“, „стубове од дима“ и „спирале од искра“. Празан бели простор између „стубова“ од речи дословно представља ширину предела у којем се „простире“ песничка слика. На „нивоу“ испод песничке слике ватре и дима налазе се „спаљена турска села“. Симултано са овим сликама је „брундање“ једног бугарског моноплана, које је Маринети синтетички, знаком +, повезао са падањем „лагног снега малих манифеста“.

Аутор је у својој поеми применио и колажни принцип и документарне елементе. Употребом оригиналног текста бугарског манифеста Маринети је остварио својеврсно преливање стварности у књижевност, односно авангардни уплив живота у уметност. Овај поступак колажирања уметности и стварности Дубравка Ораић Толић назива транссемиотичком цитатношћу, у којој се формирају „цитатни међуодноси између уметности и не-уметности“, а „прототекст из којег колаж узима цитате је сам живот“ (1990: 41–72).

Наведени стваралачки поступци поетике футуризма, које је Маринети применио у својој поеми, нису једини повод за одушевљење Јамболског круга и њихово самопроглашавање за *Movimento futurista di Yamboli*. Пошто је Маринетијева поема, у ствари, ономотопејска репродукција догађаја у Првом балканском рату и величање борбе бугарске војске, песник је на више места укључио своје утиске из Бугарске и запажања о Бугарима. То је био први и једини пут да се Бугарска спомиње у контексту експерименталне и иновативне авангардне поезије, што је неминовно било значајно за јамболску омладину и њихово осећање припадности савременом свету.

Маринети, који је пред крај свог живота написао аутобиографску књигу *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilita italiana nata in Egitto*, написао је о Бугарској:

„Књижевна вредност *Бомбардовања Одрина* као прве револуције у светској поезији изван класичне метрике и синтаксе, са циљем стварања музикалности нових механизација живота, у средишту је свих дискусија и критичких проучавања у бугарским салонима и новинама (...).“ (2010/14: 13).

Маринетијева поема је, како смо на више места истакли, била не само предмет дискусија у салонима јамболског круга *White Hall* и *Yellow Hall* већ је инспирисала његове чланове на перформативне чинове, чији је циљ био да скандализују јавност и да улију нову уметничку праксу „директно“ у живот, у градске паркове. Чланови Јамболског круга мора да су били усхићени када су у глави „*Nadirlik quartier generale turco*“, из које су преузели одломак „*INDIFFERENZA DI 2 ROTONDITÀ SOSPESE SOLE + PALLONE*

FRENATI“ за свој часопис, угледали оригинални текст манифеста који је бацан из бугарског аероплана.

Маринети у контексту поеме спомиње десетак бугарских топонима (Марица, Родопи, Арда, Казанлик, Бургас, Софија, Стара Загора, итд.), а један од њих, који је неминовно приковао пажњу Јамболског круга, била је река Тунца. То је река која протиче кроз Јамбол, на чијој су обали чланови Јамболског круга касније изводили ову Маринетијеву поему и ономотопејски репродуковали битку која се ту била одиграла пре мање од једне деценије. Нешто више од пола века касније Кирил Крстев изнео је своју хипотезу о тунцанској авангарди, којој припадају уметници из градова на обалама и у близини реке Тунца, међу којима су и Гео Милев и Сирак Скитник (1988: 41). У истој глави поеме из које је Јамболски круг преузео одломак за часопис *Crescendo* Маринети је овако описао све што је видео и чуо током битке у околини Јамбола:

„Timmmpani flauti clarini dovunque basso alto uccelli cinguettare beatitudine ombrie cip-cip-cip brezza verde mandre don-dan-don-din-bèèè **tam-tumb-tumb tumb-tumb-tumb-tumb-tumb** Orchestra pazzi bastonare professori d'orchestra questi bastonatissimi suoooooonare suoooooonare Graaaaaandi fragori non cancellare precisare ritttttagliandoli rumori più piccoli minutissssssimi rottami di echi nel teatro ampiezza 300 chilometri quadrati Fiumi Maritza Tungia sdraiati Monti Ròdopi ritti“ (1914: 96)

(Тиммпани флауте кларинети свуда ниско високо птице цвркулт блаженство сенке цип-цип-цип зелени поветарац мандре дон-дан-дон-дин-бее **там-тумб-тумб тумб-тумб-тумб-тумб-тумб** Оркестар лудаци лупају професори из оркестра ова лупања звуууууче звуууууче Веее-елико крици непрекидање прецизирање исправљање сечење на најмање шумове делићи одјека у позоришту ширине 300 квадратних километара Реке Марица Тунца хоризонталне планина Родопи вертикална).

Још један повод за одушевљење Јамболског круга представљало је Маринетијево, додуше погрешно, фонетско цитирање тадашње бугарске химне „Шуми Марица“ у главама „Forte Cheittam-Tépé“ и „Bombardamento“:

„Ibrahim non è un ammalato è un Bulgaro di Kirkilisse l'ho sentito canticchiare SCIUMI MARITZA questa notte durante il fuoco“ (1914: 53)

(Ибрахим није болестан он је Бугарин из Кирк Клисеа чуо сам га како пева ШУМИ МАРИЦА вечерас током пожара);

„Giù giù in fondo all'orchestra stagni diguazzare buoi buffali pungoli carri pluff plaff impennarsi di cavalli flic flac zing zing sciaaack ilari nitriti iiiiii... scalpicii tintinnii 3 battaglioni bulgari in marcia croooc-craaac [LENTO DUE TEMPI] Sciumi Maritza o Karvavena croooc craaac“ (1914: 95)

(Доле доле на дну оркестра језерце волови биволи удари запреге плуф плаф летећи коњи флик флак зинг зинг сциааак урнебес нитрити иииииии... корачање звецкање 3 бугарска батаљона марширају кроок-ок-крааак [ДВОСТРУКО СПОРИЈЕ] Шуми Марица окрвављена кроок крааак).

„Шуми Марица“ била је химна Бугарске између 1886. и 1947. године, а уједно је била и ратни марш бугарске армије на бојном пољу. Оркестар је изводио марш „Шуми Марица“ током целог трајања битке, са циљем подизања морала и застрашивања непријатеља. Маринети је све то овековечио у својој поеми кроз песничке слике бугарске војске која непоколебљиво маршира и фонетску репродукцију првог стиха химне коју је често могао да чује у време када је био војни кореспондент.

У поглављу „Corrispodenti di guerra e aviatori“ Маринети представља слику хаоса у којем су се налазили војни кореспонденти и истиче у први план лицемерје Европе. О лицемерју Европе пише и у глави „Contrabbando di guerra (Rotterdam)“. У том антиевропском контексту песник је изнео и овај суд:

„i Bulgari hanno ragione di disprezzare l'Europa pacifista vile e diplomatica audaci e furbi“ (1914: 41)

(Бугари су у праву што презиру пацифистичку, кукавичку и дипломатску Европу).

У глави „Corrispodenti di guerra e aviatori“, у непосредној вези са антиевропском и антиакадемском тенденцијом у уметности, песник је још једном укључио у поему своје футуристичке „симпатије“ према Бугарима. Следећи цитат из поеме уједно одговара на питање зашто је Маринети сматрао бугарску публику значајном и зашто је посећивао Бугарску не само као ратни кореспондент већ и као путујући лектор и пропагандиста футуризма:

„nessuna cultura superiore **stop** nessuna università poche biblioteche pochissimi professori pensare pochissimo arare molto ma neanche un alfabeto nel paese contadini che sanno leggere senza nostalgia senza tradizione senza sentimentalismo **UOMINI**“ (1914: 42)

(без високе културе **стоп** без универзитета неколико библиотека веома мало професора мисле мало ору много нема ниједан неписмен у целој земљи сељаци који могу да читају без носталгије без традиције без сентименталности **ЉУДИ**).

Ако познајемо идеје за које се Маринети залагао у својим футуристичким манифестима, јасно је да ово није просто снисходљив однос једног Европљанина према балканским „варварима“, већ да су то оне особине које је овај аутор вредновао као најпожељније у савремености. Он је, заправо, сматрао „предношћу“ Бугара то што они, за разлику од Западне Европе, немају музеје које „треба спалити“ како би почели испочетка и живели

у „данас“ и „сада“. Маринетија је фасцинирало то што Бугари, под вишевековном османском влашћу, нису могли да остваре културно-уметнички континуитет, па самим тим ни утврђену уметничку традицију коју треба срушити. Управо због тога што су, према његовом мишљењу, Бугари већ живели у „данас“ и „сада“, Маринети их је у својој поеми представио као аутентичну, неискварену слику човечанства, као људе (**UOMINI**).

Чланове Јамболског круга је футуризму и Маринетију привукло и величање бугарског хероизма у поеми, о чему је Маринети писао током четрдесетих година: „Мерим аеропоетичким речима слободе хероизам који је испољен у покличу **pet-na-noje**” (2010/14: 12). Овај поклич појављује се на пет места у глави „Ponte“, у којој Турци руше мост који су Бугари изградиле за један дан. Оно што је Маринети, у ствари, чуо на бојном пољу и транскрибовао на француски језик, јесте: „По пет на нож!“ У то време ово је био борбени поклич бугарске војне авангарде, чије је значење било — истовремено пробости петорицу непријатеља бајонетом.

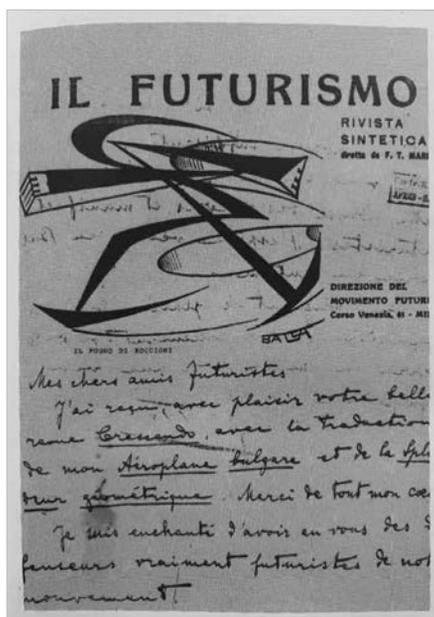
„quel rosticciere di cadaveri volare presto digerire in pace campi di Stara Zagora **craaa-craaa** evitare le strade corna muggiti e ruote **craaa-craaa pet-na-noje avanti** baionette al ponte al ponte tutti gli uomini in piedi allineati sulla strada **pet-na-noje** baionette ponte ponte presto presto“ (1914: 76)

(каква вртешка летећих лешева ускоро сварена у миру поља Старе Загоре **крааа-крааа** избегавајте путеве сирене трубе и точкови **крааа-крааа пет-на-нож напред** бајонети на мост на мост сви људи стоје поређани на путу **пет-на-нож** бајонети мост мост ускоро ускоро).

Величање Бугарске у авангардној поеми стварало је код чланова Јамболског круга утисак припадности и повезаности са светом. Маринетијева поема указала им је на то да Бугарска може бити инспирација за радикалне промене у култури и уметности, које је требало да спроведе футуристички начин живота и стварања. Узимајући у обзир тему поеме *Zanē ūumb ūumb*, треба истаћи да се овде не ради ни о каквом милитаристичком заносу, који, иако јесте карактеристичан за италијански футуризам, није ни у каквој вези са поетиком Јамболског круга. У целокупном корпусу текстова и чланака који су за собом оставили чланови Јамболског круга нема ни речи о милитаристичком и другим политичко-идеолошким конструктима. Треба разумети да је вредност Маринетијеве поеме за Јамболски круг у вези са осећањем интернационализма и повезаности Бугарске са светом. То је било изузетно подстицајно за јамболске уметнике и јачало је њихов ентузијазам да се умреже са другим уметницима и да и сами учествују у преосмишљавању живота и уметности, које се одвијало широм Европе и света.

С обзиром на то да су авангардни часописи били „програмска платформа која је обједињавала већи број уметника“ (Berg 2013: 71–73), умет-

ници су се помоћу њих повезивали са другим часописима и круговима уметника, рекламирали су их и преузимали њихове прилоге, па су, на тај начин, часописи стекли улогу својеврсне „визиткарте или циркуларног писма“. Захваљујући томе што је Јамболски круг употребио *Crescendo* као „визиткарту“, његови чланови су успели да се повежу са Маринетијем. Општепознато је да је Маринети оберучке прихватао све уметнике који су били заинтересовани за футуризам, као и то да је на своју руку проглашавао поједине авангардне уметнике футуристима. У случају бугарских уметника, то је прво учинио са Јамболским кругом 1923. године, а деценију касније, 1934. године, са Жоржом Папазовим, јамболским сликаром и припадником Париске школе (Наков 1973: 150). Амбиција Маринетија према експанзији футуризма ипак не умањује значај контакта који је Јамболски круг остварио са њим. Према подацима које је Кирил Крстев навео у књизи *Успомене о културном животоу између два светска рата*, Јамболски круг је послао Маринетију у Милано број 2 и двоброј 3–4 часописа *Crescendo*, у којем су објавили Маринетијеве „Aeroplane bulgare“ и „La splendeur géométrique et mécanique“. Уз то су poslali и писмо којим су објавили да су „за футуризам“⁷ (1988: 45). Родоначелник италијанског футуризма је „одмах“ одговорио писмом, „на папиру са заглављем часописа *IL FUTURISMO*“ (1988: 47), (Прилог 4). На горњој половини странице налазио се велики црвени типографски орнамент „Il rugno di Boccioni“ (Бочонијева песница). Аутор тог дизајнерског решења је Такомо Бала. Маринетијево писмо није датирано, али на коверти постоји јамболски поштански штампил са датумом 2.6.1923. Текст писма гласи:



Прилог 4

“Mes chers amis futuristes

J’ai reçu avec plaisir votre belle revue *Crescendo*, avec la traduction de mon *Aéropplane bulgare* et de la *Splendeur géométrique*. Merci de tout mon cœur. Je suis enchanté d’avoir en vous des défenseurs vraiment futuristes de notre mouvement.

⁷ Копија писма које је Јамболски круг послао Маринетију није сачувана; о његовом садржају знамо само на основу података из књиге *Успомене о културном животоу између два светска рата*.

Veillez me dire si Jambol — Bulgarie est une adresse suffisante.

Je vous envoie néanmoins à cette adresse des œuvres et manifestes futuristes. J'espère venir en Bulgarie en automne. En attendant le plaisir de vous connaître personnellement, je vous serre la main avec une vive sympathie.⁸

F. T. Marinetti⁹

Маринети је уз писмо послао и пошиљку која је садржала „десетак футуристичких манифеста о свим гранама уметности“ (Крстев 1988: 45). Крстев је од манифеста успео да сачува само „Manifesto dei Pittori futuristi“ (Манифест футуристичких сликара), који је објављен у Милану 11. фебруара 1910. године и чији су потписници Умберто Бочони, Карло Кара, Луиђи Русоло, Ђакомо Бала и Ђино Северини. У својим мемоарима Крстев тврди да су остали футуристички манифести били о „књижевности, позоришту, бруитизму, тактилизму и др.“ (Ibid. 45). Маринети је Крстеву такође послао своју књигу *Les mots en liberté futuristes* (1919) и књигу *Poesia pentagrammatica* (1923) Франческа Канђула, као и каталог футуристичке изложбе у Лондону из 1912. године. На књизи *Les mots en liberté futuristes* Маринети је написао следећу посвету: „A Cyrille Kressteff, simpatia futurista, F. T. Marinetti“.

Контакти између Маринетија и Јамболског круга, међутим, нису потрајали, али не због естетско-уметничких, већ због идеолошких разлика. Јамболски круг је убрзо ракрестио са милитантним футуризмом Маринетија. Његови чланови су релативно рано уочили Маринетијеву афилијацију са фашизмом, а Крстев уз то пише да је био шокиран када је до њега у једном тренутку стигла књига о Маринетију и футуризму са посветом: „Al grande e caro Benito Mussolini“ (Великом и драгом Бениту Мусолинију) (1988: 45–46). Маринети, који се тек 1932. године вратио у Бугарску, да би у театру Роял одржао предавање о идеологији футуризма, наводно је, како је Крстев сазнао од Чавдара Мутафова, одмах затражио да се види са „својим пријатељем футуристом“ (Ibid., 46–47). Међутим, Крстев, који је у то време био увелико упознат са импликацијама повезивања са Маринетијем, као и пропагирања оваквог облика футуризма, пише: „Избегао сам да му се уопште представим“ (1988: 46).

„Неми“ раскид са Маринетијем, ипак, није спречио Крстева да присуствује његовом предавању и да учествује у групним фотографијама са творцем футуризма и тадашњом бугарском културном елитом (Прилог 5). Ово

⁸ „Драги моји пријатељи футуристи, са задовољством сам примио ваш леп часопис *Crescendo* са преводом мојих *Aéroglande bulgare* и *la Splendeur géométrique*. Хвала од срца. Одушевљен сам тиме што у вама видим праве футуристе, поборнике нашег покрета. Можете ли ми рећи да ли је Јамбол — Бугарска потпуна адреса?

У сваком случају, слаћу вам на ову адресу футуристичка дела и манифесте. Надам се да ћу доћи у Бугарску током јесени. Док не добијем задовољство да вас упознам лично, пружам вам руку са живом симпатијом“.

⁹ Оригиналнo писмо Маринетија чува се у Државном архиву у Софији.



Прилоџ 5

су утисци Кирила Крстева, централне личности Јамболског круга, о Ф. Т. Маринетију, који је био надалеко чувен по својој упечатљивој презентацији поетике футуризма:

„Нисам у свом животу слушао таквог оратора — надахнутог, паметног, непосредног, озбиљно духовитог, који два сата говори из главе. <...> На крају је са футуристичким патосом рецитовао поменути део из *Занџ Тумб Тумб* о бугарском аероплану приликом опсаде Одрина“ (1988: 46).

Остваривање интернационалног уметничког контакта са оснивачем футуризма било је догађај без преседана у бугарској историји и повод за усхићење младих јамболских футуриста. Маринетијева уметничка теорија и пракса били су за Јамболски круг не само инспирација већ и подстицај да, изашавши из оквира националне књижевности и уметности, обезбеде своје место у међународној мрежи уметника и часописа.

ЛИТЕРАТУРА

- Агата Джузепе дел. „Маринети, бугарският ‚футуризъм‘ и поемата ‚Септември‘ на Гео Милев“. *Литературен вестник XIX/XIV* (2010): 9–11.
- Драганов Теодор. „Агония“. *Лебед* III/1 (1922): 8.
- Крџев Кирил. *Спомени за културниот живот меѓу двете световни војни*. Софија: Бугарски писател, 1988.
- Маринети Филипо Томасо. „Бугарски аероплан. Геометрично и механично великолепије“. *Crescendo* I/III–IV (1922): 8–10.
- Berg Hubert van den. Fenders Valter. *Leksikon avangarde*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Zang Tumb Tumb*. Edizione digitale: Piero Vianelli, 1914.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Les mots en liberté futuristes*. Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 1919.

- Marinetti Filippo Tommaso. *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilita italiana nata in Egitto*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1969.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Critical Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Nakov Andrey. *Papazoff: Franc tireur du surréalisme*. Bruxelles: La Connaissance, 1973.
- Oraić Tolić Dubravka. „Kolaž“. Flaker Aleksandar, Ugrešić Dubravka (ed.) *Pojmovnik ruske avangarde 7*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1990: 41–72.

REFERENCES

- Agata Dzhuzepe del. „Marinetti, b'lgarskiyat ‚futuriz'm‘ i poemata ‚Septemvri‘ na Geo Milev“. *Literaturen vestnik XIX/XIV* (2010): 9–11.
- Berg Hubert van den. Fenders Valter. *Leksikon avangarde*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Draganov Teodor. „Agoniya“. *Lebed III/I* (1922): 8.
- Кръстев Кирил. *Spomeni za kulturniya zhivot mezhdu dvete svetovni vojni*. Sofiya: B'lgarski pisatel, 1988.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Zang Tumb Tumb*. Edizione digitale: Piero Vianelli, 1914.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Les mots en liberté futuristes*. Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 1919.
- Marinetti Filippo Tommaso. „B'lgarski aeroplan. Geometrichno i mekhanichno velikolepie“. *Crescendo I/III–IV* (1922): 8–10.
- Marinetti Filippo Tommaso. *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilita italiana nata in Egitto*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1969.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Critical Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Nakov Andrey. *Papazoff: Franc tireur du surréalisme*. Bruxelles: La Connaissance, 1973.
- Oraić Tolić Dubravka. „Kolaž“. Flaker Aleksandar, Ugrešić Dubravka (ed.) *Pojmovnik ruske avangarde 7*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1990: 41–72.

Олга Савеска

АВАНГАРДЪТ НА ЯМБОЛСКИЯ КРЪГ И ФУТУРИСТИЧЕСКИЯТ ЕКСПЕРИМЕНТ
НА Ф. Т. МАРИНЕТИ

Резюме

Настоящата статия представлява анализ на основните характеристики на поетиката на футуризма, върху откъси от поемата *Занг тумб тумб* на Ф. Т. Маринети, която възхищава и вдъхновява членовете на Ямболския кръг, показвайки им, че град Ямбол и борбата на българската армия в Първата балканска война могат да бъдат в основите на авангардна литературна творба. Членовете на Ямболския кръг изпълняват поемата на Маринети в градските паркове и скандализират обществеността, като по този начин изразяват своя бунт срещу безсмислието на буржоазните ценности. В своето списание *Crescendo* те отделят централно място на Маринети, поемата му *Занг тумб тумб*, както и на футуристичната теория на изкуството. Първото българско авангардно списание *Crescendo* позволява на създателите му да осъществят контакт със създателя на футуризма, който ги «приема» като Movimento futurista di Yamboli.

Ключови думи: авангард, Ямболски кръг, *Crescendo*, Маринети, футуризмъ.

Оксана Кравченко

Кафедра русского языка, Факультет литературы, Алзахра Университет
Ванак, Тегеран
o.kravchenko@alzahra.ac.ir

Oksana Kravchenko

Department of Russian Language, Faculty of Literature, Alzahra University
Vanak, Tehran
o.kravchenko@alzahra.ac.ir

Зейнаб Садеги Сахлабад

Кафедра русского языка, Факультет литературы, Алзахра Университет
Тегеран, Исламская Республика Иран
z.sadeghi@alzahra.ac.ir

Zeinab Sadeghi Sahlabad

Department of Russian Language, Faculty of Literature, Alzahra University
Tehran, Islamic Republic of Iran
z.sadeghi@alzahra.ac.ir

ОБРАЗ ЛЕЙЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА: ИНТЕРТЕКСТЫ И ТРАНСФОРМАЦИИ

THE IMAGE OF LEYLI IN THE WORKS OF VELIMIR KHLEBNIKOV: INTERTEXTS AND TRANSFORMATIONS

В статье исследуется метаобраз Лейли в творчестве Хлебникова. Проанализированы сюжетные и мифопоэтические структуры поэмы *Медлум и Лейли*, восходящие к творчеству Низами и курдским сказаниям. Прослежены трансформации образа в повести *Ka*, где Лейли предстает в ипостасях Евы, Белой, Изагаги; в заметке «Я пошел к Асоке...» Лейли воплощает страдания изуродованной природы и человечества. Сделан вывод о том, что образ Лейли обретает значение символа, становясь трагическим воплощением жизни, любви, космического устройства, судьбы поэта.

Ключевые слова: Хлебников, Лейли, курдский фольклор, Низами, метаобраз.

The article examines the meta-image of Leyli in Khlebnikov's work. The plot and mythopoetic structures of the poem *Medlum and Leyli*, dating back to the work of Nizami and Kurdish legends, are analyzed. The transformations of the image in the story *Ka* are traced, where Leyli appears in the guises of Eve, Belaya, Izanagi; in the note "I went to Ah-soka ..." Leyli embodies the suffering of a mutilated nature and humanity. It is concluded

that the image of Leyli acquires the meaning of a symbol, becoming a tragic embodiment of life, love, cosmic structure, the fate of the poet.

Key words: Khlebnikov, Leyli, Kurdish folklore, Nizami, meta-image.

Обращение Велимира Хлебникова к широко распространённому на Востоке сюжету о трагической любви Меджнуна и Лейли отражает общий интерес поэта к Азии, и в то же время — его стремление ко всемирному объединению народов и культур. Задача нашей статьи состоит в том, чтобы проследить особенности разработки Хлебниковым «лучшей повести арамейцев» (Хлебников 2004, 5: 132), проанализировать характер освоения русским поэтом старинной легенды, получившей широкое распространение в поэзии Востока¹, о юноше Кейсе, потерявшем рассудок от любви к красавице Лейли, и потому прозванного безумным — «Меджнуном». Кроме прояснения интертекстуальных связей хлебниковской поэмы *Медлум и Лейли* (1910) мы намерены исследовать расширение содержательного состава образа Лейли в других произведениях Хлебникова и проанализировать трансформации этого образа в повести *Ка* (1915) и тематически примыкающем к ней отрывке «Я пошел к Асоке...», созданном в том же году.

Всесторонний анализ поэмы *Медлум и Лейли* был осуществлен в монографии П. И. Тартаковского *Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова в 1900–1910-е годы* (1987: 130–159). Исследователь рассматривает эпический триптих Хлебникова, состоящий из поэм *Медлум и Лейли*, *Дети Выдры* и *Хаджи-Тархан* как манифестацию западно-восточной концепции поэта. Учитывая выводы П. И. Тартаковского, мы предлагаем анализ художественных закономерностей, заданных ключевым для азиатских контекстов Хлебникова образом Лейли. Предложенная перспектива позволяет увидеть и осмыслить художественную целостность особой природы: по аналогии с идеей жанра сверхповести как «снопа повестей» мы предлагаем трактовку Лейли как сверхобраза или метаобраза, также разворачивающегося «поперек времен» и представляющего собой «палитру» восточных «красок и открытий» поэта (Хлебников 2004, 5: 434).

Медлум и Лейли Хлебникова воссоздает в памяти читателя образы поэмы средневекового азербайджанского поэта Низами Гянджеви *Лейли и Меджнун*, созданной в 1188 году. Персоязычный текст рассказывает о верности юных героев, чьей любви не суждено было увенчаться браком в силу сословных предрассудков. Хлебников, в отличие от Низами, в на-

¹ Как отмечает С. Нарзуллаева, «идеалы, воспетые Низами в поэме ‘Лейли и Меджнун’, привлекли внимание многих поэтов различных стран и народов. На этот сюжет написаны поэмы на персидско-таджикском, узбекском, азербайджанском, грузинском, хинди, туркменском, афганском, турецком, курдском, армянском и других языках» (1983: 18).

звании собственной поэмы ставит на первое место имя юноши, как бы встраивая историю влюбленных в мировой сюжет о любви, противостоящей семейной вражде. Название *Медлум и Лейли* оказывается созвучно средневековым романам о Тристане и Изольде, шекспировкой трагедии *Ромео и Джульетта*; оно формирует исходную ситуацию противостояния любви и ненависти:

Где живут два рода в ссоре,
Где отцов пролита кровь,
Там узнает желчь и горе
И безгрешная любовь.

(Хлебников 2002, 3: 58)

Отметим, что в поэме Низами отсутствует мотив враждующих семейств. Как подчеркивает П. И. Тартаковский, «отказ на брак Лейли и Кейса отец девушки мотивирует весьма убедительно: Кейс ведет себя, по понятиям того времени, слишком бурно и романтично, он кажется всем Меджнуном (безумцем), бродит по пустыням, бормоча стихи во славу Лейли» (Тартаковский 1987).

В поэме Низами юноша теряет рассудок от разлуки и умирает на могиле возлюбленной, выданной замуж за другого. В разработке же Хлебникова история любви обретает не трагическое, а оптимистическое звучание: герои навеки остаются вместе. В этом разрешении конфликта решающую, спасительную роль играет мольба Лейли:

В отчаянии к бессмертия обители
Лейли промолвила слова:
— О, если расставаться нужно
Двоим нам в свете этом,
То разреши, Господь, чтоб дружно
Гореть могли мы звездным светом.

(Хлебников 2002, 3: 58)

Разрешение поэтического конфликта обретает у русского поэта космический масштаб — влюбленные становятся звездами, вечно стремящимися друг к другу. Следует отметить, что финал поэмы Хлебникова, отличный от разработки сюжета Низами, все же интертекстуально сопряжен с ближневосточной эпической традицией. Поэт в начальных строках поэмы точно указывает место действия:

Два царя в высоком Курдистане,
Дочь и сын растут у них.
Годы носят свои дани,
Молодые уж невеста и жених.

(Хлебников 2002, 3: 55)

Географическая отсылка позволяет более точно определить претексты поэмы. Именно в курдских легендах разработка сюжета о Меджнуне и Лейли приводит к «звездному» бытованию любви.

Исследовав генезис хлебниковской поэмы, П. И. Тартаковский приходит к выводу о невозможности указания на какой-то конкретный текст, ставший моделью сюжетного развития:

«*Медлум и Лейли*» — это своеобразная индивидуально-творчески воссозданная художественная модель мира, не восходящая ни к какому конкретному западному или восточному мифологическому, фольклорному или литературному «прототипу» (несмотря на огромное количество сходных сюжетных версий) и в то же время восходящая ко многим элементам, образам и структурам этих «прототипов»; парадокс в духе Хлебникова» (Тартаковский 1987).

Разделяя мысль исследователя об уникальном художественном миромоделировании Хлебникова, отметим все же факт сближения его поэмы с уникальной курдской версией ближневосточного сюжета — единственной, завершающейся не смертью героев, а звездным триумфом их любви. П. И. Тартаковский высказывает безоговорочное убеждение в том, что Хлебников не мог быть знаком с курдской легендой, непереуверенная рукопись которой хранится в Британской Музее. Это мнение опровергается в комментариях к поэме, составленных Е. Р. Арензоном и Р. В. Дугановым. Отмечая, что Хлебников «специально интересовался историей восточной поэзии», посещая некоторое время восточный факультет Санкт-Петербургского университета, исследователи высказывают следующее предположение: «Отличающиеся глубокой архаикой курдские сказания, герой которых носит имя 'Меджрум' или 'Меджлум', по-видимому, послужили главным источником для Хлебникова; сказания эти дважды переводились на армянский язык, в 1895 и 1909 гг.» (Хлебников 2002, 3: 437).

Курдские легенды были собраны и опубликованы советским фольклористом Аджие Джинди Джауари (Курдские эпические песни-сказы 1962). Следующим шагом в популяризации курдской версии сказания о Меджруме и Лейли является осуществленный Маргаритой Борисовной Руденко перевод поэмы *Лейли и Меджнун* курдского поэта и историка XVIII века Хариса Битлиси с анализом четырех фольклорных вариантов поэмы, записанных Айкуни, А. Джинди, А. Авдалем, Ч. Джангоевым (Битлиси 1965). Мотивы курдской версии предания о Лейли и Меджнуне как источника поэмы В. Хлебникова были проанализированы в работах Ф. Машхадирафи (2015; 2017). Мы на данном этапе ставим своей задачей анализ сюжета курдской легенды, изложенной в версии А. Джинди, и актуализацию ее мифопоэтических структур, воссозданных в поэме Хлебникова.

В первую очередь отметим ключевой мотив, сближающий легенду и поэму: превращение героев в звезды. В легенде любовная история счастливо разрешается на небесах:

Отец Лейли видит, что дочь его с каким-то парнем стоит. Он направился к ним, чтобы обоих схватить и убить. Лейли и Меджрум взмолились: 'О боже, преврати нас в две звезды и подними на небо!'

И вдруг они почувствовали: словно птицы поднимаются они в небо... И так они превратились в две яркие звезды — одну звезду звать Лейли, другую Меджрум. Еще и теперь весной они сближаются, потом Лейли устремляется в горы, а Меджрум остается в долине. Осенью они [снова] сближаются друг с другом; потом Лейли спускается в долину, Меджрум поднимается в горную вершину.

(Курдские эпические песни-сказы 1962: 50)

Божественное вмешательство осуществляется не только в финале легенды: им предзадано сюжетное кольцо предания о влюбленных. К матери Меджрума в момент рождения сына явились три ангела:

Старший [из них] сказал: 'Его имя будет Меджрум'.

Средний сказал: 'Его возлюбленной будет Лейли'.

Младший сказал: 'Их пристанище не земля, а божье небо'.

(Курдские эпические песни-сказы 1962: 46)

Троичная структура, оформляющая высший замысел о судьбе влюбленных, у Хлебникова реализована разнообразно и многократно. Это три поцелуя в экспозиции поэмы, преддрешающие ее небесный исход:

В время осеннее,
В день вознесения,
Только три поцелуя
Смертным даю я.
Только раз в году
Я вас вместе сведу,
И с звездой сплетет звезду
Три лобзания на ходу.

(Хлебников 2002, 3: 55)

Это также три желания, в исполнении которых намечена свобода провиденциальной воли: «Только выскажи лучшие желания, // Три, чтобы выбор у господина был»; «Только пусть воля будет тройка, // Чтобы божьей свободе был выбор» (Хлебников 2002, 3: 57, 56). Троичность в поэме производит легендарно-сказочную логику гипотетического претекста.

Генеральным повествовательным принципом курдского сказания предстает динамическая парность повествовательных блоков. Так, легенда открывается историей сватовства и последующего краткого брака родителей Меджрума — Махмеда Эмина и красавицы Айне. Дважды проводится идентичное описание девушки, которую встречает Махмед Эмин, и затем рассказывает о ней отцу, прося, чтоб тот сосватал Айне:

Смотрит Махмед, в долине раскинулась новая оба,
Чуть повыше других стоит один шатер.

Полог и занавеси в шатре персидские,
 Передний столб шатра
 Весь серебряный.
 Сидит в палатке девушка,
 Лицо ее и улыбка прекрасны.
 С плеч спадают сорок четыре косы,
 В каждой косе — драгоценный перламутр,
 Махмед Эмин не одним сердцем, а тысячью сердец возрадовался.

(Курдские эпические песни-сказы 1962: 43)

Брак родителей Меджрума продлился лишь одну ночь, утром жених умер. Отец Махмеда Эмина приказывает отправить Айне к ее отцу. Молодая женщина просит не позорить ее, поскольку многочисленные родственники могут подумать, что «чем-то запятнала себя Айне», и обещает к Новому году родить сына Махмеда Эмина. В ответе отца, повторяющем формулу «родственников у нас много», звучит оскорбительное подозрение в неверности Айне:

Ответил отец: ‘Доченька, если я тебя не отправлю в отчий дом,
 А ты родишь наследника Махмеда Эмина
 До наступления нового года, —
 Родственников у нас много,
 И скажут они: ‘Ах, она такая-сякая!
 Кто знает, от кого она родила?’’.

(Курдские эпические песни-сказы 1962: 45)

Айне решает не возвращаться в родительский дом и живет подаянием. К новому году у нее рождается сын: «Бог дал ей наследника Махмеда Эмина» (Курдские эпические песни-сказы 1962: 46). Мальчик быстро взрослеет, и в семь лет становится пастухом. Меджрум очень любил музыку, и на половину заработанных денег купил себе саз. Однажды, пася телят и играя на сазе, Меджрум увидел караван кочевников и прекрасную девушку, сидящую на верблюде. Подобно собственному отцу «не одним сердцем — тысячью сердец он в нее влюбился» (Курдские эпические песни-сказы 1962: 46). Меджрум просит мать сосватать Лейли, но мать обманывает сына, дублируя ситуацию собственного оскорбления:

Милый мой сынок!
 Лейли, которую ты увидел,
 Сама я увидела,
 Внимательно к ней присмотрелась.
 Ты прав, она красива
 И очень стройна.
 Но вот беда, ведь ее род
 Принадлежит к шлюхам деревни.

(Курдские эпические песни-сказы 1962: 47–48)

Дважды проведенный мотив ложного обвинения задает в легенде приземленно-бытовую меру любви, ее предполагаемой лживости, очерняя-

щей всех влюбленных, — что и представлено в истории матери, переадресующей свой незаслуженный позор невесте сына. Презумпция любви-разврата достигает кульминационной точки в финале поэмы, когда отец Лейли собирается убить дочь и неизвестного юношу, прячущихся в камышах. Курдская легенда по своему пафосу — это гимн любви как высшего проявления человечности, выходящего за рамки семейно-родовых законов существования.

Брак Айне и Махмеда Эмина, разлученных смертью, несчастен иначе, чем трагическая разделенность Меджрума и Лейли. Две истории, скрепленные мотивами разлуки и оскорбления, не уподобляются, а расподобляются как брак земной и брак небесный. Собственно, на эту вневременную меру любви и ориентирована поэма Хлебникова. Смерть молодого мужа Айне задает матрицу развития сюжета: вторая пара также сталкивается со смертью, но побеждает ее. Эта дихотомия смерти и ее преодоления роднит архаическую легенду со всем строем творчества Хлебникова. Осмысляя роль смерти в лирике Хлебникова, В. Вестстейн отмечает ее нераздельность с жизнью и неприемлемость жизнью: «For him it is a part of life, but at the same time it should not be accepted, but challenged and vanquished. The struggle with death as the evil side of life permeates Khlebnikov's entire oeuvre» (Weststeijn 2021: 616).

Первый разговор Лейли и Меджрума — это не знакомство, а принятие высшего предназначения, исполненное доверия к любимому:

Ведь они по божьей воле были влюблены друг в друга. Поставила Лейли медный кувшин на землю и подбежала к Меджруму, обнялись они крепко, радости их не было границ. Немного погодя Меджрум сказал: 'Лейли, как мне хочется спать. Присядь, я положу голову тебе на колени и посплю немного'. Положил он голову ей на колени и уснул.

(*Курдские эпические песни-сказы* 1962: 48)

Лейли оставила спящего Меджрума, положив «ему в ухо бусы, способные усыплять» (*Курдские эпические песни-сказы* 1962: 48), и ушла, чтобы отнести домой воды и тут же возвратиться. Однако ее семья снялась с прежней стоянки, и караван отправился в горы. Лейли последовала за своей семьей. О судьбе Меджрума ей сообщает орел:

Меджрум лежит у родника Масабула,
Вокруг него стеной стоит камыш,
Не знаю, жив он или мертв.
Только на левом глазу великая птица себе гнездо свила.

(*Курдские эпические песни-сказы* 1962: 49)

Расставание влюбленных равносильно смертному сну. Лейли находит Меджрума лежащим в камышах, в истлевшей одежде, на глазу его гнездо, в котором птица недавно вывела птенцов. Лейли понимает, что Меджрум мертв, и обращается к Богу, прося оживить возлюбленного. Бог внемлет

молитве девушки, и когда она оттирает лицо и одежду возлюбленного смоченным в воде платком, Меджрум оживает. Легенда дважды воссоздает молитвенную ситуацию: сначала Лейли возвращает любимого к жизни, затем оба они просят Бога поднять их на небо. В поэме Хлебникова осуществляется контаминация этих мотивов, и молитва Лейли о вознесении есть вместе с тем и молитва о вселенском преодолении смерти.

Анализ сюжетных компонентов курдской легенды и ее мифопоэтических структур позволяет выявить точки соприкосновения с поэмой русского поэта-футуриста. Воспроизводя счастливый финал невозможной в жизненном формате любви, Хлебников сохраняет легендарный строй курдского предания, воссоздавая троичную структуру ангельского предопределения судьбы Меджрума в мотиве «тройкой» воли. При этом парность ситуаций как композиционный принцип сказания находит отражение на уровне контрастных пар, образующих целостный образ (Восток и Запад как компоненты мироустройства, объемлемые звездами Лейли и Медлума).

Иранские исследователи обозначенного сюжета отмечают живое присутствие образов влюбленных в современной курдской культуре: «Курды говорят, что история любви Меджрума и Лейли не закончилась. Их души ушли в небо и стали яркими звездами, которым суждено сиять вечно. Когда курдские женщины рассказывают на ночь эту историю своим детям, они указывают на эти две звезды в небе, и из их глаз льются слезы» (Ahmadi –Salem 2014: 16).

Следует отметить, что мать Низами Гянджеви была курдянкой. Хотя поэту, несомненно, был известен национальный вариант этой истории, он предпочел его арабскую трагическую разработку.

Выбор же русского футуриста, обратившегося к восточному любовному сюжету спустя семь столетий после Низами, был предопределен жизнеутверждающей установкой на равновеликость человека и всего мироздания, истории любви и истории «шаров земных» (Хлебников 2004, 5: 343).

Следует отметить, что хотя поэма Низами завершается смертью героя, в более широком контексте творчества поэта присутствует звездный мотив влюбленных планет Зухры и Муштари (Венеры и Юпитера). Эта параллель пунктирно намечена в поэме *Лейли и Меджнун* в монологе-молитве Меджнуна: «О ты, чьими рабами являются Зухра и Муштари <...> // Сделай так, чтобы звезда моей удачи освободилась от пут» (Низами 1981: 228–229). В поэме *Семь красавиц*, следующей в *Хамсе* Низами за *Лейли и Меджнуном*, лейтмотивом проходит соотношенность указанных планет: «Пламенел тогда в созвездье Рыбы Муштари, / А Зухра горела справа, под лучом зари» (Низами 1983: 71).

В первой же поэме *Пятерицы* возлюбленным Венеры предстает не Муштари, а Маррих — Марс. В данном случае мотив любовной связи усилен традиционной образностью поцелуя:

Рот и очи любимой и сахар несли и миндаль.

Рот и очи смеялись. И счастьем любовным, и ликом
Восхищалась Зухра, предаваясь беседе с Маррихом.

Обещанья любовные слышал влюбленный, и смех
Стал собирать с милых уст подаянье полночных утех.

(Низами 1959: 79)

С планетарной любовью сопряжен и мотив творчества, атрибутированный Зухре как покровительнице музыки: «Светлый дух мой — Зухра, та, чьи струны в лазури поют» (Низами 1959: 62). Согласно преданию, Зухра когда-то была земной девушкой невиданной красоты, в которую влюбились ангелы Харут и Марут. В обмен на обещание любви Зухра узнала от ангелов тайное имя Бога и, произнеся его, вознеслась на небо. Бог превратил Зухру в небесное светило и обязал игрой на арфе аккомпанировать хору планет.

В *Сокровищнице тайн* любовь Зухры и Марихха предстает как гармония мироздания, как торжество света, лада, разума:

И Зухра, запылав, и созвучий предавшись уладам,
Жадный слух веселила стремительным, радостным ладом.

Два мышленья друг другу давали мгновенный ответ,
Брал светильник, светя, у другого светильника свет.

(Низами 1959: 79)

Еще один аспект, важный для понимания дальнейшего семантического расширения образа возлюбленной у Хлебникова, сплавляющего Лейли и Зухру, — это колористическая характеристика: Зухру традиционно называют Белой звездой. У Низами читаем: «В пятом знаке Зодиака белая Зухра / Пять поклонов пред Бахрамом отдала с утра» (Низами 1983: 312). У Хлебникова героиня по имени Белая сочетает в себе мотивы музыки и звезд:

— Белая! — обратился к ней старик, — когда ты шагала через пустыню, мы знали; мы послали молодежь — и ты у нас, хотя многие в последний раз взглянули на звезды. Спой нам на языке своей родины.

(Хлебников 2004, 5: 135)

Образ Лейли в творчестве Хлебникова эволюционирует и обретает самостоятельное значение, лишь опосредованно связанное с контекстом ранней поэмы. Лейли оказывается одной из ключевых фигур повести *Ка*. В африканском контексте повести образ Лейли окрашен не только иранскими, но и японскими тонами: она сочиняет танку, троекратным лейтмотивом переходящую из главы в главу: «Если бы смерть кудри и взоры имела твои, я умереть бы хотела» (Хлебников 2004, 5: 130, 133, 136). При этом

следует подчеркнуть, что Лейли перерастает из образа возлюбленной в символ самой любви, дарующей жизнь всему, что существует в мире: камню, человечеству и планетам. Лейли в повести *Ка* умножает собственные имена: она и Ева, и Белая, и Изанага.

Символические имена Лейли могут получить интерпретацию как в контексте общекультурной традиции, так и в свете творчества самого Хлебникова. Имя Лейли–Евы связывает *Ка* со сверхповестью *Дети Выдры*, описывающей зарождение человечества. В этом соотношении образ Лейли может быть понят как образ праматери, рождающей все живое. Образ Белой отсылает к планетарным контекстам Низами. Из описанного выше смыслового комплекса Зухры — белой звезды, покровительницы небесных созвучий — проясняются звездно-музыкальные обертоны этого образа.

Один из центральных эпизодов повести *Ка* изображает Лейли играющей на особом инструменте, струны которого натянуты в соответствии с ключевыми датами человеческой истории. Эта ипостась Лейли восходит к ее планетарной сущности: поддерживать игрой на арфе музыку вселенной. Данный фрагмент отражает чрезвычайно важную для Хлебникова идею исчисленности мирового развития. В разговоре с Ка Лейли произносит фразу, придающую трагический отсвет истории человечества:

Струны, слабо звеневшие, соединяли верхние и нижние гвоздики слоновьего бивня.

— Ты будешь петь? — спросил он.

— Да! — ответила она. Она дотронулась до струн и произнесла:

— Судеб завистливых волей я среди вас; если бы судьбы были простыми портниками, я бы сказала: плохо иглою владеете...»

(Хлебников 2004, 5: 135).

Лейли плачет, упрекая богинь судьбы в плохой работе.

Только в финале повести упоминается Медлум как далекий возлюбленный. Он также перерастает границы собственной литературной истории и становится образом-воспоминанием Лейли, обнимающей героя повести: «Она радостно обвила мою шею руками — может быть, я был продолжение сна — и сказала только: “Медлум”» (Хлебников 2004, 5: 141). Возможно следующее прочтение: сам герой — это и есть Медлум, претерпевший ряд бытийных трансформаций, подобно Лейли.

Финальное объятие — это узнавание друг друга в напластованиях времен и образных метаморфоз. Оно должно утвердить неуничтожимость любви. Души героев (в художественной логике повести — их двойники Ка) отражаются на серебряной поверхности самовара, словно бы уходят в зазеркалье вечности, или же — в стоянку курдов-кочевников, где серебряный столб украшает шатер юной и чистой Айне. Воссоединение Медлума и Лейли в повести *Ка* изофункционально смысловому ядру поэмы *Медлум и Лейли* — варианту четвертой строфы, не вошедшей в основной текст:

В время весеннее,
 В день вознесения
 Я вижу славу земли
 В объятиях Медлума и Лейли.

(Хлебников 2002, 3: 436)

Однако тот факт, что этот фрагмент не вошел в итоговый текст поэмы указывает, очевидно, на авторскую неуверенность: не в любви, а в «славе земли», в утверждении на земле гармонии и счастья. Эти сомнения подтверждаются трансформацией образа Лейли в заметке «Я пошел к Асоке...». Здесь Лейли воплощает бессмысленную гибель прекрасного мира. Тематически примыкающая к *Ка*, заметка формирует логику множественного финала повести, не сводимой однозначно к моделям волшебной сказки, которые усматривает в ней Л. Панова. Логика «традиционных повествовательных схем» видится исследовательнице в том, что автобиографический герой путешествует по «времени и пространству, и даже, всеми правдами и неправдами, добирается до входа в мир иной. <...> Царством для Хлебникова становится весь мир, который он реформирует в сверхгосударство, а царевной — Лейли, легендарная возлюбленная Маджнуна (Медлума 'Ка')» (Панова 2014: 76). Важно подчеркнуть, что герой путешествует также по пространству собственного творчества, и Лейли и Медлум как герои ранней поэмы, присутствующие в повести, задают ее открытый, не «схематический» финал.

В заметке «Я пошел к Асоке...» образ Лейли максимально конденсирован. Она, подобно праматери-Выдре, связана с морем, с бесконечной водной стихией. В то же время актуализированы и звездно-планетарные смыслы образа, роднящие Лейли с белой планетой Зухрой, играющей на арфе. Лейли изображена плывущей к белому храму: «Семь струн у ней в руках, морской конь везет ее, и чистая струя подымается, как знамя» (Хлебников 2004, 5: 143). Но прекрасная Лейли гибнет от ядовитых капель, пролитых кем-то из пассажиров парохода:

Четырехтрубный пароход стоял на волнах. И кто-то из окна пароходной больнички плеснул серную кислоту и выжег прекрасные глаза.

Это был маленький пузырек, но глаза, сине-морские очи были съедены, проглочены огнем серной кислоты, а лицо, нежное, холодное, обезображенное в миг, сгорело до костей.

(Хлебников 2004, 5: 143)

В образе умирающей Лейли передан контраст жизни, естества и механистичной милитаристской цивилизации, изобретающей яды и газы. Эта тема получает развитие в антивоенных произведениях Хлебниковым, например, в поэме *Берег невольников* (1921):

Взгляд дочери дикий
 Смотрит и видит

Безглазый, безустый мешок
 С белым оскалом,
 В знакомом тулупе.
 Он был родимым отцом
 В далекой халупе.

(Хлебников 2002, 3: 333).

Образ Лейли в заметке соотносим с идеей страдания природы и изуродованного войной человечества. Гибель Лейли — это уничтожение всего прекрасного и поэтического. В этой смерти — укор людям в том, что они утратили представление о главных ценностях, взяли «неверный угол сердца» по отношению к любимым. Образ Лейли соотносим поэтому с самим поэтом, чья смерть им самим также осмысливалась в масштабе от морских до звездных глубин:

Еще раз, еще раз!
 Я для вас звезда!
 Горе моряку, взявшему
 Неверный угол своей ладьи и звезды:
 Он разобьется о камни и подводные мели.
 Горе и вам,
 Взавшим
 Неверный угол сердца ко мне:
 Вы разобьетесь о камни!
 И камни будут надсмехаться
 Над вами, как вы надсмехались
 Надо мной!

(Хлебников 2001, 2: 400).

В двухчастной семантической композиции стихотворения отражены онтологические параметры метаобраза Лейли: звезды и море, верх и низ, человеческое сердце-ладья и камни как символ бессердечия и забвения. Понятием, объединяющим эти масштабы, является «неверный угол» — как горестное искажение вселенского пути. В параболической конструкции стихотворения оказывается значимой «разница» (в математическом и в экзистенциальном смысле) уравнений: в первом случае ладья моряка разбивается о подводные мели, о камни как скрытый морем фундамент бытия. Во втором случае камни оказываются не внизу, а сверху: они «надсмехаются», преодолевая своим смехом надменность насмешников — современников поэта. Диалектическая ситуация отрицания отрицания (надсмешка над надсмешниками) предстает как иллюстрация начальной максимы, двукратное проведение которой — «еще раз, еще раз» анонсирует ход доказательства хлебниковской теоремы «Я — звезда».

Сказанное позволяет высказать предположение, что Лейли Хлебникова — это сам поэт. В этом отождествляющем замещении воссоздается логика поэмы Низами, в финале которой Меджнун, найдя листки, на кото-

рых были нацарапаны имена влюбленных, стирает имя Лейли, говоря, что оно уже содержится в его имени — в имени Меджнун.

Подводя итог, отметим, что образ Лейли интертекстуально сопряжен с общеазиатским сказанием о любви Меджнуна и Лейли. В отличие от Низами, Хлебников ориентируется на курдскую легенду, завершающуюся гимном вечной любви двух звезд. Метаобраз Лейли в творчестве Хлебникова обретает значение символа и подвергается многочисленным смысловым трансформациям, становясь трагическим воплощением жизни, космического устройства, судьбы поэта.

ЛИТЕРАТУРА

- Битлиси Харрис. *Лейли и Меджнун*. Пер., предисл. и прим. М. Б. Руденко. Москва: Наука, 1965.
- Курдские эпические песни-сказы*. Подготовка текстов и комментарии Аджие Джинди. Москва: Издательство восточной литературы, 1962.
- Машхадирафи Фереште. «Об источниках поэмы Велимира Хлебникова “Медлун и Лейли”». *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 8/50 (2015): 119–122.
- Машхадирафи Фереште. «Сюжетное сходство поэмы “Медлун и Лейли” Велимира Хлебникова с персидскими фольклорными версиями “Лейли И Меджнун”». *Труды института востоковедения РАН* 2 (2017): 173–179.
- Нарзуллаева Саида. *Тема «Лейли и Меджнун» в истории литератур народов советского Востока*. Ташкент: Издательство «Фан» Узбекской ССР, 1983.
- Низами Гянджеви. *Лейли и Меджнун*. Баку: Язычы, 1981.
- Низами Гянджеви. *Семь красавиц*. Баку: Язычы, 1983.
- Низами Гянджеви. *Сокровищница тайн*. Москва: Художественная литература, 1959.
- Панова Лада. «Also sprach Zarathustra — così parlò Mafarka il futurista — так говорил и Хлебников». *Десятая международная летняя школа по русской литературе*. Под ред. А. Кобринского. Санкт-Петербург: Свое издательство (2014): 74–98.
- Тартаковский Петр. *Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия Хлебникова в 1900–1910-е годы*. Ташкент. Изд-во «Фан» АН Республики Узбекистан. 1987. <https://ka2.ru/nauka/tar_1910_5.html#n2>31.08.2022.
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*. В 6 т. Сост., подг. текста и примечания Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. Москва: ИМЛИ РАН, 2000–2006.
- Ahmadi Jamal, Salem Cheno. “Comparative study of the poems ‘Leyli and Majnun’ by Nizami and ‘Leyli and Majnun’ by Khan Gobadi””. *Research Journal of Persian Language and Literature* 19 (2014): 15–44.
- Weststeijn Willem. “Death in the Early Lyric Poetry of Velimir Khlebnikov”. *Зборник Майице српске за славистику* 100 (2021): 615–622.

REFERENCES

- Ahmadi Jamal, Salem Cheno. “Comparative study of the poems ‘Leyli and Majnun’ by Nizami and ‘Leyli and Majnun’ by Khan Gobadi””. *Research Journal of Persian Language and Literature* 19 (2014): 15–44.
- Bitlisi Harris. *Lejli i Medzhnun*. Per., predisl. i prim. M. B. Rudenko. Moskva: Nauka, 1965.
- Hlebnikov Velimir. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. Sost., podg. teksta i primechanija E. R. Arenzona i R. V. Duganova. Moskva: IMLI RAN, 2000–2006.
- Kurdskie jepicheskie pesni-skazy*. Podgotovka tekstov i kommentarii Adzhie Dzhindi. Moskva: Izdatel'stvo vostochnoj literatury, 1962.

- Mashhadirafi Fereshte. «Ob istochnikah pojemy Velimira Hlebnikova ‘Medlum i Lejli’». *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 8/50 (2015): 119–122.
- Mashhadirafi Fereshte. «Sjuzhetnoe shodstvo pojemy «Medlum i Lejli» Velimira Hlebnikova s persidskimi fol’klornymi versijami “Lejli I Medzhnun”». *Trudy instituta vostkovedenija RAN* 2 (2017): 173–179.
- Narzullaeva Saida. *Tema «Lejli i Medzhnun» v istorii literatur narodov sovetского Vostoka*. Tashkent: Izdatel’stvo «Fan» Uzbekskoj SSR, 1983.
- Nizami Gjandzhevi. *Lejli i Medzhnun*. Baku: Jazychy 1981.
- Nizami Gjandzhevi. *Sem’ krasavic*. Baku: Jazychy, 1983.
- Nizami Gjandzhevi. *Sokrovishhnica tajn*. Moskva: Hudozhestvennaja literatura, 1959.
- Panova Lada. «Also sprach Zarathustra — cosi parlò Mafarka il futurista — tak govoril i Hlebnikov». *Desjataja mezhdunarodnaja letnjaja shkola po russoj literature*. Pod red. A. Kobrinskogo. Sankt-Peterburg: Svoe izdatel’stvo, 2014: 74–98.
- Tartakovskij Petr. *Social’no-jesteticheskij opyt narodov Vostoka i poezija Hlebnikova v 1900–1910-e gody*. Tashkent. Izd-vo «Fan» AN Respubliki Uzbekistan. 1987. <https://ka2.ru/nauka/tar_1910_5.html#n2>31.08.2022.
- Weststeijn Willem. “Death in the Early Lyric Poetry of Velimir Khlebnikov”. *Зборник Маїшце српске за славистику* 100 (2021): 615–622.

Оксана Кравченко, Зеинаб Садеги Сахлабад

ЛИК ЛЕЈЛИ У СТВАРАЛАШТВУ ВЕЛИМИРА ХЛЕБЊИКОВА:
ИНТЕРТЕКСТИ И ТРАНСФОРМАЦИЈЕ

Резиме

Рад је посвећен проучавању лика Лејли у стваралаштву Велимира Хлебњикова. Примећује се да Хлебниковљева поема *Медлум и Лејли* (1910) одражава песничко интересовање за Азију и класичну персијску поезију. За разлику од поеме Низамија *Лејли и Меџнун*, Хлебњиков на прво место ставља име младића, уписујући сопствено дело у светски сиже о љубави која се супротставља породичној свађи. Хлебњиковљеву поему одликује географска специфичност — реч је о Курдистану, а крај песме се не поклапа са развојем поменутог сижеа код Низамија, већ са архаичном курдском легендом, у којој се љубавници претварају у звезде. Овакве размере разумевања љубавне приче испостављају се као сродне Хлебниковљевим идејама о величини човека и незаменљивости његовог места у универзуму. Трансформације лика Лејли праћене су у раду на материјалу приче *Ка* (1915) и белешци уз њу *Кренуо сам код Асоке...*. У повести, лик Лејли добија симболичко значење, укључујући инкарнације Еве, Беле, Изанаги. Финални загрљај Лејли са јунаком повести чини да се у њему види преображени Медлум. Трагична смрт Лејли у белешци *Кренуо сам код Асоке ...* повезује овај лик са идејом патње унакажене природе и човечанства. Закључује се да лик Лејли у Хлебниковљевом стваралаштву добија значење симбола и пролази кроз бројне семантичке трансформације, постајући трагично оличење живота, космичког уређења и судбине песника.

Кључне речи: Хлебњиков, *Лејли*, курдски фолклор, Низами, метаслика.

Глеб Маматов
Новосибирский государственный педагогический университет
zarra8@yandex.ru

Gleb Mamatov
Novosibirsk State Pedagogical University
zarra8@yandex.ru

НАД СОЛНЕЧНОЙ МУЗЫКОЙ ВОДЫ Б. ПОПЛАВСКОГО:
МЕЖДУ БУКОЛИКОЙ И ЭСХАТОЛОГИЕЙ

B. POPLAVSKY'S *ABOVE THE SOLAR MUSIC OF THE WATER*:
BETWEEN THE BUCOLIC AND ESCHATOLOGY

Данная статья представляет собой комплексное исследование финального, посмертного цикла стихотворений Б. Поплавского *Над солнечной музыкой воды*. Изучаются две важнейшие темы, которые в творчестве монпарнасца 1930-ых годов тесно взаимосвязаны: буколика и эсхатология. Буколические мотивы, начавшие своё развитие в предшествующей книге стихов *Снежный час*, проявляются на уровнях мотивики, символики, в пространственно-временной структуре, особенностях ритмики и фоники некоторых миниатюр. В своём цикле поэт создаёт идеализированный и прекрасный мир, во многом схожий с пространством Аркадии и южными вечно весенними пейзажами в *Буколиках* Вергилия и в идиллической поэзии Феокрита и М. Сиракузского. Но буколические мотивы в цикле скрещены с апокалиптическими, что восходит к эсхатологическим идеям поэта, которые опираются на «античную» концепцию Д. С. Мережковского («Атлантида-Европа»). Но у поэта-монпарнасца данная мотивная контаминация имеет двойное прочтение: во-первых, это связывается с темой потерянного рая и знаменует невозможность счастья в земной юдоли, во-вторых, это традиционное христианское восприятие Апокалипсиса как катарсиса, очищения, переворачивания новой страницы книги жизни и книги мира.

Ключевые слова: Б. Поплавский, цикл, творчество 1930-х годов, буколика, эсхатология, мотив, символ, античная лирика, поэзия русского зарубежья.

This paper is a complex research of the final posthumous cycle of B. Poplavsky *Above the solar music of the water*. We are exploring two central themes, which are closely related in the art of poet of Montparnasse in 1930s: bucolic and eschatology. Bucolic motifs, which arose in the previous book of verses "Snowy hour", are in levels of motifs, symbolic, in space and time structure and in specific of the rhythm and phonic of some miniatures. In his cycle the poet is creating idealistic and beautiful world, which is similar to the space of Arcadia and forever southern spring landscapes in Virgil's *Bucolics* and in the idyllic lyric of Pheocrit Theocritus and Moschus of Syracuse. But bucolic motifs in cycle are crossing with

apocalyptic, it goes back to poet's ideas about eschatology, which based on "antic" conception of D. S. Merezhkovsky ("Atlantis-Europe"). But this contamination of motifs in cycle of poet of Montparnasse has ambivalent perusal: firstly, this is related to the theme of paradise lost and marks the impossibility of happiness in the earthly vale, secondly, this is tradition Christian reception of Apocalypse like catharsis, spiritual cleansing, turning the new page of the book of life and the book of the world.

Key words: B. Poplavsky, cycle, the art of 1930s, bucolic, eschatology, motif, symbol, antic lyric, poetry of Russian abroad.

Посмертный цикл Б. Поплавского *Над солнечной музыкой воды*, состоящий из восемнадцати стихотворений, написанных в период 1932–1935 годов, нечасто привлекал внимание исследователей. Довольно подробно его образность изучена в монографии Е. Менегальдо, где делается вывод о переходе поэта от пессимистичной поэтики *Снежного часа* к оптимистичному мировидению, примирению с землёй и осознанию красоты мира. Происходит «возвращение к реальности», которое «возможно лишь тогда, когда душа откажется от манящего небесного свода» (Менегальдо 2007: 157). Несмотря на некоторые трагические ноты, цикл сохраняет мажорную тональность в большинстве миниатюр (Менегальдо 2007: 164–167). Эта точка зрения поддерживается и в работах Н. Б. Лапаевой и Н. В. Нориной. Н. Лапаева выделяет, что поэт уходит «из молчания к моцартовским интонациям» (Лапаева 2005: 185). Н. Норина изучает основные образы, заявленные в заглавии цикла и композицию, приходя к мысли о том, что его основная тема — любовь, которая освобождает героя от мрачного безмолвного прошлого, возвращая к жизни (Норина 2016: 65). Необходимо учитывать, что указанные работы были написаны на материале версии цикла, включённой редактором поэта Н. Д. Татищевым в парижское издание посмертной книги стихов *Снежный час* (1936) (Поплавский 1936: 77–105). Нельзя не согласиться с догадкой Н. Нориной: «структура лирического цикла "Над солнечной музыкой воды" может не соответствовать авторскому замыслу» (Норина 2016: 63). Поэт видел «Над солнечной музыкой воды» отдельным произведением с определённой концепцией, его версия была реконструирована в полном собрании сочинений, изданном в Москве в 2009 году на основе дневников монпарнасца (Поплавский 2009: 293–312). Как пишут составители: «Цикл стихов, навеянных любовью поэта к Наталии Ивановне Столяровой (1912–1984), вошёл в посмертный сборник Поплавского "Снежный час". В настоящем издании он, по воле Поплавского, представлен как отдельная книга, куда включены ещё два, по неясным причинам выпавшие из "Снежного часа", но фигурирующие в списке Поплавского стихотворения: "На песке, в счастливый час прибоя..." и "Отцветает земля..."» (Поплавский 2009: 525)¹. Возвращаясь к процитированным

¹ На материале этой «оригинальной» редакции мы будем цитировать стихи Поплавского в дальнейшем исследовании.

точкам зрения, отметим единую для всех указанных трудов мысль о переходе к жизнерадостности и упованию счастьем после уныния и осмысления бытия как эклектики в книгах *Флаги* и *Снежный час*. Рассмотрев вторую версию цикла, мы пришли к выводу, что его концепция сложнее и требует особого анализа. Мы считаем, что Поплавский соединяет в этих стихах две главные в своей поэтике темы — античная культура (буколическая поэзия и традиция Вергилия) и эсхатология, к которой он обращается в творчестве 1930-ых годов.

Выделим, что в эстетике поэта особое место занимают размышления об Апокалипсисе. Его мысли о геополитической ситуации в предвоенной Европе можно охарактеризовать строкой из статьи «Среди сомнений и очевидностей»: «Мы живём ныне уже не в истории, а в эсхатологии, и даже самые грязные газеты это смутно понимают» (Поплавский 2009: 119). Это воззрение, бесспорно, обусловлено влиянием предшествовавшей модернистской традиции, в частности, идеей о *fin du siècle*, декадентских и символистских концепций о грядущей гибели мира. С. Роман пишет, что в понимании обречённости человечества монпарнасец близок А. Белому (Роман 2007: 5). А. Злочевская также выделяет характерность этой темы у поэта, сближающей его взгляды с европейской культурой 1920–1930-х годов: «Творчество П(оплавского) во всей полноте выразило трагико-эсхатологическое мирозерцание человека, жившего в межвоенной Европе XX в.» (Злочевская — цит. по электронному источнику). Этот мотив характерен и для поэзии Поплавского, и для его прозы. Исследователи рассматривали эсхатологические мотивы во «Флагах» (Кочеткова 2010: 22), в романе *Аполлон Безобразов* (Галкина 2011: 12). Отметим следующую деталь. В трудах поэта ситуация в Европе сравнивается с судьбой античных цивилизаций, чья участь идентична грядущей гибели Запада. Важно учитывать, что в 1929 году после публикации в Белграде и Париже книги Д. С. Мережковского *Тайна трёх: Атлантида-Европа* монпарнасец сразу же отзывается на неё рецензией «По поводу “Атлантиды-Европы”», опубликованной в *Числах* в 1930 году. Не менее важно, что поэт акцентирует внимание на античности символиста: «Мережковский же через античность рвется к третьему Завету, к грядущей Матери-Духу» (Поплавский 2009: 71–72). Для Поплавского важно использование сюжета о гибели Диониса и вакханалиях: «Недаром в “Атлантиде-Европе” столько говорится о мучительном иступлении, о погоне Титанов за ребёнком Дионисом, о повальном пифическом и плясовом безумии, некогда охватившем античность и долго не проходившем» (Поплавский 2009: 69). Много места связи гибели античных империй с концом Европы отведено в статье «Среди сомнений и очевидностей»: «Казалось, ничто уже не угрожало римскому миру и его четырёмстам большим городам, имевшим театры, его университетам, включавшим до пятидесяти тысяч студентов, его идеальной военной организации. Однако гибель античности была уже реальностью, как червь в сердце прекрасного плода. <...> Император — актёр, Рим — декорация, освещённая

дивным косым вечерним солнцем... Так и мы ныне уже лишь грустно-торжественно любим Европу, последнюю богиню Бареса, на защиту добродушной земной красоты которой умерло недавно ещё столько миллионов» (Поплавский 2009: 114–115). По этой записи можно сделать вывод, что внешнее благополучие цивилизации, наблюдавшееся в Атлантиде, Риме и Греции — обман и декорация; всё это обречено на гибель, что близко идее Мережковского, писавшего об Атлантиде как о цветущем гигантском острове, где царил Золотой Век: «Это так хорошо, что забыть нельзя: это золотой век, золотой сон человечества. “Вся эта часть Острова <...>, обращенная к югу, защищена была горами от северных ветров, <...>. Горы же те славились тогда красотой и величием больше всех нынешних гор на земле” <...>. Падая в море отвесными кручами скал, уединяли они райски-уютные долины Острова. “И такое было там изобилие всего, что корму хватало не только на всякую тварь в озёрах, болотах и реках, а также на горах и в долинах, <...>. И все благовонья, какие только рождает земля, и целебные корни, и злаки, и деревья, источающие смолы, и плоды, и цветы... <...> всё это Остров, тогда ещё озаряемый солнцем, рождал в изобилии неиссякаемом”» (Мережковский — цит. по электронному источнику). Мережковский использует буколические образы для описания расцвета Атлантиды, погибшей от войн и разврата. Эсхатологические идеи Поплавского вдохновлены этим трактатом, что отразилось в его позднем творчестве, где апокалиптика играет значимую роль.

В цикле *Над солнечной музыкой воды* данная образность также сочетается с буколической мотивикой, которая появляется и ранее. В *Снежном часе* она связана с мифологемой об Орфее, который проходит сложный путь в современном Городе-Аиде, что представлено сюжетом ухода солнца к созвездию Лиры («Il neige sur la ville»), мотивом ада и образом Вергилия: «Поёт Вергилий, цветёт погост» («Вечер сияет. Прошли дожди»). Наиболее показательным в этом контексте стихотворение «Ты устал, приляжем у дороги»: «Тихо кулик мается над топью, / Где-то гаснет изумрудный свет. / Опершись на серебристый тополь, / Бог цевницу трогает в ответ» (Поплавский 2009: 272). В стихотворении возникает типичная буколическая символика: Пан, играющий на цевнице², пышный и спокойный пейзаж, мотив мелодичной музыки. Не случайно Поплавский упоминает Пана, частого героя буколической поэзии. Пан в мифологии — «божество стад, лесов и полей», чьё имя «происходит от индоевропейского корня *pus-*, *paus*, “делать плодородным”, что соответствует истинным функциям этого божества и сближает его с Дионисом» (Лосев 1980: 279). В миниатюре образ

² Образ Пана, как создателя свирели характерен и для Феокрита: «Друг мой, прошу, ради муз, сыграй на флейте двухтрубной/ Что-нибудь нежное мне! Я ж за пектиду возьмусь;/ Струны мои зазвенят, а пастух зачарует нас Дафнис,/ Нам на свирели напев, воском скреплённой, сыграв./ К дубу косматому станем поближе мы, сзади пещеры./ Пана, пасущего коз, мигом разбудим от сна!» (Феокрит 1958: 139). Бион также упоминает об этом: «“Пан свирель изобрёл, а лиру открыла Афина”».

Пана каноничен, это музыкант, играющий на цевнице, которая, согласно И. Пильщикову, обозначала в русской поэзии Золотого века лиру и свирель, что сближало творчество представителей пушкинской поры (Е. А. Боратынский, П. А. Вяземский) с лирикой буколиастов (Пильщиков 2010: 319–320). Ноктюрн Поплавского оканчивается на апокалиптической ноте: «Там, среди отверженных Иисусом, / Юный Гамлет грезит у пруда, / И над ним, лаская волос русый, / Ждёт русалка Страшного Суда» (Поплавский 2009: 272). Грядущий Апокалипсис разрушит цельность буколического мира, звучащего изысканной гармонией природы и музыкой цевницы Пана. Возможно, Поплавский учитывал, что Пан — единственный бог в Олимпийском пантеоне, который умер, став символом гибели античности (Лосев 1980: 280). В этом стихотворении скрещены буколическое и апокалиптическое начала, чья связь в цикле *Над солнечной музыкой воды* имеет смыслообразующую функцию.

Говоря о буколическом начале в цикле, мы хотели бы выделить и следующую мысль Е. Менегальдо о роли стихии земли: «Природа ещё пустынна, но тысячи едва заметных примет свидетельствуют о скрытой работе земли. Незримые изменения, происходящие в ней, рождают лёгкий шелест пробивающихся ростков, разрыв первых почек, их выдаёт игра капель росы и пробуждающихся ручейков, они же заставляют трепетать и вздыхать лёгкую лесную поросль. <...> С течением времени хаотическое изобилие весны постепенно упорядочивается, буйность растительных соков утихает, пышное цветение угасает для того, чтобы могли оформиться и вырасти плоды. Это — разгар жаркого лета» (Менегальдо 2007: 162–163). Эти наблюдения свидетельствуют о центральной позиции мотивов, связанных с землёй и земледелием. Описываемые исследовательницей образы растений, ростков, почек, лесной поросли, плодов вводят в цикл и крайне значимые в буколическом мотивы распускания бутонов, плодородия, обилия флоры, что знаменует идеальное существование мира. В античной поэзии земля и труд хлебопашца и пастуха имеют сакральное значение у Вергилия³ и у Мосха Сиракузского (Радциг 1982: 399), (Грабарь-Пассек, Гаспаров 1983: 410):

Только земля мне желанна, приятна тенистая роща.
Ветер ли сильный завоет, там песни сосна напеваet.
Что за тяжёлая жизнь рыбака! Ему лодка — жилище,
Труд его — море, а рыбы неверною служат добычей.
Мне же так сладостно спится в тени густолистных платанов,

³ У Вергилия мотив цветения связан с вечной молодостью природы в Аркадии: «Мальчик прекрасный, приди! Несут корзинами нимфы / Ворохи лилий тебе; для тебя белоснежной наядой / Сорваны желтый фиоль и высокие алые маки; / Соединен и нарцисс с душистым цветом аниса; / С благоуханной травой сплела она и лаванду; / Нежных фиалок цветы ноготки желтизной оживляют. / Бледных плодов для тебя нарву я с пуховым налётом, / Также каштанов, моей излюбленных Амариллидой» (Вергилий 1979: 42). Важно, что в цикле Поплавского флористические образы достаточно частотны.

Рокот ключа, что вблизи пробегает, мне слушать приятно,
Радует он селянина, нимало его не пугая.

(Мосх Сирказуский «Если лазурное море...»)
(Феокрит 1958: 167).

Анализ цикла Поплавского стоит начать с интерпретации его названия. Н. В. Норина отмечает, что в заглавии содержатся три основных «концептуальных» образа (солнце, музыка, вода), создающие целостность и «эстетически прекрасную картину» всего цикла (Норина 2016: 63). Но такое верное, но несколько буквальное прочтение отнюдь не исчерпывает смысл названия. Принцип целостности мироздания в заглавии достигается благодаря приёму синестезии. Поплавский создаёт некий мирообраз, в котором слиты водное (влажное, текучее, а потому тактильно чувствуемое), горячее и светлое, ослепительное и сверкающее и звучащее, мелодичное начала. Единство этих элементов творит благозвучный и прекрасный Космос. На наш взгляд, это глобальный синтез основных «чувственных» частей мира может отсылать к *Буколике*, где все эти образы были важны. Особенно это касается мотива музыки, который важен и для поэта, и для *буколиастов*. Данный жанр, согласно А. Смирновой имеет источником песни пастухов, исполнявшиеся на амебейных состязаниях и сопровождавшиеся виртуозной игрой на музыкальных инструментах (Смирнова 2008: 226). Наиболее близкой связь *буколических* стихотворений с народной песней обнаруживается в *идиллиях* Феокрита, написанных на дорийском наречии Сицилии и стилизованных под фольклорные песни, исполнявшиеся на состязаниях (Грабарь-Пассек, Гаспаров 1983: 410).

Выделим прилагательное солнечной, которое может отсылать к образу Аполлона, как и Гелиос, божеству дневного светила. Д. Токарев отмечал, что в поздней поэзии Б. Поплавский тяготеет к аполлоническому началу, в отличие от дионисийства его зрелого и раннего периодов (Токарев 2011: 89). Аполлон у него связывался с чисто дионисийскими мотивами, это «золотой бог», чья статуя «в Антиохии» пела о смерти и убивала людей жалом из солнечных лучей (О смерти и жалости...)» (Поплавский 1996: 262–263)). Красота не отделена от смерти, что вписывается в единство *буколического* и апокалиптического в цикле, где аполлонизм соотносится и с смертной, и с витальной энергией природы и красоты, что традиционно. В *буколической* поэзии Аполлон был знаменем Золотого века, что отмечает Н. А. Старостина: «новый круг — Аполлона, в котором ожидалось возвращение золотого века <...>. Утопическая тема золотого века сливается в *буколике* с пастушеской темой счастливой Аркадии» (Вергилий 1979: 456–457). Связь с Аркадией наблюдается и в пространственно-временной структуре цикла.

Обратимся к размышлению М. Л. Гаспарова. В *Буколиках* Вергилия действие развёртывается в особом идеальном мире (Аркадия), где на фоне пышных южных пейзажей происходит безмятежная пастушеская жизнь: «Именно из-за отдаленности Аркадия сразу становится страной не реаль-

ной, а условной и сказочной, “пейзажем души”: там рядом и море, как в Сицилии, и река Минций, как в Мантуе, откуда можно пешком сходить в Рим, а на полях там одновременно идёт и жатва, и пахота» (Вергилий 1979: 14–15). В эклогах упоминается и Орфей⁴, как покровитель пастухов, главных героев *Буколик*:

Исмар с Родопой — и те не столько дивятся Орфею.
 Петь же он начал о том, как в пустом безбрежном пространстве
 Собраны были земли семена, и ветров, и моря,
 Жидкого также огня; как зачатки эти, сплотившись,
 Создали всё; как мир молодой из них появился.
 Почва стала твердеть, ограничивать в море Нерея,
 Разные формы вещей принимать начала понемногу.
 Земли дивятся лучам дотоль неизвестного солнца,
 И воспарению туч, с высоты низвергающих ливни,
 И поражает их лес, впервые возросший, и звери
 Редкие, что по горам, дотоле неведомым, бродят.

(Вергилий 1979: 58).

Пространство в цикле у Поплавского — открытые просторы полей, гор, лесов, лугов, степей и побережья, залитого солнцем, природа представлена во всей пышности, благозвучии, красочности. Важно, что временная структура цикла это чаще всего лето и весна, что типично в *буколике*. Радостное восприятие мира связано с биографическим контекстом. Стихотворения цикла были вдохновлены летом, которое Поплавский и его возлюбленная, Н. Столярова, провели в «русском посёлке» в Фавьере, «расположенном на берегу Средиземного моря». Главная тональность стихов — осознание «“что, может быть, весенний прекрасный мир и радостен, и прав”» (Поплавский 2009: 525). В *буколике* центральное место также занимает любовь пастуха и пастушки: «В центре переживаний этого *буколического* мира царит, разумеется, любовь. Даже согнанные с земли пастухи эклог I и IX полны воспоминаний о своих возлюбленных» (Вергилий 1979: 15).

В первом стихотворении цикла «Не говори мне о молчанье снега» время и пространство разделены на два полюса, противопоставленные друг другу: зима, холод и молчание — весна, музыка и красота. Доминировавшая в *Снежном часе* морозная тишина побеждается воскрешением и солнечным теплом, происходит осознание, что «Смерть глубока, но глубже воскресенье / Прозрачных листьев и горячих трав. / Я понял вдруг, что, может быть, весенний / Прекрасный мир и радостен, и прав» (Поплавский 2009: 293). Единство солнца и воды пробивается сквозь грозу и тьму прошлой жизни: «Ещё в горах туманной полосой / Гроза скрывает небо за собой, / Но рядом, за песчаной косою, / Уж ярко солнце встретилось с водой» (Поплавский 2009: 293). Душа героя, как море, звучит радостным шумом

⁴ Важно, что в поэзии Поплавского одна из основных мифологем — Орфей в Аиде (Чагин 2008: 153), (Кочеткова 2010: 11–18), (Фатеева 2016: 122), (Назаренко 2020: 90–109).

волн: «Она довольна голубой обновой, / До края неба гребнями шумя» (Поплавский 2009: 293). Тут важен момент самоидентификации с природой, растворения в лазури. Такое состояние души обнаруживается в *Буколиках*, неудивительно, что М. Гаспаров применяет термин «пейзаж души» по отношению к пространству стихотворений: «Счастье тебе, ты здесь на побережьях будешь знакомых / Между священных ручьев наслаждаться прохладною тенью. / Здесь, на границе твоей, ограда, где беспрестанно, / В ивовый цвет залетая, гиблейские трудятся пчёлы, / Часто лёгким ко сну приглашать тебя шёпотом будет» (Вергилий 1979: 39). В произведении Поплавского образ возлюбленной также соединён с миром природы и становится центром гармоничного космоса, создавая его красоту и благозвучие: «С ленивою улыбкой молчаливой, / В кустах, где птицы говорят с Тобой, / Читая так, Ты кажешься счастливой, / И радостью Твоей блеснит прибой» (Поплавский 2009: 294). Это богиня, властвующая стихией, её высшая природа очевидна благодаря местоимениям, которые написаны с прописной буквы.

Следующее произведение «Богу родиться в земном, человеку родиться в небесном» является «самым стилизованным» под античный канон во всём творчестве поэта. Герой созерцает космическую феерию, он соединён со Вселенной, причём, их единство маркируется движением небесных светил. Если первый, второй и четвёртый стихи написаны гекзаметром⁵, то третий стих — пятистопный дактиль с цезурой во второй стопе между вторым и третьим слогами. Этот ритмический сдвиг обусловлен противопоставлением третьего стиха, посвящённого земному миру, трём гармоничным строкам, в которых описана красота Галактики. Поплавский использует слово глубина, соединяя вместе небо и воду, это музыка космической пучины. Оба полушария как бы переливаются одно в другое:

Богу родиться в земном, человеку родиться в небесном,
 _UU/_UU//UU/_UU/_UU/_U(U)
 Дивный Меркурий зовёт одновременно мать и жена.
 _UU/_UU//UU/_UU/_U/U_(U)
 Падает пламя. Огонь подымается к звёздам,
 _UU/_U//U/_UU/_UU/_U(U)
 Вечной весною цветёт в глубине вышина
 _UU/_UU/_UU/_UU/_

(Поплавский 2009: 294).

В этом четверостишии возникает аллюзия к теории о музыке сфер. В античной философии учение, созданное Пифагором и разрабатываемое Евдоксом и Аристотелем, посвящено идее о музыкальном вращении космических тел. Каждое светило имеет свою скорость, все их движения взаимодействуют между собой, как тоны идеальных консонирующих

⁵ В поздней лирике поэт обращался к строгим старинным стиховым формам (александрийский стих).

интервалов. Небесные сферы, к которым относятся солнце, луна, планеты и звёзды (созвездия), имели своё звучание, причём в теории Александра Афродисийского эти консонансы представляли собой астральные гаммы различные по высоте у того или иного космического объекта. У луны самые низкие гаммы, а у звёзд самые высокие. Двигаясь по орбитам, кружась по небесным осям, космические сферы издают гармонии, равные разным интервалам: кварте (луна), квинте (солнце), октаве (звёзды и планеты). Пение светил слышно человеческой душе, оно настраивает её как струны на эхо, что создаёт созвучие небесной и земной лир (кифар, форминг) и особую духовную «космическую» музыку; человек — земная лира, которую небесная гармония заставляет звучать в мажорной тональности, издавать чистую мелодику и готовиться к возвращению в «астральную прародину» (Гудимова 2018: 100–116). Музыкальные светила существуют среди просторов вселенной, звуча в унисон земле благодаря священному пламени, стремящемуся ввысь. Этот огонь — символ души лирического героя, его духовный светоч, горящий вместе со звёздами. Финальный стих ритмически идеален, в нём нет цезуры, что связано с космосом, цветущим, как весенний сад⁶.

В третьей миниатюре «В ярком дыме июньского дня» соединены воздушная и водная стихии, образуя космос («В шум морской и воздушной волны»), воздушный океан, наполненный звуками. Любопытен стих «Сад цветёт, и шарманщик поёт», который, возможно, отсылает к стихотворению И. А. Бунина «С обезьяной»⁷. Но след буколической традиции замечен не менее отчетливо. Для Вергилия Золотой век знаменуется единством стихий, миров природы и людей и всеобщим ликованием: «В IV эклоге перед нами, наоборот, картина не былого, а будущего золотого века, наступающего по предсказаниям сивиллы: рождается божественный младенец, и по мере того, как он растет, смиряются дикие звери, земля сама родит колосья, а дубы — мёд, являются и минуют последние герои, борющиеся с природой, как аргонавты, или друг с другом, как троянские бойцы, и, наконец, всё мироздание сливается в едином роднящем ликовании» (Вергилий 1979: 17). У Поплавского всеобъемлющее ликование очевидно. Мир — это грандиозная разноголосица: «Посмотри! Всё полно голосов». Несмотря на смывание грани между солнцем и водой, «летняя боль» глубока, герой находится между страданием и счастьем:

⁶ Вергилий знал учение Пифагора, что выразилось в космических пейзажах его произведений: «Землю, небесную твердь и просторы водной равнины, / Лунный блистающий шар, и Титана светоч, и звёзды, — / Всё питает душа, и дух, по членам разлитый, / Движет весь мир, пронизав его необъятное тело» (Вергилий 1979: 260). Подробнее о космолизме Поплавского пишет Д. Токарев (Tokarev 2017: 267–289).

⁷ В обоих произведениях возникает топос южного приморского города-сада, появляется и образ шарманки: «Ай, тяжела турецкая шарманка», «Но путь далёк... Сады, сады, сады...», «Далёко от Одессы на фонтан! / Ограды дач ещё в живом узоре — / В тени акаций. Солнце из-за дач / Глядит в листву. В аллеях блещет море...» (Бунин 2018: 165) — «В ярком дыме июньского дня, / Там, где улица к морю ведёт, / Просыпается утро от сна, / Сад цветёт и шарманщик поёт» (Поплавский 2009: 294).

Вдалеке, средь молочных паров,
Солнце скрыло хрустальной дугой
Грань воздушных и водных миров,
И один превратился в другой.

А за молотом, где свищет Эол,
И, спускаясь, пылит экипаж,
Сквозь сады, в сновидении пчёл,
Гордый дух возвратился на пляж.

Значит рано молитвы творить,
Слишком летняя боль глубока —
Так, впадая, на солнце горит,
И теряясь, сияет река.

(Поплавский 2009: 295).

Эол — повелитель ветров, может рассматриваться как аллюзия к эоловой арфе. Мир звучит в шуме ветра, сонном жужжании садовых пчёл, в шуме волн, переходящих в шум прибоя. Соединение воды и солнца может иметь и негативную символику, река символизирует горе, боль, которая не может уйти окончательно и сияет сквозь радость вместе с лучами солнца. В культуре эолова арфа имеет амбивалентную символику. А. Е. Махов выделял, что данный инструмент — символ смерти в балладах Оссиана, любви у предромантиков и Мирового Хора голосов сильфид и сильфов (Махов 1993: 5–7). Связь с арфой, её струнами, очевидна в пятом стихотворении цикла «Там, где тонкою нитью звеня». Оно посвящено ветру, который несёт боль и свободу, звеня воздушной струной. В сказочной, солнечной, воздушной музыке мелькают и минорные ноты. Тяжесть прошлого прорывается через радость и любовь, а волны разбиваются о скалы, как хрусталь, знаменуя невозможность обретения счастья в красоте, хрупкой, подобно этой удивительной, но кратковременной в своём существовании морской волне. Здесь вновь возникает возлюбленная, остающаяся центром вселенной. Голубой ореол героини подчёркивает её божественность, непорочность и связь с водным и небесным мирами, которые слиты в единой чистой синеве её священного облика:

И навстречу ревушей волне
Раскрывается небо вполне,
Будто всё превратилось, любя,
В голубой ореол для Тебя.

Но чем ярче хрустальная даль,
Где волна, рассыпаясь, бежит,
Тем острее прошедшего жаль
И яснее, что счастьем не жить.

(Поплавский 2009: 296).

В четвёртом стихотворении «Под глубокою сенью аллеи» возникает мотив дождя, который в цикле имеет положительный смысл, он связан

с цветением и плодородием. В шуме потоков звучит как вода, так и небо. Дождь — воплощение космической энергии, он создаётся Созвездием Водолея «Под глубокою сенью аллеи / Дождь дорожку омыл добела. / Утомилась рука Водолея, / В белом небе сирень расцвела» (Поплавский 2009: 296). Полушария меняются местами: космос воспринимаются как небесный сад, где цветёт сирень, поливаемая вместе с земной аллеей Водолеем-Садовником. Мироздание покрыто белоснежными цветами, оно чистое и благоухающее. Природа оживает, а радуга ждёт грозы. Этот пейзаж звучит в капели, шуме дождя, грома, щебете птиц, это Рай, созидаемый героиней:

Средь капли, где луч на весу
Повторяется тысячи раз,
Начинается лето в лесу,
Раскрывается множество глаз.

Я не вижу Тебя, но Ты здесь,
Я не слышу Тебя, но Ты есть.
Где-то птица поёт. Это весть,
Что лесам невозможно не цвести

(Поплавский 2009: 296).

Если пятое стихотворение — гимн дождю и воде, то шестое вновь посвящено ветру. В миниатюре «Ветер лёгкие тучи развеял» воздушная стихия несёт свежесть, юность, радостное звучание весны. Мир представляет собой гигантский аквариум, в чьих стеклянных стенах, в золотых нитях солнечной воды благоухает и поёт весна: «Жёлтый сумрак проходит горами. / Вот и солнце — зажмурился сад. / У стены водяными мирами / Дружно вспыхнули листья посад» (Поплавский 2009: 297). Шум ветра звучит в унисон морскому бризу, гонящему пенные волны к ногам героини, это водно-воздушная гармония: «Вешний ветер сегодня в удаче, / Лес склоняется в шумной мольбе. / И на камнях, под новою дачей, / Пена белая рвётся к Тебе» (Поплавский 2009: 297). Земная жизнь будет всегда иметь двойственность. Она прекрасна и страшна своей непредсказуемостью, мимолётностью радости: «Души рвутся из зимней неволи / К страшной, радостной жизни земной» (Поплавский 2009: 297). Отплытие от берега к середине моря заставляет героя оказаться наедине с самим собой и осознать смысл жизни. Тема страшной радости бытия звучит более явно: «И не страшно? Скажи без утайки: / Страшно, радостно мне и легко. / Там, за мысом, где борются чайки, / Нас подбросит волна высоко» (Поплавский 2009: 297). Уходя за мыс, где всё звучит в крике чаек и шуме волн, герой раскрывается, осознаёт свой путь, итогом его размышлений станет желание беззаботности и лёгкости: «Хлопнет парус на синих качелях. / Так бы думать и петь налегке, / Без надежды, без слов и без цели. / Возвратившись, заснуть на песке» (Поплавский 2009: 297). Солнце — кровавый шар, покрытый огненными, червонными реками, напоминающий великие полотна А. Куинджи («Красный закат на Днепре»). Эпитет «кровавые» символизирует «полнокровие» жизни и мироздания:

Хорошо сквозь прикрытые веки
 Видеть солнце палящим пятном.
 Кровяные, горячие реки
 Окружают его в золотом.

Шум воды голоса заглушает,
 Наклоняется небо к воде,
 Затихает душа, замирает,
 Забывает сама о себе.

(Поплавский 2009: 297).

В седьмом стихотворении «Стекло блестит огнём» воспеваются красота и гармоничность солнечной музыки. Нельзя не выделить, что вместе с предыдущей и последующей миниатюрами оно создаёт триптих, по образности наиболее близкий названию цикла. Солнечная музыка воды — гармоничное состояние природы, её трепет перед чудесным соединением стихий в нечто прекрасное, где объединены макрокосмос и микрокосмос: «Там будет жарко днём, / И в солнечной истоме, / Повиснут над волной / Стрекозы и сады. // Ещё так сумрачно, так радостно смеётся / Проснувшаяся к свежести душа, / И слушает, как жизнь воды из крана рвётся / И моется, и дышит, не спеша» (Поплавский 2009: 298). В стихотворении звучат морские волны, лесной ручей, около которого герой собирает грибы под поваленной елью, река, где он совершает купание и возвращается домой с «водой в ушах». Интересна ритмическая структура этих катренов. Строфа о счастье героя написана чередующимися строками шестистопного и пятистопного ямба, а музыкальность в ней достигается с помощью анафор и повторов союза и, создающих впечатление чрезмерной радости и полноты чувств, а стихи о природе написаны трёхстопным ямбом, что убыстряет темп прочтения:

И снова долгим днём,
 В саду, в сияньи листьев,
 Где шляется пчела
 Над лестницей, в пыли

Вода горит огнём
 И в бездне летних истин,
 Навек душа тепла
 Верна судьба земли.

(Поплавский 2009: 298).

Заглавие следующего произведения дало название всему циклу. Солнечная музыка воды — это и море, и побережье, над которым цветут леса и испаряются в дымке вешние тучи. Эта музыка очень тихая, почти пение тишины: звучание капель смолы, еле слышный шум прибоя, который «Напоминает мне, что море внемлет, / Неспешно покрывая край земли» (Поплавский 2009: 299). Эта музыка обволакивает своим океанским благозвучием сушу, открывая мир, который прекрасен и ужасен: «Я снова встал

душой из зимней тьмы / И здесь в горах за серую агавой, / Который раз мне здесь раскрылся мир / Мучительной и солнечной забавой» (Поплавский 2009: 299). Все эти звуки не могут заставить героя забыть свою боль, избавиться от горя. Происходит несовпадение *musica mundana* и *musica humana*. Мировая музыка благозвучна, но внутренний мир героя диссонансный:

Молчит весна. Всё ясно мне без слова,
Как больно мне, как мне легко дышать,
Я снова здесь. Мне в мире больно снова,
Я ничему не в силах помешать.

Шумит прибой на телеграфной сети
И пена бьёт, на улицу спеша,
И дивно молод первозданный ветер —
Не помнит ни о чём его душа.

(Поплавский 2009: 299–300).

В этом прекрасном бытии, находящемся в вечной солнечной динамике, герой смиряется с болью, грезит о возлюбленной: «Ложусь на тёплый вереск, забывая/ О том, как долго мучился любя. / Глаза, на солнце греясь, закрываю/ И снова навсегда люблю Тебя» (Поплавский 2009: 300). Его грёзы даруют ему надежду, веру и любовь.

В дальнейших стихотворениях герой примиряется с жизнью, ощущает всю её красоту и мощь. Он испытывает наслаждение от гармонии стихий. У Вергилия природа тоже консонансная и наполнена первозданной чистотой: «Рощ звонкозвучных листвою и шумящими соснами Менал / Вечно одет, любви пастухов он и Пана внимает, / Первого в наших горах ненавистника праздной свирели. / Ряд меналийских стихов начинай, моя флейта, со мною!» (Вергилий 1979: 64). Пантеизм Поплавского близок античному восприятию природы, как храма, где существуют боги и всё наполнено шорохами и лепетами, создаваемыми нимфами и различными духами. Собственно в центре всего этого у поэта находится героиня-божество. Данные наблюдения позволяют выстроить пространственную структуру цикла *Над солнечной музыкой воды* в виде сферы:



Дева порождает гармоничное взаимодействие земного и горнего мира друг с другом. Если небесная сфера соединена с водой и землёй, то солнце коррелирует с водой через музыку, Космос же, как трансцендентный мир, благодаря мелодике светил, соотносится со всеми сферами планеты.

В девятом стихотворении «Разметавшись широко у моря» в первом катрене возникает пасторальный мотив крестьянского труда: «На углу под звенящей косою / Травы падают в омут небес» (Поплавский 2009: 300). Море шумит, курлычет, как журавль, его волны находятся в вечном диалоге друг с другом. Пребывание в пении вод равнозначно нахождению в синем просторе соединившихся моря и неба, это состояние подобно полёту в безбрежном воздушном океане, где в звоне атмосферных и морских струй можно забыться и уйти в сферу собственных фантазий:

В тёплой лодке пишу без ответа,
Свесив руку, гляжусь в глубину,
Закрываясь рукою от света
У безбрежного моря в плену,

Где в немолчном своём разговоре
Блеск волны догоняет волну
И, теряясь, шумит на просторе,
Незаметно склоняя ко сну.

Чуть курлычет вода за кормою
В непрестанном движеньи своём,
Призрак лодки с уснувшей душою
Неподвижно висит в голубом.

И на ней, как весы в равновесьи,
Равнодушен к добру и ко злу,
Полон солнечной радостью весь я,
Свесив тёплую руку к веслу.

(Поплавский 2009: 301).

Герой находится в гармонии, подобно весам, знаменующим умеренность и пропорциональность. Удивительна музыкальность этих строф. Композиционно они цикличны: причём первые два изменённых стиха пятого катрена замыкают финальный восьмой благодаря образам лодки, тёплой руки и мотиву отдыха. Не менее важна и звукопись. Во всех строфах превалирует звук «р» (20 раз), который семантически связан с темами безмятежности и прибоя. Очевидно, что сонорный вибрант «р» не имеет негативной окраски и создаёт звучание звонкое и трепетное, подобно рокоту чистых кристальных волн: «Мир прозрачен, как жидкий хрусталь», «В белом кружеве смотрятся вдаль». Значим боковой «л» (16 раз), гармоничный согласный в русской фонетике и зубной свистящий фрикатив «с» (19 раз). Сочетание этих различных звуков коррелирует с нахождением героя на грани между шумным миром небесно-водной лазури и сном. Важны и другие фонические приёмы, создающие особенное благозвучие

произведения. Это звуковые и лексические повторы («Блеск волны догоняет волну»), и морфемные каламбуры в первых двух стихах последней строфы «весы в равновесьи/Равнодушны», и внутренние рифмы («догоняет-склоняя»).

Десятое стихотворение «Сегодня сердце доверху полно» схоже с предыдущим. Грань между мирами стирается окончательно. Звуки солнечной воды звучат внутри героя: «Сегодня сердце доверху полно / Переливающимся шумом волн беспечных». Он принимает жизнь, «светозарное, счастливое дно вселенной»: «Я снова пред тобой, сияющее дно/Земной судьбы, играющее вечно» (Поплавский 2009: 301). Герой уходит от безмолвия к шуму. Море становится частью его духа («Вся жизнь души в глазах, вся жизнь природы в море»). Это ощущение себя в ином статусе, понимание собственного перерождения акцентировано ритмически. Этот стих — единственный образец шестистопного ямба в миниатюре, где все строки написаны пятистопным. Он звучит торжественно и медленно. Тишина осеннего леса космична. Герой слышит музыку зодиакальных созвездий. Октябрьский Стрелец разрушает тишину ночного неба звуком натянутой тетивы, но мир находится в уединении и гармоничном молчании: «Здесь, где глядя на мир сквозь хвойный лес, / Душа живёт в счастливом одиночьи, / Свою стрелу октябрьский Стрелец / Ещё не отослал в осеннее молчанье» (Поплавский 2009: 301). Вновь происходит смысловое разделение на темы шума и тишины, что связано с ночной буколичкой: безмолвие кончится после выстрела звёздного лука, что выражено сопряжением вибранта «р» и свистящего «с» и глухих шумных и зубных «ш», «щ», «т», ассоциирующихся с шелестами ночи. Мир пребывает в блаженной, гармонии, где нет громких звуков, кроме голосов птиц («Где с кратким криком ласточки носились», «Несущиеся прочь поют стрижи»). Это время значимо герою. Осенней ночью он растворяется в мировой музыке, любви и гармонии. *Musica Humana* переходит в *Musica Mundana*, они объединяются в единый Космос:

Всё тот же свет горит во всех мирах,
И все века шумят одним напевом,
И в них и я бессмертен, как в горах
Бессмертен день, всегда как будто первый.

Узнай себя в вечерней теплоте.
Святая радость всюду жизнь рождает.
Она в тебе, она вокруг, везде.
Она всегда любовь сопровождает.

(Поплавский 2009: 302).

Солнечная музыка воды и есть та святая радость, которая существует во всём сущем, она дарует герою ощущение сопричастности с мировой волей и вселенной. В следующем стихотворении «Летний вечер тёмен и тяжёл» концепция музыки изменена: «Душный ветер шелестит бумагой»,

«Сотряслась окрестность чёрным громом, / Стук дождя послышался над домом» (Поплавский 2009: 302). Мир находится в особом звуковом состоянии. Гром порождает страх и становится звучащим центром вселенной, заставляя природу издавать громогласные звуки (крики птиц, шум леса). Эта гроза оканчивается, порождая озоновую свежесть и изысканные гармонии. Мир переживает своеобразный Апокалипсис, несущий всему существу очищение и обновление:

На дворе, теснясь среди сараев,
Покачнулись пыльные кусты
И, курлыча у крыльцовых сваев,
Заблестел ручей из темноты.

В чаще птицы согнаны с ночлега,
Пыль воды влетает в окна дома,
Но чём ярче дождь несе[ц]я с неба,
Тем скорей его затихнет гомон.

Молкнет чёрный лес, ещё шумящий
Мокрой хвоей за столбом качелей
И сосновым запахом щемящим
Дышит сад в сиянии капли.

Растворив окно высокой дачи,
Отойдя на миг от слов и дум,
Неподвижно слушал неудачник
Утихающий счастливый шум

(Поплавский 2009: 303).

Очевиден приём звуковой семантизации, близкой звукоподражательности. Шум ручья инструментирован сочетанием аллитераций крлч-крлц «курлыча у крыльцовых свай». Звуки утихания дождя и шелеста листьев переданы благодаря доминированию зубных «с», «ш», «щ», аффрикат «ч», «ц», маркирующих тему умиротворённого благозвучия природы и её первоначальной свежести. Кроме глухих согласных появляется боковой «л». Полнота жизни, её победа над тишиной и тьмой маркирована приёмом синестезии, знаменующей особое состояние: «Дышит сад в сиянии капли». Вздохи сада, полного вешних ветров, аромата сосновой смолы, сочетаются в восприятии героя со звуками падающих с листьев капель грибного дождя, через которые сияют восходящие из-за туч солнечные лучи и радужные блики. Это чудесное состояние природы возможно лишь после смерти. Чёрный гром — знак гибели, Апокалипсиса. Но пройдя через эту символическую смерть, мир наполняется прохладой, силой, звучит новой лесной симфонией, состоящей из журчания вод, шума ветра и пения птиц:

Что земля и радость глубже боли,
Потому что смерть нужна лесам,
Чтоб весной трава рвалась на волю,
Дождь к земле и птицы к небесам.

Что темнее лжи печаль без веры,
 А большая жалость горше зла.
 Медленно в спокойной дымке серой
 День вставал, что иволга звала.

На умытых соснах дивно яркий
 Первый луч прошел на высотах
 И спокойный долгий день и жаркий
 Начался вознёю птиц в кустах.

(Поплавский 2009: 303).

Миниатюра «Чудо жизни в радостном движенъе» продолжает тему, начатую в предыдущем стихотворении. Дождь и ветер — вестники новой певучей жизни в природе, они превращают осень в лето. Происходит чаемый в буколке Золотой век. Природа, наполненная музыкой, способна побеждать время, заставляя его идти наперекор циклу сезонов: «И совсем растерянный от света, / От сиянья воздуха, от теплоты, / Возвращается ноябрь в лето, / Полный беспокойной красоты» (Поплавский 2009: 304). Радость побеждает дождём и «свежестью левкоев и осоки» ноябрьскую слякоть и тьму: «Рвался ветер обгонять трамваи, / Тентами в дожде озорничать — / То земля была едва живая, / Радости не в силах отвечать» (Поплавский 2009: 304). Природа трансформирует мир, она наделена онтологической силой, в этом произведении смерть — залог жизни и неотъемлемая часть смены времён года и человеческого бытия.

Следующее стихотворение «Домой с небес» — единственный озаглавленный текст цикла. Вода наделена солнечным началом: «Судьба души неведома словам. / В лучах дождя мы снова здесь в неволе. / Весенний ветер дышит к островам, / И грязь блестит на слабом солнце в поле» (Поплавский 2009: 305). Весенний дождь — звучание радости, любви, пробуждения мира и возвращения жизненных сил. Природа имеет пантеистическое значение, это божественная сила, превращающая спящую среди «сосновых звёзд» землю в плодородное лоно: «Покой весны, кто знает о тебе, / Тот никогда земли не покидает. / В холодном небе, в радостной мольбе / Несутся ласточки, дорогу узнавая» (Поплавский 2009: 305). В тексте сохранена дихотомия неба и земли. Герой, находящийся в плену облаков и солнца, видит идеалом цветущую землю, звучащую шумом стеблей травы: «Домой с небес, в чуть слышный шорох трав». Эта радость свежести дана лишь тем, кто жив, ведь «во тьме могил» «Не угадать покоя вечной жизни».

Миниатюра «Холодное румяное от сна» посвящена гармонии солнца, покрывающего весь мир звонкими лучами. Жизнь героя ограничена весенним лесом, где звучат птичий гам и плеск рыбы в реке. Сердце готовится встретиться с прекрасной девой-божеством. Это мгновение, насыщенное звуками и светом — прелюдия перед грозой, солнечной музыкой дождя, который оросит героя, одарит его радостью жизни и даст надежду на встречу: «Весенний лес вдруг вспыхнул солнцем весь, / Согретый лучезарною

рекою. / Внезапно с солнцем встретившись, как здесь/ Мы встретились с Тобою и покоем» (Поплавский 2009: 306). Запечатлено мгновение, когда мир на грани молчания и музыки; ещё «не слышны голоса» птиц, но уже раздаются раскаты грома. Дождь и гроза возникают в небесных глубинах, где лирический герой встретился со своей богиней:

Лишь слабый гром чуть слышно ворожит,
В сиянии туч, тяжёлой влагой полных.
Ты, кажется, душа собралась жить,
И смотришь, родину стараясь вспомнить.

Под тяжкими ресницами глаза
Устремлены в предел знакомой боли,
Где вдалеке обречена гроза
Блеснуть и шумно вылиться над полем.

Всё радостней, всё крепче мир любя,
Смеясь и узы грусти разрывая,
Я здесь живу, я встретил здесь Тебя,
Я шум дождя Тобою называю.

(Поплавский 2009: 307).

Данные строфы наводят на мысль о влиянии тютчевской «Весенней грозы». У Тютчева майский гром пробуждает от зимнего сна природу и заставляет её проснуться и ликовать: «С горы бежит поток проворный, / В лесу не молкнет птичий гам, / И гам лесной, и шум нагорный — / Всё вторит весело громам» (Тютчев 2002: 60). Важно, что у Тютчева дева-божество становится причиной буйства мира: «Ты скажешь, ветреная Геба, / Кормя Зевесова орла, / Громокипящий кубок с неба, / Смеясь, на землю пролила» (Тютчев 2002: 60). Звучат трагические ноты ностальгии по небесному краю, где герой встретил чудесную деву, о которой напоминает мгновенная вспышка молнии.

Следующие три финальных стихотворения представляют уже цикл о книге-мире, которой является Космос. Начинается этот цикл пятнадцатым стихотворением «Жарко дышит степной океан». Степь является символом солнечной музыки воды, земное, водное и небесное соединены в метафоре этого бесконечного, как поверхность океана, травяного многоручного приволья: «Шорох птицы на скошенном хлебе», «Треск кузнечиков слушал всё время», «Телеграфный трезвон над землёю/ Не смолкает, недвижно певуч» (Поплавский 2009: 307–308). Важен образ девы:

Кто покой Твой не знает, тот не был
За пределом судьбы и беды.
Там Тебя окружают два неба —
Сон лазури и отблеск воды.

Без упрёка, без дна, без ответа
Ослепительно в треске цикад

От земли отдаляется лето,
В жёлтой славе клонясь на закат.

Тщетно, словно грустя о просторе,
Ты пыталась волне подражать,
Только Ты человек, а не море —
Потому что Ты можешь скучать.

(Поплавский 2009: 308).

В этой миниатюре она обречена на исчезновение. Предчувствие ухода ознаменовано отдалением лета в закат, наступлением августа, как переходного месяца между летом и осенью. Дева совершает уход с небес на землю, она перестаёт быть богиней и очеловечивается, но её высшая природа сохранена. Это вновь угадывается в прописных буквах, начинающих относящиеся к ней местоимения.

Совершенно иное значение море имеет в стихотворении «На песке в счастливый час прибой». Волна стирает надежду на счастье. Тема книжизни высвечивается благодаря мотиву письма на песке: «Море стерло пеной голубую / То, что я о счастье написал» (Поплавский 2009: 309). Летняя сказка окончена, ветер перевернул страницу Книги Мира, он стирает следы на песке. Герой осознаёт, что покидает идиллический рай: «Тёплый ветер снова слишком скоро / Пролистал в песке крылом страниц. / Я уже не буду у забора / В сжатом поле слушать шелест птиц» (Поплавский 2009: 309). Мир возвращается к безлюдной тьме, хаосу: «Там, во тьме, где наше сердце билось, / Между звёздным миром и водой, / Бродит тень того, что не свершилось, / Голосит и ищет нас с Тобой» (Поплавский 2009: 309).

Некоторое перемирие с жизнью можно обнаружить в стихотворении «Отцветает земля. Над древнею солнце заходит». Этот текст написан пятистопным анапестом и отсылает к оканчивающему *Снежный час* произведению «Рождество расцветает. Река наводняет предместья», как и мотивы цветения и примирения с жизнью, а также конца времён⁸. Но в данном случае оканчивается счастье. Происходит восстановление героя. Он слушает пение моря, обретая покой. Море — метафора внутреннего мира, в котором волны счастья несут различные чувства: «Я проснулся и слушаю в сердце спокойные волны / Безнадёжности, счастья и ясной осенней тоски» (Поплавский 2009: 310). Радость оканчивается, побеждает осень, из-за которой увядает природа. Символ упадка — забытая книга: «Кто-то

⁸ В обоих стихотворениях пятистопный анапест сохраняет свой семантический ореол торжественного, высокопарного и трагического размера, связанного с мифологией как античной, так и христианской, Космосом и великими историческими событиями («Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури» А. А. Фета, «Возрождение», «Смотрит месяц ненастный как сыплются жёлтые листья», «За измену» И. А. Бунина, «От Солнца» К. Д. Бальмонта, «Девятьсот пятый год» Б. Л. Пастернака, «Золотистого мёда струя из бутылки текла» О. Э. Мандельштама, «До чего же бывает речная вода хороша» А. Суркова). Подробнее о семантическом ореоле пятистопного анапеста в монографии о Мандельштаме пишет Е. Сошкин (Сошкин 2015: 56–79).

ходит за мною и слышится треск можжевельный. / Это счастье мое заблудилось в полях. / У воды потерялось, в сиянии неба бесцельном, / Как забытая книга, с отметкой твоей на полях» (Поплавский 2009: 310). Тема смерти возникает благодаря образу можжевельника, символизирующего гибель и утрату. Но расставание с летом и героиней не несёт катастрофы, а даёт надежду на встречу.

Ты ушла и осталась; мы можем уже не страшиться
 Расставаться надолго, кто может дождю помешать
 С безупречным задором твоим над землёй проноситься,
 Отдаваясь в груди моей, что ты научила дышать.

Всё тобою полно, всё ещё раз от нас отдаляясь,
 Улыбается нам. Погасают стога не спеша.
 Отцветает земля, осыпаются дни, забываясь,
 И на низкое солнце, усталая, смотрит душа.

(Поплавский 2009: 310).

Цикл оканчивается апокалиптическим стихотворением, на анализе которого следует остановиться подробнее:

Мать без края: «быть или не быть»,
 Может быть, послушать голос нежный?
 Погасить лучи и все забыть?
 Возвратить им сумрак ночи снежной?

Мать святая, вечная судьба.
 Млечный путь едва блестит. Всё длится.
 Где-то в бездне чёрная труба
 Страшного суда не шевелится.

Тихо дышат звёздные хоры.
 Отвечает мать больному сыну:
 Я — любовь, создавшая миры,
 Я всему страданию причина.

Состраданье — гибель всех существ.
 Я — жестокость. Я — немая жалость.
 Я — предвечный сумрак всех естеств,
 Всех богов священная усталость.

Спи, цари, Я — рок любви земной,
 Я — почин священных повторений,
 Я — вдали под низкою луной
 Голос, вопрошающий в сомненьи.

О, герой, лети святым путем,
 Минет час, ты рок богов узнаешь.
 Я же с первым утренним лучом
 В комнате проснусь, что ты не знаешь.

Улыбнусь. Рукой тетрадь открою,
 Вспомню сон святой хотя б немного

И спокойно, грязною рукою
 Напишу, что я прощаю Бога.

Сон о счастье. Газ в пыли бульвара,
 Запах листьев, голоса друзей.
 Это всё, что встанет от пожара
 Солнечной судьбы. Смирись, ничей.

(Поплавский 2009: 311).

Поразительным образом вся символика цикла сменяется на противоположную. Дева заменена Великой Матерью, Мировая Книга — тетрадь. Нельзя не согласиться с Н. Нориной, что вместе с первым стихотворением данное образует своеобразный круг, так как в обоих текстах появляется мотив сна (Норина 2016: 64). Но если в первом стихотворении герой находился в состоянии воскрешения («Смерть глубока, но глубже воскресенья»), то в данном случае он на грани между бытием (жизнью) и небытием (смертью), как бы выбирая между ними, на что намекает гамлетовский подтекст в первой строфе, где кроме знаменитого вопроса, возникают риторические вопросы с инфинитивами. Вопрос «быть или не быть» в начинающем миниатюру катрене повторяют глагольные конструкции «погасить лучи» и «вернуть» «сумрак ночи снежной», что связано с выбором между жизнью и смертью, так как лучи — символ солнца, чьё угасание равнозначно уходу во тьму, а зима противопоставлена летней и весенней символике основного цикла, как и шекспировский *Гамлет* противоположен буколическому колориту предыдущих стихотворений.

Космическая гармония существует, но она безмолвна: «Тихо дышат звёздные хоры». Солистом в этом пении выступает бескрайняя-бесконечная Мать, в которой соединены и святость, и созидание, и разрушение. Она вечна во времени и бесконечна в пространстве («Мать без края», «Мать святая, вечная судьба»). Эта женская сущность является фатумом, роком, в ней сосуществуют оппозиционные элементы бытия. Важно, что на уровне синтаксиса, происходит переход от монолога героя к речи Девы, которая кажется более медленной и торжественной, за счёт тире, создающих длинные паузы при прочтении: «Я — любовь, создавшая миры, / Я всему страданию причина», «Я — жестокость, я — немая жалость, / Я — предвечный сумрак всех существ», «Я — рок любви земной, / Я — почин священных песнопений, / Я — вдали под низкою луной / Голос, вопрошающий в сомненье» (Поплавский 2009: 311). Герой оказывается сыном могучей богини, по сути, происходит встреча с мировой матерью, которая заставляет открыть новую страницу в книге (дневнике) жизни и примириться с Богом. Эта мать является воплощением небесной девы, это монументальный божественный образ. Данный текст во многом повторяет миниатюру «Рождество расцветает. Река наводняет предместья», где эсхатологические мотивы также важны, а герой получает прощение-примирение с горным божественным миром: «Осыпая сиянья, как долго мы были врагами / Ти-

шины и природы, и всё ж мы теперь прощены» (Поплавский 2009: 289). Герой прощает Бога, возвращаясь во тьму. Апокалиптика противопоставлена музыке сфер, ведь чёрная труба «молчит» в бездне, во мгле земного мира, находящегося под светящимся и звучащим в звёздных хорах ночном небе, но в данном случае весь мир, в отличие от остальных стихотворений цикла, находится в состоянии молчания. Апокалипсис происходит уже после встречи с Великой Матерью. В финале весь солнечный и прекрасный мир сгорает, символизируя окончание времени летнего блаженства, которому был посвящён цикл. Но оно останется для героя в виде запахов и звуков, воспоминаний о летнем мире, который рассыпался на осколки воспоминаний: «Сон о счастье. Газ в пыли бульвара, Запах листьев, голоса друзей... / Это всё, что встанет от пожара / Солнечной судьбы. Смирись, ничей» (Поплавский 2009: 312). Счастье, наполненное солнцем, никому не принадлежит, оно не может продолжаться вечно, каждый счастливый период оканчивается, пропадает в эсхатологической пропасти, превращаясь в воспоминание, исчезая в тумане времён. Но образ трубы Страшного Суда можно трактовать и иным способом. Мир сгорает, но возможно и его возрождение, что связано с характерной для цикла темой обновления и необходимости смерти для создания новой жизни, эсхатология нужна для космогонии. Само время циклично, подобно морским волнам, что позволяет считать финал оптимистичным, видеть его как надежду на возвращение звёздных хоров, летних запахов и прекрасного времени счастья и гармонии. Ведь переверачивание страницы дневника знаменует переход к новой главе бытия, стихотворение оканчивается образом солнечного счастья, связанного с потерянным Раем, который радостен для героя уже своим присутствием в жизни и возможностью своего Возрождения.

Исследовав образность стихотворений Поплавского, мы делаем вывод, что на поэтику цикла *Над солнечной музыкой воды* оказала влияние буколика, что выражается в мотивах Аркадии, Золотого века, плодородия, цветения, обилия, радости, пышной природы. Более того, античная концепция у Поплавского усложнена и аллюзиями к пифагорейству, характерному в этом жанре, и стремлением к построению чудесного мироздания, где все стихии находятся в консонансном согласии. Центром, золотым сечением этого идеализированного сказочного мира является дева-богиня. Но в цикле реализуется специфическая градация от счастья и гармонии к осознанию иллюзорности Рая, от лета к осени. Природа представляется Книгой Мира, чьи страницы закрываются, священные письмена бытия забыты, что задаёт трагическое звучание этого цикла и не согласуется с идеями исследователей об уходе поэта к жизнерадостному оптимизму. В отличие от буколических мотивов, связанных с темами Рая, безмятежной солнечной жизни среди идеализированного пространства сказки, герой проходит через страдания и разлуку, оканчивая свой путь в разрушенном Апокалиптической силой мире.

ЛИТЕРАТУРА

- Бунин Иван. *Полное собрание стихотворений, романов и повестей*. В 1 т. Москва: Альфа-Книга, 2018.
- Вергилий. *Буколики. Георгики. Энеида*. Москва: Художественная литература, 1979.
- Галкина Мария. *Художественно-философские аспекты прозы Бориса Поплавского*. Автореф. ... канд. филол. наук. Москва, 2010.
- Грабарь-Пассек Мария, Гаспаров Михаил. «Эллинистическая литература первой половины III века до н. э.». *История мировой литературы*. В 8 т. Т. 1. Москва, 1983. 408–419.
- Гудимова С. А. «Музыкальные концепции античного мира». *Вестник культурологии* 3 (86) (2018): 100–116.
- Злочевская Алла. *Поплавский Борис Юлианович (24.05/06.06).1903, Москва — 09.10.1935, Париж), поэт, прозаик, философ и критик*. [Цит. по электронному источнику: <https://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=957>].
- Кочеткова Ольга. *Идейно-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского*. Автореф. ... канд. филол. наук. Москва, 2010.
- Кочеткова Ольга. «Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского». *Вестник Российского университета дружбы народов* 1(2010): 11–18.
- Лапаева Наталья. «“Рождественская нота” в поэзии Бориса Поплавского (истолкование и интерпретация стихотворения “Рождество расцветает. Река наводняет предметья”»». *Духовная литература и святочные рассказы: Книга для учителя*. Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2005: 82–88.
- Лосев Алексей. «Пан». *Мифы народов мира. Энциклопедический словарь*. В 2 т. Т. 1. Москва, 1980. 279–280.
- Махов Александр. Эолова арфа: вещь и поэтический миф. *Русская речь* 4 (1993): 3–9.
- Менегальдо Елена. *Поэтическая вселенная Бориса Поплавского*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007.
- Мережковский Дмитрий. *Тайна запада: Атлантида — Европа* [Цит. по электронному источнику: <https://merezhkovsky.ru/lib/prose/atlantida-evropa.html>].
- Назаренко Иван. «“Орфей в Аду”: трансформация мифа об Орфее и Эвридике в романе Б. Поплавского “Домой с небес”». *Имагология и компаративистика* 14 (2020): 90–109.
- Норина Наталья. «Поэтика лирического цикла Б. Ю. Поплавского «Над солнечной музыкой воды»». *Международный научно-исследовательский журнал* 12 (2016): 62–65.
- Пильщиков Игорь. «Что такое цевница? (на материале русской поэзии XVIII–XIX вв.)». *Антропология культуры*. Москва: Московский Государственный Университет им. М. В. Ломоносова, 2010: 319–336.
- Поплавский Борис. *Снежный час*. Париж: Cooperative etoile, 1936.
- Поплавский Борис. *Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма*. Москва: Христианское издательство, 1996.
- Поплавский Борис. *Собрание сочинений*. В 3 т. Москва: Книжица, Русский путь, Согласие, 2009.
- Радциг Сергей. *История древнегреческой литературы*. Москва: Высшая школа, 1982.
- Роман Сергей. *Пути воплощения религиозно-философских переживаний в поэзии Андрея Белого и Б. Ю. Поплавского*. Автореф. ... канд. филол. наук. Орехово-Зуево, 2007.
- Смирнова Анна. «Музыка в амейбейных агонах». *Вестник Санкт-Петербургского Государственного Университета* 9/2 (2008): 226–228.
- Сошкин Евгений «Между могилой и тюрьмой: “Голубые глаза и горячая лобная кость” О. Мандельштама на пересечении поэтических кодов». *Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке*. Тарту: Тартуский Университет, 2010: 56–79.
- Токарев Дмитрий. «Между Индией и Гегелем»: *Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
- Тютчев Фёдор. *Полное собрание сочинений и писем*. В 6 т. Москва: Классика, 2002.
- Фатева Анастасия. *Орфический миф в интертекстуальных мотивах культур России и Италии конца XIX — первой половины XX веков*. Автореф. ... канд. филос. наук. Москва, 2016.

Феокрыт. Моск. Бюн. *Идиллии и эпиграммы*. Москва: Издательство АН. СССР, 1958.
 Tokarev D. «"The astral fire of the most-pure divine magic": a portrait of the émigré poet Boris Poplavskii as a magus. *Russian Literature* 93–94 (2017): 267–289.

REFERENCES

- Bunin Ivan. *Polnoe sobranie stihotvorenij, romanov i povestej*. V 1 t. Moskva: Al'fa-Kniga, 2018.
- Fateeva Anastasiya. *Orficheskiy mif v intertekstual'ny'h motivah kul'tur Rossii i Italii konceza XIX — pervoj poloviny' XX vekov*. Avtoref. ... kand. filos. nauk. Moskva, 2016.
- Feokrit. Mosh. Bion. *Idillii i e'pigrammy'*. Moskva: Izdatel'stvo AN. SSSR, 1958.
- Galkina Mariya. *Hudozhestvenno-filosofskie aspekty' prozy' Borisa Poplavskogo*. Avtoref. ... kand. filol. nauk. Moskva, 2010.
- Grabar'-Passek Maria, Gasparov Mikhail. Ellinisticheskaya literatura pervoi poloviny III veka do n.e.: *Istiriya mirovoi kiteratury*. V 8 t. T. 1. Moskva, 1983. 408–419.
- Gudimova S. A. «Musykalniye koncepczii antichnogo mira». *Vestnik kulturologii* 3/86 (2018): 100–116.
- Kochetkova Ol'ga. *Idejno-e'stetcheskie principy' «parizhskoj noty'» i hudozhestvenny'e poiski Borisa Poplavskogo*. Avtoref. ... kand. filol. nauk. Moskva, 2010.
- Kochetkova Ol'ga. «Mif ob Orfee v tvorchestve Borisa Poplavskogo». *Vestnik Rossijskogo universiteta družby' narodov* 1 (2010): 11–18.
- Lapaeva Natal'ya. «"Rozhdestvenskaya nota" v poe'zii Borisa Poplavskogo (istolkovanie i interpretaciya stihotvorenija "Rozhdestvo rasczvetaet. Reka navodnyaet predmest'ya")». *Duhovnaya literatura i svyatochny'e rasskazy': Kniga dlya uchitelya*. Perm': Permskiy gosudarstvenny'j pedagogicheskij universitet, 2005: 82–88.
- Losev Aleksej. «Pan». *Mify' narodov mira. E'nciklopedicheskij slovar'*. V 2 t. T. 1. Moskva, 1980. 279–280.
- Mahov Aleksandr. E'olova arfa: veshh' i poe'ticheskij mif. *Russkaya rech'* 4 (1993): 3–9.
- Menegal'do Elena. *Poe'ticheskaya vseennaya Borisa Poplavskogo*. Sankt-Peterburg: Alteja, 2007.
- Merezhkovskij Dmitrij. *Tajna zapada: Atlantida-Evropa* [Cit. po e'lektronnomu istochniku: <https://merezkhovskiy.ru/lib/prose/atlantida-evropa.html>].
- Nazarenko Ivan. «"Orfej v Adu": transformaciya mifa ob Orfee i E'vruidike v romane B. Poplavskogo "Domoj s nebes"». *Imagologiya i komparativistika* 14 (2020): 90–109.
- Norina Natal'ya. «Poe'tika liricheskogo cikla B. Yu. Poplavskogo "Nad solnečnoj muzy'koj vody"». *Mezhdunarodny'j nauchno-issledovatel'skij zhurnal* 12 (2016): 62–65.
- Pil'shnikov Igor'. «Chto takoe cevnicza? (na materiale russkoj poe'zii XVIII–XIX vv.)». *Antropologiya kul'tury'*. Moskva: Moskovskij Gosudarstvenny'j Universitet im. M. V. Lomonosova, 2010: 319–336.
- Poplavskij Boris. *Snezhny'j chas*. Parizh: Cooperative etoile, 1936.
- Poplavskij Boris. *Neizdannoe. Dnevnik. Stat'i. Stihi. Pis'ma*. Moskva: Hristianskoe izdatel'stvo, 1996.
- Poplavskij Boris. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. Moskva: Knizhnicza, Russkij put', Soglasie, 2009.
- Radcig Sergej. *Istoriya drevnegrecheskoy literatury'*. Moskva: Vy'sshaya shkola, 1982.
- Roman Sergej. *Puti voploshheniya religiozno-filosofskih perezhivaniy v poe'zii Andreyela Belogo i B. Yu. Poplavskogo*. Avtoref. ... kand. filol. nauk. Orehovo-Zuevo, 2007.
- Smirnova Anna. «Muzy'ka v amebejn'y'h agonah». *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta* 9/2 (2008): 226–228.
- Soshkin Evgenij. «Mezhdu mogiloj i tyur'moj: "Goluby'e glaza i goryachaya lobnaya kost'" O. Mandel'shtama na peresechenii poe'ticheskikh kodov». *Blokovskij sbornik XVIII: Rossiya i E'stoniya v XX veke*. Tartu: Tartuskij Universitet, 2010: 56–79.
- Tokarev Dmitrij. «*Mezhdu Indiej i Gegelem*»: *Tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoj perspektive*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.
- Tokarev Dmitrij. «"The astral fire of the most-pure divine magic": a portrait of the émigré poet Boris Poplavskii as a magus». *Russian Literature* 93–94 (2017): 267–289.

- Tyutchev Fyodor. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem*. V 6 t. Moskva: Klassika, 2002.
- Vergilij. *Bukoliki. Georgiki. E'neida*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1979.
- Zlochevskaya Alla. *Poplavskij Boris Yulianovich (24.05(06.06).1903, Moskva — 09.10.1935, Parizh), poe't, prozaik, filosof i kritik*. [Cit. po elektronnomu istochniku: <https://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=957>].

Глеб Маматов

НАД СОЛАРНОМ МУЗИКОМ ВОДЕ Б. ПОПЛАВСКОГ:
ИЗМЕЂУ БУКОЛИКЕ И ЕСХАТОЛОГИЈЕ

Резиме

Овај рад представља комплексно истраживање завршног, постхумног циклуса песама Б. Поплавског *Над соларном музиком воде*. Проучавају се две главне теме, које су тесно повезане у стваралаштву монпарнасца из 1930-их година: буколика и есхатологија. Буколички мотиви, који су почели да се развијају у претходној књизи песама *Снежни сај*, манифестују се на нивоу мотива, симболике, у просторно-временској структури, ритмичким и фонетским карактеристикама појединих минијатура. У свом циклусу песник ствара идеализован и леп свет, по много чему сличан простору Аркадије и јужњачким, вечно пролећним пределима у Вергилијевим *Буколикама* и у идиличној поезији Теокрита и М. Сиракуског. Али буколички мотиви у циклусу укрштају се са апокалиптичним, сежући до песникових есхатолошких идеја, које се заснивају на „античком” концепту Д. С. Мерешковског („Атлантида-Европа”). Код песника-монпарнасца пак ова мотивска контаминација може се двоструко читати: прво, асоцира на тему изгубљеног раја и означава немогућност среће у земаљској долини, и друго, то је традиционално хришћанско схватање Апокалипсе као катарзе, очишћења, окретања нове странице у књизи живота и књизи света.

Кључне речи: Б. Поплавски, циклус, стваралаштво 1930-их година, буколика, есхатологија, мотив, симбол, античка лирика, поезија руске емиграције.

Павел Успенский
Università per Stranieri di Siena
paveluspenskij@gmail.com

Pavel Uspenskij
University for Foreigners of Siena
paveluspenskij@gmail.com

СТАТУС «НАРОДНОЙ МУДРОСТИ»
В НЕОФИЦИАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ 1960-Х ГОДОВ:
СЛУЧАЙ Ю. ДАНИЭЛЯ И Я. САТУНОВСКОГО

THE STATUS OF "FOLK WISDOM"
IN UNOFFICIAL SOVIET POETRY OF THE 1960S:
THE CASE OF YU. DANIEL' AND YA. SATUNOVSKY

Статья посвящена двум поэтическим текстам второй половины 1960-х годов, которые состоят из пословиц и поговорок. Хотя стихи принадлежат очень разным авторам (одно стихотворение написал диссидент Юлий Даниэль, а другое — представитель лианозовской школы Ян Сатуновский), оба текста преследуют одну и ту же задачу: деконструировать статус «народной мудрости», закрепленный в советской культуре за пословицами и поговорками. В статье подробно анализируется, каким образом авторы, избравшие принцип центона как наиболее актуальный, показывают моральную ущербность провербиальных выражений. Отдельно рассматривается проблема поэтического субъекта.

Ключевые слова: поэтика; пословицы и поговорки; неофициальная советская поэзия; диссидентское движение; лианозовская школа; Ян Сатуновский; Юлий Даниэль.

The article focuses on two poetic texts from the second half of the 1960s that consist of proverbs and sayings. Although the poems belong to very different authors (one poem was written by the dissident Yuli Daniel, and the other — by the Lianozovian poet Yan Satunovskiy), both poems pursue the same goal: to deconstruct the status of "folk wisdom" assigned to proverbs and sayings in Soviet culture. The article analyzes in detail how the authors, who have chosen the centone principle as the most relevant, show the moral inferiority of folk expressions. The problem of the poetic self is also considered.

Keywords: poetics; proverbs and sayings; unofficial soviet poetry; Soviet dissidents; The Lianozov School; Yuli Daniel; Yan Satunovskiy.

В русской культуре пословицы и поговорки традиционно воспринимаются как «народная мудрость» — меткие и глубокомысленные сентенции простых людей, которые то и дело удачно приходятся к слову в речи разных социальных групп. Хотя сиюминутное присвоение народных речений настолько привычно, что редко воспринимается носителями языка как маркированный жест, оно, тем не менее, идеологически нагружено. Приводя в речи пословицу или поговорку, человек в этот момент солидаризуется с заранее заданным и застывшим коллективным знанием о мире, подчас восходящим к глубокой древности. В определенном смысле в этот момент речь не принадлежит говорящему, — за него говорит безымянный *другой* выражающий общепринятый и нормативный взгляд на мир. Иными словами, в тот момент, когда говорящий цитирует фольклорное речение, он, пусть и на секунду, уступает свою субъектность и свой персональный взгляд на мир той или иной истине деперсонализированного дискурса, а самим фактом повторения чужих слов признает, что в данный момент уместнее и точнее не его личное, а «ничейное» народное высказывание¹.

Идеологическая нагрузка такой речевой практики зиждется на отношении к «народу» как говорящего (автора), так и слушающего (читателя). Бесконфликтной и немаркированной оказывается ситуация, когда оба согласны, что «народная мудрость» в текущих обстоятельствах удачно совпадает с личным мнением или замещает его. Бóльший интерес представляют маркированные случаи, поскольку они выявляют своеобразное положение языков и идеологических компонентов в культуре.

Здесь особо важны и интересны случаи авторской поэтической работы с провербиальным фондом, предполагающей рефлексивное и порой критическое отношение, которое может воплощаться в различных формах — от особой модальной рамки до ролевой лирики. Подчеркну, что речь не идет об использовании пословиц и поговорок в качестве материала для создания неожиданных метафор или большей поэтической выразительности, — в таком качестве идиоматика как стабильный пласт языка используется русской поэзией систематически (Успенский & Файнберг 2020; Красильникова & Успенский 2021). Напротив, речь идет о своего рода метапозиции поэта, который тем или иным образом осмысляет культурный статус народных речений, исходя из ощущения дистанции между своим языком и речью простых людей. В русской поэзии не так много стихов, прямо размышляющих о провербиальных выражениях (см. о важном и редком случае: Uspenskij 2021). Настоящая статья посвящена двум почти синхронным примерам поэтической критики пословиц и поговорок на излете хрущевской оттепели.

¹ В этих рассуждениях мы отталкиваемся от старинной темы идеологичности всякого высказывания, которую подробно разрабатывал М. Бахтин и ученые его круга. См., например: (Медведев 2003/1928).

Эпоха сталинизма и особенно период большого террора вновь проблематизировали старинную проблему — отношение интеллигенции к народу. В статье нет возможности рассматривать эту проблему в ее многочисленных аспектах, однако несомненно, что афористично сформулированный Сергеем Довлатовым вопрос — «Кто написал четыре миллиона доносов?» — остро беспокоил интеллектуалов хрущевской оттепели, пытающихся осмыслить недавнее травматическое прошлое и феномен советского человека. Вне зависимости от того, как каждый конкретный писатель видел пассивность и активность народа в трагическую эпоху, сама проблема могла приобретать лингвистическое измерение. «Народная мудрость», составляющая своего рода свод правил и жизненных взглядов простого человека, оказывалась маркированной в языковом аспекте, поскольку провербиальные выражения подчас становились индикаторами политической позиции. В свое время это пронизательно описала на примере одной пословицы Лидия Чуковская в мемуарной книге *Прочерк*, создававшей с 1980-х гг. до смерти автора в 1996 г. и ретроспективно описывающей события большого террора:

«Нет дыма без огня» — сколько раз в тридцать седьмом слышала я эти четыре слова. Образчик тогдашних разговоров: «Как? И Коленьку Захарова взяли? Вот уж кто не виноват так не виноват!» — «Да? Вы уверены?» — «Убежден». — «А по-моему, дыма без огня не бывает. Что-нибудь да уж навтврил Коленька ваш».

Как объяснить человеку, повторяющему обыкновенную ходячую пословицу, что, повторяя ее, он становится соучастником кровавых злодейств? Что аксиомы житейского здравого смысла непригодны для объяснения огромных исторических событий? Что ложь бывает совершенно чистой, без малейшей примеси правды? И как быть мне с моим безоружным пониманием? Ведь насильно, пальцами, не откроешь глаз щенку, который еще не прозрел. Ведь у меня ни единого доказательства, свидетельства, факта — ничего, ни единого лучика света, который мог бы пробиться сквозь темь слепоты. «Ну уж вы меня не уверяйте, — повторяет собеседник. — Правильно народ говорит: нет дыма без огня».

Вот и оборонился он четырьмя словами от истины, голой и страшной.

«Нет дыма без огня», — говорит народ. «Истина глаза колет», — говорит он же. Чем только не оборонялись люди от истины! До полного извращения понятий, до полной незрячести (Чуковская 2009: 326–327).

В приведенном рассуждении рефлексировалась только одна пословица, но очевидно, что это не единственное провербиальное выражение, которое могло трактоваться в таком ключе в советское время.

На излете оттепели два писателя почти одновременно создали стихотворения о пословицах и поговорках. Одно из них принадлежит Юлию Даниэлю (1925–1988). Оно было написано во второй половине 1960-х гг. в лагере «Озерный» в Мордовии, где писатель отбывал заключение по громкому делу о публикации и распространении за рубежом антисоветской литературы. Стихи Даниэля существенно расширили пословичный фонд, который можно воспринимать критически:

Я ненавижу
 Прогнивший ворох
 Пословиц старых
 И поговорок
 Про «плеть и обух»,
 Про «лоб и стену», —
 Я этой мудрости
 Знаю цену.
 Она рождает,
 Я это знаю,
 «Свою рубашку»
 И «хату с краю»,
 Она — основа
 Молве безликой:
 «Попал в говно, мол,
 Так не чирикай!
 Снаружи — зябка,
 Снаружи — вьюжно...»
 А всякой мрази
 Того и нужно,
 И мордой об стол
 Всему итог:
 «Куды поперли?!
 Знай свой шесток!..»
 Куда ни плюнешь —
 Такие сценки,
 А всё оттуда,
 От «лба и стенки»,
 От тех, кто трусит —
 В «чужие сани»,
 Тех, кто с часами,
 Тех, кто с весами,
 Тех, кто в сужденьях
 Высоколобых
 Вильнет цитаткой
 Про «плеть и обух»,
 А там — гляди-ка —
 Развел руками
 И пасть ощерил:
 Ведь «жить с волками!»

Когда за глотку
 Хватает кодро,
 За поговорку
 Цепляться подло,
 Да лучше кровью
 Вконец истечь,
 Чем этой гнилью
 Поганить речь...

(Даниэль 1971: 49–50).

Стихотворение Даниэля — опыт деконструкции «народной мудрости». Полагаться на нее означает оказаться безнравственным человеком («за поговорку цепляться подло»), поскольку предлагаемый ею поведенческий кодекс морально ущербен. Несложно выделить принцип отбора провербиальных речений, которым руководствовался Даниэль, — в центре внимания стихотворения цитаты из выражений, предлагающих пассивную гражданскую позицию, выученное бессилие и преступное соучастие. В самом деле, в моральную инвективу поэта встроены такие элементы кодекса пословиц и поговорок, как — по мере развертки текста — *плетью обуха не перешибешь* (2 раза); *лбом стену не прошибешь* (2 раза); *своя рубашка ближе к телу*; *моя хата с краю*; *сидишь в дерьме (в говне) / попал в дерьмо (говно), так не чирикай*; *всяк сверчок знай свой шесток*; *не в свои (в чужие) сани не садись*; *с волками жить, по-волчьи выть*.

Отдельную сложность представляют маркированные как цитата из «народной мудрости» строки «Снаружи — зябко, / Снаружи — вьюжно». Учитывая их семантическое наполнение (холодный и опасный внешний мир с подразумеваемым противопоставлением теплоте пространства), а также птичьи коннотации в предыдущей строке («не чирикай»), напрашивается предположить, что здесь переосмысляется пословица *всякая птица тепла ищет*. Это провербиальное выражение хорошо соотносится с проведенной через весь текст темой моральной неразборчивости.

Приведенные Даниэлем пословицы и поговорки были распространены в письменном языке и устной речи XX в. и в тексте рассчитаны на узнавание, неслучайно поэтому в стихах они приводятся не целиком, а фрагментарно — как фрагменты общеизвестных речений². В стихотворении они формируют цельную сеть, в которой каждое речение влечет за собой следующее: придерживаясь пословичного поведенческого кодекса, человек от невозможности что-либо изменить в сложившемся мире приходит к тому, что личные интересы оказываются единственно важными, а это, в свою очередь, ведет к социальной мимикрии и к аморальному соучастию в советском коллективизме. По представлениям Даниэля, такой кодекс разделяют все социальные страты советского общества — и обыватели («те, кто трусит», «молва безлика»), и власть имущие («всякая мразь», «те, кто с весами»). Провербиальный фонд подается в тексте как набор риторических формул, оправдывающих аморальность, — неслучайно обращение к нему охарактеризовано как «вильнуть цитаткой», т. е. подчеркивается инородный характер самих речений. Кроме того, все стертые речевые обороты

² Дальше всего от литературной нормы выражение *сидишь в дерьме (в говне) / попал в дерьмо (говно), так не чирикай*, которое появилось уже в послевоенное время и бытовало преимущественно устно. Судя по НКРЯ, впервые в качестве пословицы оно фиксируется в дневниковой записи Ю. Л. Нельской-Сидур в 1969 г., хотя представляется, что устное бытование возникло раньше. Надо полагать, выражение восходит к анекдоту, в котором оно служит поантой концовкой. Согласно предположению М. Мельниченко, самая ранняя возможная фиксация анекдота — 1952 г. См.: (Мельниченко 2014: 608. № 3054В-С).

даются в кавычках, что даже на визуальном уровне их выделяет как речь, расподобленную с авторской.

Стихотворение Даниэля не столько кодифицирует «мудрые» пословицы и поговорки, сколько иллюстрирует их разрушительное воздействие. Здесь нужно обратить особое внимание на стык между каталогом, первой частью стихотворения, и моралью, финалом текста. Так, употребляя выражение *с волками жить, по-волчьи выть*, человек и сам превращается в волка, который «пасть ощерил». В разрыве между строфами происходит своего рода мультипликация «волков», и в финальной части появляется уже «кодла» (*криминальн., жарг.* ‘группа людей, склонная к совершению преступлений’), которая ведет себя подобно волку — «хватает за глотку» и готова уничтожить. Так в конце стихотворения на субъекта в определенном смысле нападает сам язык, буквализованная и реализованная пословица!

Субъект, в свою очередь, готов стать жертвой, но не готов принять «гнилую» речь, а через нее и определенный поведенческий кодекс. Лингвистические взгляды приравниваются к моральным, и такая категоричность, конечно, выражает прямолинейный и однозначный диссидентский этос Даниэля.

Надо полагать, «Я ненавижу...» очерчивает представления Даниэля о советском человеке и в определенной степени связано с опасениями писателя, что эпоха сталинизма может повториться. Этой теме посвящена, например, его более ранняя фантастическая повесть «Говорит Москва» (1962), в которой в СССР 10 августа 1960 г. объявляется «днем открытых убийств»: «В этот день всем гражданам Советского Союза, достигшим шестнадцатилетнего возраста, предоставляется право свободного умерщвления любых других граждан» (Аржак 1962: 12). Сам сюжет, в рамках которого любое убийство предстает не просто безнаказанным, а инспирированным государством, отыгрывал травму сталинского прошлого (Эткинд 2014: гл. 6). Если «Говорит Москва» описывает этическую неразборчивость советского человека, то более позднее стихотворение «Я ненавижу...» — лингвистическую.

Яну Сатуновскому (1913–1982), корифею «лианозовской школы», диссидентская однозначность Даниэля была чужда. Его поэзия отличается сложной системной игрой с советским дискурсом и ускользающей, подчас неоднозначной позицией лирического субъекта³. Один из показательных текстов поэта, написанный в декабре 1966 года, был, согласно авторскому комментарию, «весь составлен из русских пословиц»:

В апреле
земля преет,
баня парит,
баня и правит.

³ См. множество наблюдений в статьях разных авторов в сборнике: (Зыкова & Кулаков & Павловец (ред.) 2021).

Так вяжи
 гужи
 пока свежи!

Да не бей
 Фому
 за Еремину вину,
 нынче кривда
 только за морем кричит,
 а у нас в Москве
 в лапти звонят:
 пожалел затылок,
 хлопбыстнул в висок.

(Сатуновский 2012: 205).

Стихотворение, в самом деле, смонтировано из провербиальных выражений. Эти пословицы малоупотребительны в литературе, во всяком случае, НКРЯ и GoogleBooks фиксируют минимальное количество вхождений выражений в письменном дискурсе. Сложно судить и об их распространенности в устном регистре: некоторые выражения были зафиксированы еще в известном и популярном собрании В. Даля «Пословицы русского народа» (1-е изд. 1862 г.) и явно часто приводились в речи (*в апреле земля прееет; баня парит, баня правит; не бей Фому за Еремину вину*). Другие обнаруживаются только в собрании пословиц и поговорок советской эпохи (*вяжи гужи, пока свежи; нынче кривде только за морем кричать; [об Х.] в Москве лапти звонят; пожалел затылок, ударил в висок*) и не относились к сколь-либо распространенным⁴.

В отличие от прямолинейного Даниэля, Сатуновский не только выбирает редкие провербиальные выражения, но и устраняет из стихов субъекта — перед нами как будто зарисовка вневременного мира, подчиненного природным закономерностям и нехитрым правилам жизни. Вместе с тем в тексте отчетливо проступают очертания лирического сюжета, элементы которого увязываются друг с другом с помощью семантических сцепок и перекличек:

- 1) экспозиция: весна и элементарные закономерности мира. Две пословицы — *в апреле земля прееет* и *баня парит, баня правит* — органично перетекают друг в друга, основываясь на общих семантических компонентах — это повышение температуры («прееет», жаркая «баня») и обновление жизни (конец зимы и очищение от грязи в бане);
- 2) условия личного благополучия: предлагается нехитрый кодекс жизни; человеку следует делать всё вовремя (*вяжи гужи, пока свежи*),

⁴ (Жигулев 1965: 210, 98, 208, 69). Надо полагать, сборник А. Жигулева может считаться одним из источников стихотворения Сатуновского.

быть разборчивыми и справедливым (*не бей Фому за Еремину вину*). Поговорки объединяются за счет глагольных императивов, а с предыдущим смысловым блоком связываются благодаря семе 'свежести' (ср. «пока свежи» — «в апреле»).

- 3) реализация условий личного благополучия: следование простым правилам ведет к ощущению общности со своим народом («а у нас») и к противопоставлению себя — чужим («кривда за морем кричит»). Сказочные оппозиции *в Москве vs. за морем* и *кривда vs. правда* напрямую соотносятся с советскими реалиями: истинный коммунистический дискурс изобличает пропаганду и ложь «прогнившего» Запада. Сцепка с предыдущим микросюжетом обеспечивается за счет семантического компонента 'правда', который неизбежно актуализируется как на фоне «кривды», так и на фоне инструкций (*не бей Фому за Еремину вину* предполагает понимание истинного порядка вещей). Причастность к правильному, «нашему», миру делает мир ясным и прозрачным: *в лапти звонят* наделено значением 'все это знают и все об этом говорят', однако рема высказывания отложена до поантной концовки;
- 4) обратная сторона личного благополучия: следование нехитрому набору жизненных инструкций приводит к убийству. Строки «Пожалел затылок, хлобыстнул в висок» иронично переосмысляют поговорку из второго микросюжета *не бей Фому за Еремину вину*, акцентируя в обоих выражениях сему 'насилия'. Сатуновский не только усиливает экспрессию изначальной поговорки, меняя ударил на «хлобыстнул» ('сильно ударить с размаха'), но и выводит смысл поговорки на другой уровень: соседство экспрессивного глагола, описывающего однократное насильственное действие, с «затылком» и «виском» неизбежно акцентирует тему убийства (с возможными ассоциациями с выстрелом из оружия). Итак, смысловая аннотация поантной концовки здесь может быть следующей: 'нельзя бить Фому за вину Еремы, но Ерему бить вполне можно; пожалел затылок Еремы и «хлобыстнул» его в висок, убил; «за морем» это осуждается как нечто неправильное, но это не так; на самом деле, у нас все об этом говорят и не видят в этом ничего предосудительного'.

Центон Сатуновского, таким образом, из мира фольклорной идилии и незамысловатых базовых правил жизни приходит, не меняя ни тона, ни языка, ни модальности, к страшному и трагичному. В отличие от Даниэля, противопоставляющего язык «Я» и язык пословиц, Сатуновский на протяжении всего текста находится внутри провербиального дискурса. В определенном смысле, в этом конкретном стихотворении поэт ассоциируется с ним и разыгрывает его смысловой потенциал, выявляя, к чему может привести ассоциативный монтаж пословиц и поговорок.

У поэта не было иллюзий по поводу советского человека. В другом более раннем стихотворении 1963 г. Сатуновский, играя с советским дискурсом, деконструировал высокое и патетичное наполнение понятия «народ»:

Мой язык славянский — русский.
Мой народ смоленский, курский,
тульский, пензенский, великолуцкий.

Руки скрутят за спину,
повалят навзничь,
поллитровкой голову провалят —
ничего другого
я не жду от своего
народа.

(Сатуновский 2012: 146).

Стоит также напомнить, что Сатуновский, заставший все повороты сталинской эпохи, последовательно прорабатывал в стихах травму большого террора и антисемитской компании 1948–1953 гг. (борьба с космополитизмом). Как видно по приведенным стихам, не исключал он и возможности новых идеологических поворотов советской действительности. Для него поощряемая властью агентность народа ведет только к убийствам, и попытка вжиться в свод народных представлений в стихотворении «В апреле...» только это подтверждает.

Набор приемов в двух стихотворениях очень разный. Двустопный ямб Даниэля, традиционно легкий размер, восходящий к пушкинской эпохе, выражает гражданскую патетику и опирается в этом на литературную традицию — в финале стихов недвусмысленно считывается аллюзия на Мандельштама («Мне на плечи кидается век-волкодав», «И меня только равный убьет»). Верлибр Сатуновского экспериментален по своей природе, хотя идея поэтического центона, как и различные типы ролевой поэзии, уходят корнями в модернистские интертекстуальные игры. По-видимому, неслучайна в стихах Сатуновского и аллюзия на цветаевские «Стихи к Блоку»: «У меня в Москве — купола горят! / У меня в Москве — колокола звонят!» Однако в понимании «народной мудрости» Даниэль и Сатуновский удивительным образом сходятся. Знаменательно, что «Я ненавижу...», и «В апреле...» — такие разные по своей интонации и модальности стихотворения — завершаются недвусмысленной темой убийства: готовностью умереть в первом случае и жертвой во втором. Причиной же убийства оказывается в определенном смысле именно язык, кодекс пословиц и поговорок, который диктует неумолимую и ущербную логику поступка.

Редкая в русской поэзии рефлексия о proverbially выражениях в проанализированных текстах достигает нового уровня. Пословицы и поговорки интересуют авторов не как конфигурации мысли, а как активные знаковые образования, принадлежащие одновременно государственной идеологии и народу, социальной категории, которая в русской культуре всегда остается достаточно загадочной.

ЛИТЕРАТУРА

- Аржак Николай [Даниэль Юлий]. *Говорит Москва*. Повесть. Вашингтон, 1962.
- Даниэль Юлий. *Стихи из неволи*. Амстердам: Фонд имени Герцена, 1971.
- Жигулев Александр (сост.). *Русские народные пословицы и поговорки*. Москва: Московский рабочий, 1965.
- Зыкова Галина, Кулаков Владислав, Павловец Михаил (ред.). «Лианозовская школа». *Между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
- Красильникова Татьяна, Успенский Павел. *Поэтический язык Пастернака. «Сестра моя — жизнь» сквозь призму идиоматики*. Москва: Языки славянской культуры, 2021.
- Медведев Павел. *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику*. Москва: Лабиринт, 2003 [первая публикация — 1928].
- Мельниченко Михаил. *Советский анекдот (указатель сюжетов)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Сагуновский Ян. *Стихи и проза к стихам*. Москва: Виртуальная галерея, 2012.
- Успенский Павел, Файнберг Вероника. *К русской речи. Идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама*. Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
- Чуковская Лидия. *Прочерк*. Москва: Время, 2009.
- Эткинд Александр. *Кривое горе. Память о непогребенных*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Uspenskij Pavel. «Статус поговорки в первой трети XIX в. и характер мысли Е. А. Боратынского: Вокруг стихотворения “Старательно мы наблюдаем свет...”». *Russian Linguistics* 45/1 (2021): 105–121.

REFERENCES

- Arzhak Nikolaj [Daniel' Yuli]. *Govorit Moskva*. Povest'. Vashington, 1962.
- Chukovskaya Lidiya. *Procherk*. Moskva: Vremya, 2009.
- Daniel' Yuli. *Stihi iz nevoli*. Amsterdam: Fond imeni Gercena, 1971.
- Etkind Aleksandr. *Krivoe gore. Pamyat' o nepogrebennyh*. Moskva: Novoe litearturnoe obozrenie, 2014.
- Krasil'nikova Tat'yana, Uspenskij Pavel. *Poeticheskij yazyk Pasternaka. «Sestra moya — zhizn'» skvoz' prizmu idiomatiki*. Moskva: YASK, 2021.
- Medvedev Pavel. *Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kriticheskoe vvedenie v sociologicheskuyu poetiku*. Moskva: Labirint, 2003 [pervaya publikaciya — 1928].
- Mel'nichenko Mikhail. *Sovetskij anekdot (ukazatel' syuzhetov)*. Moskva: Novoe litearturnoe obozrenie, 2014.
- Satunovskij Yan. *Stihi i proza k stiham*. Moskva: Virtual'naya galereya, 2012.
- Uspenskij Pavel, Fajnberg Veronika. *K russkoj rechi. Idiomatika i semantika poeticheskogo yazyka O. Mandel'shtama*. Moskva: Novoe litearturnoe obozrenie, 2020.
- Uspenskij Pavel. «Status pogovorki v pervoj treti XIX v. i harakter mysli E. A. Boratynskogo: Vokrug stihotvoreniya “Staratel'no my nablyudaem svet...”». *Russian Linguistics* 45/1 (2021): 105–121.
- Zhigulev Aleksandr (sost.). *Russkie narodnye poslovicey i pogovorki*. Moskva: Moskovskij rabochij, 1965.
- Zykova Galina, Kulakov Vladislav, Pavlovec Mikhail (red.). «Lianozovskaya shkola». *Mezhdu barachnoj poeziej i russkim konkretizmom*. Moskva: Novoe litearturnoe obozrenie, 2021.

Павел Успенски

СТАТУС „НАРОДНЕ МУДРОСТИ“ У АНДЕРГРАУНД ПОЕЗИЈИ 1960-ИХ ГОДИНА:
СЛУЧАЈ Ј. ДАНИЈЕЛА И Ј. САТУНОВСКОГ

Резиме

Рад је посвећен двама песничким текстовима из друге половине 1960-их година, који се састоје од пословица и изрека. Иако стихови припадају ауторима који се веома разликују (једну песму је написао дисидент Јулиј Данијел, а другу Јан Сатуновски, представник Лианозовске школе), оба текста имају исти задатак: да деконструишу статус „народне мудрости“ приписан пословицама и изрекама у совјетској култури. У раду се детаљно анализира на који начин аутори, који су одабрали принцип центона, као најактуелнији, показују морално посрнуће устаљених израза. Посебно се разматра проблем песничког субјекта.

Кључне речи: поетика, пословице и изреке, совјетска андерграунд поезија, дисидентски покрет, Лианозовска школа, Јан Сатуновски, Јулиј Данијел.

Елизавета Хереш
Научно-исследовательский институт «Высшая школа экономики»
lisa.kheresh@gmail.com

Elizaveta Kheresh
HSE University
lisa.kheresh@gmail.com

ГЕНДЕРНЫЙ ПОРЯДОК НЕОФИЦИАЛЬНОЙ
ЛЕНИНГРАДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ
РЕЦЕПЦИИ ПОЭМЫ ШВАРЦ *HORROR EROTICUS*)

THE GENDER ORDER OF UNOFFICIAL LENINGRAD
LITERATURE (USING THE RECEPTION OF SCHWARTZ'S
POEM *HORROR EROTICUS* AS AN EXAMPLE)

В статье рецепция поэмы поэтессы Елены Шварц «Грубыми средствами не достичь блаженства... (Horror eroticus)» рассматривается с гендерной точки зрения. Внимание сосредотачивается на аспектах идентичности Шварц как женщины и культурного «другого» (деятеля андеграунда); именно это пересечение может объяснить негативную реакцию самиздатских критиков. Однако рецепция поэмы Шварц современниками демонстрирует и другие аспекты критической дискуссии «Второй культуры». Дискурсивный анализ выявляет неспособность критиков ленинградского андеграунда писать о женском творчестве. Основная цель статьи — реконструировать сложный гендерный порядок неофициальной ленинградской литературы, где практики сопротивления и культурной переоценки сочетались с пренебрежительным отношением к женскому творчеству.

Ключевые слова: Елена Шварц, андеграунд, гендер, литературная критика, феминизм.

This article examines the reception of poetess Elena Schwartz's poem "Crude means cannot achieve bliss... (Horror eroticus)" from a gender perspective. The focus is on aspects of Schwartz identity as a woman and the cultural "other" (an underground artist); this intersection of identities could explain the negative reaction of the Samizdat critics. However, the reception of Schwartz's poem by contemporaries also demonstrates other aspects of Second Culture's critical discourse. Discursive analysis reveals the inability of Leningrad underground critics to write about women's poetry. The main purpose of this article is to reconstruct the complex gender order of unofficial Leningrad literature, where practices of resistance and cultural reevaluation were combined with neglect of women's art.

Keywords: Elena Schwartz, underground, gender, literary criticism, feminism.

I. ВВЕДЕНИЕ

Поэма ленинградской поэтессы Елены Шварц *Грубыми средствами не достичь блаженства*, написанная в 1978 году, представляет собой интересный пример выражения ненормативной женской сексуальности. В тексте, состоящем из десяти главок, формулируются положения, важные для понимания поэтики Шварц в гендерном ключе: греховность сексуальной связи, стремление к духовному очищению через преодоление гендерного разделения и гендерно обусловленного насилия. На наш взгляд, именно такая оптика объясняет резко отрицательную реакцию на поэму, исходящую от деятелей «Второй культуры» самого разного репутационного статуса. Мы согласны с утверждением Р. Хайденбрандта и С. Винко (Хайденбрандт, Винко 2009: 156–159), что гендерная дифференциация оказывает сильное влияние на оценку литературного произведения, особенно созданного в среде, где гендерные (расовые, идеологические) аспекты обострены и являются *водоразделом* для вынесения эстетической оценки. Это справедливо для среды неофициального советского искусства — сообществ художников, поэтов, правозащитников, намеренно работающих в художественной и политической оппозиции советской власти. Для 1970-х и 1980-х годов, на рубеже которых вышла поэма, были характерны, с одной стороны, консервативные модели семейного уклада (Авраменко 2021: 34–42), с другой стороны, неоднократные попытки самостоятельного осмысления гендерных ролей в изобразительном искусстве и художественных текстах диссидентских феминисток.

Поэма Елены Шварц *Грубыми средствами не достичь блаженства*, датированная 1978 годом (судя по автодатировке, произведение писалось с 27 мая по 2 июня 1978 года), впервые была опубликована в 1980 году в пятом номере журнала *Ковчег*, русского литературного журнала, выходившего в Париже. В среде неофициального советского искусства она вызвала резкую критическую реакцию, преимущественно негативную: известный поэт и критик Аркадий Драгомощенко пренебрежительно отозвался о Шварц как о переоценённом поэте, несущим за собой наследие «побрякушек Бродского» (Драгомощенко 1979); другие критики самиздатского журнала *Часы* называли поэму Шварц «катехизисом феминистского сознания» и считали текст опасным произведением. Почему эта религиозно окрашенная метафорическая поэма привлекла так много внимания? В статье мы покажем, что такая критическая реакция симптоматична и демонстрирует отношение к женскому письму в неофициальном советском искусстве в принципе.

II. ЖЕНСКОЕ ПИСЬМО В НЕОФИЦИАЛЬНОМ СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ: ХАРАКТЕРИСТИКА И КРИТИКА

Понятие неофициального советского искусства, охватывающего последние четыре десятилетия существования советского режима и объеди-

няющего различные виды искусства, подчёркивает свою противопоставленность официальной, подцензурной культуре. Как пишет Михаил Берг, литературная критика неофициального советского искусства сосредотачивалась на забытых и репрессированных поэтах, проводила ревизию классики, апроприированной советским литературным канонем (Берг 2011: 517–522). Легитимируя неподцензурные практики и одновременно дистанцируясь от советского дискурса, логика андеграунда часто состояла в полярной смене оценки эстетических и этических аспектов текста, грубо говоря, в смене «плюса» на «минус» и наоборот.

Также критически переоценивался весь идейный фундамент советской идеологии, в том числе концепция гендерного равенства. Отношение к феминизму можно охарактеризовать как отрицательное: идея равноправия мужчин и женщин была истолкована как дискредитированная советским проектом извращённая идеология; в быту культурные деятели андеграунда часто строили модель семьи или романтических отношений подчёркнуто традиционно, как бы возвращая репрессированные формы любви и брака (Кузьминский 1980; Аврааменко 2021). Если советский официальный дискурс мог апроприировать феминистскую повестку, заявляя об установлении равноправия в социалистических странах (Талавер 2021), дистанцирование от этого принимало формы строгого гендерного разделения обязанностей в быту неофициального искусства; например, жёны неподцензурных художников позиционировали себя в качестве муз и не воспринимались в качестве равноправных участниц художественного процесса (Аврааменко 2021: 35–47).

В таком случае гендерная специфика творчества толковалась в подчёркнуто эссенциалистском ключе: высшей похвалой для стихов женщины-поэтессы была характеристика творчества как «мужского» (Малаховская 2020: 34). Женскому письму в таком культурном контексте соответствовало либо целомудрие и христианская чистота (это было важно ещё и потому, что среди бездуховной советской культуры именно неофициальное искусство должно было сохранять нравственность (Берг 2011: 527)), либо стихийность, эмоциональность и иррациональность, связанные с тёмным женским началом. Эти модели поведения были заданы ещё модернистской литературой и критикой: особую важность приобрела Цветаева, которая и соответствовала второй, «стихийной» модели женского творчества, и представляла забытую литературу Серебряного века.

Религиозность и спиритуальные практики были важны не только для литературных критиков: феминистски 1970-х годов из среды неофициальной культуры в подавляющем случае были глубоко верующими женщинами. Самой важной для упоминания фигурой здесь остаётся Татьяна Горичева, сочетающая две идентичности — со-издательницы самиздатского журнала *37* и феминистского альманаха *Женщина и Россия* и журнала *Мария*. Сама Шварц интересовала её и как христианская поэтесса, и как женщина-поэтесса, так как именно её переводы появились на страницах женского альманаха.

Вместе с религиозными интересами самой Шварц (Горичева 1976) это сформировало особенный христианский аспект поэмы *Грубыми средствами не достичь блаженства*, который позволяет классифицировать религиозный элемент как эмансипаторный:

«Я бы вынула ребро свое тонкое,
Из живого вырезала бы тела я —
Сотвори из него мне только Ты
Друга верного, мелкого, белого.
Не мужа, не жену, не среднего,
А скорлупую одетого ангела,
Чтоб он песни утешные пел
И сидел бы ночами на лампочке,
На паучьих звенел бы струночках»

(Шварц 2018: 141).

В самом деле, следуя за сюжетом поэмы, мы приходим к выводу, что именно вера героини позволила ей, обратившись к Богу, предложить иную модель человеческого творения и отношений между живыми существами.

Несмотря на то, что эксплицитно Шварц не позиционировала себя как участницу женского движения, творчество, такое, как у Шварц — смелое, «стихийное», нецеломудренное — априори воспринималось критиками феминистским. В каком-то смысле такое внимание к феминистскому дискурсу вокруг Шварц помогает связать идейный взаимообмен поэтессы с Татьяной Горичевой: философский диалог, начавшийся между женщинами в журнале 37 в 1976 году с публикации статьи Горичевой «Идеологическое введение к “Простым стихам” Елены Шварц» (Горичева 1976), к восьмидесятым перетёк в сотрудничество в феминистском сборнике.

Итак, критическая реакция на поэму Шварц представляет собой дискурсивный парадокс — при наличии в поэме важных для неофициального искусства тем спиритуальности (в тексте возникают образы райского сада, мотивы грехопадения) она не устраивает литературных критиков самиздатских журналов. Для того, чтобы показать, что именно их не устраивало в поэме, напомним о некоторых особенностях конструирования лирического субъекта в любовной лирике, чтобы потом описать логику восприятия «Грубыми средствами...» мужчинами-критиками.

III. ПОЗИЦИОНИРОВАНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ

Обращаясь к традиции любовной лирики, мы не можем не отметить заложенное в ней строгое гендерное разделение, определяющее, как и кому (и к кому) можно писать о любви. В *гетеронормативной*, то есть предполагающей, что объект и субъект любовной лирики — люди разного пола, часто по умолчанию мужской поэтической парадигме (мужчина пишет,

женщина выступает бесплотным воплощением красоты) существует два способа написания любовной лирики. В первом, более частом варианте, мужчина пишет о женщине; во втором — женщина пишет о мужчине. Хотя бинарная рамка была поколеблена модернизмом (лесбийские стихи Цветаевой и Парнок, лирика Кузмина, андрогинная репрезентация и ролевая неясность Гиппиус (Эконен 2011)), любые отклонения от неё вынужденно маргинализировались.

«Мужская» ветвь традиции в русской литературе представлена достаточно разнообразно, от бестелесных описаний романтиков и символистов до откровенных строк современников Шварц, Леонида Аронзон или Иосифа Бродского (см., например, стихотворение последнего «Дебют»), где телесность и сексуальность скорее описывалась не эвфемистично или метафорически, но достаточно откровенно, расширяя степень прямоты высказывания.

«Женская» поэтика любовной лирики, получившая особенно много образцов в начале XX века, отличается, скорее более скрытым, эвфемистичным языком описания секса: яркий пример — ранняя лирика Анны Ахматовой с фиксацией на бытовых деталях, предметах интерьера или одежды (Тименчик 1989; Жолковский 2014: 2014). Другой путь — философское осмысление эроса, метафорическое обрамление, само по себе уводящее от описания сексуальной связи. Эту художественную стратегию воплощает Марина Цветаева, рассматривающая эротическое чувство в синтезе личного и надличного или в качестве революции любви, преобразующей человека. Разведя пол и Эрос и наделив последнего высоким, духовным значением, Цветаева смогла воплотить в поэтических текстах идею одновременно творческой и телесной трансформации: преобразование человека происходит через пол к Эросу с помощью творческого акта (Шевеленко 2015).

Однако важно уточнить, что такая эвфемистичность работает не как замена непристойного на нейтральное; речь идёт об эротическом или телесном языке, который вынужден художественно преобразоваться. Это может происходить в связи с художественными конвенциями, недостаточно гибкими для выражения опыта, неблизкого большинству канонических авторов, или с опорой на традиции (жанровые, литературные, сюжетные), которые оставались второстепенными для предыдущих поэтических поколений.

Впрочем, существовала и другая художественная стратегия, как бы работающая на опережение: поэтический субъект декларировал свою непринадлежность группе, тем самым избегая собственной объективации, сведения до означенного маргинальностью голоса. Частично это выражено в лирике Цветаевой 1920-х годов. Как пишет Ирина Шевеленко, «“она не женщина”, и ее сексуальная идентичность вытеснена иной идентичностью. <...> эта иная идентичность и есть идентичность поэта: она “птица”, и наказал ей Бог “летать и петь”. И социальное изгойство, и сексуальная

трансгрессивность, которые одновременно обсуждаются в аутометадискурсе Цветаевой, закрепляются в нем не как маргинальность, а как уникальность, исключая принадлежность к группе» (Шевеленко 2015: 137).

В таком случае понятно, почему становится возможным поместить одно поле описания и осмысления ненормативного письма и Шварц, и Ахматову с Цветаевой. Женщины пишут намёками в том числе избегая обвинения в чрезмерной сексуальности («Ленка Шварц — сексуальная маньячка», как пишет Константин Кузьминский (Кузьминский 5Б)); клеймение женщин, пишущих о телесности и сексуальности, нимфоманками, до сих пор является общим местом в сексистской риторике. Прямое высказывание также может быть знаком непослушания предписанной ролевой модели поведения в романтических отношениях: женщина должна быть пассивной даже как лирическая героиня.

В таком случае актом протеста становилась и сама Шварц как случай творческого успеха женщины, пишущей «как женщина» (и в смысле идентичности, и в смысле эссенциалистски предписанных «женской поэтике» свойств), и её стихи. В них гендерная поэтика и в художественном, и в утопическом жизнестроительном смысле шла дальше любых феминистских проектов по освобождению женщины от гендерного насилия, созданных её современницами: ведь и критикуя государственные институты, совершающие насилия над женщинами, и современных мужчин, диссидентские феминистки Ленинграда в статьях всё же не сомневаются в существовании женских и мужских качеств. Например, в журнале *Мария* высказывается предположение, что «феминизация» мужчин приводит к нравственному падению общества (Мария 1981). Или, как считает Анна-Наталия Малаховская, мужчины не могут проявить себя в советском образе жизни, и это делает их слабыми. Эти высказывания поддерживают эссенциалистские представления о женских и мужских «природных» качествах. Анна-Наталия Малаховская пишет о «женском характере» или присущей женщинам энергии, которую искажает советский строй; Татьяна Горичева, цитируя феминистку Симону де Бовуар и повторяя, что женщинами не рождаются, но становятся, называет советское общество обществом «гермафродитов» (Мария 1981: 10). В статье с говорящим названием «Ведьмы в космосе» она предостерегает женщин от превращения в «фемину советику» и призывает думать о том, как «сохранить человеческое, возродить личность, открыть женщину в женщине и де-феминизировать мужчину» (Мария 1981: 12). По сравнению с этим творческий замысел поэмы Шварц, связанный с обретением блаженства через отказ от гендерного деления¹ кажется не только не похожим на феминистские задачи ленинградских диссидентов, но и в чём-то кардинально расходящимся с их деятельностью.

¹ См. строчки «Верно, хочется тебе / Деву разломать, как жареную курицу <...> Разве ты виноват? Против воли — тупое жало / Вздымается из брюха кинжалом / И несёт томительную смерть», указывающие на то, что именно гендерное разделение становится причиной насилия.

При этом эвфемистичность описания сексуального опыта («жало» или «автомат, прилаженный к паху» как замена половым органам; выстрел как художественное описание оргазма) отображала связь Шварц с модернистскими авторами, чей опыт был маргинализирован даже несмотря на сравнительно разнообразную и свободную от строгого гетеронормативного взгляда палитру идентичностей, гендерной экспрессии, взглядов на романтические и сексуальные отношения (Malmstad 2000). Сама Шварц тоже говорила о своих поэмах как принадлежащих модернистской, в частности, кузминской (от имени гомосексуального поэта Серебряного века Михаила Кузмина) традиции: «Для меня самый любимый и главный жанр — это именно маленькая поэма, как “Черная пасха” или “Хоррор эротикус”» (Полухина 1997: 207). Шварц называет поэму Кузмина «Форель разбивает лёд» поэмой, что жанрово сближает текст с *Грубыми средствами...*, не соглашаясь в жанровом определении с Богомоловым (чьи высказывания, впрочем мы рассмотрим чуть ниже применительно к рецепции произведений Кузмина): «В этом-то отличие от «циклов», которое не понимает составитель и комментатор кузминского тома «Библиотеки поэта» Н. Богомолов, для которого все — циклы, он наивно объясняет, что в поэме единый ритмический строй должен быть» (Шварц 2001). Заметим, что сам Кузмин в письме к О. Н. Арбениной называет *Форель* «большим циклом стихов» (Богомолов 1995: 163). Мы имеем дело не с фактологическим спором, но со спором, чей результат напрямую влияет на концептуализацию творчества Кузмина, выполненную Шварц, и на получившуюся в результате линию жанровой преемственности.

Возвращение андеграунда к художественному опыту модернистов во время куда более контролируемой частной жизни (в том числе её сексуального аспекта) советского человека свидетельствует о художественной смелости Шварц в том числе как маргинального субъекта уже и так маргинализованной «Второй культуры» со своими иерархиями и авторитетами, часто недружелюбными к иным языкам и идентичностям героев поэтических текстов.

Несмотря на антиэротический посыл, который содержит поэма, Шварц проводит в тексте особые взаимосвязи между религиозной и эротической категориями. Она изображает художественный мир, где всё, включая церковь («Чёрная дыра во лбу Мадонны») может стать местом совершения гендерного насилия, направленного от мужчины к женщине:

«Я — за алтарь. По колокольне — вверх.
 Но он за мной — неотвратим, как грех.
 К стене прижал и задирает платье,
 И жадно, быстро заключил в объятья,
 И, потный, гладит грудь поспешно
 (Я мраморная вся уже от страха)»

(Шварц 2018: 137).

Попытку спасения из этого мира героиня предпринимает с помощью обращения к Богу, просьбы проведения альтернативного сотворения человека:

«Я бы вынула ребро свое тонкое,
Из живого вырезала бы тела я –
Сотвори из него мне только Ты
Друга верного, мелкого, белого.
Не мужа, не жену, не среднего,
А скорлупою одетого ангела,
Чтоб он песни утешные пел
И сидел бы ночами на лампочке,
На паучьих звенел бы струночках.
Не Адам я — но его еще одиночей»

(Шварц 2018: 141).

Итак, религиозный элемент в поэме Шварц был задуман автором как эмансипаторный: именно обращение к Богу позволяет героине текста вообразить другой мир, не разделённый по гендерному признаку, и потому не содержащий насилия; напротив, наполненный песнями, музыкой и ангелами.

Такой же освободительный потенциал был заключён в религии для феминисток клуба *Мария*, для которых советская политика атеизма вскрыла «страшную наготу и безжалостность бытия» (Горичева 1981: 34). Это позволяет соединить поэтику Шварц не только с литературными предшественниками, но и с современными ей контекстами существования и осмысления собственного опыта женщин, принадлежащих той же «Второй культуре».

IV. КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПОЭМЫ

Рассмотрев культурный контекст создания поэмы Шварц, обратимся к особенностям её восприятия. Мы считаем, что реакция на текст Шварц современниками (во всех отзывах поэма упоминается с его жанровым подзаголовком, а не названием) выявляет логику дискурса неподцензурной литературной критики. Для анализа критических отзывов мы будем пользоваться статьями, опубликованными в одно и то же время с поэмой, либо же затрагивающими *Грубыми средствами...* вместе с другими текстами Шварц. Это статья Н. Ефимовой «Восьмерка логоса (о поэзии Шварц)»; статьи В. Кушева «Из частных бесед журналиста Владимирова и биолога Амбросимова / беседа 2: «Красавица в маске»» и Е. Пазухина «Из конфиденциальных разговоров ихтиолога К. Дневникова и программиста И. Померанцева (О поэзии Е. Шварц)», а также статья Аркадия Драгомощенко «Блаженство и много нежных средств (несколько слов по поводу поэмы Елены Шварц *Хоррор Эротикус*)», полностью посвящённая поэме. Все эти статьи были изданы в самиздатском журнале *Часы*, где публиковалась

и сама Шварц: следствием этого может стать некоторая дискурсивная однородность, обусловленная эстетическими предпочтениями журнала и его авторов.

При рассмотрении отзывов и критических статей, посвящённых поэме или приводящих отрывки от неё, можно увидеть, что произведение оказывается органически вписанным в критическую традицию как объект изучения, если в ней анализируются более традиционные структуры текста: образы и мотивы, религиозные и мистические аспекты. Например, в статье Н. Ефимовой «Восьмерка логоса (о поэзии Шварц)» упоминается образ луны, встречающийся в поэме: «окультурным влиянием Луны пронизан 7-й этаж «Лестницы»; луна освещает /и будит/ магический пейзаж в «Nogrogoticus» (Ефимова 1979: 157). Ефимова анализирует и классифицирует героев произведений Шварц, разбирает метафорические ряды, фонику и метрику, подробно описывает художественный мир стихов поэтессы, оставляя телесный и сексуальный аспект в стороне. Религиозность поэзии Шварц и её мистический элемент находятся в центре внимания статьи. Даже обозначая поэтику Шварц как «парадоксальную» и «непривычную» (Ефимова 1979: 156), Ефимова не упоминает материализацию метафизических образов: один из важнейших инструментов, с помощью которого Шварц работает с устойчивыми поэтическими темами. Телесный и эротический пласт поэмы остаётся вне её внимания.

Заметим, что при анализе поэзии Шварц Ефимова пользуется критическим аппаратом ленинградского самиздата, который опирается на открытия модернизма — это касается не только тем (религиозность, мистицизм, внимание к метафоре как средству преобразования мира), но и выбора персоналий авторитетных предшественников — Ефимова упоминает Р. М. Рильке. Как пишет М. Берг, основная задача критики самиздата — «легитимация неподцензурных, нонконформистских практик, для чего используется апелляция к авторитетным предшественникам и, напротив, дистанцирование от скомпрометированных стратегий официальной советской культуры» (Берг 2011: 523). В этой же традиции можно интерпретировать отказ Ефимовой от анализа телесных и сексуальных аспектов поэмы: что модернистский, что советский критические дискурсы не смогли предложить ей язык описания и интерпретации маргинальных тем. «Религиозная оптика» Ефимовой сразу выводит «объект исследования за пределы компетенции советской культуры» (Берг 2011: 527); при этом отсутствие языка описания сексуального и телесного аспектов поэмы делает анализ неполным.

Ещё более развернутый анализ религиозного аспекта лирики Шварц даёт Е. Пазухин (Пазухин 1982): именно его критическая статья потом вызовет полемику с В. Кушевым и даже создаст пару статей одного жанра; одна будет пародийным ответом на другую. О поэзии Шварц в означенной форме беседы будут рассуждать люди, далёкие от литературной критики. Пазухин назовёт героев своей комплиментарной статьи ихтиологом

К. Дневниковым и программистом И. Померанцевым, а Кушев, написавший более язвительную и неоднозначную статью, журналистом Владимировым и биологом Амбросимовым. Кажется, и в этом была особая ирония: в ситуации обсуждения поэзии, которую едва понимают литературные критики, можно было рискнуть и доверить выставление эстетической оценки биологам и программистам.

Такую же фрустрацию испытывает Аркадий Драгомощенко. В статье «Блаженство и много нежных средств», опубликованной в критическом разделе того же тома *Часов*, он обращается к гендерной проблематике самым неожиданным образом: само создание поэмы он объясняет извечным желанием поэтесс не быть женщинами, которое, потерпев поражение, «терзает их психические души неразрешимой мукой» (Драгомощенко 1979: 186). Он, соотносит образы поэмы с её источниками — модернистской литературой: «фабула развития дикой пьесы, разыгранной на подмостках Серебряного века» (Драгомощенко 1979: 187).

Драгомощенко при этом идеологически помещает поэму Шварц в область феминистской литературы: «А поклонницы с учебниками российской грамматики и холодеющих руках, ничего не говорят, упрямо стоят на позициях эманципе в некрасивых платьях» (Драгомощенко 1979: 188). Негативное отношение поэта и критика к возможному «воздействию» или характеристикам поклонниц Шварц входит в общее идейное поле представителей культурного андеграунда. Несмотря на отсутствие идентичности феминистки у самой Шварц, её произведение было определено Драгомощенко в литературу «эманципе». Отдельно отмечает критик анатомическую подробность телесных описаний, хотя и настаивает на том, что «если уж говорить, так до конца» (Драгомощенко 1979: 188). Драгомощенко не принимает и сам язык сексуальных описаний (тем более, что другие авторы ленинградского самиздата могли похвастаться и более откровенной эротической лирикой в смысле признания самого факта сексуальной связи или влечения между возлюбленными; напомним вновь о любовной лирике Л. Аронсона), инструмент работы с ним: овеществление и материализация высокого оценивается им как лишь использование личного опыта, приращение «громоздкого багажа», а не «трансформация обыденной вещи».

Ещё более прямо связывает с феминизмом произведения Елены Шварц Владислав Кушев, выпустивший под псевдонимами Владимиров и Амбросимов статью «Из частных бесед журналиста Владимирова и биолога Амбросимова / беседа 2: «Красавица в маске»». Он называет поэмы Шварц «катехизисом феминистского сознания»: анализ сексуальных и телесных аспектов её произведений ограничивается осуждением феминисток, мечтающих установить матриархат, причём Шварц, по мнению автора статьи, делает это неосознанно. «Она не до конца осознала, что новое прорывается через неё» — утверждает критик (Кушев 1982). Статья даёт неожиданно нейтральную характеристику женскому письму, представительницей которого является, по мнению Кушева, и Шварц: «маргинальность фемин-

нистского сознания естественна: оно пытается вырваться из мужской культуры и создать культуру женскую, но не может определиться и понять — что такое женская культура, и возможна ли она сейчас вообще?» (Кушев 1982). Однако критический самиздат не произвёл дискурс, способный адекватно описать особенности поэтического субъекта у Шварц, не прибегая к историческим экскурсам о причине патриархата или не уподобляя кровь Христа менструальной крови (Кушев 1982). Ответом на статью Кушева станет такая же по жанру «беседа» (о своеобразии публицистического жанра мы писали выше), написанная Пазухиным под псевдонимом К. Дневникова и И. Померанцева. Надо полагать, именно он ближе всего подошёл к анализу телесности у Шварц, связав её с формулой «телесный план — план выражения, духовный — план содержания» (Пазухин 1982: 296). Это высказывание справедливо: у Шварц телесные образы часто вещественно воплощают до этого традиционно метафизические мотивы, и тогда, действительно, телесный план выражает то, что духовный производит. Причём не только у Шварц, но и во всей литературной традиции до неё.

Статья Пазухина интересна и тем, что герои беседы подвергают пересмотру всю самиздатскую литературную критику, обвиняя её в скупости материала, резких выводах, приписывании поэтам каких-то черт на основании нескольких слов (Пазухин 1982: 291–293). Предполагая, что религиозная поэзия не может «раздеться», так как тогда она перестанет быть религиозной, Пазухин пытается анализировать использование фрейдистского языка у Шварц, но совершает ту же ошибку, что и другие критики, правда, с другой стороны: он вообще отказывает поэзии в праве быть религиозной (Пазухин 1982: 294–296).

Итак, телесный и сексуальный аспекты поэмы, на которых сосредотачивались критики, получили низкую оценку. О беспрецедентности такого открытого выражения эротики и нестандартном позиционировании женского субъекта (асексуальном и стремящимся к преодолению гендерных различий) свидетельствует хотя бы тот факт, что для обоснования высказываний о низком художественном качестве поэмы критикам приходилось выходить за пределы исключительно эстетических норм, всегда принципиально важных и приоритетных для неофициальной литературы. Так, они говорили о поклонниках поэзии Шварц, о том, что женщины-поэтессы с незапамятных времён мечтали стать мужчинами, о поэтическом голосе Шварц как об ещё неосознанном феминистском сознании. Очевидно, что отрицательная критическая реакция заключалась не только в телесных образах. Само их присутствие в поэме связывалось критиками с более широким социальным контекстом и даже вынуждало их приписывать Шварц роль феминистки. Эту же связь Шварц с феминизмом, очевидно, унижающую и дискредитирующую для автора, устанавливает поэт Лев Халиф в статье про Евгения Вензеля: «А кто еще напишет о нем, или сохранит его стихи, кроме Эрля? Поэтесса Елена Шварц, пропагандируемая американскими суфражистками?» (Кузьминский 4А).

Переходя от публикаций в журналах до немногочисленных частных отзывов (большая часть личных реакций на поэму осталась неизвестной), мы можем видеть, что на уровне непосредственного восприятия читателей больше всего задевал тот же эротизм. Те же места, рассмотренные в критической статье Драгомощенко, отмечает будущий составитель «Антологии новейшей русской поэзии» Константин Кузьминский в переписке со своим другом: «Эк, друже, хватил — это Ленка Шварц сексуальная маньячка, см, хотя бы ее “Хоррор эротикус”, журнал “Ковчег”, №5, стр.29–32, с образами типа: “Целует наклонясь пупок, / потом с улыбкой ломаной и нежной / Он автомат прилаживает к паху / и нажимает спусковой крючок” и где под конец она-таки выебла ангела, а Ширушка тут никак ни при чем — но на вечере Шварц отправитель не было — ККК/» (Кузьминский 4А). Во внимание Кузьминского попали эти же строчки, получившие не только отрицательную, но ещё и личностную оценку. Подобным образом комплексное художественное высказывание сводится к обесценному и грубому действию — к тому же и с гендерной окраской («сексуальная маньячка»). Конечно, высказывание не направлено на абсолютную дискредитацию поэзии Шварц, которую Кузьминский, всё же, не жалует (Кузьминский 4А), но оно сводит сложное и нюансированное к простому, грубому.

Негативная реакция по отношению к эксплицитному эротическому содержанию поэмы Шварц может быть проанализирована антропологически. Шутливое отвращение к написанному и определение описываемых событий в качестве «низкой греховности» (Драгомощенко 1979: 189), надление Шварц клеймом «сексуальной маньячки» и шутливый упрёк в сексуальной связи с ангелом — проведение черты между приемлемым и неприемлемым, определение и поддержание культурно-нормативных границ (Дуглас 2000). Шварц переходит культурную черту в отношении эротического содержания в литературе, и этим она входит в серую зону, где эротическое женское письмо ещё не получило однозначную эстетическую и этическую оценку. Зону, не освоенную вполне литературной критикой. Символически это выражается как раз в ироническом обвинении в нимфомании — обвинении, имеющим длительную гендерно окрашенную природу — и в отсылке к религиозному элементу поэмы, который в личном письме приобретает знак преступления Шварц границ допустимого. Непреложная границы между человеческим и ангельским нарушена и опошлена, а сама поэма становится неприемлемой.

V. ПОЭМА ШВАРЦ И ДИССИДЕНТСКИЙ ФЕМИНИЗМ

«Нонконформисты, не преодолевшие конформизм», пользуясь словами Татьяны Мамоновой, оценили поэму Шварц как в эстетическом смысле неудовлетворительную; саму же поэтессу, они вывели из этических координат, в которых существовала и так маргинальная среда советских диссидентов и культурных деятелей андеграунда, в ещё более пограничное

состояние. В их оценках Шварц и её произведение предстали существующими на маргиналии маргиналий. Приписываемая Шварц *субверсивность* свидетельствует о связи в сознании читателей автора и текста, о чём писал Виктор Кривулин в статье «Двадцать лет новейшей русской поэзии»: «Даже в тех случаях, когда личность поэта является центральным и единственным героем его поэзии, мы, говоря о современной русской поэзии, должны иметь в виду, что перед нами не лирика в традиционном смысле и что вне оппозиции «автор—текст» невозможно верно оценить такие феномены, как, например, творчество Елены Шварц, где, на беглый взгляд, воссоздается образ эгоцентрически ориентированной и романтически настроенной поэтессы» (Кривулин 1985). Эта же ошибка привела к тому, что из имманентного анализа поэмы Драгомощенко связал текст с «эмансипе» позициями. Активный женский субъект произведения Шварц уже как бы априори был для Кузьминского феминистским: если не идейно, то по воздействию. Заметим, что идейно художественные стратегии Шварц, напротив, тяготеют к модернистским андрогинным маскам, «преодолевающим пол»: в поэме героиня просит Бога не уравнивать мужчин и женщин, а в принципе создать мир без гендерного разделения. Андрогинная стратегия была частым выбором писательниц и поэтесс модернизма, что художественно связывает Шварц с ними, а не с феминистками 1970-х годов (Эконен 2011).

Драгомощенко воспринимал женскую идентичность в том виде, в котором её репрезентовала Шварц в своей поэме настолько критично ещё и потому, что она, при особенностях своей поэтики, смогла добиться её общественного признания: «Инстинкт, шепчут в кулуарах пожилые доброжелатели, наитие, талант. Личность, констатируют никчемности с филологическим образованием. Но согласитесь же, явление! — роняют рассеянно заезжие философы, — Ничего не поделаешь...» (Драгомощенко 1979: 187–188). Как пишет Жозефин Цитцевич, несмотря на мнения исследователей о том, что структуры самиздата приводили к тому, что он «функционировал как лаборатория для создания новых идентичностей и альтернативных способов формирования их субъектности» (Komaromi 2012: 85), «сети самиздата отражали структуры общества, частью которого они оставались — общества, которое на практике было гораздо менее эгалитарным, чем это могло показаться на первый взгляд» (Zitzewitz 2020: 92), а сама интеллигенция со скепсисом относилась к любым, в том числе творческим, презентациям ненормативной женской сексуальности (Кунцман 2010; Нижник 2020).

И хотя далее критический аппарат «второй культуры» обогащался, позволяя анализировать художественные тексты в междисциплинарном срезе — этому способствовали семинары С. Маслова, М. Шейнкера, статьи Б. Гройса и теоретические построения московских концептуалистов — ленинградский самиздат не отреагировал на эти теоретические построения. К тому же обогащение критического аппарата не было связано с проникновением феминистской оптики или вокабуляра культурных исследований

телесности: можно предположить, что критикам-мужчинам не была интересна повестка, которая, в их представлении, была уже представлена в советском союзе (и им же дискредитирована). Возможно, дело заключалось и в неприязни любых форм массовых общественных движений, в сосредоточении на практиках индивидуального сопротивления (Жеребкина 2010: 283) и, по Юрчаку, состояния *внезаходимости*. В презрении к любой большой идее или нарративу о борьбе за общественные права, ведь далеко не все читатели и деятели самиздатской литературы были активными диссидентами. Даже если не говорить о критической литературе, сами книги, распространяемые в самиздате, часто были скорее иной идеологической направленности: религиозная литература, национальное движение, та сфера западной философии, которая не занималась феминистскими исследованиями.

Как мы уже писали, для рубежа 1970-х и 1980-х стало значимым явление феномена ленинградского диссидентского феминизма и создание альманаха *Женщина и Россия*. Большинство из со-издательниц альманаха не называли себя феминистками (исключением являлась разве что Татьяна Мамонова), однако они критически относились к декларируемому гендерному равноправию, понимая, что на самом деле женщины находятся в уязвимом положении из-за двойной нагрузки, равнодушия государственных институтов и домашнего насилия. Однако статьи Натальи Малаховской, Татьяны Мамоновой или Татьяны Горичевой не были так влиятельны в культурном поле: после выхода альманаха *Женщина и Россия* его создательницы успели выпустить лишь один номер журнала *Мария*, после чего их вынудили эмигрировать. Занимая маргинальную позицию в смысле точки зрения, *standpoint*, и эпистемологии, исследовательницы скорее сосредотачивались не на философской или культурологической критике искусства, а обращали внимание на стороны женского быта и опыта; отношения советских женщин с марксизмом, религией, браком. Хотя многие участницы на страницах журнала говорили о закрытости и авторитарности деятелей «Второй культуры» (Вознесенская 1981: 18), эти высказывания были скорее выводами отдельных участниц журнала, а не предметом исследования. Литература и философия не анализировалась издательницами журнала, а скорее использовалась в качестве аргумента в поддержку выдвинутых идей (Мария 1981: 26). Лишившись Татьяны Мамоновой как со-издательницы журнала, издательницы Марии обратились к вопросу выхода из духовного кризиса, который они считали первичным (Талавер: 2021).

Проникновению чуткого к маргинальным идентичностям языка описания телесности и сексуальности мешали также структуры дискурсивных практик, выстроившихся в самиздате. Именно «элитарность» «Второй культуры» и привели к тому, что Татьяна Горичева, имеющая, используя систему понятий Бурдьё, очень высокие шансы на занятие центральных мест в литературном поле, редакторка одного из самых влиятельных жур-

налов ленинградского самиздата 37, переключилась на менее ценную символически работу над феминистским сборником (Козлов 2016; Малаховская 2020: 68).

Таким образом, можно охарактеризовать практики самиздатской литературной критики как ответвления «Второй культуры»: они наследуют те же механизмы контроля над дискурсом. Пользуясь терминологией Тён ван Дейка, дискурсивная власть узкого круга самиздатских авторов выражалась и в доступе к публичному дискурсу, и к контролю над ним. Они контролировали аудиторию самиздатских журналов и делали легитимными определённые знания, убеждения, на символическом уровне — образы. Эти авторы также были «относительно вольны в выборе дискурсивных жанров, тем, стиля и презентации дискурса» (Дейк 2013: 51–52). Иные формы деятельности, и этически, и эстетически отличающиеся от заданных координат самиздатского корпуса текстов, попали под жёсткую критику: в ещё более жёстких формах она воспроизводилась в частном общении, переписках, не принадлежащих авторитетным журналам статьях. Заметки типа «феминисток на фонарь!» в антологии Константина Кузьминского стали логичным продолжением статей Кушева, которые символически подкрепляли такое отношение к женщинам и женскому искусству. Даже если это не входило в цели самиздата, дискурсивный контроль привёл к тому, что иные позиции не могли быть высказаны на страницах самиздатских журналов.

VI. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Реакция на поэму Елены Шварц в самиздатских журналах характеризует критический аппарат ленинградского андеграунда как не готовый и не умеющий говорить о телесности и сексуальности вне уже унаследованных от модернизма категорий. Гендерную поэтику произведения можно охарактеризовать как сложно построенную, смешивающую гендерные дисплеи разных традиций. Эта многослойное устройство текста помогает говорить о женской сексуальности не со стороны, а идентифицируясь с лирической героиней поэмы, одновременно с этим опираясь на существующие комплексы значений и поэтический традиции. Откровенное выражение поэтическим субъектом сексуального желания и обнажения собственной телесности сочеталось с православной идентичностью и религиозным кодом, дающим моральную оценку. Это не было освещено в критике адекватно в том числе из-за отсутствия словаря и опыта для гендерно-чувствительного прочтения текста. Таким образом, критики могли относить произведение Шварц к феминистской литературе (хотя феминисткой поэтесса себя не называла), но не могли обосновать эту связь. Приходилось выходить из знакомой им среды чисто литературной критики и эстетической оценки для того, чтобы связать текст с современностью. Отсутствие языка и оптики делало этот выход по меньшей мере неполным. Пренебрежитель-

ное отношение к женщинам, нередкое во «второй культуре», и непринятие практически любого выражения женской сексуальности объясняет, почему поэма Шварц была не только раскритикована, но и обсмеяна.

Постоянное причисление Шварц к феминистской литературе заставляет по-новому посмотреть на отношения поэтессы с ленинградскими диссидентскими феминистками, с которыми через год после написания поэмы она опубликуется в альманахе *Женщина и Россия*.

ЛИТЕРАТУРА

- Авраменко Олеся. *Гендер в советском неофициальном искусстве*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
- Берг Михаил. Мутации советскости и судьба советского либерализма в литературной критике семидесятых: 1970–1985. Е. Тиханов, Е. Добренко (ред). *История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха. Коллективная монография*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
- Богомолов Николай. *Михаил Кузмин: статьи и материалы*. Москва: Новое литературное обозрение, 1995.
- Васякина Оксана, Козлов Дмитрий, Талавер Саша (ред, сост). *Феминисткий самиздат. 40 лет спустя*. Москва: Common place, 2020.
- Владимиров, Амбросимов. Из частных бесед журналиста Владимиров и биолога Амбросимова / беседа 2: «Красавица в маске». *Часы* 38 (1982).
- Горичева Татьяна. Творец и тварь. Идеологическое введение к «Простым стихам» Елены Шварц. *Часы* 11 (1977).
- Горичева Татьяна. Письма по молитвам к Богородице. *Мария* 1 (1981).
- Ван Дейк Тён Андриус. *Дискурс и власть: Репрезентация доминирования в языке и коммуникации*. Пер. с англ. Москва: Книжный дом «Либроком», 2013.
- Драгомощенко Аркадий. Блаженство и много нежных средств (несколько слов по поводу поэмы Елены Шварц «Хоррор Эротикус»). *Часы* 17 (1979).
- Дуглас Мэри. *Чистота и опасность: анализ понятий загрязнения и табу*. Москва: Канон-пресс-Ц Кучково поле. 2000.
- Ефимова Наталья. Восьмерка логоса (о поэзии Елены Шварц). *Часы* 17 (1979).
- Жеребкина Ирина. Постсоветский феминизм: чем мы ангажированы, или происхождение из советских 60-х. *Гендерные исследования* 20–21 (2010).
- Жолковский Александр, Панова Лада. Песни жесты мужское женское. К поэтической прагматике Анны Ахматовой. Александр Жолковский. *Поэтика за чайным столом и другие разборы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014: 217–241.
- Каломиров А. (Виктор Кривулин). Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки). *Русская мысль № 3601* (27.12.85) Литературное приложение № 2: I–VIII. <<https://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm>> 01.02.2022.
- Козлов Дмитрий. Татьяна Горичева: Мне надоели подвальность и элитарность «Второй культуры». *Гефтер*. <<http://gefter.ru/archive/17640>> 04.02.2022.
- Кузьминский Константин, Ковалёв Григорий. *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны в 5 томах*. Т. 4А. <https://www.kkk-bluelagoon.ru/tom4a/cont_4a.htm> 02.02.2022.
- Кузьминский Константин, Ковалёв Григорий. *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны в 5 томах*. Т. 5Б. <https://www.kkk-bluelagoon.ru/tom5b/cont_5b.htm> 02.02.2022.
- Кунцман Ади. «Омерзительные существа»: сексуальная политика отвращения в мемуарах узника ГУЛАГа. Ян Пламер (ред). *Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. Сборник статей*. Москва, 2010.

- Пазухин Евгений. Из конфиденциальных разговоров ихтиолога К. Дневникова и программиста И. Померанцева (О поэзии Е. Шварц). *Часы* 39 (1982).
- Пазухин Евгений. Титаническое преображение твари (О поэзии Е. Шварц). *Часы* 37 (1982).
- Панова Лада. «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви Статья 2. Жанровое многоголосие. *Toronto Slavic Quarterly* 37 (2011)
- Полухина Валентина. Холодность и рациональность. Интервью с Еленой Шварц. Валентина Полухина (ред.) *Бродский глазами современников*. Санкт-Петербург: Звезда, 1997.
- Талавер Александра, Сидоревич Анна. Гендерное диссидентство в СССР и после. Свободный университет, 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=h7KOlpdf0AM&t=2399s>> 28.03.2022.
- Тименчик Роман. *Анна Ахматова. После всего*. В 5 кн. Р. Д. Тименчик (вступ. сл.). Москва: Изд-во МПИ, 1989.
- Хайденбрандт Ренате фон, Винко Симоне. Работа с литературным канонem: проблема гендерной дифференциации при восприятии (рецепции) и оценке литературного произведения. *Pol. Gender. Культура* (2009): 156—211.
- Шварц Елена. *Войско, Оркестр, Парк, Корабль. Четыре машинописных сборника*. Москва: Common place, 2018.
- Шварц Елена. Заметки о русской поэзии. Земная плерома. *Вопросы Литературы* 1 (2001). <<http://lib.sportedu.ru/Mirrors/magazines.russ.ru/voplit/2001/1/shvarz.html>> 11.05.2022
- Шевеленко Ирина. *Литературный путь Цветаевой: идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи. 2-е издание*. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
- Эконен Кирсти. *Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
- Komaromi Ann. Samizdat and Soviet Dissident Publics. *Slavic Review* 71/1. (2012): 85.
- Malmstad John. Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin's Wings. *Journal of the History of Sexuality* 9/1–2. (2000): 85–104.
- Zitzewitz Josephine. *The Culture of Samizdat: Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union*. Bloomsbury Academic, 2020.

REFERENCES

- Avramenko Olesya. *Gender v sovetskom neoficialnom iskusstve*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Berg Mikhail. Mutacii sovetskosti i sudba sovetskogo liberalizma v literaturnoj kritike semidesyatyh: 1970–1985. Dobrenko E., Tihanov G. M (ed.). *Istoriya russkoj literaturnoj kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epoha. Kollektivnaya monografiya*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.
- Bogomolov Nikolaj. *Mihail Kuzmin: stati i materialy*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1995.
- Dragomoshenko Arkadij. Blazhenstvo i mnogo neznyh sredstv (neskolko slov po povodu poemy Eleny Shvarc “Horror Erotikus”). *Chasy* 17 (1979).
- Efimova Natalya. Vosmerka logosa (o poezii Eleny Shvarc). *Chasy* 17 (1979).
- Ekonen Kirsti. *Tvorec, subjekt, zhenshina. Strategii zhenskogo pisma v russkom simbolizme*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2011.
- Goricheva Tatyana. Tvorec i tvar. Ideologicheskoe vvvedenie k «Prostym stiham» Eleny Shvarc. *Chasy* 11. (1977).
- Goricheva Tatyana. Pisma po molitvam k Bogomateri. *Mariya* 1 (1981).
- Hajdenbrandt Renate, Vinko Simone. Rabota s literaturnym kanonom: problema gendernoj differenciacii pri vospriyatii (recepicii) i ocenke literaturnogo proizvedeniya. *Pol. Gender. Kul'tura* (2009): 156–211.
- Kalomirov Aleksandr (Krivulin Viktor). Dvadcat let novejshej russkoj poezii (predvaritelnye zametki). *Russkaya mysl* №3601 (27.12.85). Literaturnoe prilozhenie №2: VI–VIII. <<https://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm>> 01.02.2022.

- Kozlov Dmitriy, Tatyana Goricheva: Mne nadoeli podvalnost i elitarnost «Vtoroj kultury». *Gefter*. <<http://gefter.ru/archive/17640>> 04.02.2022.
- Kuncman Adi. «Omerzitelnye sushestva»: seksualnaya politika otrvasheniya v memuarah uznika GULAGa&. J. Plamer (ed). *Rossiyskaya imperiya chuvstv: Podhody k kulturnoj istorii emocij. Sbornik statej*. Moskva, 2010.
- Kuzminskij Konstantin, Kovalev Grigorij (ed.). *Antologiya novejshej russskoj poezii u Goluboj laguny v 5 tomah*. Vol. 4A. <https://www.kkk-bluelagoon.ru/tom5b/cont_5b.htm> 02.02.2022.
- Kuzminskij Konstantin, Kovalev Grigorij (ed.). *Antologiya novejshej russskoj poezii u Goluboj laguny v 5 tomah*. Vol. 5B. <https://www.kkk-bluelagoon.ru/tom5b/cont_5b.htm> 02.02.2022.
- Panova Lada. «Forel razbivaet led» (1927): dialektika lyubvi Statya 2. *Zhanrovoe mnogogolosie. Toronto Slavic Quarterly* 37 (2011).
- Pazuhin Evgenij. Iz konfidencialnyh razgovorov ihtiologa K. Dnevnikova i programmista I. Pomeranceva (O poezii E. Shvarc). *Chasy* 39 (1982).
- Pazuhin Evgenij. Titanicheskoe preobrazhenie tvari (O poezii E. Shvarc). *Chasy* 37 (1982).
- Poluhina Valentina. Holodnost i racionalnost. Intervyu s Elenoj Shvarc. Poluhina Valentina (ed.). *Brodskij glazami sovremennikov*. Sankt-Peterburg: Zvezda, 1997.
- Schwarz Elena. *Vojsko, Orkestr, Park, Korabl. Chetyre mashinopisnyh sbornika*. Moskva: Common place, 2018.
- Schwarz Elena. Zametki o russskoj poezii. Zemnaya pleroma. *Voprosy Literatury* 1 (2001). <<http://lib.sportedu.ru/Mirrors/magazines.russ.ru/voplit/2001/1/shwarz.html>> 11.05.2022.
- Shevelenko Irina. *Literaturnyj put Cvetaevoj: ideologiya, poetika, identichnost avtora v kontekste epohi. 2-e izdanie*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
- Talaver Aleksandra, Sidorevich Anna. *Gendernoe dissidentstvo v SSSR i posle*. Svobodnyj universitet, 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=h7KOlpdf0AM&t=2399s>> 28.03.2022.
- Timenchik Roman. *Anna Ahmatova. Posle vsego*. V 5 kn. R. D. Timenchik (ed.). Moskva: Izd-vo MPI, 1989.
- Vasyakina Oksana, Kozlov Dmitriy, Talaver Sasha (ed.) *Feministkij samizdat. 40 let spustya*. Moskva: Common place, 2020.
- Vladimirov, Ambrosimov. Iz chastnyh besed zhurnalista Vladimirova i biologa Ambrosimova / beseda 2: “Krasavica v maske”. *Chasy* 38 (1982).
- Zherebkina Irina. Postsovetskij feminizm: chem my angazhirovani, ili proishozhdenie iz sovet-skih 60-h. *Gendernye issledovaniya* 20–21 (2010).
- Zholkovskij Aleksandr, Panova Lada. Pesni zhesty muzhskoe zhenskoe. K poeticheskoj pragmatike Anny Ahmatovoj. Zholkovskij Aleksandr (ed.). *Poetika za čajnym stolom i drugie razbory*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014: 217–241.

Јелизавета Хереш

РОДНИ ПОРЕДАК ЛЕЊИНГРАДСКЕ АНДЕРГРАУНД КЊИЖЕВНОСТИ
(НА ПРИМЕРУ РЕЦЕПЦИЈЕ ПОЕМЕ ШВАРЦ *HORROR EROTICUS*)

Резиме

У раду се проучавају критички осврти на поему песникиње Јелене Шварц *Грубим средствима не може се њосићи блаженсџво...* (*Horror eroticus*), који су објављени у часописима нецензурисане лењинградске књижевности (*Саџи*, 37) и успоменама, које срећемо у антологији Константина Кузминског *Код њлаве лаџуне*. Родна оптика коју смо одабрали омогућава нам не само да размотримо естетске оцене поеме Шварц, већ и да проучимо погледе на женско стваралаштво, које срећемо код књижевних критичара и осталих учесника лењинградске андерграунд уметности. Узимамо у обзир чињеницу да се идентитет Шварц налази у пољу двоструке маргинализације, као жене и као песникиње лењинград-

ског подземља; чини нам се да управо проучавање пресека ових идентитета омогућава да се да оцена како фигуре Шварц, тако и реакције на њене текстове у интерсекционалном контексту.

Истовремено, супротне оцене поеме Шварц из угла савременика показују и друге аспекте развоја језика књижевне критике нецензурисане књижевности. Упркос различитим карактеристикама поеме, и позитивне, и негативне рецензије показују да позни совјетски андерграунд никада није био у стању да развије језик на коме ће говорити о женском стваралаштву, који би се, са једне стране, са пажњом односио према категоријама телесности и сексуалности, а са друге, не би сводио њихове манифестације на есенцијалистичке идеје о „женској природи“. У датом случају ми реконструишемо родни поредак лењинградске андерграунд књижевности, где је истовремено могуће културно и политичко супротстављање совјетској пракси и омаловажавајући однос према женској поезији, изражавање родних стереотипа у књижевној критици. Рад изоштрава овај парадокс на примеру, чини се, јединственог случаја зближавања политизације женских питања и нецензурисаног књижевног процеса — алманаха *Жена и Русија*.

Кључне речи: Јелена Шварц, андерграунд, род, књижевна критика, феминизам.

Светлана Фокина

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
svetlana_fokina@ukr.net

Svetlana Fokina

Odessa I. I. Mechnikov National University
svetlana_fokina@ukr.net

АПОЛЛОНИЧЕСКАЯ И ДИОНИСИЙСКАЯ ДИСКУРСИВНЫЕ ФОРМАЦИИ ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭТИКИ И. БРОДСКОГО

APOLLONIAN AND DIONYSIAN DISCURSIVE FORMATIONS OF EMIGRANT POETICS BY J. BRODSKY

В рамках данной статьи выдвигается гипотеза, что важными индикаторами эмигрантской поэтики являются определенные дискурсивные формации, продуцируемые поэтом-эмигрантом, выявить которые позволит юнгиански направленное прочтение. Этими дискурсивными формациями в эмигрантской поэтике Бродского представляются аполлоническая, ностальгически ориентированная, и дионисийская, направленная на разрыв и эсхатологию. Данный подход не исключает, напротив, активизирует и значительно более широкий культурный, идеологический, символический контекст, способствующий постижению варианта эмигрантской поэтики Бродского.

Ключевые слова: эмигрантская поэтика, Бродский, аполлоник, дионисик, трикстер.

Within the framework of this article, it is hypothesized that important indicators of emigrant poetics are certain discursive formations produced by the emigrant poet, which will be revealed by a Jungian-oriented reading. These discursive formations in Brodsky's emigrant poetics are Apollonian, nostalgically oriented, and Dionysian, aimed at breaking and eschatology. This approach does not exclude, on the contrary, activates a much wider cultural, ideological, symbolic context that contributes to the comprehension of the Brodsky version of emigrant poetics.

Key words: emigrant poetics, Brodsky, Apollonic, Dionysian, trickster.

Рассматривая творческую деятельность и непосредственно пласты лирической наррации И. Бродского, как флагмана современных русских поэтов-эмигрантов, целесообразно обратить внимание на дискурсивные формации, определяющие авторскую ментальность и манеру письма. По-

казательна мысль, что «обращение индивида в субъекта своего дискурса осуществляется путем идентификации (субъекта) в дискурсивной формации, доминирующей над ним...» (Серио 1999: 46). Пограничность практически во всех сферах жизнедеятельности и интеллектуальной реализации становится определяющим фактором эмигрантского сознания.

О. Матич очерчивает две основные противоположные тенденции эмиграции, продуцируемые соответственно в метафорах изгнанника и гражданина мира. Тип изгнанника воспринимает свой жизненный опыт после выезда «как языковую и психологическую травму» (Матич 1996: 160). Гражданин мира не ограничивает свои смысловые горизонты «ни географией, ни родным языком, ни национальной культурой» (Матич 1996: 160). В связи с предложенной оппозиционной моделью различных типов *homo emigranticus* О. Матич акцентирует факт существования «с двойным языком и даже двойным мышлением» (Матич 1996: 160) как тенденцию некоего промежуточного варианта.

Согласно идее М. Рубенс, суть диаспорического опыта заключается как в поиске возможности включиться эмигранту в новую среду, так и «в географических перемещениях, пересечении разнообразных ментальных, культурных и лингвистических границ...» (Рубенс 2021: 5), что эксплицируется в виде эмигрантской поэтики. М. Липовецкий со своей стороны выделяет диаспорический дискурс, очерчивая механизмы смыслопорождения и творческого процесса, определяемые данным типом дискурсивности. По мнению ученого, «травма разрыва порождает специфические модальности письма» (Липовецкий 2021а: 273). Несомненна взаимосвязь диаспорического дискурса с ностальгическими дискурсивными формациями поэтов-эмигрантов в целом, и непосредственно И. Бродского, предвосхитившего художественные векторы своего и последующих эмиграционных поколений. Факторы разрыва, пограничности статуса, гибридности сознания и обретения трансгрессивной идентичности, предстающей как «интенсивная, множественная сущность» (Брайдотти 2001: 159), нацеленная на «переосмысление единства субъекта» (Брайдотти 2001: 155), определяют психосферу интеллектуала-эмигранта конца XX — начала XXI века, формируя вариативные типы дискурсивности. Наиболее очевидными дискурсивными формациями в данном плане представляются диаспорическая и ностальгическая. Отличие между диаспорическими и ностальгическими дискурсивными формациями допускает даже противопоставленность их друг другу. Диаспорический дискурс если полностью и не исключает ностальгирование, то ностальгические настроения не заостряет, делая акцент на номадизме как образе жизни, позволяющем «воссоздавать свой дом, свою базу где бы то ни было» (Брайдотти 2001: 138). Для ностальгического дискурса, не отрицающего в полной мере соприкосновение с номадистским феноменом, ностальгия наравне с памятью представляются ключевыми эпистемами, задающими своеобразие семио- и сенсетивной сфер современного поэта-эмигранта.

Дискурс ностальгии способствует включению в авторский миф реминисценции из реальной биографии поэта-эмигранта, совмещая мифологические, архетипические и иные коды с проявлениями художественной идеологии пограничности и трансгрессии. Согласно мысли Ж. Старобинского, специфика ностальгии заключается в погружении в «болезненный опыт сознания, вырванного из родной среды» (Старобинский 2016: 261), становясь при этом «метафорическим выражением более глубинного разрыва, когда человек ощущает себя отделенным от идеала» (Старобинский 2016: 261). При этом диаспорические формы существования не в меньшей степени аккумулируют механизмы отчуждения и разрыва. Современную эмигрантскую поэтику, контуры которой во многом сформированы опытом И. Бродского, отличает мировосприятие, являющее дионисийски окрашенные переходность и эсхатологичность при координировании с аполлонически ориентированными меланхолией и эффектом зеркальности.

Основы эмигрантской поэтики зиждятся на взаимообусловленности форм пограничности, ностальгического опыта и диаспорической отъединенности. Данные принципы в той или иной мере касаются «тематического репертуара, места действия, лингвистической гибридности, ностальгии, чувства отчужденности или акцента на работе памяти...» (Рубинс 2021: 11–12), всех тех доминант, отвечающих вехам эмигрантского самосознания в реализуемых художественных практиках. Психоаналитические стратегии, используемые для интерпретации форм дискурсивности, вслед за З. Фрейдом представляют попытку найти «фантазм-матрицу для творений художника» (Рансьер 2004: 62), в данном случае художника слова и автора дискурса. Не менее перспективно активизировать и юнгианский подход, который заимствует «у Юнга ключевую концепцию архетипа, используя ее в качестве основы для исследования и постижения глубинных измерений всех видов опыта воображения...» (Самуэлс 2014: 40). Юнгианский подход представляется адекватным для прочтения переходного сознания эмигранта. Подобное декодирование позволяет выявить соответствие авторских эмигрантских кодов определенным архетипам и психологическим типам.

Уже стала своего рода классической для бродсковедения исследовательская позиция В. Баевского, акцентирующая, что «новое поэтическое мышление наиболее полно выразил Иосиф Бродский» (Баевский 1994: 721), обусловив и отличительный лирико-иронический стиль «поэзии ассоциаций, намеков, суггестивного воздействия» (Баевский 1994: 723) и потенциальную множественность прочтений. Учитывая весьма различные проявления и варьирования эмиграционного опыта, представляет интерес взгляд самого И. Бродского на себя в данной экзистенциальной позиции. Дж. Смит акцентирует, «Бродский не переставал повторять, что уехал помимо воли, а потому он скорее изгнанник, чем эмигрант; но этот вопрос по всей вероятности, никогда не будет решен однозначно» (Смит 2012: 7). Возможный ответ касательно эмиграционной самоидентификации И. Бродского спо-

собно подсказать прочтение кодов эмигрантской поэтики. Рассмотрение различных вариаций семантики, символики и художественной идеологии, соответствующих эмиграционной парадигме, будет способствовать декодированию восприятия И. Бродским своего эмигрантского статуса.

В рецепции и соответствующей поэтической интерпретации самого И. Бродского значимая роль ностальгически ориентированной культурной памяти, говорящей «загадками и головоломками» (Бойм 2019: 22), дополнилась ощущением столь же закономерного отчуждения. В данном плане показателен отказ И. Бродского от приглашения А. Собчака посетить летом 1995 года Санкт-Петербург. В письме объясняя свое решение, И. Бродский приводит следующие слова: «В частности, меня коробит от перспективы оказаться объектом позитивных переживаний в массовом масштабе...» (Штерн 2001: 248). Видимо, ощущение И. Бродским внутреннего разрыва, причем достаточно изначально фатального, и при изменении политической обстановки не благоприятствовало его чувствуемому возвращению, даже в виде отдельного визита. Для аполлоника, коим признают И. Бродского прямо или косвенно многие исследователи, не может быть «прямого возвращения на родину, не говоря уже о пути назад», что компенсируется посредством «работы культурной памяти» (Ханзен-Лёве 2017: 325). Ностальгическая окрашенность воспоминаний о родном городе, надо полагать, также способствовала отказу И. Бродского посетить Петербург. Для ностальгика универсальна позиция существования в зоне недостижимости объекта его ностальгии, этот объект «должен находиться за пределами пространства опыта» (Бойм 2019: 50). Ранее у И. Бродского осталось негативное впечатление от приезда сына в США в 1990 году. Много позже в интервью Андрей Басманов так прокомментировал тогдашнюю встречу с отцом, к тому времени уже нобелевским лауреатом. По словам сына И. Бродского, «... мы виделись с ним, когда мне исполнилось 22 года, я приезжал к нему в Америку. С отцом мы друг друга не понимали, скажу сразу, хотя он и предлагал в Штатах остаться» (Меньшиков 2019). Отцовская оценка общения с сыном, видимо, не соответствовала той идеализированной призме отношений Одиссей — Телемак (*Расту большой, мой Телемак, расту. / Лишь боги знают, свидимся ли снова.*), которую И Бродский последовательно воссоздавал в своей лирической системе.

В бродсковском поэтическом мире маска Одиссея — индикатор как эмигрантского статуса, так и других валентностей улиссового мифа. И. Бродский в авторском мифе примеряет не только вехи судьбы Одиссея, но и усваивает воплощение в царе Итаки «явных черт трикстера и одновременно <...> героизированный и лиризированный статус первого ностальгика» (Фокина 2021: 514). Преemptивность для И. Бродского трикстерского потенциала и соответствующих мифологем, обуславливает последовательную реализацию «трикстерского тропа» в бродсковской эмигрантской поэтике. Трикстерские коннотации зачастую импонируют И. Бродскому

в творчестве, репрезентативном имидже поэта и изгнанника, в определенной степени и в плане жизненных проявлений. Не случайно «богатые эстетические возможности метапозиции трикстера» (Липовецкий 2021б: 333), подразумевая особый локус пограничности и трансгрессивную идентичность, соотносимы с такой художественной парадигмой, в рамках которой автор зачастую моделирует «свой образ по образцу трикстера» (Липовецкий 2021б: 333). По признанию знакомых и биографов, И. Бродский был отмечен амбивалентностью поведения и обладал некоей двойственностью характера в целом. Б. Янгфельдт подчеркивает, что «нервозность и агрессивность, проявляемые Иосифом на людях, коренились в его робости и застенчивости» (Янгфельдт 2012: 187). Л. Штерн, рассказывая об обстоятельствах своего знакомства с И. Бродским в пору их юности, свидетельствует: «... я вытащила из сумки сигарету, и молодой человек, молниеносно выхватив у кого-то из рук спичку, взлетел со стула и лихо зажег ее о свой зад. Этот цирковой трюк всех восхитил...» (Штерн 2001: 53). В то же время И. Бродский после своих выходок и острот «смушался, делался пунцовым и хватался за подбородок» (Штерн 2001: 53). Цирковой контекст, эпатажность поведения, совмещающиеся с наплывом смятения чувств, выдают ту самую противоречивость и склонность к медиации, которые соответствуют трикстерской ипостаси.

Трикстерская амбивалентность проявилась в бродсковском творческом сознании во взаимной противоречивой и органичной предрасположенности одновременно к аполлинству и дионисике. В целом И. Бродский как один из авторов «живущих и пишущих под властью ностальгии и тоски по памяти культуры» (Ханзен-Лёве 2016: 133) значительно аполлонически ориентирован. При этом своеобразии бродсковского поэтического сознания, как и менталитета в целом, отмечено проявлением и дионисийских черт: диологичностью, театрализованностью, актуализацией музыкального и шире — акустического в целом. В данном плане стоит вспомнить мнение С. Волкова, ставшее итогом его *Диалогов с Бродским*. По словам С. Волкова, «каждый разговор с Бродским <...> строился как своего рода пьеса — с завязкой, подводными камнями конфликтов, кульминацией, финалом» (Волков 2000: 14). Такой акцент, не отрицая принципиальной аполлоничности поэтического сознания И. Бродского, свидетельствует и о явном тяготении к дионисике. Говоря о поэтах, которые, по признанию самого И. Бродского, показались ему «столь кардинально отличными от всех прочих, <...> столь уникальными душами», он называет имена: «Фрост, Цветаева, Кавафис и Оден» (Волков 2000: 97). В своем выборе И. Бродский попарно объединяет сперва дионисиков (Цветаева, Фрост), которых, согласно бродсковской мысли, «сближает общая концепция ужаса» (Волков 2000: 98), а потом аполлоников (Кавафис, Оден). Подобный равнозначный акцент на фигурах, воплощающих в культуре и непосредственной оценке И. Бродского аполлинство и дионисийство, указывает

на активность в бродсковском сознании и дионисийских, и аполлонических интенций. В ментальном мире И. Бродского эмигрантскому статусу, при ощущении эсхатологичности, неизменно сопутствуют ностальгия и интеллектуализация письма. По наблюдениям С. Турома, бродсковская ностальгия «охватывает эпоху *романтического изгнания*, послужившую моделью для модернистской литературы» (Турома 2021: 45). Аполлонические проявления в контексте бродсковской эмигрантской поэтики призваны упорядочить, ностальгизировать и акцентировать возвышенное, познание которого «в аполлоническом приводит к триумфу сознания» (Ханзен-Лёве 2016: 114). В тех же рамках эмигрантской смысловой призмы дионисийство обуславливает ощущение сиротства и разрыва как дерзновения особой судьбы. По наблюдениям К. Г. Юнга, архетипически в событиях детства Диониса подразумевается «двусмысленная ситуация, где младенец одновременно сирота и лелеемый сын богов» (Юнг 1996: 42). Такое парадоксальное взаимоналожение противоположных начал вполне соответствует трансгрессивной идентичности эмигранта и может стать ключем к прочтению непосредственно бродсковской эмигрантской поэтики.

Для лирики И. Бродского, особенно корпуса стихотворений, созданных после отъезда из СССР, присуще авторское ощущение глубинной отъединенности. Специфика бродсковской модели эмигрантской поэтики соответствует не только закономерным в данном случае амбивалентности и лиминальности. Показательно включение и ряда сугубо авторских акцентов, которые будут уточнены в ходе анализа.

Фактически зарождение эмигрантской поэтики у И. Бродского можно связать с поэтическим текстом «Ниоткуда с любовью...» (1976), ставшим хрестоматийным и справедливо рассматриваемым, прежде всего, как любовное послание.

Ниоткуда с любовью, надцатого марта
 дорогой, уважаемый, милая, но не важно
 даже кто, ибо черт лица, говоря
 откровенно, не вспомнить уже, не ваш, но
 и ничей верный друг вас приветствует с одного
 из пяти континентов, держащегося на ковбоях.
 Я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
 и поэтому дальше теперь
 от тебя, чем от них обоих.
 Далеко, поздно ночью, в долине, на самом дне,
 в городке, занесенном снегом по ручку двери,
 извиваясь ночью на простыне,
 как не сказано ниже, по крайней мере,
 я взбиваю подушку мычащим «ты»,
 за горами, которым конца и края,
 в темноте всем телом твои черты
 как безумное зеркало повторяя.

(Бродский 2001: 125)

В этом стихотворении, весьма излюбленном исследователями, эмиграционная парадигма была вполне самоочевидна и поэтому оставалась вне тщательного осмысления. Но стоит проанализировать данный текст не просто с точки зрения учета биографического контекста эмиграции И. Бродского, а с позиций эмигрантской поэтики, выявляющей аллюзивные пласты, глубинные установки и коды авторского мышления. Характерно обозначение эмиграционного хронотопа как «*ниоткуда с любовью, надцатого мартабря*», в данном случае не фокусируясь на интертекстуальных отсылках, следует сосредоточить внимание на бродсковской эмигрантской смысловой парадигме. Подобный локус «ниоткуда», усиленный обнулением и времени, связывает тему эмиграции с нивелированием, аллюзиями смерти, неизбежными трансформациями и метаморфозами. В бродсковском решении метаморфозы выходят в тексте на первый план. С точки зрения многих исследователей этого бродсковского стихотворения, лирический герой в конце обретает внешне утраченную возможность самоидентификации. С. Артёмова утверждает, что «акт говорения творит утерянный было лирическим героем мир» и в свою очередь «черты адресата возникают непосредственно после произнесения “мычащего ты”» (Артёмова 2012: 203). Учитывая во многом справедливое наблюдение С. Артёмовой, можно предложить альтернативное прочтение стихотворения «Ниоткуда с любовью...»: в контексте эмигрантской поэтики. В данном ракурсе лирический герой в акте метаморфозы не получает вновь черты индивидуации. Напротив, проходя дионисийские по духу трансформации, бродсковское лирическое «я» обретает трансгрессивную идентичность эмигранта.

Тема метаморфоз наравне с обыгрываемым изгнанием актуализирует значимый для И. Бродского *овидиевский контекст*, что в свою очередь способствует становлению эмигрантской поэтики. Так реализация «мировоззренческой овидиевской призмы» демонстрирует «своего рода древнеримский архетип ностальгического дискурса» (Фокина 2022: 267). Овидий для последующих поколений стал эмблемой изгнанника, причем тоскующего поэта, не только переживающего ностальгию, но и воспевшего одним из первых свой ностальгический опыт. В овидиевском «сознании <...> изгнание отождествляется с его первой гибелью», при этом «античный поэт не теряет надежды на возврат к родному очагу» (Ичин 1997). И. Бродский же манифестирует амбивалентную ситуацию разрыва и ностальгии, а модифицируемые авторской фантазией метаморфозы призваны эксплицировать сферу интимных чувств.

В бродсковском «Ниоткуда с любовью...» объектами, с которыми идентифицируется трансгрессивное лирическое «я», оказываются: змей (*извиваясь ночью на простыне*), бык (*я взбиваю подушку мычащим «ты»*) и безумное зеркало (*как безумное зеркало повторяя*). Животные ипостаси акцентируют трикстерское начало. Достаточно вспомнить слова К. Г. Юнга о том, что среди черт «типичных для трикстера» показательны «любовь

к коварным розыгрышам <...>, способность изменять облик, его двойственная природа — наполовину животная, наполовину божественная, подверженность всякого рода мучениям» (Юнг 1996: 338). «Безумное зеркало» также оказывается адекватным трикстерской парадигме, акцентируя темы: перехода, трансгрессий, растерзанности. Каждый из итогов превращения позволяет соотносить лирического героя с пересмешником, обыгрывающим «мифологическую семантику *хаоса и свободы*» (Липовецкий 2021б: 328), и медиатором, порождающим дискурс, реализуя «власть над словом» (Липовецкий 2021б: 311). Эмигрантская поэтика И Бродского закономерно тяготеет к трикстерскому потенциалу, основания чему были заложены во многом еще в доэмигрантский период.

В интерпретации И. Бродского показателен и выбор животных, которые могут соотноситься с ипостасью растерзанного Диониса-Загрея. По наблюдениям К. Кереньи, «в боге-быке, которого в Греции почитали как Диониса, а на Крите — еще и как Зевса, узнали бога-охотника — Загрея» (Кереньи 2007: 328). Зеркало также связано с загреевым мифом. Младенец Дионис-Загрей был застигнут титанами с целью убийства «пока он рассматривал свое отражение в зеркале» (Кереньи 2007: 311). Зеркало, как магический предмет, способно сохранить «не только внешний облик, но и душу», став для гибнущего Загрея «гарантией того, что умерщвленный не исчезнет бесследно» (Кереньи 2007: 170). Дионисийский контекст имплицитно подчеркивает эмигрантский статус лирического героя, указывая также на усиление дионисика в личности самого И. Бродского. Такой поворот в сторону дионисики, не упраздняя тяготение к аполлинизму, представляет интерес в качестве индикатора бродсковской эмигрантской поэтики. Чем больше И. Бродский осознает и даже утверждает в статусе поэта-эмигранта, изгнанника, тем больше появляются в его лирике эмиграционного периода дионисийские коннотации. В данном плане лирический сюжет «Ниоткуда с любовью...» показателен обыгрыванием не только дионисийского контекста, но именно мифологемы Загрея, подразумевающей трансформации и их некий эпогей — растерзанность. Включением в бродковский ментальный универсум мифологем растерзанного, умирающего и воскресающего бога, можно расценивать как утверждение бродковского лирического «я», так и в определенной степени самого автора в статусе трансгрессивной идентичности. Взаимосвязь дионисийского контекста и трансгрессивной идентичности становится протомоделью для бродсковской эмигрантской поэтики.

В стихотворении «Ниоткуда с любовью...» не менее значим и мифологический контекст, связанный с критскими воплощениями влюбленного Зевса, похищающего объекты своей страсти. Так Зевс, превратившейся в змея, ассоциируется с мифом о тайном браке с его дочерью Персефоной, что также является отсылкой к мифу о Дионисе-Загрее. В обличье быка Зевс похищает Европу. Сама тема «похищения Европы» знакова для эмигрировавшего в Америку И. Бродского. Важность для И. Бродского сохра-

нения европейского культурного наследия, что обыгрывается в лирическом сюжете на уровне аллюзий античного мифа, указывает на ностальгические интенции при осознании разрыва.

В свою очередь образ *безумного зеркала* вносит вклад в становление эмигрантской поэтики. Зеркало реализует идею отражения, а в бродсковском варианте становится эмблемой метаморфоз и выворачивания наизнанку. Вышеперечисленные аспекты реализуют трикстерский принцип «совмещать разные точки зрения, временно “превращаясь” в своего антагониста» (Липовецкий 2021б: 317), который после осуществления такой метаморфозы неизменно «трансформирован трикстером изнутри» (Липовецкий 2021б: 329). В данном бродсковском лирическом сюжете несомненно значима тема любовных страданий и даже одержимости. Но не менее важна позиция бродсковского лирического «я» как антагониста по отношению и к прежней возлюбленной, и к покинутому миру.

Вся парадигма обозначенных выше страстей, переживаемых бродсковским лирическим «я», соответствуя меланхолическому строю сознания ностальгика-аполлоника, приобретает и явно дионисийские трагические обертоны. По наблюдениям Н. Хренова, «в ситуации распада универсальной картины мира» закономерно активизируется «феномен двойничества <...> как психологическое следствие переходности» (Хренов 2002: 140). В эмиграционной ситуации картина мира если не полностью подвергается распаду, то претерпевает явные модификации. Так трансформируется не только индивидуальный и социокультурный опыт, но и личность самого эмигранта.

Фактор разрыва для И. Бродского изменяет прежний мир, а отражение этого покинутого мира, с учетом произошедшей отчужденности, возможно только через призму бродсковского восприятия. По мнению С. Мельшиор-Бонне, «зеркальное изображение как бы освобождается от власти “образца”», а «феномен двойников, или близнецов, угрожает личности героя, его тождественности» (Мельшиор-Бонне 2006: 250). Данный аспект показателен для прояснения эмигрантской поэтики в целом, и непосредственно бродсковской. Эмигрантская поэтика не только стимулирует появление образов двойников и близнецов, но и продуцирует амбивалентность, расколотость, противоречивость лирического «я», утрату окончательной тождественности, заменяя ее трансгрессивной идентичностью эмигранта. В случае И. Бродского фиксация некоего мерцающего двойничества дана в рамках лирического сюжета «Ниоткуда с любовью...» Двойничество актуализирует как смеховое пародирование, так и трикстерский контекст при общей эсхатологической тональности. С одной стороны прибежемем в авторском сознании модификаций прежнего покинутого мира становится аполлонически ориентированная область памяти и ностальгии. С другой — лирический герой, во многом синонимичный автору, с покинутым миром оказывается в дионисийски окрашенных отношениях *безумного зеркала*. С точки зрения эмигрантской поэтики существование для эми-

гранта зиждится на локализации *ниоткуда*, ощущения постоянных утрат как прошлого, так и части себя, обретения статуса *безумного зеркала*.

Бродсковская модель эмигрантской поэтики парадоксально совмещает ностальгию, эксплицирующую взгляд на мир аполлоника, и дионисийские трикстерские проявления, включая и комплекс умирания / воскресения.

ЛИТЕРАТУРА

- Артемова Светлана. «Человек vs. поэт в цикле “Части речи”». *Иосиф Бродский: проблемы поэтики*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Баевский Вадим. «Бродский». *История русской поэзии: 1730–1980*. Смоленск: Русич, 1994.
- Бойм Светлана. *Будущее ностальгии*. Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
- Брайдогги Роза. «Путем номадизма». *Введение в гендерные исследования*. Ч. II. Харьков, Санкт-Петербург: Алетейя, 2001.
- Бродский Иосиф. «Ниоткуда с любовью...». *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. 3.: *Стихи 1972–1986 гг.* Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2001: 125.
- Волков Соломон. *Диалоги с Иосифом Бродским*. Москва: Независимая Газета, 2000.
- Ичин Корнелия. «Бродский и Овидий». *Литература третьей волны русской эмиграции*: [сб. науч. статей]. Самара, 1997. <http://netrover.narod.ru/lit3wave/4_4.htm> 5.09.2022
- Керень Карл. *Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни*. Москва: Ладомир, 2007.
- Липовецкий Марк. «Возможна ли диаспора в век интернета». *Век диаспоры: Траектории зарубежной русской литературы (1920–2020)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021: 251–273.
- Липовецкий Марк. «Теория трикстера». *Зборник матице српске за славистику* 100 (2021): 305–340.
- Матич Ольга. «Диаспора как остранение (русская литература в эмиграции)». *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры* 2/2 (1996): 158–179.
- Мельшиор-Бонне Сандрин. *История зеркала*. Москва: Новое литературное обозрение, 2006.
- Меньшиков Александр. «“Мы друг друга не понимали, даже фото общих нет”. Сын Бродского об отце: [интервью]. *Аргументы и Факты. Петербург*. 22 (2019): <https://spb.aif.ru/culture/person/my_drug_druga_ne_ponimali_dazhe_foto_obschih_net_syn_brodskogo_ob_otce> 5.09.2022
- Рансьер Жак. *Эстетическое бессознательное*. Санкт-Петербург: Machina, 2004.
- Рубинс Мария. «Невыносимая легкость диаспорического бытия. Модальности письма и чтения экстерриториальных нарративов». *Век диаспоры: Траектории зарубежной русской литературы (1920–2020)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021: 5–50.
- Самуэлс Эндрю. «Введение: Юнг и постюнгианцы». *Кембриджское руководство по аналитической психологии*. Москва: Добросвет, КДУ, 2014: 30–47.
- Серно Патрик. «Как читают тексты во Франции». *Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса*. Москва: Прогресс, 1999: 12–53.
- Смит Джеральд. «Иосиф Бродский: взгляд иностранного современника». *Иосиф Бродский: проблемы поэтики*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012: 7–17.
- Старобинский Жан. *Чернила меланхолии*. Москва: Новое литературное обозрение, 2016.
- Турома Санна. *Бродский за границей: Империя, туризм, ностальгия*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
- Ханзен-Лёве Оге. *Интермедialность в русской культуре: От символизма к авангарду*. Москва: РГГУ, 2016.
- Ханзен-Лёве Оге. «Русские как кочевники: Концепты номадизма в русской культуре». *Зборник матице српске за славистику* 92 (2017): 317–330.
- Хренов Николай. *Культура в эпоху социального хаоса*. Москва: Едиториал УРСС, 2002.
- Фокина Светлана. «Дискурсивные контексты образа Одиссея-ностальгика». *Slavia orientalis* LXX/3 (2021): 507–521.

- Фокина Светлана. «Остийский контекст “римской элегии”» Александры Петровой. *Slavia Centralis*. Letn. 15/1 (2022): 263–277.
- Штерн Людмила. *Бродский: Ося, Иосиф, Joseph*. Москва: Независимая газета, 2001.
- Юнг Карл Густав. *Душа и миф: шесть архетипов*. Киев: ГБУДЮ, 1996.
- Янгфельдт Бенгт. *Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском*. Москва: Астрель: CORPUS, 2012.

REFERENCE

- Artemova Svetlana. «Chelovek vs. pojet v cikle “Chasti rechi”». *Iosif Brodskij: problemy pojetiki*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- Baevskij Vadim. «Brodskij». *Istorija russoj poezii: 1730–1980*. Smolensk: Rusich, 1994.
- Bojm Svetlana. *Budushhee nostalgii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
- Brajdoti Rozi. «Putem nomadizma». *Vvedenie v gendervye issledovanija*. Ch. II. Har'kov, Sankt-Peterburg: Aletejja, 2001.
- Brodskij Iosif. «Niotkuda s ljubov'ju...». *Sochinenija Iosifa Brodskogo*. T. 3.: *Stihi 1972–1986 gg.* Sankt-Peterburg: Pushkinskij fond, 2001: 125.
- Fokina Svetlana. «Diskursivnye konteksty obraza Odisseja-nostalgika». *Slavia orientalis* LXX/3 (2021): 507–521.
- Fokina Svetlana. «Ostijskij kontekst “rimsoj jelegii”» Aleksandry Petrovoj. *Slavia Centralis*. Letn. 15/1 (2022): 263–277.
- Hanzen-Ljove Oge. *Intermedial'nost' v russoj kul'ture: Ot simvolizma k avangardu*. Moskva: RGGU, 2016.
- Hanzen-Ljove Oge. «Russkie kak kochevniki: Koncepty nomadizma v russoj kul'ture». *Zbornik matice srpske za slavistiku* 92 (2017): 317–330.
- Hrenov Nikolaj. *Kul'tura v jepohu social'nogo haosa*. Moskva: Editorial URSS, 2002.
- Ichin Kornelija. «Brodskij i Ovidij». *Literatura tret'ej volny russoj jemigracii*: [sb. nauch. statej]. Samara, 1997. <http://netrover.narod.ru/lit3wave/4_4.htm> 5.09.2022.
- Jangfel'dt Ben. *Jazyk est' Bog. Zаметки об Иосифе Бродском*. Moskva: Astrel': CORPUS, 2012.
- Jung Karl Gustav. *Dusha i mif: šest' arhetipov*. Kiev: GBUDJu, 1996.
- Keren'i Karl. *Dionis: Proobraz neissjakaemoj zhizni*. Moskva: Lodomir, 2007.
- Lipoveckij Mark. «Vozmozhna li diaspora v vek interneta». *Vek diaspor: Traektorii zarubezhnoj russoj literatury (1920–2020)*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021: 251–273.
- Lipoveckij Mark. «Teorija trikster». *Zbornik matice srpske za slavistiku* 100 (2021): 305–340.
- Matich Ol'ga. «Diaspora kak ostranenie (ruskaja literatura v jemigracii)». *Russian Studies: Ezhekvartal'nik russoj filologii i kul'tury* 2/2 (1996): 158–179.
- Mel'shior-Bonne Sandrin. *Istorija zerkala*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.
- Men'shikov Aleksandr. «“My drug druga ne ponimali, dazhe foto obshhij net”. Syn Brodskogo ob otce»: [interv'ju]. *Argumenty i Fakty. Peterburg*. 22 (2019): <https://spb.aif.ru/culture/person/my_drug_druga_ne_ponimali_dazhe_foto_obshchih_net_syn_brodskogo_ob_otce> 5.09.2022
- Rans'er Zhak. *Jesteticheskoe bessoznatel'noe*. Sankt-Peterburg: Machina, 2004.
- Rubins Mariya. «Nevynosimaya legkost' diasporicheskogo bytiya. Modal'nosti pis'ma i chteniya eksterritorial'nyh narrativov». *Vek diaspor: Traektorii zarubezhnoj russoj literatury (1920–2020)*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021: 5–50.
- Samujels Jendruj. «Vvedenie: Jung i postjungiancy». *Kembridzhskoe rukovodstvo po analiticheskoj psihologii*. Moskva: Dobrosvet, KDU, 2014: 30–47.
- Serio Patrik. «Kak chitajut teksty vo Francii». *Kvadratura smysla: Francuzskaja shkola analiza diskursa*. Moskva: Progress, 1999: 12–53.
- Shtern Ljudmila. *Brodskij: Osja, Iosif, Joseph*. Moskva: Nezavisimaja gazeta, 2001.

- Smit Dzheral'd. «Iosif Brodskij: vzgljad inostrannogo sovremennika». *Iosif Brodskij: problemy pojetiki*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012: 7–17.
- Starobinskij Zhan. *Chernila melanhonii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.
- Turoma Sanna. *Brodskij za granicej: Imperija, turizm, nostal'gija*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Volkov Solomon. *Dialogi s Iosifom Brodskim*. Moskva: Nezavisimaja Gazeta, 2000.

Светлана Фокина

АПОЛОНИЈСКЕ И ДИОНИЗИЈСКЕ ДИСКУРЗИВНЕ ФОРМАЦИЈЕ
„ЕМИГРАНТСКЕ ПОЕТИКЕ“ И. БРОДСКОГ

Резиме

У оквиру овог чланка поставља се хипотеза да су важни показатељи емигрантске поетике одређене дискурзивне формације које ствара песник емигрант, а које се могу идентификовати јунговски оријентисаним читањем. Ове дискурзивне формације у емигрантској поезици Бродског су аполонијске, носталгично оријентисане и дионизијске, усмерене на разбијање и есхатологију. Овакав приступ не искључује, напротив, активира много шири културни, идеолошки, симболички контекст који доприноси разумевању верзије Бродског емигрантске поетике.

Кључне речи: емигрантска поезика, Бродски, аполонијско начело, дионизијско начело, трикстер.

Фелікс Штейнбук

Університет Коменського у Братиславі
feliks.shteinbuk@uniba.sk

Feliks Shteinbuk

Comenius University in Bratislava
feliks.shteinbuk@uniba.sk

ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА

THE ORIGINALITY OF OLES ULYANENKO'S ARTISTIC IMAGE

Статтю присвячено творчості одного із видатних представників сучасної української літератури Олеся Ульяненку. На основі герменевтичного та порівняльно-типологічних методів запропоновано літературознавче тлумачення особливостей художньої образності, репрезентованої у творчості цього оригінального українського письменника. Зроблено висновок, за яким, по-перше, схожість із експресіоністською естетикою є позірною, оскільки творення образного світу у творчості митця просякнута тотальною іронією. А по-друге, оригінальність художньої образності його романів визначається не намаганнями звинуватити і затаврувати — людину і світ, який ця людина творить і у якому вона екзистує, а спробами подолати у собі ту людину, що нею є кожен і що у безпосередній спосіб причетна до творення цього світу.

Ключові слова: Олесь Ульяненко, художня образність, герменевтичний метод, порівняльно-типологічний метод, іронія.

The article is devoted to literary works by Oles Ulyanenko, one of the prominent representatives of modern Ukrainian literature. On the basis of hermeneutic and comparative-typological methods, a literary interpretation of the peculiarities of artistic imagery, represented in the works of this original Ukrainian writer, is proposed. It is concluded that, first, the resemblance to expressionist aesthetics is apparent because the creation of the figurative world in the artist's work is imbued with total irony. Second, the originality of the artistic imagery of the novels under analysis is not determined by attempts to accuse and brand — a man and the world that this man creates and in which he exists, but by attempts to overcome the man that everyone is, and that is directly involved in creation of this world.

Keywords: Oles Ulyanenko, artistic imagery, hermeneutic method, comparative-typological method, irony.

Вступ

Творчість Олесь Ульяненка¹, якому 2022 року мало виповнитися лише 60 років, належить до тих зразків українського красного письменства, що має безпосередній стосунок до формування сучасної української літератури. Про це свідчить, наприклад, той факт, за яким Олесь Ульяненко став одним з наймолодших лауреатів Національної премії (щоправда, «малої») України імені Тараса Шевченка за 1997 рік. Але через своєрідний, зокрема, драстичний характер цієї оригінальної художньої спадщини, її вивчення і дотепер переважно або відсунуто на маргінеси, або пропонується у таких варіантах, які більше нагадують звинувачення, ніж фахову рефлексію (див. про це докл. Штейнбук 2020).

Зважаючи на зазначене, мета цієї статті полягає у тому, аби на основі герменевтичного та порівняльно-типологічних методів запропонувати літературознавче тлумачення особливостей художньої образності, репрезентованої у творчості цього оригінального українського письменника.

«Балаган життя» (Олесь Ульяненко. «Дофін Самани»)

Я. Лукашевська вважає, що «коли йдеться про художній образ, то необхідно пам'ятати, що його особливості залежать і від соціокультурного середовища, у якому його створено, і від особистих якостей його творця, і від специфіки свідомості та естетичного досвіду тих, хто сприймає цей образ» (Лукашевская).

Для образного світу творів Олесь Ульяненка усі ці зауваги мають неабияке значення тому, що, по-перше, цей автор, як, зрештою, і переважна більшість українських письменників, розквіт творчості яких стався наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст., потрапили у ситуацію, коли естетика соцреалізму втратила на актуальності, але й говорити про безкомпромісну перемогу естетики постмодернізму на українських теренах теж не доводилося. Тим більше що ця естетика набула виразного національного характеру.

Проте з'ясувалося, що між цими двома естетичними системами, попри їхню очевидну відмінність, є і дещо парадоксально подібне, а саме: симулякриваний штиб художнього образу. Різниця, однак, полягала у тому, що відсутність референтів зумовлювалася у першому випадку ідеологічними причинами, а у другому — естетичними, які найчастіше реалізовувалися як через інтертекстуальність, так і через тотальну іронію, притаманні постмодерністській поезії.

По-друге, необхідно взяти до уваги й особистий досвід Олесь Ульяненка, який, залишивши батьківське обійстя у провінційному місті Хорол у Полтавській області, рушив у безкінечну екзистенційну подорож —

¹ Олесь Ульяненко — це літературний псевдонім; справжнє ім'я письменника — Олександр Станіславович Ульянов; він народився 14 серпня (офіційно 8-го травня) 1962 року в місті Хорол Полтавської обл. України.

і через намагання здобути, зокрема, медичний фах, і через безпосередню участь у війні в Афганістані, започатковану тодішнім керівництвом СРСР, і через блукання широким світом — від Східної Німеччини до Якутії.

І, нарешті, утретє, неможливо також знехтувати і постколоніальним штибом переважної більшості читацького загалу тодішньої України, який був переконаний, наприклад, у тому, що не тільки у Радянському Союзі «сексу не було», а й взагалі існування українців, як нації, безумовно, високодуховної, ми маємо завдячувати винятково всюдисущому непорочному зачаттю.

Таким чином, ґрунтовані на позаморальному штибі персонажів і зумовлені переважно тілесними девіаціями сюжетно-тематичні колізії романів Олесь Ульяненко дехто із дослідників, зокрема, О. Пуніна і О. Соловей, вперто, хоч і не надто переконливо маркують як сучасний український експресіонізм (див., наприклад, Пуніна 2016: 45, 47, 56, 57, 113, 143, 149, 154, 189, 197, 219; Соловей 2013: 25 тощо).

Однак варто висловити припущення, за якими ці колізії можна, либонь, вважати своєрідною нонконформістською реакцією як на лицемірну святенність української культурно-мистецької традиції, так і на соцреалістичну неререференційність, а разом і постмодерністську симулякрність, і водночас намаганнями запропонувати переконливу альтернативу, яку міг би становити, певно, лише тілесно-образний дискурс.

Разом з тим художня образність, маючи, далєбі, стосунок до змісту будь-якого твору, надається все ж таки на диференціацію, що її, зокрема, у разі з епікою складають, з одного боку, образи героїв, а з другого — власне художні образи, репрезентовані передусім різноманітними метафоричними утвореннями при тому, що в обох випадках йдеться переважно про образи вкрай жахливі та відразливі.

*«Марнота минулих днів»
(Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)*

Так, якщо звернутися до образів персонажів, то, наприклад, у романі *Сталінка* усі вони — навіть дільничний, «старий енкаведист, майор Сироватко» (Ульяненко(а)), — належать до маргінальних прошарків суспільства, власне, якраз і становлячи змальоване у романі суспільство: жорстоке, хтиве, хворе, обмежене та байдуже. Щоправда, інколи у цьому соціумі зустрічаються не те, щоб нормальні, але принаймні хоча б просто не схожі на інших людей персонажі, як-от один з протагоністів Лорд-Йона, ризиковані втечі і зміна імені якого, свідчать, певно, про його силування звільнитися від лабетів маргінесу.

Намагається позбутися самого себе, а отже, і тягаря попереднього родинного та особистого досвіду і другий протагоніст роману Горік Піскарєв, який воліє загинути, а втім обіцяє самому собі і Йоні, що «туди... туди, звідки Нікандрич сифілітиком приповз» (Ульяненко(а)), тобто до в'яз-

ниці, він, мовляв, за жодних обставин «хрен да[сть]ся» (Ульяненко(а)), а відтак дотримується свого слова.

У романі *Вогненне око* образи двох інших головних героїв — Віталія та Родика, продовжують своєрідне дефіле суперечливих персонажів, історії яких становлять історії пошуків, що тільки ззовні можна вважати вдалими. Адже Родик, почавши із добровільного жебрацтва закінчує у статусі надзвичайно заможної і впливової особи, а тому вирішує долі інших при тому, що, за його переконаннями, «все це пшик» і що «головне в житті — удача», але «удача — це свобода, а свобода — це гроші, котрі неволять» (Ульяненко 2013б: 273). Та ще більш сумнівних результатів досягає Віталій, який з правдошукача перетворюється на диктатора, несе персональну відповідальність за численні жертви громадянської війни і сам гине від рук Ляща — людини-посміховиська і водночас «невдахи-поета» (Ульяненко 2013б: 96).

Роман *Богемна рапсодія* — це, схоже, єдиний роман, у якому головний герой — художник Костя Клюнов, якщо і причетний до певних сумнівних оборудок, то, принаймні, його руки не заплямовані кров'ю чи іншими злочинами, позаяк історія Кості закінчується його смертю через смертельну хворобу. Проте і у цьому майже, так би мовити, вегетаріанському творі все одно знайшлося місце для директора театру на прізвище Клоц, який мав опосередкований стосунок до самогубства невідомої людини, що повісилася на «на власному ремені від штанів» (Ульяненко 2017в: 239).

Своєрідний парад виродків та песиголовців демонструє роман *Син тіні*, серед персонажів якого взагалі неможливо знайти хоча б суперечливу дійову особу, тому що усі вони або злочинці, або добродії, у тому чи іншому сенсі упосліджені девіантною поведінкою та схильні до зловорожих вчинків. Зокрема, легендарний Блох є у певному сенсі талановитим деміургом олігархічної імперії, а отже, відповідальним за численні вбивства і каліцтва величезної кількості людей.

Свою чергою, Кловський — це професійний кілер, завдяки вбивчій насназі якого Блох і забезпечив успіх своїй імперії. Натомість Лізка — це персонаж набагато більш цікавий, ніж два попередніх, бо ця жінка хоч, щоправда, не вбиває власноруч, але допомагає це робити тому ж таки Кловському. Та найважливіше, що у цьому образі у певному сенсі уособлено тих, завдяки яким, власне, і стає можливим формування та функціонування злочинного світу, що складається з численних і, щонайголовніше, добровільних або навіть, як саму себе атестує Лізка, «ідейних» (Ульяненко 2013г: 70) повій, навідниць, злодіїв, шахраїв, крадіїв, хабарників, корупціонерів тощо, ім'я яким, зважаючи на зміст роману *Син тіні*, і справді легіон.

Не кращим, а навіть, либонь, набагато гіршим є, порівняно із персонажним світом роману *Син тіні*, контент дійових осіб роману *Знак Саваофа* у тому сенсі, що у цьому творі йдеться вже не тільки про злочинців, репрезентованих образами ватажка кримінального угруповання Андрія Побіденка на прізвисько Андрюха Лямур або доньки директора авіабудівного

заводу Ілони, для якої «все загалом було у житті простим» і яка «не була аморальною, а просто не відала про мораль, хоча раз на місяць навідувала-ся до сповіді» (Ульяненко 2013г: 54).

Отже, проблема полягала ще і у тому, що місцеве духовенство, тобто ті, хто мав би забезпечувати відповідне, анонсоване каяттям спасіння, через свою неправедну, а, сказати б прямо, безчесну, підступну і хтиву поставу не тільки не надавалися на цю високу місію — навпаки, вони її цілковито заперечували. Тому, зважаючи також і на загальний нищий характер поспільства містечка Соснівка — цього воістину «благословенного» сховку «мешканців архіпелагу третього світу» (Ульяненко 2013г: 55), навряд чи варто дивуватися тому, що на цьому тлі з'явилися такі персонажі, як Лямур, чи Ілона, або Льопа, колишній свинар і мародер, а тепер «Лев Достопочтенний», пресвітер «мормонської секти» (Ульяненко 2013г: 164), — з'явилися для того, аби фактично стати головними героями цього світу.

Вже із самої тільки назви роману *Дофін Сатани* неважко здогадатися, що у центрі представленої у цьому творі історії, вочевидь, перебуває всуціль інфернальна стосовно свого потенціалу істота. І зміст вчинків Івана Білозуба, звісно, лише підтверджує доречність наданої роману назви.

Щобільше, головний герой чи, точніше, ті жахливі речі, які він виробляв з кількома десятками людей, включно з жінками та дітьми, настільки здоміновує зміст цієї історії, що усі інші персонажі — навіть полковник Ракша, і навіть його кохана прийдешня дружина на біблійне ім'я Ліліт, і навіть «міністр-генерал Васькович» (Ульяненко(д)) або злочинний авторитет Ромодан — просто губляться на тлі цього диявольського персонажа, себто «дофіна Сатани».

Образний світ роману *Там, де, Південь* теж визначається, безумовно, маргінальними персонажами, але оскільки певна частина кримінальних елементів, зображених у цьому творі, ще не пододала не лише юнацький, а подекуди підлітковий чи навіть дитячий вік, то з огляду на це здається, що говорити про героїв взагалі немає підстав. Точніше, така розмова набуває якогось сумнівного штибу, адже неможливо серйозно міркувати про життєву філософію чи хоча б психологічні мотиви тих, хто внаслідок елементарної фізіологічної несформованості керується більшою мірою тваринними інстинктами зграї, яка переважно функціонує як біологічна спільнота у певних соціальних умовах.

У романі *Хрест на Сатурні*, попри чи не романтичну назву і попри те, що більша частина персонажів належать не до маргіналів, а до прошарку столичних скоробагачків, дійові особи цього твору, тим не менш, виявляються заплямованими не тільки злочинами, а й вбивствами. Це стосується, у тому числі, і головного героя на ім'я Олег, бо перед тим як вдатися до спільного разом зі своєю коханою дружиною і водночас рідною сестрою Світланою суїциду, він під час сутички, хоч і не навмисно, а випадково, та все одно вбиває свого старого друга-суперника Костю, який, щоправда, і спровокував цю сутичку.

Переважна більшість дійових осіб у романі із ще однією романтичною назвою *Жінка його мрії* теж або гинуть, або самі вбивають, або і те й інше водночас, як це, наприклад, сталося зі студенткою-сутенеркою Івою, що вбила Лінду і Миколу Павловича. Однак невдовзі і сама померла внаслідок того, що «важке БМВ протаранило машину в бік», і «вона почула <...> з тонкою насолодою, на межі страшного ревища болю, як гострі зазубрини прорізають нутрощі» (Ульяненко 2012е: 269).

У романі *Квіти Содому* за цією алюзивною назвою приховуються персонажі не менш жахливі, ніж у попередніх творах, позаяк у цьому разі навіть важко визначитися з тим, хто тут є ким і кого вважати жертвою, а кого катом. Адже, наприклад, своєрідне, хоч і національно локалізоване втілення зла на прізвище Тоцький, колись «чистої води пролетарі[я] житомирських лісів» (Ульяненко 2012е: 205), а пізніше заможного народного депутата, який влаштував для себе приватний гарем з маленьких хлопчиків та дівчаток, «замочила» (Ульяненко 2012е: 4) його ж давня кримінальна партнерка на прізвисько Одноока Мама на замовлення Фанні Ліхтенштейн, своєї коханки і, сказати б, членкині цього гарему, що свого часу, коли їй було «дванадцять років», «зустріла Тоцького», і, за її свідченням, вони «почули одне одного за тисячу кілометрів», хоч «він сидів на лавці в парку Шевченка і читав газету» (Ульяненко 2012е: 210).

Триєдність роману *Ангели помсти* можна пояснити, крім інших причин, ще і тим очевидним фактом, за яким центральні дійові особи з усіх трьох частин, що з них складається цей твір, становлять переважно образи індивідів як мінімум асоціальних, а як максимум кримінальних, щоправда, цього разу і не причетних до вбивств, хоча і без них, себто без убивств, у романі теж не обійшлося. Проте в аналізованій книзі головні герої все ж таки стають жертвами насильства, а не вбивають самі, причому це твердження важко заперечити навіть тоді, коли Альма разом із оповідачем-доком та Едіком знайшли у якійсь колонії хіпі напівживого Діму Кольта, а тоді Альма «дістала з сумочки велику ампулу морфію, втягла всі десять кубів у шприц», а «Діма усміхнувся. І вже знайомим жестом показав, як він її любить <...> Яка там евтаназія? Останній стрибок безногого і безрукого самурая. Око смикнулося і затихло в дірі неба» (Ульяненко 2012ж: 240).

Романи *Серафима* і *Софія* з точки зору характеру головних героїнь є, на загал, ідентичними остільки, оскільки образи і Серафими, і Софії — це образи дівчат, які свідомо стають убивцями. При цьому засаднича відмінність їхньої мотивації пов'язана із тим, що Серафима отруєє своїх жертв задля завоювання цього світу чи принаймні задля просування вверх суспільно-фінансовими сходами.

Натомість Софія, будучи за походженням із забезпеченої сім'ї, вбачає у жорстоких знущаннях над своїми жертвами та вбивствами цих бідолах, за висловом Артура, одного з учасників їхніх колективних мордувань, буцімто «ліки від нудьги» (Ульяненко 2015з: 106). Втім здається, що ситуація є набагато складнішою, тому що «в погляді» не лише Софії, а й, либонь,

і Серафими, «можна було багато зрозуміти такого, що краще лишатися ідіотом усе життя, ніж досягнути всю її жахливу суть» (Ульяненко 2015з: 88).

У романі *Перли і свині* до вбивчого ареалу центральних дійових осіб, зображених у перелічених вище творах, додалися вже й зовсім екзотичні з огляду на національно-расову приналежність персонажі в особах Абрахама Лі і Боба Аскаріда. Однак якщо врахувати той факт, за яким історія про їхні злочинства розгортається на тлі «Третьої світової війни» (Ульяненко 2015и: 3), то ступінь жахливості численних садистичних епізодів за їхньої участі якось на очах маліє.

Таким чином, запропонований вище персонажний екскурс романами Олеся Ульяненка доводить, що більшість дійових осіб, зображених у цих творах, складається із осіб не просто далеких від досконалості, а таких, які подекуди навіть складно вписуються у рамки хоча б відносної норми. А це, своєю чергою, означає, що письменнику йдеться не про змалювання окремих поодиноких девіантних винятків, а про цілий світ, який і утворюють такі мізерні, злочинні та аморальні персонажі, внаслідок чого цей маргінальний світ обертається на світ домінантний.

*«Хто наважиться зазирнути у глибини власної душі?»
(Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)*

Метафоричний світ художнього дискурсу романів митця додатково посилює та утврджує актуальність саме такого — жахливого — виміру існування, позаяк і цей світ також можна поділити на дві частини, одну з яких складають метафоричні описи, а другу — метафоризовані філософські сентенції.

Зокрема, ось так це виглядає у романі *Сталінка*, у якому, наприклад, «куца, зашмульгана пам'ять Лорда прищилася двома півкулями, затьмареними галоперидолом, ворушилася у передосінній сльоті і початком кінця висотувалась тонкою ниткою коридору» (Ульяненко(а)). «І так, мовби хто сидить у голові, молотком гепає, гуготить, длубає хробак у мізках» (Ульяненко(а)) Михайла Піскарьова, батька Горіка. Але «спогади — нетривкі, засмічені, просмерділі голубцями, що їх лаписьками чавив Сьо-Сьо, — вривалися» (Ульяненко(а)) вже у свідомість самого Клика.

Зрештою, на думку Йони, «пам'ять — та тільки пам'ять, що не затиснута в білі аркуші паперу» (Ульяненко(а)). Проте і за цими межами усе виглядало доволі сумно, бо «маячня осені» була оздоблена «свічками мертвих ліхтарних стовпів», що ніби охороняли «квадратики будинків, де на дахах спить тихенька смерть, яку називають — ніч» (Ульяненко(а)). Однак і коли наставав день, то «сонце золотом затоплювало пірамідальні нагромадження скла й бетону», і, «як око помираючого чоловіка», «під вечір воно, одхаркуючи, налазило на місто великим червоним оком» (Ульяненко(а)).

Щобільше, природа, на відміну від традиційних уявлень про те, що вона не може бути поганою, поставала як загрозливий та небезпечний при-

вид, через який «Сталінк[а] <...> сходила у рожевому кушпелинні», «марудила спекота», «в тополях зміїлися пасма туману», «сірома дедалі гускля, сонце борсалось промінням у чорних дірах дворів» і «лише горобці, жебочучи, сірими буруб'ягами сипались на висірілі тротуари» та «вода змивала всі нечистоти, всю гидь» (Ульяненко(а)).

Своєю чергою, жахало і місто, у якому «Поділ купався у нечистотах», місто — з «вирлюючим, вуркочучим, рясніючим, вигнутим хребтиною Хрещатиком» та з «протилежною частиною міста», на якій «палахкотіло, звивалося, западалося червоне марево, що переходило непомітно в брунатне» (Ульяненко(а)).

Втім треба визнати, що ніхто і ніщо, жодні природні з'яви не можуть все ж таки дорівняти людині, представленій у романі образами таких персонажів, як Сьо-Сьо, який «пудив у штани, ворухив крутою щелепою, розхитувався на купі власного лайна, заковував очі — білясті, цнотливі яблука білків, — і незмінно на одній ноті протяжно тандичив, витягував видзеньком по шибках “у-у-у”» (Ульяненко(а)). Або таких персонажів, як Інка та Гліцерин, які «хвицалися на перекошеному реманенті ленінської кімнати, вона — з натужною досадою, що зміючилася з очей, хлюпала хвилями виношеної мрії про першого чоловіка, а тепер ось лускала плівкою; він — тупо борсався у жмені кісток та м'яса, що називалося Інкою» (Ульяненко(а)).

Отож зрозуміло, що за таких обставин «ніяк не міг думкам дати ради, наче вони чужі», Йона, який «блукав <...> цими вулицями, запитував себе: хто може сказати “ні” смерті», і доходив висновку, за яким, «певно <...> тільки ти сам, бо дано нам вибирати між добром і злом». Крім цього, йому також спадало на думку, що це «трагедія виводить за умовну межу моралі й совісті, і, щоб вижити, людині треба кидатися у всілякі нечистоти <...> а от те, що ти вкоїв і приніс у світ, зовсім не трагедія, а скорше — розплата». Хоча, з іншого боку, «трагедія попереджує катастрофу», і тому «Йона подумав тоді, що нічого не додає так сили людині, як розпач», а отже, «хто не бачив світла, той не був у темряві», і «хто жив у темряві, той бачив світло» (Ульяненко(а)).

Схожий образний світ представлено і у романі *Вогненне око*, метафоричні оздоби якого теж потужно й оригінально зображають і природу, і місто, і людину, а також пропонують неабияку художньо-філософську рефлексію з приводу побаченого, почутого та відчутого.

Разом з тим необхідно зазначити, що у цьому творі згадані три аспекти репрезентовано більш концентровано, ніж у дебютному романі Олеся Ульяненка, через те, що у *Вогненному оці* йдеться про спробу зобразити «маленьку апокаліпсу» (Ульяненко 2013б: 134). І тому поряд із майже традиційними описами типу тих, за якими, наприклад, «високе сонце розбіглося тінню дрібної ріні» (Ульяненко 2013б: 6), або «чорним крилом обтискає червоні яруги обгорілий ліс» (Ульяненко 2013б: 21), або «невідомість дивиться зорями з неба» (Ульяненко 2013б: 134), або, врешті-решт, невідомо-

ма дівчина «бризка[є] переляком синіх очей» (Ульяненко 2013б: 245), тобто поряд з усім цим, в засаді, конвенційним метафоричним контентом постає образний світ, обтяжений дещо іншою стилістикою.

І ось уже «подих Бога» (Ульяненко 2013б: 19) змінюється тим, що «пагорби» починають «диха[ти] важкими грудьми» (Ульяненко 2013б: 50), «небо» виявляється «затягнут[им] чорними хмарами, звилізлими, зеленкуватим, мов у потопельника, оком місяця» (Ульяненко 2013б: 313), а «світанковий розпач губи[ть]ся, розсипаючись жушеллю ночі, під гвалтом бездомної псюрні» (Ульяненко 2013б: 20).

Та найбільш жахають, безперечно, образи міста, бо що таке «місто? Голос ревучого моря, жорстоко переламаного у небоскидах рутинного пошуку існування» (Ульяненко 2013б: 42). А також «це багатоликий монстр, який полюбив <...> тисячами доріг [і] перетяв ливною горлянку» (Ульяненко 2013б: 92). Або щось «розкинуте на чиряках пагорбів, зараз схоже на великий мурашник жebraцького передмістя <...> як напіврозкладений мастодонт» (Ульяненко 2013б: 149). Або це щось «шолудиве, розкинуте на пагорбі великим гнійним прищем <...> де кучкуються ембріони <...> безсилового страху» (Ульяненко 2013б: 30).

Принаймні «коли ти потрапляєш до Великого Міста <...> розумієш — путь твоя безмежна, дорога не закінчилася <...> доки ти білим або чорним спалахом не полетиш у безодню вічності» (Ульяненко 2013б: 42). Але як тільки постає тема вічності, то остання неодмінно обертається на есхатологічні мотиви, і «полковник Кравченко» не витримує та стверджує, що йому «осточортів вічний апокаліпсис», хоч, «щоправда, [він і] згоден, що апокаліпсис починається у кожного в душі; лишень одне [його] насторожує — чому одним прощає, а іншим ні» (Ульяненко 2013б: 231).

І дійсно, адже апокаліпсис стосується винятково людини, точніше, «поток[ів] людей, що плакають свою трагедію на ці часи, на ті часи, прийдешність котрих неминуча, як джергава коса смерті, як глевкі хвилі вселенського потопу, завчасно очікуваного», позаяк «віра в неминучість Пришестя зацитькується, бо веселість натовпу злегка віддає некроманією, викликаючи з усіх загіджених, смердючих шпарин помешкань, парканів легенькі, перештопані простирадла неприкаяних душ, збитих докупи» (Ульяненко 2013б: 43).

Натомість «щелепи перемелюють ситнючу жратву, жіночки обтирають своїм мужичкам п'яні соплі, смалець із підборіддя ляпотить із жовтих іклів на щелепи, на груди. Вони блюють від пережеру в багаття, харкають сивухою дружинам в обличчя, а ті тусають їх у пуза, товчуть писки; дітлахи ревуть, сцють у багаття, і батьки напівкумарні позасинали, вихлебтавши все, за винятком води з ближніх водозбірень <...> Тіло потребує... А душа... Хто її вигадав?» (Ульяненко 2013б: 49). Та і, звісно ж, бо «руки, ноги, очі просять не щастя, ні, — кайфу» (Ульяненко 2013б: 110). Еге ж, «така сопля, а за собою носить ціле пекло» (Ульяненко 2013б: 144).

А найгірше в усьому цьому те, що «якщо ти надумаш перебудувати світ, то нагромадиш крематорії» (Ульяненко 2013б: 112). І тому «світ треба не любити, на нього треба класти...» (Ульяненко 2013б: 51), тим більше що «вічність не зупиниться, якщо навіть земля перестане існувати» (Ульяненко 2013б: 308). Хоча, з іншого боку, можливо, «люди не такі й лихі, зовсім не лихі, бо вони є всього-на-всього людьми, і яке там з біса пекло, коли вони ще за життя собі намурували в'язниць, катівень, видлубали затишні труни, мовби там їм вічність лежати живими...» (Ульяненко 2013б: 309).

То, «мо», й справді нам не милуватися квітами, а радше займатися їх плеканням» (Ульяненко 2013б: 313)?

Чи «тільки мигдалева віянка смерті дарує повсякчас жаский подих життя» (Ульяненко 2013б: 58)?

*«Містика химерної дійсності»
(Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)*

У будь-якому разі окреслені вище тенденції характерні і для усіх наступних творів Олесь Ульяненко, який і надалі зосереджується переважно на кількох фундаментальних аспектах, пов'язаних з містом, у якому живе і вмирає людина. Щоправда, інколи, як-от, наприклад, у романі *Перли і свині* ці образи набувають фантазмагоричного стибу, але навряд чи можна у зв'язку із цим говорити про якісь засадничі відмінності.

Так, безперечно, деякі персонажі виглядали доволі, сказати б, екзотично, а саме: «пан динозавр Ді1, з елегантним синюватим відтінком шкіри, з рожевим гребінцем на тім'ячку, мав досить хвацький вигляд» (Ульяненко 2015и: 74). А принц крові Кау-Кау «мав вибалушені очі, вірніше, одне, що ховалося від чийогось несподіваного вчинку або жарту» (Ульяненко 2015и: 107).

А, на загал, «дракони були одноголовими і триголовими. Найшкідливішими вважалися одноголові. У них щодо триголових комплекс неповноцінності. І налітаючи на міста, вони люто все палили, а як потрапляли в полон, їх кастрували і використовували як тяглову скотину» (Ульяненко 2015и: 154).

Своєю чергою, «падальщики були п'ятипалими, і ми десь прикидали у голові, що, можливо, від них ми і пішли» (Ульяненко 2015и: 161). А «ота почвара з крокодилячим хвостом і є ТОЙ, ЩО ДАРУЄ ЖИТТЯ» (Ульяненко 2015и: 151).

Але якщо відволіктися від зовнішнього вигляду, то виявиться, що ці представники дивовижної буцімто фауни були вже надто на декого схожі. Зокрема, «динозаври хрюкали, пукали», і «спочатку це нагадувало вовтузню у дитячій пісочниці» (Ульяненко 2015и: 124). Однак «чим більше ми жили серед динозаврів, тим більше у них прорізувалися людські якості: ненависть, любов, страх, страх перед смертю і страх перед їхнім божеством. Тому країна Панагія впала в депресивний траур. Порожні вулиці розмітав

вітер, темні вікна будинків, темна кришталева башта. Від цього робилося моторошно» (Ульяненко 2015и: 166).

І, отже, цілком закономірно, що виникала нагальна потреба у філософських, чи, точніше, у соціально-онтологічних, узагальненнях, які одні тільки, певно, і могли хоч якось примирити із цією химерною дійсністю.

Відтак «жах нарешті поселився і в Панагії. І поселили його люди» (Ульяненко 2015и: 160). Втім сталося це, мабуть, не в останню чергу через те, що «для більшості мозок існував, щоб не сплутати туалет з бібліотекою, і дуже маленький процент користався ним на благо чогось» (Ульяненко 2015и: 143).

Щобільше, «ми обійшли всього три міста», і «в одній халупі деренчала кавомолка, у другій патефон, що видавав голос Солов'яненка. А в одній із хатин грубку для варіння кави розтоплювали томами Леніна і Сталіна» (Ульяненко 2015и: 144).

Проте «життя — нерозмінна монета», тож «хто наважиться її розмінити, той втратить усе, що рухається, стрибає, повзає і любить його. Це все одно, що посягнути на Господа Бога» (Ульяненко 2015и: 141). Аби тільки не забути про «секс і гроші. І релігі[ю]». Та «головне — це треба об'єднати. І тоді не буде ціни» (Ульяненко 2015и: 43), позаяк «люди помирають не від зла, а від невміння ним користуватися» (Ульяненко 2015и: 162]. Бо, «на превеликий жаль, людина тільки загадує собі задачі, а відповідь лишається не за нею» (Ульяненко 2015и: 182).

Остання думка, вочевидь, стосується як роману *Перли і свині*, так і взагалі усіх творів Олеся Ульяненка, оскільки відсутність відповіді на sacramентальні питання становить потужний стимул, що рухає світ аналізованих романів в цілому і образний світ цих книг зокрема. Причому рух цей хоч і забезпечується насамперед характером переважної частини образів, які постають на виразно тілесному ґрунті і апогей розвитку яких, безумовно, дається взнаки у фантазмагорично-тілесних видавах Панагії і навколишніх теренів, проте зазнають вони ще один етап становлення у тих романах, у яких зображено убивць і описано вбивства.

Їхня засаднича відмінність полягає, натомість, у тому, що у таких романах, як *Дофін Сатани* чи *Серафіма*, на відміну від інших творів, у яких зображуються вбивства, наратив пропонує не відчужену чи подекуди ще й відчужено-іронічну або навіть відчужено-глузливу точку зору, — навпаки, в них реалізується погляд зсередини, тобто погляд з позиції убивць.

Тож якщо врахувати переконання О. Лосева стосовно того, що «художній образ, сказати б, дорівнює самому собі, є цілком автономним і владно вимагає свого ізольованого споглядання» (Лосев 1995: 117). А також згадати твердження ще одного російського філософа В. Бранського, який в рамках «емоційного аспекту художньої діяльності» стверджував, що «специфіка мистецтва полягає не у красі, а у виразності», і отже, «мистецтво є» нічим іншим, як «самовираженням, або особливою мовою для висловлення почуттів» (Бранский 1999: 23). То тоді стає зрозумілим той дивний

рецептивний ефект, який виникає у зв'язку зі згаданими творами письменника.

Так, наприклад, у разі із романом *Дофін Сатани* перше масове вбивство спочатку характеризується, сказати б, документальною, чи то пак протокольною дистанцією, зумовленою обстеженням місця злочину слідчо-оперативною групою міліціонерів.

Проте дещо згодом опис цих вбивств повторюється з іншого ракурсу, через що реципієнт ніби опиняється поряд з Іваном Білозубом, коли той «ударив жінку в живіт ножем. Навалився, взяв її, вірніше спробував, але вона завалилася на бік, довго і сильно билася та виривалася, покриваючи тишу несамовитим монотонним вереском, а він намагався закрити долонею їй рота, так, щоб не покусала пальці». І хоч «жінка перетворилася на великого червоного від крові черв'яка», «але він все ж таки надушив її, взяв у крові, як розпанахану рибину» (Ульяненко(д)).

Щось подібне зображується і у романі *Серафима*, втім цього разу пропонується більш виважений варіант у тому сенсі, що реципієнт змушений не тільки спостерігати за наслідками отруєння і рефлексувати з приводи смертей жертв дівчини, а й, навпаки, стати свідком того, як Серафима рятує життя своїй подрузі Лері, яку вкусила отруйна змія, як вона «стала над Лерою. Розвела їй руки, притиснувши колінами плечі, і притиснулася ротом до її рота, впускаючи туди зелену теплу жижу» (Ульяненко 2013і: 88) самотужки знайденого природного антидоту.

Висновки

За такої перспективи є достатньо підстав для того, аби художню образність, реалізовану у творчості Олеса Ульяненка, трактувати як образність, яку автор спрямовує не тільки і не стільки на відтворення чи, тим більше, на копіювання реальності, скільки на переживання внутрішніх відчуттів жаху та відчаю, притаманних людині онтологічно, а не тому, що вона переживає певні етапи суспільно-історичного чи національного розвитку.

І на перший погляд, це ніби і справді промовляє до естетики експресіонізму. Проблема, однак, полягає у тому, що проаналізована вище образність просякнута іронією, вираженою у найрізноманітніші, у тому числі і у гротескний та фантазмагоричний, способи.

Сказати б інакше, це виглядає, наприклад, або так, ніби антропоморфна істота на картині Едварда Мунка, дико кричить, але водночас блюзнірчо підморгує. Або так, буцімто Грегор Замза, вже перетворившись на комаху, періодично, як у воведіях ХІХ століття, кидає одну і ту саму фразу «у бік», мовляв, і як вам моя витівка?!

Таким чином, оригінальність художньої образності Олеса Ульяненка визначається не намаганнями звинуватити і затаврувати — людину і світ, який ця людина творить і у якому вона екзистує. Йдеться письменнику насамперед про спроби подолати у собі ту людину, що нею є кожен і що

у безпосередній спосіб причетна до творення цього світу, зокрема, за законом, сформульованим свого часу французьким художником ХІХ століття О. Б. Глезом.

Щоправда, варто все ж таки змінити послідовність тез, з яких складається цей закон, і ствердити, мовляв, «як існують вічні закони, що ним підкоряється людське тіло», «так само існують вічні закони, що панують над твором мистецтва» (цит. за Бранський 1999: 5).

ЛІТЕРАТУРА

- Бранский Владимир. *Искусство и философия*. Москва: Янтарный сказ, 1999.
- Лосев Алексей. *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва: Искусство, 1995.
- Лукашевская Яна. *Понятие «художественный образ» и проблемы его изучения в первобытном искусстве*. <https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/luk_pon.php> 06.05.2022.
- Пуніна Ольга. *Самітний геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет*. Київ: Академвидав, 2016.
- Соловей Олег. *Оборонні бог: Статті, рецензії, есеї*. Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013.
- Ульяненко Олесь(а). *Сталінка*. <<https://coollib.com/b/150105/read>> 06.05.2022.
- Ульяненко Олесь(б). *Вогненне око*. Харків: Фоліо, 2013.
- Ульяненко Олесь(в). *Там, де Південь: повісті*. Київ: Люта справа, 2017.
- Ульяненко Олесь(г). *Син тіні*. Харків: Фоліо, 2013.
- Ульяненко Олесь(г). *Знак Саваофа*. Харків: Фоліо, 2013.
- Ульяненко Олесь(д). *Дофін Сатани*. <<https://www.rulit.me/books/dofin-satani-read-467240-1.html>> 06.05.2022.
- Ульяненко Олесь(е). *Жінка його мрії*. Харків: Фоліо, 2012.
- Ульяненко Олесь(е). *Квіти Содому*. Харків: Фоліо, 2012.
- Ульяненко Олесь(ж). *Ангели помсти*. Харків: Фоліо, 2012.
- Ульяненко Олесь(з). *Софія*. Харків: Фоліо, 2015.
- Ульяненко Олесь(и). *Перли і свині*. Харків: Фоліо, 2015.
- Ульяненко Олесь(і). *Серафима*. Харків: Фоліо, 2013.
- Штейнбук Фелікс. *Під «Знаком Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко*. Ч. 1. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020.

REFERENCES

- Branskiy Vladimir. *Iskusstvo i filosofiya*. Moskva: Yantarnyy skaz, 1999.
- Losev Aleksey. *Problema simvola i realisticheskoye iskusstvo*. Moskva: Iskusstvo, 1995.
- Lukashevskaya Yana. *Ponyatiye «khudozhestvennyy obraz» i problemy yego izucheniya v pervobytnom iskusstve*. <https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/luk_pon.php> 06.05.2022.
- Punina Ol'ga. *Samitnyy heniy: Oles' Ul'yanenko: literaturnyy portret*. Kyiv: Akademvydav, 2016.
- Shteynbuk Feliks. *Pid «Znakom Savaoфа», або «Tam, de...» Ul'yanenko*. Ch. 1. Kyiv: Vydavnychy dim Dmytra Buraho, 2020.
- Solovey Oleg. *Oboronnii boyi: Statti, retsenziyi, eseyi*. Donets'k: Vydavnytstvo BVL, 2013.
- Ul'yanenko Oles'(a). *Stalinka*. <<https://coollib.com/b/150105/read>> 06.05.2022.
- Ul'yanenko Oles'(b). *Vohnenne oko*. Kharkiv: Folio, 2013.
- Ul'yanenko Oles'(v). *Tam, de Pivden': povisti*. Kyiv: Lyuta справа, 2017.
- Ul'yanenko Oles'(h). *Syn tini*. Kharkiv: Folio, 2013.
- Ul'yanenko Oles'(g). *Znak Savaoфа*. Kharkiv:Folio, 2013.

Ul'yanenko Oles'(d). *Dofin Satany*. <<https://www.rulit.me/books/dofin-satani-read-467240-1.html>> 06.05.2022.

Ul'yanenko Oles'(e). *Zhinka yoho mriyi*. Kharkiv: Folio, 2012.

Ul'yanenko Oles'(ye). *Kvity Sodomu*. Kharkiv: Folio, 2012.

Ul'yanenko Oles'(zh). *Anhely pomsty*. Kharkiv: Folio, 2012.

Ul'yanenko Oles'(z). *Sofiya*. Kharkiv: Folio, 2015.

Ul'yanenko Oles'(y). *Perly i svyni*. Kharkiv: Folio, 2015.

Ul'yanenko Oles'(i). *Serafyma*. Kharkiv: Folio, 2013.

Феликс Штејнбук

ОРИГИНАЛНОСТ УМЕТНИЧКЕ СЛИКЕ ОЛЕСА УЉАНЕНКА

Резиме

Чланак је посвећен делу једног од истакнутих представника модерне украјинске књижевности Олеса Уљаненка. На основу херменеутичких и компаративно-типолошких метода предлаже се књижевно тумачење особности уметничке слике заступљене у делима овог оригиналног украјинског писца. Закључује се да је, прво, очигледна сличност са експресионистичком естетиком, јер је стварање фигуративног света у стваралаштву уметника прожето тоталном иронијом. И друго, оригиналност уметничке слике његових романа одређена је, не покушајима оптуживања и жигосања човека и света, који тај човек ствара, и у коме постоји, већ покушаји да се превазиђе човек какав свако јесте и који је директно укључен у стварање овог света.

Кључне речи: Олес Уљаненко, уметничка слика, херменеутички метод, упоредно-типолошки метод, иронија.

Вероніка Ярмач (Київ)
Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні
Національної академії наук України
veronikaarmak1@gmail.com

Veronika Yarmak (Kyiv)
O. O. Potebnia Institute of Linguistics
of the National Academy of Sciences of Ukraine
veronikaarmak1@gmail.com

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРНОЇ
ІНТЕГРАЦІЇ СЕРБІЇ ТА УКРАЇНИ ДО ЄВРОСОЮЗУ
(У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОГО ЗАСТОСУВАННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ
НАСТАНОВ М. ЗЕРОВА)

LITERARY TRANSLATION AS A FACTOR OF CULTURAL
INTEGRATION OF SERBIA AND UKRAINE INTO THE
EUROPEAN UNION (IN THE CONTEXT OF CREATIVE
APPLICATION OF M. ZEROV'S THEORETICAL GUIDELINES)

У статті розглядаються різні аспекти й можливості творчої реалізації настанов видатного українського поета, літературного критика, перекладача античної поезії М. Зерова в інтерпретаціях кращих зразків сербської художньої та науково-публіцистичної літератури українською мовою в умовах культурно-гуманітарної інтеграції України та Сербії до Євросоюзу, їхнього культурного взаємозбагачення та глобалізації. У фокусі уваги — міжслов'янський художній переклад як інструмент збереження національної ідентичності в умовах глобалізації, з одного боку, та як могутній стимул до остаточної інтеграції до європейського культурного простору, — з другого. Теоретичною і практичною основою слугують постулати М. Зерова, стосовні процесу пошуку адекватних перекладацьких трансформацій при передачі українською мовою синтетичних і аналітичних претеритальних форм сербського дієслова, які не мають прямих відповідників в українській мові, його зауваги щодо необхідності обережного ставлення до вибору адекватної лексики в перекладі твору, передачі евфонії першотвору, а також соціокультурної інформації першоджерела.

Ключові слова: сербсько-український переклад, теоретичні настанови М. Зерова, євроінтеграція Сербії та України, глобалізація, види перекладацьких трансформацій.

The article deals with various aspects and feasibilities concerning creative attitudes and guidelines of M. Zerov, outstanding Ukrainian poet, literary critic, translator of antique poetry, in Ukrainian translations of the best samples of Serbian fiction, scientific and journalistic literature, in the context of cultural and humanitarian integration of Ukraine and Serbia into the European Union, their mutual cultural enrichment, and globalization. It focuses on the inter-Slavic literary translation as a tool for preserving national identity in the conditions of globalization, on the one hand, and as a powerful incentive for final integration into the European cultural space, on the other. Theoretical and practical basis are formed by the postulates of M. Zerov regarding the process of searching for adequate translational transformations in the transfer into Ukrainian of synthetic and analytical preterit forms of Serbian verbs without direct equivalents in the Ukrainian language, his remarks on the need of cautiousness in selecting adequate lexicon for a work's translation, conveying the original's euphony, as well as sociocultural information contained.

Key words: Serbian-Ukrainian translation, M. Zerov's theoretical lines, European integration of Serbia and Ukraine, globalization, translator's transformations, convey of euphony in translation.

У сучасному глобалізованому й діджиталізованому світі, де збереження власної національної ідентичності перетворюється на нагальне завдання усіх слов'янських народів, незмірно зростає *роль художнього перекладу*, що із давніх часів був могутнім параметром міжетнічної культурної «навігації». Особливо рельєфно необхідність утвердження власної національної ідентичності вимальовується не лише на тлі історичної долі великих, але й порівняно нечисленних слов'янських народів, які, проте, зробили величезний внесок до культурної скарбниці слов'янства і всього цивілізованого світу. У зв'язку з окресленим колом питань логічно, вочевидь, згадати Сербію та Україну, — передусім через те, що обидві ці країни, метафорично висловлюючись, кожна по-своєму, але буквально на очах долають останні відрізки свого шляху до вступу до Євросоюзу.

Проблеми, пов'язані з різними аспектами доволі складного процесу культурно-гуманітарної інтеграції Сербії та України до Євросоюзу, посідають чільне місце у модерних студіях науковців двох згаданих країн. На особливу увагу заслуговують, зокрема, лінгвістичні параметри згаданої проблематики, які чи найвиразніше вимальовуються і витлумачуватися нині через призму історичного та геополітичного контексту. Адже Сербію і Україну пов'язує не лише генетична спорідненість походження народів, мов і особливості еволюції літературних традицій, а й численні віхи духовного розвитку, багатовікова історична вертикаль боротьби обох слов'янських народів за виживання (відповідно, у складі різних імперій) і за збереження національної ідентичності в нинішньому європейському просторі.

Відповідно, окреслена проблематика має, принаймні, два релевантні вектори, що заслуговують на особливу увагу. З одного боку, — це нинішня інтеграція двох великих культур до загальноєвропейського культурного континууму, з другого ж, як не парадоксально, — продовження процесу досі недостатнього взаємозбагачення і укріплення підвалин збереження національної ідентичності сербського та українського народів та культур

за рахунок ознайомлення із надбаннями їхніх художніх літератур на фоні світового процесу глобалізації і відчутного «тиску» розвинених європейських мов, зокрема, англійської, на мови слов'янських народів.

Бепосередня *мета* цієї розвідки — показати нагальну необхідність подальшого розвитку і плекання багатих традицій сербсько-українського перекладу, причому не лише художнього, а й перекладу наукової та науково-публіцистичної літератури лінгвокраїнознавчого й історичного характеру. Ця необхідність визначається насамперед потребою інтерпретації усіх згаданих різновидів сербського дискурсу українською мовою в умовах інтеграції обох країн до Євросоюзу, а також наявною відчутною тенденцією до опору негативним наслідкам глобалізації, яка до того ж — стрімко зростає.

Не вдаючись до детального опису, обмежимося, проте, бодай побіжним стислим екскурсом до минулого цих двох слов'янських країн. На жаль, історичні долі сербського і українського народів упродовж століть загалом склалися драматично. Щодо Сербії — це нескінченна низка складних геополітичних процесів та історичних подій: від часів процвітання сильної сербської середньовічної держави — крізь буремну епоху османського іґа — до існування у складі доволі успішної СФРЮ та її остаточного розпаду. Не варто забувати й про те, що репутація сербського народу на політичній арені (надто на зламі ХХ–ХХІ століть) нерідко піддавалася несправедливій критиці, яку український поет Б. Олійник в одному зі своїх есе образно й влучно назвав «сатанізацією» (ОЛИЈНИК 2001). Стосовно України — це також жорсткі умови виживання етносу в контексті імперського пригнічення, свідомого і нищівного гноблення народу, української мови — аж до нинішнього героїчного спротиву українського народу. Отже, проблеми, пов'язані з ідентичністю у слов'янському світі, постають для сербського і українського етносів в епоху глобалізації особливо гостро.

Видатні славісти Д. Айдачич (серб за походженням) та Л. Попович (українка за походженням), яких без перебільшення можна вважати «добрими геніями» і натхненниками сучасного сербсько-українського перекладу, переконливо аналізують увесь комплекс суспільно-історичних причин, які стали безпосереднім поштовхом до послаблення позицій слов'янських країн і культур у нинішньому світі, попри те, що декілька слов'янських країн уже успішно інтегрувалися до європейського політико-культурного простору. Серед них згадані науковці наводять цілу низку чинників, передусім: негативні наслідки глобалізації, відносно бідність слов'янських країн порівняно із західними, витіснення національно орієнтованих славістичних досліджень студіями іншої спрямованості, тиском англійської мови ті ін. Цілком логічний висновок, якого, зокрема, доходять Д. Айдачич, має безпосередній стосунок до художнього перекладу як інструменту досягнення взаємного пізнання: «Слов'янським народам славістика потрібна для того, щоб розуміти себе та етнічно близькі народи... Необхідно наділі розвивати перекладацьку діяльність. ...Слов'янські літе-

ратури та наука мають що показати світу, але без знавців та перекладачів це неможливо» (АЙДАЧИЧ 2010: 11; 12; див. про це. також: ПОПОВИЇ 2007: 58–70).

Україну та Сербію здавна традиційно пов'язують міцні культурні взаємини, у сфері яких художній переклад виступає могутнім інструментом ментального спілкування, а іноді й духовного виживання у глобалізованому світі. На ниві українського літературного перекладу, що має багаті традиції інтерпретації сербського художнього дискурсу, плідно працювали не лише видатні оригінальні митці, а й знані лінгвісти, літературознавці та фольклористи. Якщо біля витоків сербсько-українського перекладу стояли І. Франко і М. Старицький, то в першій половині ХХ ст. їхню справу продовжили інші видатні майстри українського художнього слова — М. Рильський і Л. Первомайський, які стали, зокрема, перекладачами сербського народного епосу. Свого часу великий інтерес до питань, пов'язаних із дослідженням перекладацьких трансформацій, усього комплексу особливостей, «підводних рифів» і складнощів інтерпретації сербського художнього прозового і поетичного дискурсу українською мовою, не випадково виявляв академік Л. А. Булаховський, який став також і автором передмови та словничка-пояснень до книги *Сербський народний епос* (1955 р.). Із притаманним йому «широким» поглядом на історію розвитку і формування різних слов'янських мов, знаний український мовознавець О. Ткаченко, зокрема, слушно підкреслює й ті моменти, які вирізняли розвиток сербської мови на загальнослов'янському тлі: «Що стосується слов'янських народів із нововиниклими літературними мовами, то тут в основу національної традиції були покладені або безпосередньо найвидатніші фольклорні твори (епос сербів *Јунацке њесме* — *Героїчні пісні*, зібраний Вуком Караджичем), або поетичні твори, що значною мірою ґрунтувалися на темах і формах фольклорної спадщини (*Кобзар* Т. Шевченка). Кожен слов'янський народ, його найвидатніші творці, прагнули, відтворюючи свою національну традицію, втілити в ній насамперед найгероїчніші, найвагоміші для його історичної долі події...» (ТКАЧЕНКО 2014: 367).

Продовжуючи думку О. Ткаченка і повертаючись до витоків сербсько-українських культурних взаємин, нагадаємо, що одна з кращих загальновідомих поезій Т. Шевченка не випадково має промовисту назву «Подражаніє сербському». Протягом новітнього періоду на ниві сербсько-українського літературного перекладу плідно працювали і працюють не лише видатні літератори, а й знані лінгвісти, літературознавці та фольклористи: С. Сакидон, Б. Олійник, В. Гримич, Р. Лубківський, М. Гуць, О. Сенатович, Ю. Чикирисов, І. Ющук, Д. Павличко, І. Лучук, Н. Непорожня, Є. Пашенко, Ю. Лисенко, О. Микитенко, А. Лисенко, А. Татаренко, О. Дзюба-Погребняк, Н. Білик, О. Деркач, З. Гук, М. Васишин, О. Рось, Н. Чорпіта, В. Ярмач та ін. Згадана інформація свідчить, що в Україні (звісно ж, неофіційно) чітко вимальовуються контури двох найбільших відгалужень школи сербсько-українського перекладу — київської і львівської.

Не маючи змоги детально аналізувати тут зворотний «вектор» сербсько-українського перекладу, необхідно, однак, особливо зацентувати на тому, що поезію Т. Шевченка сербською блискуче перекладали Л. Симович, Д. Максимович, Й. Хрвачанин (ЯРМАК 2018: 344–345), а серед художніх інтерпретацій українського дискурсу сербською мовою особливо вдалими можна вважати переклади поетичних антологій, над якими працювали видатні сербські філологи і перекладачі: Л. Хайдукович (антологія «Ре́ве та стогне Дні́пр широ́кий» (оригінальна назва — *Хучи Дњейар широ́ки*, 1999 р.), Л. Попович та М. Сибінович (антологія української поезії XVI–XXI століть «Наперекі́р вітра́м» (оригінальна назва — *У инаи́й вејіровима* (2002 р.); збірка «Затавровани. Антологія поезії репресованих українських поетів» (оригінальна назва — *Жиґосани. Антиолоґија њоезије рејресованих украјинских њесника*, 2006 р.), а також антологія поезій Т. Шевченка «Кобзар» у перекладах Л. Симовича, Д. Максимовича, Л. Хайдуковича, М. Сибіновича, Й. Хрвачанина, С. Сластикова (вибір, редакція і передмова Л. Попович, 2006 р.).

З усього наведеного фактажу складається враження, що сербська і українська літератури органічно й послідовно вписуються до вертикального історичного континууму розвитку європейських літератур і є їхньою невід’ємною частиною. Сербська і українська мови є багатими і розвиненими і, на перший погляд, не існує перепон для їхнього визнання в Європі, тобто дана теза нібито й не викликає жодних сумнівів. Проте у згаданому вимірі це, на жаль, наразі лише видима, «верхня частина айсберга». На підтвердження тези про необхідність міжслов’янського перекладу як нагального контексту сучасності наведемо думку академіка Г. Півторака, який зазначає, що «...кожне покоління людей є творцем або принаймні свідком синхронних подій, які згодом стають історичними... Отже, *розглядати історію ... української мови поза ... історією слов’янства взагалі — означає відриватися від наукового ґрунту...*» (ПІВТОРАК 2014: 7; 12).

Для повноти розуміння усіх складнощів і нюансів аналізованої проблематики наведемо іще одне важливе спостереження О. Б. Ткаченка, який у своїй змістовній праці «Українська мова: сьогодення й історична перспектива» згадував, як свого часу його науковий керівник, академік Л. А. Булаховський, образно порівнював мови із валютами, оскільки погляд на різні мови, враховуючи критерій їхньої поширеності, схожий на курси валют на світовому ринку. Автор монографії, зокрема, зацентрував на тому, що «мовна стійкість народу, який випробовується на міцність, є начебто квінтесенцією мовної стабільності, її запорукою. Це той скарб, той золотий фонд, який врешті-решт гарантує стабільність валюти. ... Мовну стійкість народу живлять чотири головні джерела...: національна традиція (історична пам’ять); національна свідомість та солідарність, що мають становити взаємопов’язану нерозривну пару; національна культура — духовна і матеріальна; національний мир і співробітництво з іншими етносами...» (ТКАЧЕНКО 2014: 367).

Річ також і в тім, що доволі часто західні фахівці й досі неоднозначно і не завжди об'єктивно ставляться до східно- і південнослов'янських мов, літератур і культур. Тому, вочевидь, не випадково, що в 6-ому випуску онлайн-проект «Власні назви» журналістка, телеведуча, член Українського ПЕН-клубу, лауреатка Премії ім. Г. Тонгадзе М. Барчук веде актуальний діалог з українськими інтелектуалами про те, коли ж, власне, відбудуться оті довгоочікувані культурні «тектонічні зрушення», стосовні євроінтеграції країн Східної Європи і Балканського регіону (зокрема, України, — тією ж мірою це стосується і Сербії) та «...як прорватися крізь стару оптику сприйняття ... на Заході? А надто — крізь оптику у свідомості тих західних інтелектуалів, тих західних середовищ, які ми називаємо *'cèrme de la cèrme'*» (БАРЧУК 2022). Відповіді концептуального характеру на поставлені запитання інтерв'юєрки дала доктор філологічних наук, професорка, письменниця, поетеса, завідувачка кафедри україністики Римського університету «La Sapienza» О. Є.-Я. Пахльовська, яка вважає, що історична територія України становить «північний сегмент» античного світу, еллінської культури, Середземномор'я, а, говорячи про вищий навчальний заклад, у якому вона працює, культурологиня зазначає: «У нас в університеті є дуже давня традиція українських студій, власне, як частини європейських студій... Зміна орієнтирів може радувати, але справа в глибшому, — справа просто в макроспокіпчних проблемах україністики, де починається новий етап. І в цей новий етап ми з собою маємо взяти із попереднього етапу те добре, що було зроблено, але дуже багато треба змінити, тому що надзвичайно багато лакун, проблем, тих же стереотипів, і з цим доведеться боротися іще не один рік» (ПАХЛЬОВСЬКА 2022).

Характеризуючи функції перекладу в сучасному глобалізованому світі, український мовознавець О. І. Чередниченко слушно наголошує саме на їхній нинішній специфіці, адже: «...існує небезпека розчинення національних спільнот у глобальному суспільстві й цілковитої втрати ними культурної ідентичності в разі, коли у внутрішньонаціональних комунікаціях переважатиме глобальна мова. Усвідомлення цієї небезпеки підштовхує нації до самозахисту, одним із засобів якого є переклад. Будучи посередником у міжмовній та міжкультурній комунікації, переклад виступає як охоронець власної мови і культури і працює на їхній розвиток. ...Разом з тим посилюється тиск глобальних мов на національні мови, що може призвести до розхитування їхніх літературних норм» (ЧЕРЕДНИЧЕНКО 2007: 169–170).

Міркування О. Чередниченка звучать буквально в унісон із переконливими висновками сербських мовознавців і культурних діячів щодо загроз, які глобалізація несе розвиткові мов. Видатна сербська лінгвістка, академік М. Івич підкреслює, що глобалізація, попри свій позитивний план, тобто можливість практично необмеженого доступу до величезного обсягу інформації, має й низку вельми небезпечних наслідків для мови як основного засобу людської комунікації. Попри те, що глобалізація

уможливило реалізацію максимально швидкого інформаційного потоку між приватними особами, установами, організаціями або підприємствами з метою комунікації, цей процес водночас характеризується потужним тиском англійської мови на мови інших народів (зокрема, слов'янських), «мовним імперіалізмом», небезпекою втрати ними національної ідентичності, надмірним проникнення іншомовних слів та неологізмів, а також певним спотворенням мовної картини світу в менталітеті носіїв згаданих мов (див.: ИВИЋ 2007).

За своєю інтенцією висновки академіка М. Івич корелюють також і з міркуваннями відомої сербської письменниці, драматурга, театральної режисерки (яка, зокрема, свого часу, будучи художнім керівником та генеральним менеджером Белградського національного театру, відчинила двері демонстрантам, що виступали проти диктатури С. Мілошевича і яких переслідувала поліція, тим самим надавши їм прихисток), дипломатки, колишнього посла Сербії в Данії (2011–2013 рр.), прогресивної суспільної діячки і заступниці Міжнародного і голови Сербського ПЕН-центру — В. Огненович. Стурбованість останньої з приводу того, що невдовзі світ у культурному сенсі стане «глобальним Макдональдсом» (детальніше про це див: OGNJENOVIC 2018), поглиблюється у збірці есе письменниці «Високий вольтаж» — про загрози для культури й літератури в добу глобалізації тощо. Зокрема, в одному з інтерв'ю літераторка переконливо демонструє, що епоха глобалізації стала до того ж ще й добою кризи читання літературних творів, серед яких кіч стає життєвим чинником глобалізму. Проте авторка висловлює надію, що концепт «маленької крамнички раритетів» переможе концепт глобалізованого «світу як торговельного центру» чи «великого універмагу» або «центру розваг», у якому ключова роль належить лише величезним обсягам виробництва і продажів (детальніше про це див: OGNJENOVIC 2014).

Неабиякого значення у згаданому контексті, звісно ж, набуває і новий рівень контрастивного вивчення сербської та української мов як окремої ділянки слов'янського мовознавства, а також подальший розвиток сербсько-українського художнього перекладу (див.: ПОПОВИЋ — ЯРМАК 2010: 263–280; ЯРМАК 2011: 79–97). Чи не найцінніші настанови концептуального характеру для втілення нагального духовного завдання, пов'язаного із розвитком сербсько-українського перекладу як інструменту культурної інтеграції Сербії та України до Євросоюзу, знаходимо у творчості видатного українського поета і перекладача М. Зерова. При цьому слід підкреслити: у галузі художнього перекладу останньому, дійсно, пощастило започаткувати нову традицію. Нагадаємо, що, окрім перекладів поетичних творів античної літератури, перу М. Зерова належать також численні інтерпретації прозового дискурсу, зокрема, переклади російської класичної прози українською мовою, наприклад — повісті О. Пушкіна «Постріл»; повістей М. Гоголя «Іван Федорович Шпонька та їх тітонька», оповідання А. Чехова «Шампанське» та фантастичної повісті «Чорний монах». У роз-

відках М. Зерова нашу увагу привернули насамперед ті змістовні настанови, корті актуалізуються у контексті сербсько-українського художнього перекладу і перекладу наукових текстів.

Як не парадоксально, у цьому випадку варто почати, вочевидь, із останньої, проте однієї з найважливіших тез, яку знаходимо у класичній розвідці М. Зерова *Українське письменство*: «І тут ми зустрічаємось з п'ятим... із наших дезидерат, ...а саме: красою (а значить, і природністю, невимушеністю) рідної мови не можна поступатися ні перед чим, — бо тільки при тій умові віршований переклад стане за сходи до вищих ступнів нашого літературного та мовного розвитку» (ЗЕРОВ 2003: 623). Узагальнюючи зеровський підхід до художнього перекладу, український мовознавець О. І. Чередниченко у статті, написаній до 125-річчя від дня народження митця, зазначає, що, останній «...був прибічником 'точної неточності' й розглядав теоретичну вірність як недосяжний на практиці ідеал. ...Переклад, за Зеровим, починається із з'ясування 'цілісності поетичного твору' і є за собом суб'єктивного (в міру речей) витлумачення першотвору» (ЧЕРЕДНИЧЕНКО 2015 : 12).

Постулати М. Зерова теоретичного і практичного характеру є незамінними дороговказами і з огляду на те, що вони часто-густо допомагають прийняти єдино правильні рішення у випадках труднощів, пов'язаних із доволі відчутною різницею у граматичних структурах сербської та української мов на сучасному етапі їхньої еволюції, — адже сербська мова у багатьох аспектах є архаїчнішою, ніж українська, і зараз лише наближається у своєму розвитку до динамізації тих, зокрема, морфологічних процесів, які українська мова давно пройшла. Ідеться, зокрема, про те, що серед інших численних типологічних ознак, що об'єднують слов'янські мови, однією з релевантних рис є їхня подібність у галузі парадигми дієслівних форм минулого часу. Сучасній сербській літературній мові притаманна чотирьохелементна система минулих часів дієслова: дві аналітичні форми (перфект і плюсквамперфект) та дві синтетичні (аорист і імперфект), які, до того ж, неоднаковою мірою поширені на її теренах. Водночас чітко вимальовується тенденція до «експансії» перфекта як універсальної форми минулого часу й до відчутного звуження сфери вживання імперфекта, меншою мірою — аориста і плюсквамперфекта. У цьому відношенні сучасна сербська мова є значно консервативнішою від української, в якій, зокрема, відбулася відчутна редукція в обрисах системи дієслівних форм минулого часу. Аорист та імперфект у ній давно вийшли з ужитку, натомість у сучасній українській мові наявною є доволі чітка опозиція у вигляді перфективно-неперфективної групи дієслівних форм (див.: МАСЛЮВ 2004: 225–249; ПОПОВИЇ — ЯРМАК 2010: 273–274; ЯРМАК 2019: 163–172).

Поза всяким сумнівом, і з погляду семантики, і в формальному аспекті українська «універсальна» дієслівна форма минулого часу, яка прийшла на зміну декільком формам минулого часу, в генетичному відношенні постала з колишнього перфекта, проте, із огляду на втрату допоміжного

дієслова та низку інших суттєвих нюансів, вважати її перфектом з лінгвістичного погляду було б некоректно. Проте виразний латентний зв'язок зі втраченими формами зберігається й донині. Фундаментальні лінгвістичні описи морфологічної системи і структури сучасної української літературної мови із позицій функціонально-категорійної граматики свідчать про те, що «...розрізняють два різновиди його значень: перфектне й аористичне. Перфектним є значення, коли результат дії, процесу або стану наявний тоді, коли про них повідомляють, і він актуальний у момент мовлення... Аористичним називається таке значення, коли результат у минулому завершеної дії не пов'язаний з моментом мовлення» (ВИХОВАНЕЦЬ — ГОРОДЕНСЬКА 2004: 252).

Великої теоретичної і практичної ваги в галузі сербсько-українського художнього перекладу набуває теза М. Зерова, стосовна необхідності обережного ставлення до вибору адекватної лексики в перекладі літературного твору, причому в найширшому сенсі, а надто у випадках, коли це стосується селекції дієслівних форм минулого часу. Ратуючи за творчий підхід і певну свободу перекладача, український поет водночас акцентує на неможливості допущення перекладацької сваволі а, відповідно, і зниження рівня художньої планки: «На першому місці я би поставив тут питання про певні лексичні добори, побажав би нашим перекладачам якнайкраще орієнтуватися в лексичних наших запасах..., не допускаючи їх до безладної, антихудожньої мішанини. Лексичні одиниці в художньому творі відіграють кожна свою стилістичну роль, і не зважати на це художник слова не має права» (ЗЕРОВ 2003: 618).

Звернімося в цьому контексті до потенційних труднощів, які можуть підстерігати перекладача при передачі синтетичних претеритальних форм сербського дієслова, зокрема, аориста, який не має безпосередніх відповідників в українській мові. При цьому необхідно відштовхуватися від того факту, що аорист у сучасній сербській мові (навіть попри те, що останній звузив сферу свого функціонування і не є незамінною часовою формою) не спіткала доля імперфекта, що майже зовсім вийшов з ужитку. Переконливу відповідь на запитання, чому ж аорист є витривалішим і ще доволі далеким від зникнення, знаходимо у змістовних працях сербських лінгвістів новітнього періоду. Великої ваги, зокрема, набувають наступні чинники: «...аорист і характер часового проміжку між дією й моментом мовлення (який у психологічному сенсі є незначним, що спричиняє пережитість дії мовцем як щось особливо актуальне); емоційна реакція ... як обов'язковий, а не факультативний ефект; функціонування аориста в заперечних реченнях, де він часто-густо створює ефект неочікуваності. Важливим параметром є також специфіка вживання аориста в експресивних запитаннях, де поряд із функцією вимагання інформації від співрозмовника він має й прагматичний нюанс, що полягає у висловленні ставлення мовця до змісту запитання й супроводжується нетерпінням, жалем, злістю, докором, схвильованістю тощо. Тому «вживання» аориста, зокрема, в сучасній роз-

мовній мові, а також у сербському художньому дискурсі, лінгвісти мотивують здебільшого його семантичними, а не прагматичними характеристиками» (АШИЋ — СТАНОЈЕВИЋ 2007: 156–158; 160–169).

Показово, що літературний доробок В. Огненович, авторитетні висловлювання якої вже наводилися вище, останнім часом доволі активно перекладається українською мовою, тож проаналізуємо тут можливості творчого застосування тез М. Зерова на прикладах інтерпретації деяких творів письменниці авторкою цієї статті. Наведемо спершу приклад порівняно нескладного для перекладу речення з оповідання В. Огненович «Русалчині діти», в якому використано форму аориста: «Reč po reč, pa uđoše u lingvistički debatu» (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наше — *В. Я.*) (OGNJENOVIC 2009: 14) — «Слово за словом, — отак от і зав'язалася в них лінгвістична дискусія». Значення сербського аориста тут повною мірою розкривається саме в контексті, адже речення вжито на початку інтродуктивного абзацу, а, отже, у так званій «сильній позиції». Проаналізований фрагмент перекладу слугує переконливою ілюстрацією до теоретичних висновків М. Сибіновича, сербського філолога, перекладача і фахівця в галузі теорії та практики перекладу. Учений підкреслює, що між природними мовами, вочевидь, ніколи не буває повної відповідності на усіх мовних рівнях, тож переклад завжди передбачає певні зміни: «Такі зміни відомі як *перекладацькі трансформації*, і найчастіше вони є втіленням прагнення, яке виражається в тому, щоб для того, ... що з однієї мови іншою неможливо перекладати буквально, знайти відповідне надолуження (компенсацію) опосередковано. ...До замін морфологічних форм належить також переклад сербськохорватського аориста і імперфекта за допомогою перфекта у мовах, які аориста й імперфекта не мають...» (СИБИНОВИЋ 1990 : 107; 109). З огляду на це, на нашу думку, оптимальним еквівалентом у перекладі може бути заміна, тобто перекладацька трансформація, яка зводиться до підбору українського дієслова минулого часу доконаного виду, адже воно оптимально передає семантику і емотивний заряд сербського аориста.

Велику увагу у своєму дослідницькому доробкові М. Зеров приділяв і таким «тонким» речам, як збереження гармонії звукової тканини оригіналу, застерігаючи водночас від сліпого наслідування звукової структури тексту в перекладі: «Питання звукопису, передача звукової гри оригіналу значить дуже багато... Перекладач не повинен нехтувати евфонією первотвору. Це стосується як до т. зв. звукопису (алітерацій, асонанцій), так і до римування» (ЗЕРОВ 2003: 623). Одним із виявів прагнення до наслідування евфонії першотвору є тенденція до збереження балансу й гармонії оригіналу і перекладу прозового твору навіть у галузі передачі в перекладі абрєвіатур. Яскравим прикладом у цьому контексті може послугувати інтерпретація уривка надзвичайно експресивно насиченого, напівмістичного оповідання В. Огненович «Отруйне молочко кульбаби», в якому письменниця майстерно «балансує» на грані між латентною трагедією і нерозгаданою психологічно-детективною лінією. Цій загальній інтонації підпоряд-

ковано і сюжет, і наративну манеру, і звуковий малюнок твору: «Na džepu mantile mu je crvenim koncem izvezano latiničnim slovima: Mr. Gr. Gell. Devojčica to čita kao: mrzoviljni i grozni Gel» (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — *В. Я.*) (OGNJENović 2009: 38). Якщо зробити основний акцент на семантиці, то точнішими відповідниками першого скорочення (серб. Mr. Gr. Gell) у перекладі українською мовою мали би бути прикметники: «сердитий», «похмурий». Певні труднощі супроводжують перекладача й у прийнятті певного рішення при передачі другого скорочення (серб. Gr.). У цьому випадку ближчими за змістом лексемами в перекладі українською можна було б уважати «страшний» або «жахливий», утім, аби не вносити дисгармонії до своєрідної евфонії першотвору, яка, безсумнівно, існує навіть на рівні нібито «другорядних» аббревіатур, і яку не варто порушувати, ми надали перевагу слову «грізний»: «На кишені його плаща червоними нитками латинськими літерами вигаптувано: Mr. Gr. Gel. Дівчинка це читає так: мерзенний і грізний Гел». На користь такого варіанту інтерпретації спрацьовує універсальність останнього, адже він дозволяє «вбити двох зайців»: з одного боку (і це, вочевидь, найважливіше), — передати неповторну евфонію прозового твору В. Огненювич, із другого, — не допустити спотворення семантики оригіналу, адже українське слово «мерзенний» не є у смисловому відношенні кардинально відмінним від сербського «mrzoviljni», а українське слово «грізний» за своїм глибинним семантико-експресивним наповненням є доволі близьким до лексем «страшний» або «жахливий».

До випадків необхідного наслідування евфонії першотвору як вияву фоніки, що «вмонтовується» до гармонійного поєднання естетичних параметрів оригіналу, слід віднести й необхідність пошуків адекватної передачі рими, наявної в оригіналі. Показово, що ця теза стосується не лише художнього, а й наукового і науково-публіцистичного дискурсу. Український читач демонструє дедалі більше зацікавлення в ознайомленні із монографіями такого плану, як, наприклад, відома літературознавча праця сербського славіста Д. Айдачича *Еротославія. Перетворення Ероса у слов'янських літературах*. Зокрема, в одному із розділів згаданої книги «Бабій, якого перехитрували», присвяченому цареві Соломону, є наступний приклад, щоправда, із македонського фольклору, який, проте, аж ніяк не випадає із загальної низки промовистих зразків: «Надмудријег надмудри часна жена, јер је овај заслепљен. Она га поучава: што е у царица, то е и у магарица» (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — *В. Я.*) (АЙДАЧИЋ 2013: 11). Слід мати на увазі, що, так само, як і художня проза, науково-популярний текст часто-густо відзначається своєрідною евфонією. Останню також варто зберегти, тим паче що в цьому випадку український еквівалент легко й природно «накладається» на фоніку оригіналу: «Велемудрого перехитрувала чесна жінка. Вона повчає його: «Що в цариці, те й в ослиці» (АЙДАЧИЧ 2015: 13).

Переклад сербського плюсквамперфекта, аналітичної форми минулого часу, яка нині неоднаковою мірою розповсюджена в ареалі поширення сербської мови, іноді теж може викликати певні труднощі у процесі пошуку українського еквіваленту Основні дискурсні функції плюсквамперфекта традиційно здебільшого пов'язані із уживанням на початку твору або ж, навпаки, підсумовуванням великого фрагмента тексту (тобто для його стилістичного оздоблення), для відкриття нового тематичного блоку, для своєрідної «інкрустація» абзаців (див.: ЈАРМАК 2009: 81–93; МИТРИНОВИЋ 199 : 245–254). Проте важливого значення набувають також: функція ретроспективної актуалізації; позначення перерваної ситуації в минулому; функція позначення результату ситуації, що була релевантною в минулому; констатація дій, результат яких у момент мовлення вже не є актуальним, тобто функція дезактуалізації (див.: ПОПОВИЋ 2012: 192–195; ПОПОВИЧ 2012: 662; 663–664; 666; 668–669; 671–672).

У контексті таксису й евіденційності, а надто у контексті контрастивного аналізу граматики сербської та української мов, надзвичайно важливо враховувати й наступні параметри плюсквамперфекта: «Як і плюсквамперфект у сербській мові, ця форма в українській мові, окрім таксисної функції, виконує функцію позначення результату ситуації, релевантного у минулому, так само, як і низку інших функцій, які впливають із відокремленості темпоральної зони, позначуваної плюсквамперфектом, від ситуації мовлення... Плюсквамперфект виконує низку дискурсних функцій — слугує для позначення нового топіку або дигресії. В обох наведених випадках в основі лежить функція своєрідної ретроспективної актуалізації, заснована на переміщенні спостерігача з теперішнього часу в минулий, за рахунок чого досягається фокусування уваги на семантичній зоні, ближчій до перфекта» (ПОПОВИЋ 2014: 194).

І, хоча Л. Попович слушно підкреслює що, «на відміну від інших слов'янських мов, напр. сербської, український плюсквамперфект формується й від дієслів недоконаного виду» (ПОПОВИЧ 2012: 672), найчастотнішими зазвичай виступають усе-таки приклади перекладу сербського плюсквамперфекта за допомогою претеритальних форм українських дієслів доконаного виду. Тож, наведемо низку таких перекладних еквівалентів: «Zatražio je i Torerovo mišljenje, ali on nije bio u stanju da ga iskaže. Obrazi su mu bili otekli, usne zadebljale, nos nabubrio, a oči se gotovo zatvorile» (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — В. Я.) (OGNJENOVIC 2009: 42) — «Він поцікавився і думкою Торера, але той був не в змозі висловити її. Його щокі були отікли, вуста побіліли, ніс набряк, а очі майже закрилися»; «To proleće je bilo mutno, blatnjavo i nekako teško. Učestala samoubistva, plahe kiše. Iako deci nisu dali blizu mrtvaca, smrt je bila najžešća reč, pa se među njima bio zacario neki nadnaravni strah» (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — В. Я.) (OGNJENOVIC 2009: 42) — «Та весна була каламутною, повною розквашеного бруду і якоюсь важкою. Почастішали випадки самогубств, страшенні дощі, котрі починалися зне-

нацька. Попри те, що дітям не дали підійти близько до мерця, найуживанішим словом було слово смерть, тож їх був охопив якийсь надприродний страх»; «Činilo se da se zaista ceo grad proučava formule raznih jedinjenja, kiselina, baza, elemenata, soli ili minerala. Oni koji su već bili prešli na područje organske hemije plašili su mlade koji su još savladavali osnove neorganske» (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — В. Я.) (OGNJENOVIC 2009: 42) — «Здавалося, що й дійсно, усе місто вивчає формули різних сполук, кислот, основ, елементів, солей або мінералів. Ті, хто були перейшли до сфери органічної хімії, лякали молодих, які лише опановували ази неорганічної».

Отже, статус плюсквамперфекта як живої претеритальної форми українського дієслова, про який не слід забувати і яким варто користуватися перекладачам, відкриває широкі можливості для відтворення в українських інтерпретаціях не лише «класичних» функцій сербського плюсквамперфекта (інтродуктивної ролі на початку текстового фрагмента або його підсумовування), а й інших, не менш важливих функцій згаданої часової форми, як-от: функцій ретроспективної актуалізації, дезактуалізації, перерваної ситуації в минулому тощо.

Хоча здебільшого ми наголошуємо на тому, що використання форми плюсквамперфекта в перекладах сербського літературного дискурсу українською мовою є бажаним, а надто у випадках, коли згадана аналітична дієслівна форма виконує одразу декілька притаманних їй функцій, проте ми далекі від думки наполягати на обов'язковому її застосуванні в українському перекладі абсолютно в усіх випадках, коли вона наявна в оригіналі. Одним із контекстів на підтвердження цієї тези може бути послугувати уривок із повісті В. Огненович *Перелюбники*, попри те, що сербська форма плюсквамперфекта вживається у так званій «сильній позиції», на початку нового абзацу і встановлює часову попередність однієї дії по відношенню до іншої: «Obojica su, inače, bili mnogo manje govorili posle te posete nego ranije» (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — В. Я.) (OGNJENOVIC 2009: 153, 154) — «Узагалі після тих відвідин обоє вони були зовсім не такими балакучими, як раніше» (ОГНЕНОВИЧ 2012: 159).

Іноді необхідно мати на увазі й те, що в українському перекладі слід удаватися до «переривання» занадто довгого «поточу свідомості» персонажа, який у сербському оригіналі презентується без традиційних для українського дискурсу знаків пунктуації. Це, однак, на нашу думку, необхідно робити лише в поодиноких випадках, коли відсутність (зокрема, лапок) суттєво утруднює сприйняття тексту: «Ima vremena do vikenda, naglasila sam mojima za ručkom, kad sam in saopštila da postoji mogućnost da nam u nedelju dođe Blanka, može sve to još da se откаже. Videćemo kako ću se osećati. Bio je to moj lakmusov papir, htela sam da nekako ispipam da li se prethodno nešto dogovarao sa njima. ...Videćemo, ponovila sam, videćemo. Moja ih uzdžanost nije zbunjivala, po nečem su osećali da ću da popustim i da će nam Blanka sigurno doći...» (OGNJENOVIC 2009: 153, 154) — «До вихідних іще

є час, — заявила я їм за обідом, коли повідомила про те, що до нас у неділю приїде Бланка, — від усього цього ще можна відмовитися. Побачимо, як я почуватимуся». Це був мій лакмусовий папірець, я хотіла якось прозондувати, чи вона попередньо з ними про щось не домовлялася. ... «Побачимо, — повторила я, — побачимо». Моя обережність їх не бентежила, вони якось відчували, що я поступлюся, і Бланка справді приїде...» (підкреслення і переклад українською мовою наші — В. Я.) (ОГНСНОВИЧ 2012: 157, 158).

У наукових текстах перекладач також нерідко має справу із розв'язанням завдань, про які свого часу писав М. Зеров. Їм приділяють чимало уваги й сучасні дослідники теорії та практики перекладу. Ідеться про те, що «у вихідному тексті соціокультурна (фонова) інформація сигналізується присутністю власних назв, слів-реалій та особливо маркованих образів (асоціативних реалій), які нерідко є важкоперекладними» (ЧЕРЕДНИЧЕНКО 2007: 232). У таких випадках інтерпретатор має або шукати асоціативні поняття й символи в обох культурах і мовах, або передавати їх описово, за допомогою добору відповідних тлумачень. Чимало таких прикладів знаходимо у вельми інформативній книзі *Історія приватного життя сербів: від середньовіччя до сучасності*, написаній у цікавому науково-популярному ключі, яку нещодавно було запропоновано вітчизняному читачеві в перекладі українською мовою. Частина згаданого джерела також переклала авторка цієї статті. Серед згаданих реалій, зокрема, фігурують історичні поняття, характерні саме для сербської історії: «Сеоско становништво у Османском царству било је релативно слободно, под условом да је плаћало намете који су му били одређени. Османске спахије (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — В. Я.) су живеле у градовима и ретко су се појављивале у својоим селима» (ПОПОВИЋ и др. 2011: 185) — «Сільське населення в Османській імперії будо відносно вільним — за умови, якщо воно сплачувало надележні податки. Османські спахиї проживали в містах і рідко з'являлися у своїх селах» (ПОПОВИЧ та ін. 2017: 151). Попри потенційну обізнаність українського читача, у перекладі усе-таки вважаємо за потрібне давати коментар щодо історизму (кмет — селянин, що мав сплачувати податок; кріпосний безземельний селянин-орендатор).

Із метою належної репрезентації сербського дискурсу українському читачеві обов'язково мають бути прокоментовані й персоналії, релевантні для сербської науки, культури та історії, імена яких, можливо, знайомі не всіх українцям: «Вук Стефановић Караџић наводи да су османске власти увеле Србима глобу за ванбрачно дете које роди девојка. Објашњавајући, потом, као је дошло до ове глобе, Вук (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — В. Я.) истиче да су споменута деца обично налажена мртва» (ПОПОВИЋ и др. 2011: 225) — «Вук Стефанович Караджич означає, що Османська імперія ввела для сербів штраф за позашлюбну дитину, яку народжувала дівчина. Пояснюючи, як було запроваджено такі штрафи, Вук підкреслює, що таких дітей зазвичай знаходили мертвими» (ПОПОВИЧ та ін. 2017: 190). У перекладному варіанті також даємо коментар,

що Вук Стефанович Караджич (1787–1864) — це видатний сербський лінгвіст, письменник, мислитель, діяч сербського національного відродження.

Тлумачення вимагають також і колоритні назви жіночих прикрас, якими рясніє текст сербського оригіналу: «Неке од жена имале су бисерне ниске и од петнаест редова, а на сваком прсту по један прстен. Велика пажња поклањала је и пафтама (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — *В. Я.*), које су израђиване од сребра и позлаћеног сребра, а често украшаване бисером, полудрагим и драгим камењем» (ПОПОВИЋ и др. 2011: 218) — «Деякі жінки мали перли, що склалися навіть із п'ятнадцяти низок, і по перстю на кожному пальці. Велику увагу приділяли також пафтам» (ПОПОВИЧ та ін. 2017: 183). У перекладі українською також даємо тлумачення застарілої сербської лексеми «пафта», яка означає: жіночий пояс; особлива пряжка на жіночому поясі; перстені, що їх виробляли зі срібла й позолоченого срібла, часто прикрашали перлами, напівкоштовним і коштовним камінням і т. д.

Цікаво, що слухність зеровських настанов щодо «точної неточності» у перекладі (ЗЕРОВ 2003: 616–622) виявляється не лише під час інтерпретації художнього, а й наукового тексту. Справжнім «полігоном» для застосування згаданої тези у перекладацькій практиці є, зокрема, монографія відомого сербського славіста Д. Айдачича *Еротославія. Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, також порівняно нещодавно перекладена українською мовою авторкою цієї статті. Ця винятково змістовна книга відзначається певною складністю наукового аналізу та його подачі (надто у своїй фольклористичній частині) і, на відміну від *Історії приватного життя сербів: від середньовіччя до сучасності*, є, безумовно, орієнтованою здебільшого на фахівців-філологів. Тож, проаналізуймо декілька прикладів із розділу згаданої монографії, присвяченого еротичному у прозі чорногорського письменника Н. Килибарди, твори якого перекладати не легко, — адже вони написані говіркою рідних для письменника Баня, не завжди зрозумілою навіть для представників інших чорногорських і сербських діалектних зон, до того ж — у манері стилізованих народних оповідок «біля багаття». Проте не лише передача діалектизмів становить труднощі для перекладача, а й «соковита», колоритна лексика на позначення певних понять, для відображення яких засобами української мови зазвичай можна підібрати лише приблизні відповідники описового характеру: «Са Хајком, као девојком чија се лепота надалеко прочула се поред и Умихана, препрошена невеста (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — *В. Я.*), али ипак суђеница младог Љубовића...» (АЈДАЧИЋ 2013: 283) — «Із Хайкою, дівчиною, яка всюди прославила своєю вродою, порівнюється й Уміхана, дівчина, яку після перших заручин віддали іншому, але все-таки це суджена молодого Любовича...» (АЈДАЧИЧ 2015: 349); «Оне су сродне неким еротским причама по тону и тематици. Поп Вукадин није се скидао с неке ангироше Обрена Шљуке...» (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — *В. Я.*) (АЈДАЧИЋ 2013:

304) — «За інтонацією й тематикою вони споріднені з народними еротичними оповіданнями. Піп Вукоман не злавив із якоїсь плодови́тої кобили Обрена Шлюки...» (АЙДАЧИЧ 2015: 376).

На окрему увагу заслуговують труднощі, коли в перекладі наукового тексту із декількох можливих значень слова у мови оригіналу в перекладі потрібно обрати точний еквівалент. Певна річ, що перекладач обирає відповідні значення, відштовхуюсь від мікро- або макроконтексту фрагмента: «Пошто у гори (підкреслення тут і в перекладі українською мовою наші — *В. Я.*), Марко победи Малету ајдука, коме је у двобоју помогла Анђелија...» (АЙДАЧИЧ 2013: 23–24) — «Після того, як Марко в горах перемиг гайдука Малету, якому у двобої допомогла Анджелія...» (АЙДАЧИЧ 2015: 29). Наведене речення привертає увагу в тому відношенні, що в ньому фігурують одразу дві лексеми, які за різних умов можуть виступати у своїх різних семантичних іпостях, зокрема: сербський іменник «гора» має два основних значення: «гора» і «ліс», з-поміж яких перекладач мусить вибирати, а сполучник «пошто» може мати часове значення, коли означає, що дія головного речення відбувається після дії, описаної в залежному реченні (як у наведеному прикладі), а може й виражати причину, про яку йдеться в головному реченні. Тож, із огляду на особливості контексту іноді перекладач навіть потребує консультацій із автором сербського оригіналу.

Вищенаведені пасажи дають підстави засумніватися в тому, чи є праця перекладача набагато легшою від процесу творчості автора. Із цього приводу свого часу висловлювався академік Л. А. Булаховський, зазначаючи, що часто-густо, з огляду на низку можливих нюансів, за труднощами праця перекладача не те, що не поступається праці автора художнього твору, — вона є, як мінімум, не меншою від останньої: «... перекладач часто переборює труднощі, далеко більші, бо не має тієї свободи, якою користується автор, і примушений за самою природою свого завдання зважати на настанови автора — знаходити в мові, на яку він перекладає, засобів вираження, еквівалентні (рівноцінні) тим, які автор образ із своєї рідної мови» (БУЛАХОВСЬКИЙ 1959: 301–302).

Аналіз художнього і художньо-публіцистичного матеріалу засвідчив, що в добу глобалізації, яка зазвичай супроводжується потужним тиском англійської мови на слов'янські мови, а, крім того, несе в собі небезпеку нівелювання слов'янської національної ідентичності, художній переклад слугує одним із найдієвіших засобів не лише плекання слов'янської національної ідентичності, а й органічної й гідної інтеграції слов'янських країн до Євросоюзу. Цей процес, як було продемонстровано, має, як мінімум, дві рівнозначні за своєю вагомістю іпостасі: переклад як інструмент взаємобміну і взаємозбагачення сучасними слов'янськими культурними кодами, що не дозволить слов'янам «розчинитися» у величезному глобалізованому світі, а також (не в останню чергу завдяки згаданому процесові) переклад як важіль органічної інтеграції слов'янських літератур до літературного процесу країн Євросоюзу.

У цих умовах актуалізується цінність комплексу теоретичних і практичних настанов блискучого українського поета, культуролога і перекладача М. Зерова щодо необхідності ретельної «селекції» лексичних відповідників у перекладі, збереження у ньому ефонії оригіналу, відображення різноманітних граматичних особливостей мови першотвору, передачі фонові соціокультурної інформації наукового або науково-популярного тексту. Оскільки часто-густо в сербській і українській мовах відсутні безпосередні морфологічні відповідники, найчастішим, проте, звісно, далеко не єдиним різновидом перекладацьких трансформацій постає їхня заміна. Зокрема, попри наявність в усіх слов'янських мовах тих чи тих реліктивних форм давноминулого часу, в контексті перекладу сербського плюсквам-перфекта сучасна українська мова посідає особливе становище у колі інших слов'янських мов. Адже авторитетні українські граматики визначають статус давноминулого часу в ній не як статус реліктової, а повноправної форми минулого часу з багатим і насиченим різноманітними відтінками репертуаром значень і відтінків. Відповідно, перекладачам різних видів сербського дискурсу варто максимально використовувати цей внутрішній ресурс української мови з метою відображення сербського колориту і реалізації наративної стратегії авторів сербських першотворів, проте підходити до цього індивідуально і креативно.

В інтерпретації М. Зерова цікавим постає й делікатне питання, стосовне меж свободи перекладача. Остання обмежується низкою суттєвих моментів, водночас лабільність згаданих меж є вельми відчутною. Найвагомішими серед них є, вочевидь, прагнення не спотворити зміст, не припуститися фактичної помилки, а також повною мірою використати лексичний ресурс мови перекладу, передавши при цьому колорит мови оригіналу.

ДЖЕРЕЛА

- Огнєнович Віда. *Перелюбники*. Пер. з серб. В. Ярмач. Київ: Темпора, 2012.
- Поповић Марко, Тимотијевић Мирослав, Ристовић Милан. *Историја приватног живота у Срба : од средњег века до модерног доба*. Београд : Слио, 2011.
- Попович Марко, Тимотиєвич Мирослав, Ристович Милан. *Исторія приватного життя сербів від середньовіччя до сучасності* (пер. із серб.: М. Василичин, О. Деркач, Х. Стельмах, А. Татаренко, В. Ярмач). Київ: Темпора, 2017.

ЛІТЕРАТУРА

- Айдачич Деян. *Славістичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010.
- Айдачич Деян. *Еротославія. Перетворення Ероса у слов'янських літературах* (пер/ із серб. В. Ярмач). Київ: Темпора, 2015.
- Ајдачић Дејан. *Еројтославија: љреображења Ероса у словенским књижевностима*. Београд: Альбатрос Плус, 2013.
- Ашић, Тијана, Станојевић Веран. „О употреби глаголских времена у разговорном српском језику — зашто аорист ипак опстаје?“. Радоје Симић (одг. ур.). *Српски језик и друштво кретања*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2007: 155–170.

- Барчук Мирослава. Власні назви # 6. Українська культура очима Заходу <<https://www.youtube.com/watch?v=iSZWMStYAmc&t=2296s>> 27.07.20.
- Булаховський Леонід. *Нариси з загального мовознавства*. Київ: Радянська школа, 1959.
- Вихованець Іван, Городенська Катерина. *Теоретична морфологія української мови. Академічна граматики української мови*. Київ: Університетське видавництво «Пульсар», 2004.
- Зеров Микола. *Українське письменство*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003.
- Ивић Милка. „Расправљања о језику у времену глобализације“. *Зборник Мајице сријске за књижевности и језик* 55/1 (2007): 7–10.
- Јармак Вероника. „Семантички дијапазон плусквамперфекта у роману Драгослава Михаиловића *Кад суцвејтале йишке* и у преводу на украјински језик“. Зоран Момчиловић (ур.). *О делу Драгослава Михаиловића*. Врање, 2009: 81–93.
- Маслов Юрий. *Избранные труды. Аспектология. Общее языкознание*. Москва: Языки славянской культуры, 2004.
- Митриновић Вера. „Неколико запажања о плусквамперфекту као средству стилизације текста у *Сеобама* Милоша Црњанског (у оригиналу и пољском преводу дела)“. *Међународни сасијанак славистија у Вукове дане* 23/2. Београд: Чигоја штампа, 1995: 245–254.
- Олијник Борис. *Сатијанизација Срба, коме она йиреба?* <https://www.rastko.rs/rastko-ukr/istorija/bolijnik-satanizacija_sr.html>01.09.2001
- Пахльовська Оксана. Українська культура очима Заходу. <https://www.youtube.com/watch?v=iSZWMStYAmc&t=2296s> 27.07.2022.
- Півторак Григорій. *Українці: звідки ми і наша мова: дослідження, факти, документи*. Київ: ПАТ «Віпол», 2014.
- Попович Людмила. „Граматичні та семантичні функції плюсквамперфекта в сучасній українській мові“. Григорій Півторак (ред.) *Акцентологія. Етимологія. Семантика. До 75-річчя академіка НАН України В. Г. Скляренка*. Київ: Наукова думка, 2012, 653–667.
- Поповић Људмила. *Фокусна йерсейкићива украјинске књижевности*. Београд: Филолошки факултет, 2007.
- Поповић Људмила. *Контрасијивна зрамаићика сријског и украјинског језика: йиаксис и евиденцијалности*. Београд: САНУ, Одбор за српски језик у поређењу са другим језицима, 2014.
- Поповић Људмила, Јармак Вероника. „Украјинско-српска контрастивна језичка истраживања“. Предраг Пипер, Иван Клајн (ур.). *Контрасијивна йроучавања сријског језика: йравци и резултијии*. Београд: САНУ, 2010, 263–280.
- Сибиновић Миодраг. *Нови оријинал. Увод у йревођење*. Београд: ИДП «Научна књига», 1990.
- Ткаченко, Орест. *Українська мова: сьогодення й історична перспектива*. Київ: Наукова думка, 2014.
- Чередниченко Олександр. *Про мову і переклад*. Київ: Либідь, 2007.
- Чередниченко Олександр. „Патрон українського перекладу (до 125-річчя від дня народження Миколи Зерова)“. *Стиль і переклад* 1 (2015): 5–14.
- Јармак Вероника. „На перекресті художніх світів“. Деян Айдачич (ред.). *Українсько-сербський збірник «Укра»* 1(5). Київ: Темпора, 2011: 79–97.
- Јармак Вероника. *Семантика і прагматика темпоральності у сербському літературно-художньому дискурсі: структурні, стилістичні та компаративні аспекти*. Київ: Освіта України, 2018.
- Јармак Вероника. „Реструктуризација претериталној системи сербској літературној мови як інноваційне явище: імперфект і аорист“. *Мова і культура* VI/195 (2019): 163–172.
- Ognjenović Vida. *Kiç kao «vitalni činilac globalizma»* <https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=272&yuuu=2014&mm=12&dd=31&nav_id=942623>. 31.12.2014.
- Ognjenović Vida. *Svet će postati globalni «Mekdonalds»* <<https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:734614-Vida->> 24.06.2018.

REFERENCES

SOURESES

- Ognjenović Vida. *Otrovno mleko maslačka*. Beograd: Arhipelag (Novi Sad: Artprin), 2009.
- Ognjenović Vida. *Preљubnici*. — 7 izd. — Beograd: Stubovi kulture, 2009.
- Ognjenović Vida. *Perelyubnyky*. Per. z serb. V. Jarmak. Kyiv: Tempora, 2021.
- Popović Marko, Timotijević Miroslav, Ristović Milan. *Istorija privatnog života u Srba: od srednjeg veka do modernog doba*, Beograd: Clio, 2011.
- Popović Marko, Timotijević Miroslav, Ristović Milan. *Istorija prvyatnogo žyttja serbiv vid serednjoviččja do suchasnosti* (per. iz serb.: M. Vasylyšyn, O. Derkač, H. Stel'mah, A. Tatarenko, V. Jarmak), Kyiv: Tempora, 2017.

LITERATURE

- Ajdačić Dejan. *Slivistychni doslidzhennia: fol'klorystychni, literaturoznavchi, movoznavchi*. Kyiv: Vydavnycho-poligrafichnyy tsentr «Kyivivs'kyi universytet», 2010.
- Ajdačić Deyan. *Erotoslaviya. Peretvorenniya Erosa u slovyans'kykh literaturakh* (preklad iz serbs'koyi V. Jarmak). Kyiv: Tempora, 2015.
- Ajdačić Dejan. *Erotoslaviya: preobraženja Erosa u slovenskim književnostima*, Beograd: Albatros Plus, 2013.
- Ašić Tijana, Stanojević Veran. „O upotrebi glagolskih vremena u razgovornom srpskom jeziku — zašto aorist ipak opstaje?“. Radoje Simić (odg.ur.). *Srpski jezik i društvena kretanja*, Kragujevac: FILUM, 2007: 155–170.
- Barchuk Myroslava. *Vlasni nazvy # 6*. Ukrayins'ka kul'tura ochyma Zakhodu <<https://www.youtube.com/watch?v=iSZWMStYAmc&t=2296s>> 27.07.20.
- Beneviste Émile. *Les relations des temps dans le verbe français: Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, 1966 : 237–250.
- Bulakhovs'kyi Leonid. *Narysy z zahalnoho movoznavstva*. Kyiv, Radyans'ka shkola, 1959.
- Cherednychenko Oleksandr. *Pro movu i pereklad*. Kyiv: Lybid', 2007.
- Cherednychenko Oleksandr. „Patron ukrayins'koho perekladu (do 125-ričchya vid dnya narodzhennya Mykoly Zerova)“. *Styl' i pereklad* 1 (2015): 5–14.
- Ivić Milka. „Raspravljanja o jeziku u vremenu globalizacije“. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 55/1 (2007): 7–10.
- Jarmak Veronika. „Semantički dijapazon pluskvamperfekta u romanu Dragoslava Mihajilovića *Kad su cvetale tikve* u prevodu na ruski jezik“. Zoran Momčilović (ur.). *O delu Dragoslava Mihailovića*. Vranje, 2009: 81–93.
- Maslov Yuriy. *Izbrannye trudy. Aspektologiya. Obshcheye yazykoznanie*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004.
- Mitrinović Vera. „Nekoliko zapažanja o pluskvamperfektu kao sredstvu stilizacije teksta u «Seobama» M. Crnjanskog (u originalu i poljskom prevodu dela)“. *Međunarodni sastanak slavista u Vukove dane* 23/2. Beograd: Čigoja štampa, 1995: 245–254.
- Olijnyk Borys. *Satanizatsija Srba, kome ona treba?* <https://www.rastko.rs/rastko-ukr/istorija/bolijnik-satanizacija_sr.html> 01.09.2001
- Pakhliovs'ka Oksana. *Ukrayins'ka kul'tura ochyma Zakhodu* <<https://www.youtube.com/watch?v=iSZWMStYAmc&t=2296s>> 27.07.20.
- Pivtorak Hrygoriy. *Ukrayintsi: zvidky my i nasha mova : doslidzhennya, fakty, dokumenty*. Kyiv: PAT «Vipol», 2014.
- Popović Ljudmila. *Fokusna perspektiva ukrajinske književnosti*. Beograd: Filološki fakultet, 2007.
- Popovich Lyudmyla. „Hramatychni funktsiyi plyuskvamperfekta v suchasnij ukrayins'kiy movi“. Hryhoriy Pivtorak (red.): *Aktsentolohiya. Etymolohiya. Semantyka. Do 75-ričchya akademika NAN Ukrayiny V. H. Sklyarenka*. Kyiv: Naukova dumka, 2012: 653–667.
- Popović Ljudmila. *Kontrastivna gramatika srpskog i ukrajinskog jezika: taksis i evidencijalnost*. Beograd: SANU, Odbor za srpski jezik u poređenju sa drugim jezicima, 2014.

- Popović Ljudmila, Jarmak Veronika. „Ukrajinsko-srpska kontrastivna jezička istraživanja“. Piper Predrag, Klajn Ivan (ur.). *Kontrastivna proučavanja srpskog jezika: pravci i rezultati*. Beograd: SANU, 2010: 263–280.
- Sibinović Miodrag. *Novi original. Uvod u prevođenje*. Beograd: IDP «Naučna knjiga», 1990.
- Striha Maksym. *Ukrayins'kyi hudozhniy pereklad: mizh literaturoyu i natsiyetvorenyyam*. Kyiv: Fakt – Nash chas, 2006.
- Tkachenko Orest. *Ukrayins'ka mova: syogodennya i istorychna perspektyva*. Kyiv: Naukova dumka, 2014.
- Vykhovanets' Ivan, Horodens'ka Kateryna. *Teoretychna morfolohiya ukrayins'koyi movy. Akademychna hramatyka ukrayins'koyi movy*. Kyiv: Universytets'ke vydavnytstvo «Pul'sary», 2004.
- Weinrich Harald. *Tempus: besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1964.
- Jarmak Veronika. „Na perekhresti hudozhnikh svitiv“. Deyan Ajdačić (red.). *Ukrayins'koserbs'kyi zbirnyk «Ukras»* 1(5). Kyiv: Tempora, 2011: 79–97.
- Jarmak Veronika. *Semantyka ta prahmatyka temporal'nosti u serbs'komu literaturno-hudozhnyomu dyskursi: strukturni, stylistychni ta komparatyvni aspekty*. Kyiv: Osvita Ukrainy, 2018.
- Jarmak Veronika. „Restructuryzatsiya preterytal'noyi systemy serbs'koyi literaturnoyi movy yak innovatsiynе yavlyshche: imperfect i aorist“. *Mova i kul'tura* VI/195 (2019): 163–172.
- Zerov Mykola. *Ukrayins'ke pys'menstvo*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomiyi Pavlychko «Osnovy», 2003.

Вероника Јармак

УМЕТНИЧКИ ПРЕВОД КАО ЧИНИЛАЦ КУЛТУРНЕ ИНТЕГРАЦИЈЕ
СРБИЈЕ И УКРАЈИНЕ У ПРОЦЕСУ ПРИДРУЖИВАЊА ЕВРОПСКОЈ УНИЈИ
(У КОНТЕКСТУ КРЕАТИВНОГ КОРИШЋЕЊА ТЕОРЕТСКИХ ТЕЗА М. ЗЕРОВА)

Резиме

У чланку се анализирају различити аспекти и могућности креативне реализације теза истакнутог украјинског песника, књижевног критичара и преводиоца М. Зерова у преводима најбољих узорака српске лепе и научно-публицистичке књижевности на украјински језик у условима културно-хуманитарне европске интеграције Србије и Украјине, односно њиховог будућег чланства у Европској Унији. Истовремено овде се морају узимати у обзир и могуће негативне последице процеса глобализације које могу проузроковати губитак словенског културно-језичког идентитета. У центру пажње су проблеми превођења дела српске лепе књижевности и научно-публицистичке литературе на украјински језик у условима глобализациј као инструмента сачувања националног идентитета двају споменутих народа, с једне стране, у условима њихове природне интеграције у европски културни простор, и у контексту негативних последица глобализације, — с друге стране. У том смислу полазимо од постулата М. Зерова као незаменљивог теоретског и практичног темеља у проналажењу адекватних преводилачких трансформација српских речи, појмова, глаголских облика итд., које немају директних и потпуних еквивалената у украјинском језику. То се такође тиче усклађивања тешкоћа са избором лексике, могућих рефлексива еуфоније и пропратне социокултурне информације у преводном тексту.

Кључне речи: српско-украјински превод, теоретске тезе М. Зерова у области теорије превођења, евроинтеграција Србије и Украјине, глобализација, врсте преводилачких трансформација.

Милан Ивановић
Филолошки факултет
Универзитет Црне Горе
mipozega@yahoo.com

Milan Ivanović
Faculty of Philology
University of Montenegro
mipozega@yahoo.com

ГДЈЕ СЕ И КАД *ИРВАСИ* МОГУ НАЗВАТИ *СТОКОМ*
С ИСТОКА: ИМЕНА НАРОДА И РЕГИОНАЛНИХ ГРУПА
У НЕФОРМАЛНИМ УРБАНИМ ВАРИЈЕТЕТИМА
СРПСКОГ ЈЕЗИКА

WHERE AND WHEN *REINDEER* CAN BE CALLED
CATTLE FROM THE EAST: NAMES OF ETHNICITIES
AND REGIONAL GROUPS IN INFORMAL URBAN VARIETIES
OF THE SERBIAN LANGUAGE

Уз примјену приступа који је доминантно ономасиолошки у раду се анализирају етноними забиљежени у разговорном стилу, сленгу и разним аргонима, дакле у тзв. жаргону. Најприје се описују механизми којим таква грађа настаје, при чему се по највише задржава на двама — на значењским помацима именица које су у језичком стандарду најчешће заједничке (*ирвас* ‘(у Црној Гори) сјеверњак’, *сиџока с исиџока* ‘(у Хрватској) Срби’, *Јанез* ‘Словенац’), те на творби од одговарајућих основа: сливањем (*крвај* ‘Хрват’), хомонимизацијом (*Мујезин* ‘Бошњак’), депаронимизацијом (*Буџарац* ‘Бугарин’) итд. Предрасуде које о Другоме овако испољавају наше етничке и регионалне заједнице у наставку се објашњавају помоћу постколонијалне критике, посебно појма *унујрацињеџ Оријенџа*, да би се на крају извели закључци који се тичу не само жаргонске етнонимије него и жаргона уопште.

Кључне ријечи: етноними, жаргон, лексикологија, сливнице, хетеростереотипи.

By applying an approach that is predominantly onomasiological, this paper analyses the ethnonyms recorded in colloquial style, youth jargon, and various cants (i.e. in the so-called slang). First, we describe the mechanisms by which such material is created while we focus on two of them — the semantic shifts of nouns from the standard language (*reindeer* ‘(in Montenegro) a person from the North of Montenegro’, *cattle from the East* ‘(In Croatia) Serbs’), and on the word formation processes, such as blending, homonymization, and deparonymization. The prejudice that Serbs and Croats and their regional com-

munities express towards the Other by the above-mentioned and similar examples are explained in the text that follows, through the lens of Post-Colonial criticism, especially by the concept of the *Internal Orient*. In the end, conclusions are drawn concerning not only slang ethnonymy but also slang in general.

Key words: ethnonyms, slang, lexicology, lexical blends, heterostereotypes.

1. Увод. Ако је број публикација и њихових издања довољан показатељ занимања за одређену тему, онда се може констатовати да је на говорном простору српског језика врло постојано интересовање које током последњих деценија изазива лексика својствена неформалним варијететима градских средина — тзв. разговорном стилу, омладинском жаргону или *сленџу*, па и разним аргоима — који се често збирно означавају управо као *жаргон* (у ширем смислу).¹ Најпознатији рјечници жаргонске лексике објављивани су, наиме, у више издања: у другом допуњеном — као Андрићев (1976; 2005), па и у другом и трећем допуњеном — као Сабљаков (1981; 2001; 2013), Имамијев (2000; 2003; 2007) и Герзићев (2000; 2002; 2012). Најутицајнија лингвистичка студија израђена на основу грађе из наведених рјечника, али и грађе прикупљене помоћу испитаника из студентске популације објављена је такође три пута, при чему је други и трећи пут не само допуњена него и прерађена (Bugarski 2003; 2006; 2021). У средишту пажње и лексикографâ и истраживачâ при томе су, природно, били говори највећих градова — Београда и Загреба (што је у случају Београда било и назначено у насловима свих издања Имамијевог рјечника и првих двају издања рјечника Б. Герзића, објављених у коауторству с Н. Герзић). Нешто је скорије, према томе, занимање за говоре мањих урбаних центара — Сарајева (Saračević 2003; 2007; 2012), те градова на југоистоку Србије, у првом реду Ниша (Марковић — Трајковић 2018).

У несразмјери са оволиким интересовањем била је, нажалост, разноликост научних приступа. Граматички приступ — за који се, описујући творбене начине и обрасце својствене неформалним урбаним варијететима, определијели Р. Бугарски — преовлађивао је и у каснијим истраживањима, што је наведеног аутора можда нагнало да насловом најскоријег, трећег издања своје студије (*Gramatika srpskog žargona* умјесто *Žargon — lingvistička studija*) назначи да такав приступ није и једини — да нам је, другим ријечима, неко вријеме он био неопходан као почетни, али да су нам сада, као корак напријед, потребни и семантичко-прагматички приступи —

¹ Тај ће се назив употребљавати и у даљем тексту, али искључиво ради економичности, а и због чињенице да према именицама *сленџ* и *арџо*, као основним, нема уобичајених придјевских изведеница. Иначе је за нас жаргон сваки *социолекиј*, одн. језички варијетет настао друштвеним или дијастратичким раслојавањем. Дакле, што се нас тиче, не постоји један, јединствени жаргон, него мноштво професионалних жаргона, потом *сленџ*, као жаргон млађих, и *арџои*, као тајни кодови разних преступничких група (попут крадљиваца, кријумчара и сводника), али и више или мање маргинализованих (попут наркомана и хомосексуалаца). На овакво, унеколико лично виђење понајвише је утицао Д. Брозовић (2004: 8).

у којим се, рецимо, једна тематска група жаргонске лексике описује с обзиром на творбену мотивацију и степен експресивности. Радова таквог приступа, мада малобројних, било је на тему номинације људских бића (Марковић 2018), посебно женских особа (Трајковић 2019), те лажљиваца, доушника и удворица (Бајин 2015). Најисцрпнији, ипак, остаје онај у којем се С. Милорадовић (2012) бави музичким жаргоном београдске омладине.

Сведен на другу, такође битну лингвистичку опреку, приступ четирију наведених ауторки, нарочито Милорадовићеве, могао би се окарактерисати и као *ономасиолошки*, утолико што се држи истраживачког правца *од њој-ма ка њему одговарајућим ознакама*. Пошто укључује и „обратни поглед“, под којим се подразумејева анализа употребе, нпр., „музичког називља за жаргонско именовање различитих немусичких реалија и појмова из света који нас окружује“ (Милорадовић 2012: 47), оцртани приступ ипак садржи и елементе својој суштини сучељене, *семасиолошке* методологије, која се држи истраживачког правца *од ознаке ка њој одговарајућим њојмовима*. Управо такав приступ, ономасиолошки са елементима семасиолошког, овдје ће се примијенити на жаргонска имена народâ (*Срби*) и жаргонске називе становника физиографских и(ли) административних регија, укључујући земље, одн. државе (*Херцеговац; Црногорац*), дакле етнонимичку грађу исписану из одговарајућих лексикографских публикација.

Које су публикације биле обухваћене ексерпцијом, питање је на које се одговара у другом поглављу, као и на питања везана за мјерила и начин исписивања. Потом се, у поглављима од трећег до седмог, жаргонски етноними до којих се дошло примијењеном методологијом представљају према механизмима настанка, при чему су као претпоследњи предочени они који су настали значењским помацима или творбом од (апелативне) лексике, а као последњи они који су настали значењским помацима у самој етнонимији. Ова два типа грађе издвојена су стога што су у њих уграђени наши *хетеростереотипи*, одн. колективне предрасуде о етнички или регионално Другом. У осмом поглављу представља се и „обратни поглед“ на етнонимију у неформалним урбаним варијететима. Описују се, другим ријечима, стандардни и супстандардни етноними који су у жаргону развили другачија, апелативна значења, заснована такође на хетеростереотипима. Зашто су неке етничке и регионалне заједнице у нашој жаргонској етнонимији и томе одговарајућем „обратном погледу“ много присутније од осталих, покушавамо да објаснимо, као и природу тог присуства, у деветом поглављу. При томе се служимо тзв. постколонијалном критиком (Saïd [1978] 2008), нарочито појмовима које су у вези с њом, у примјени на наше поднебље и његове унутрашње односе, утаничили домаћи истраживачи, у првом реду И. Жанић (2009) и Т. Петровић (2015). Напослијетку сумиране резултате, посебно запажања о етимологији етнонима својствених неформалним урбаним варијететима упоређујемо са запажањима о етимологији етнонима уопште, на основу чега изводимо и закључке који се тичу природе жаргона као таквог.

2. Методолошке напомене. При исписивању грађе за потребе овог рада обухваћена су најскорија издања рјечникâ које је употребљавао и Р. Бугарски (2021): Андрићевог (А), Имамијевог (И), Герзићевог (Г) и Саблаковог (С). Остали рјечници жаргона — наведени у уводу, као и они које нисмо навели — нису искоришћени не само због ограниченог простора него и у очекивању да би и овакав рад, ипак, пружио ваљан оквир како „за пропуштено“ тако „и за жаргонизме у настајању“ (Милорадовић 2012: 45). Нарочито корисну примјену он ће, осим тога, свакако наћи при састављању упитника за прикупљање још непосвједоченог материјала, налик упитнику који је С. Милорадовић (2012: 10, 44–45) припремила за своје истраживање.

Током ексцерпције нису занемаривани жаргонски етноними задржани из народског регистра, као *Шваб-а/о*, или из неформалних регистара журналистичког и литерарног стила, као *Јенки* и *баћушка*,² дакле етноними који нису настали у самом жаргону. Обично се такви примјери у односу на већину овдје предочених истичу већ тиме што располажу деривационом парадигмом. Тако се у творбеној вези са етнонимом *жабар* — поред тзв. категорија аутоматске творбе, попут односног придјева *жабарски* ‘италијански’ — остварују и категорије чија творба није аутоматска: *Жабарија* ‘Италија’ (Г), *жабарија* ‘италијанска „посла“, об. калкулантски, „зихерашки“ фудбал’ (Бугарски 2021), *жабаријана* ‘италијанска роба, нпр. ципеле и сл.’ (Г). Првобитно народски етноним *Шваб-о/а* био је још плоднији. Са жаргонским суфиксима *-ов* и *-ос* (в. §15) дао је експресивније изведенице *Швабов* (А) и *Швабос* (А; Г), као и изведеницу *Швабоиџије* (Г), која је још експресивнија, утолико што јој је формант непродуктиван, а и утолико што за тај формант важи оно што је Р. Бугарски (2021: 156) констатовао за жаргонски формант *-оје* (в. §27) — да је „domaći kvazisufiks“, који „obrazuje орште imenice“ поигравајући се „личним imenima са његовог краја ‘skinut’“ (уп. *Вилоиџије*, *Јероиџије*, *Тимоиџије*). Сличне је експресивности и дериват *Шваичанин* (А), настао помоћу суфикса којим се иначе изводе житељски називи, нпр. *Шваичанин*. Од исте основе, *Шваб-*, изведен је, надаље, и одговарајући хороним, који у сленгу упућује на Њемачку — *Швабија* (А; И; Г; С).

При исписивању материјала за „обратни поглед“ занемариване су, с друге стране, рјечничке леме које се са стандардним етнонимима поклапају само облички, утолико што су настале *йонављањем йворбеноџ модела*, одн. *обрасца* (Гортан-Премк 2004), а не значењским помацима. Такве су, рецимо, јединице *македонац* ‘непрерађени опијум из Македоније’ (А; С) и *црноџорац* ‘аутомобил црногорских регистарских таблица’ (Г).

² Захваљујући ДИН данас је могуће утврдити да се наведени етноними у периодичној штампи, нпр., јављају најкасније у трећој четвртини XIX в.: „[...] а међутим ће баћушка с једне стране у Галицију и Угарску, а с друге преко Прута [у Молдавију и Влашку]“ (*Засијава*, 2/22, 15.3.1867: 4); „Нисмо ми у Америци, где мали јенки у дванаестој години ступа у трговину, пати свиње, продаје, купује, иде по пазарима, и тако се радним животом измиче из покорности“ (*Засијава*, 9/21, 17.2.1874: 2).

Како се да ишчитати и из претходних редова, великим почетним словом овдје се пишу само етноними настали од стандардних (*Амер; Руја*) или од језичких јединица које су и иначе имена (*Шваб-а/о; Јанез*). Етноними који су прозирне основе, одн. добијени творбом од (апелативне) лексике или њеним значењским помацама, а на основу хетеростереотипа, негативних (као у *жабар*) или позитивних (као у *баћушка*), овдје се пишу малим почетним словом. Таквом (орто)графијом одступа се, истина, од норме коју је установио ПСЈ, али се у исти мах усклађује с нормом коју су имплицитно кодификовали најутицајнији рјечници (уп. нпр. начин на који је лема *Шваб-о/а* записана у РМС с начином на који су леме *жабар* и *баћушка* записане и у РМС и у РСА).³ Поред скраћеница које нормира ПСЈ, у раду се — и то да напоменемо — употребљава још једна — *исх.*, којом се означава етимолошки старије, одн. изворно или *исходишно значење*.

3. Грађа настала рецентним позајмицама. Ријетко се жаргонска етнонимија богата преузимањем туђег материјала. И међу тако малобројним примјерима у знатној су опет мањини они у којима је дошло до калкирања (§1). Обично се само фонолошки и морфолошки прилагођавају етноними који су и у изворном језику маркирани као експресивни и неформални (§2), мада таква обиљеженост предлошка и није нужна (§3). Као изворни језик данас, нормално, преовлађује енглески, посебно у свом америчком варијетету (§1–3). Током ранијих деценија у истој је улози био њемачки (§4), док се остали језици јављају, али само у материјалу који не потиче из контакта у највећим урбаним центрима, него је задржан из народског регистра, насталог још током вијекова стране владавине (§5).

- (1) *црна љузица* ‘припадник негроидне расе; Афроамериканец’, *бела љузица* ‘припадник кавказоидне расе; Евроамериканец’ (I)
- (2) *ниџер* ‘црнац’ (G; S), *Лайино(с)* ‘Латиноамериканец’ (G), *Ћийси* ‘Ром’ (S)
- (3) *Џуић* ‘Јеврејин’ (S)
- (4) *Дојчер* ‘Нијемац’ (A), *Циџојнер* ‘Ром’ (A; I; G; S)
- (5) *Шћаво* ‘(итал.) Хрват (у Истри)’ (S; уп. РМС), *Пемац* ‘(њем.) Чех’ (S; уп. РМС), *Тоји* ‘(мађ.) Словак’ (I; уп. РМС)

4. Грађа настала генерализацијом, од именâ уже референције. У самом именословљу ова би грађа била окарактерисана као плод *ѿрансонимизације*, преласка имена у другу ономастичку категорију, обично преносом између двају на неки начин блиских референата, нпр. између ријеке и области која тој ријечи гравитира: *Ресава, Јадар*. У случају жаргонских етнонима овог типа име се, међутим, на шири референт, одн. цио народ, преноси са ужег референта, па ћемо одговарајући механизам ипак назвати *џенера-*

³ За више података и додатне аргументе у корист овакве одлуке в. Ивановић 2023.

лизицијом. Рјеђе је такав референт појединац фреквентног личног имена (§6), а чешће становништво једне физиографске и(ли) административне регије, истакнуто (у нашој свијести) из разних разлога, рецимо на основу масовности и(ли) утицајности, а обично на основу чињенице да се са цијелим народом наш непосредно или посредно упознао (углавном и(ли) први пут) управо преко дотичне регионалне групе (§7). Каткад се генерализују и професионални и(ли) професионални (§8), уопште социјални називи (§9), које одликује и више или мање изражено значење човјека из те и те регије, одн. тог и тог града.

- (6) *Мехо, Цафер* ‘Бошњак’ (S), *Јанез* ‘Словенац’ (A; I; G; S), *Зуза, Зуска* ‘Словакиња’ (A; I), *Пициџа* ‘Мађар’ (I; S), *Жиџа* ‘Јеврејин’ (S), *Идризи* ‘Албанац’ (S; уп. презиме хрватског карате репрезентативца Енвера (ЕНLZ)), па и *Ђока* ‘Србин’ (S; разликовно лично име (у односу на хрватску антропонимију), али и жаргонски назив за мушко споловило)
- (7) *Крањец* ‘Словенац (у Загребу)’, *Крањица* ‘Словенка (у Загребу)’ (S), *Пујиз* ‘Италијан (у Далмацији)’ (S; исх. ‘човјек из италијанске покрајине Апулије’), *Шваб-а/о* ‘Нијемац’ (A; I; G; S; исх. ‘човјек из Швапске, одн. југозападне Њемачке’), *Јенки* ‘Американац’ (G; исх. ‘човјек са америчког Сјевера, посебно из Нове Енглеске’)
- (8) *балија* ‘Бошњак’ (I; G; S; исх. ‘(у Босни) сељак муслиман’ (РСА)), *џеџо* ‘Србин’ (S; исх. ‘сељак Србијанац, об. Шумадинац’ (РСА))⁴
- (9) *јурџер* ‘Хрват’ (I; G; исх. ‘Загребчанин’ (S), одн. ‘грађанин (средњовјековог Загреба)’ (НЈР))

5. Грађа настала прерадом стандардних етнонима. У неформалним урбаним варијететима етноними често настају као варијанте стандардних, њиховом прерадом, одн. премећањем или *мејташезом* слогова (§10), скраћивањем спреда или *афрезом* (§11), те скраћивањем страга или *ајокојом* (§12), каткад с хипокористичком допуном тако добијеног завршетка (§13). Неколика облика која наизглед припадају овом типу грађе нису, ипак, настала скраћивањем, него оживљавањем старијих, напуштених варијаната стандардних етнонима, одн. искоришћавањем експресивности која архаичне облике одликује и иначе (§14).

- (10) *Пџарџи* ‘Албанац’ (I; G), *Пџаркаџи* ‘Албанка’, *Ганџи* ‘Ром’, *Ганкаџи* ‘Ромкиња’ (G)
- (11) *Санац* ‘Босанац’ (S), *Горац* ‘Црногорац’, *Пџарка* ‘Албанка’ (G), *Ганка* ‘Ромкиња’ (A; G)
- (12) *Амер* ‘Американац’ (A; I; G; S), *Мађа* ‘Мађарица’ (S), *Боса* ‘Босанка’ (A; G)

⁴ Отуда и нешто експресивније *џеџован*, са (семантички гледано) истим значењем. Уп. *буџован*, *јиџован*, *јеџован* (Bugarski 2021: 120–12).

- (13) *Руја* ‘Рус’, *Јеџа* ‘Јеврејин’,⁵ *Шица* ‘Албанац’ (А; I; G), *Шића* ‘Албанац’ (G)
- (14) *Швед* ‘Швеђанин’ (G; уп. РМС), *Жид* ‘Јеврејин, одн. Жидов’ (S; уп. РМС)

Још чешће експресивност се постиже тако што се основама стандардних етнонима или њиховим страним варијантама domeћу разни жаргонски форманти, међу којим се нарочито истиче хиспански *-ос* (§15), што „svoju veliku produktivnost“ у жаргону „verovatno i duguje upravom tom ‘neskladu““ себе као страног и основе као домаћег или одомаћеног језичког елемента (Bugarski 2021: 185). За њим у продуктивности далеко заостају, али само појединачно размотрени, форманти латинског, мађарског, њемачког и ромског поријекла: *-ус* (§16),⁶ *-ош* (§17),⁷ *-анер* (§18),⁸ *-ишка* (§19),⁹ а напосљетку и домаћи, изворно жаргонски, као *-ца* (§20),¹⁰ или првобитно више или мање деминутивни, одн. хипокористички, попут *-ић*, *-ац*, *-аћ* (§21), те (регионално, кајкавски) *-ек* (§22). Изузетно се прерада врши у правцу изведеница и сложеница које треба да подсјећају на права, лична имена или надимке и презимена (§23).

- (15) *Америџос* ‘Американац’ (S), *Мехос* ‘Мексиканац’ (G), *Циџос* ‘Ром’ (А; S), *Шиџос* ‘Албанац’ (А; I; G; S), *Грекос* ‘Грк’, *Балкањерос* ‘Балканац’ (Bugarski 2021), *Јуџос* ‘Југословен’ (А; G; S), *Босанчерос* ‘Босанац’ (А; I; G; S),¹¹ *Србос* (I; S), *Монџенегџрос* ‘Црногорац’ (G), па и *Шифос* (S; према *Шифџар* (§25)), *џарџос* ‘Ром’ (А; G; према *џараџан* (§41))
- (16) *Шиџус* ‘Албанац’ (А)
- (17) *Циџош* ‘Ром’ (А; I; S), *Далмош* ‘Далматинац’ (А; I; G; S), па и *Лалош* ‘Лала, одн. Војвођанин’ (Bugarski 2021)
- (18) *Србијанер* ‘Србијанац’, *Војвођанер* ‘Војвођанин’ (Bugarski 2021), *Ликанер* ‘Личанин’, *Далмаџајнер* ‘Далматинац’ (S), па и *чамуџанер* ‘припадник негроидне расе; Афроамериканац’ (А; G; према *чамуџа* (§31))
- (19) *Шиџџариџка* ‘Албанац’ (I), *Ромиџка* ‘Ром’, *Талијаниџка* ‘Италијан, одн. Талијан’ (S)
- (20) *Кинџа* ‘Кинез’ (Bugarski 2021; уп. *Кинчо* ‘Кинез’ (S))

⁵ Уп. *диџа* ‘директор’, *џиџа* ‘гинеколог’, *џеџа* ‘генерал’ (Bugarski 2021: 138). Од истог је етнонима изведено и нешто експресивније *Јеџован* (в. претходну фусноту).

⁶ Уп. *лајендус*, *чобус*, *клошус*, *дрџус* (Bugarski 2021: 133).

⁷ Уп. *дркош*, *дрндош*, *дроџош*, *цајкош* (Bugarski 2021: 116–118).

⁸ Уп. *џиџиканер*, *џеџуланер*, *ћорканер*, *муријанер* (Bugarski 2021: 121).

⁹ Уп. *џензиџка*, *џедериџка*, *клошариџка*, *џандуриџка* (Bugarski 2021: 146–148; Uhlík 1954: 26).

¹⁰ Уп. *џранџа*, *сељџа*, *фра(ј)џа*, *џмеџа* (Bugarski 2021: 152–154).

¹¹ Отуда и *Босанчерија* ‘Босна’ (А; G).

- (21) *Јуџић* ‘Југословен’, *Џиџић*, *Ромић* ‘Ром’ (S), *Шийац* ‘Албанац’ (A; I; G; S), *Турац* ‘Турчин’, *Ерац* ‘Херцеговац’ (S), па и *балијаћ* ‘Босњак’ (Bugarski 2021; према *балија* (§8))
- (22) *Францек* ‘Француз’ (S)
- (23) *Ромослав* ‘Ром’, *Руловац* ‘Рус’ (A)

Што се тиче изузетне продуктивности форманта *-ос*, ваља нагласити да културни контекст у којем су наши људи, навикнути на хиспанизме, почели да стварају „псеудохиспанизме“ узорно реконструише И. Жанић (2011: 1–4). По његовом суду тај је процес спонтано покренут током педесетих и шездесетих година, за вријеме велике слушаности тзв. југо-мексиканаца (жанра популарне музике надахнутог Мексиком), а посебно велике гледаности мелодраме Е. Фернандеза „Un día de vida“ (1950) / „Један дан живота“ (1952) и тзв. шпагети-вестерна. Наслови попут „Bandidos“ (1967), „The Desperados“ (1969), „Compañeros“ (1970) итд. код нас нису превођени; прилагођавани су само фонолошки, па је (непрепознатом) хиспанском наставку за множину *-ос* једноставно додаван српски (и хрватски) *-и*: „Компанјероси“. Па ипак, „prva masovno predočena udvostručena množina“ биће наша адаптација наслова једног класичног вестерна из 1961. — „Kompančerosi“, на основу чега И. Жанић (2011: 2) изриче и овај суд: „Držim da je pejorativno *Bosančeros(i)* za Bosance, valjda najrašireniji kolokvijalni pseudohispanizam, izravno potaknuto tim filmom, vjerojatno zbog zvukovne sličnosti početnih slogova *Koman-/Bosan-*, možda ukršteno sa zatečenim depreciјativnim augmentativom *Bosančina*“.

Ово је наглашено из два разлога. Прво, да би се указало на првенство у тумачењу; предлогак жаргонског етнонима *Босанчероси* први је, наиме, макар у лингвистичким оквирима, открио П. Имами, у првом издању I (2000), додуше у лаконској формулацији, задржаној у оба следећа издања, да је посриједи име „аналогно“ наслову поменутог филма М. Кертиза. Други разлог за претходећи екскурс била би чињеница да је у поменутом филму носилац збивања истоимена преступничка дружина, названа тако због кријумчарења оружја и алкохолних пића индијанском племену Команчи, а савладана захваљујући Џ. Вејну у улози Џ. Катера. Будући да су Команчероси у филму приказани као разуздани, у најмању руку недисциплиновани, биће да оваква кованица — што П. Имами и И. Жанић нису примијетили — треба да асоцира и на безакоње, по којем је Босна дуго била позната и ван балканских граница (в. нпр. Љушић 1983: 336), а по којем је, мада мање, најалост позната и дан-данас (в. нпр. Кнежевић 2021). Ако смо у праву, онда етноним *Босанчероси* није резултат извођења, него сливања, о којем ћемо шире поводом §§41–43.

Из угла иновативности својствене жаргону доста су занимљивији случајеви прераде у правцу паронима и, много чешће, хомонима, дакле на начине који су супротни тенденцијама у језичком стандарду, гдје се потпуна обличка подударност разнозначних јединица управо избјегава дехомони-

мизацијом и паронимизацијом. Зато ћемо механизме чији примјери слиједе назвати *дејпаронимизацијом* (§24) и *хомонимизацијом* (§25). Поред стандардних етнонима, жаргонској хомонимизацији подлијежу, разумије се, и етноними из неформалних урбаних варијетета, чиме се њихова експресивност, ионако изражена, додатно увећава (§26). И у примјерима депаронимизације (§24) исходишне су лексеме — будући да означавају сљедбенике туђинске политике — експресивне, одн. пејоративне, што вјероватно — треба рећи — и подстиче процес о којем је ријеч (наравно, мимо мотивâ који би га подстакли и иначе, као и хомонимизацију). Експресивност се у депаронимизованим лексемама, дакле, само задржава, ако не и у квалитативном погледу, а оно свакако у квантитативном.

- (24) *Буџарац* ‘Бугарин’ (G; исх. ‘небугарин привржен бугарству; сљедбеник пробугарске политике’), *Мађарон/Маџарон* ‘Мађар’ (I; S; исх. ‘сљедбеник промађарске политике; члан или присталица Хрватско-угарске странке (1841–1848), одн. Народне странке блиске Куен-Хедерваријевом режиму (1883–1903)’)
- (25) *Јаји* ‘Јапанац’ (A; уп. *јаји* ‘млад и амбициозан стручњак, каријериста’ (I; G; S)), *Јуџовић* ‘Југословен’ (A; I; G; S), *Хер Циџо* ‘Херцеговац’ (S), *Ромбоид* ‘Ром’, *Албајрос* ‘Албанац’ (A), *Шийак* ‘Албанац’ (S), *Шифџар* ‘Албанац’ (G; уп. *шифџар/шииџар* њем. ‘занатлија који стругом обрађује површину ситних предмета од дрвета или метала, токар’ (HJP)), па и *Чифџа/Чивџа* ‘Јеврејин’ (G; уп. *Чифуџи(ин)/Чивуџи(ин)* и *чифџе/чифџа* ‘ритање, ударац задњим ногама (коња, магарца, мазге)’)
- (26) *Жиџица*, *Жиџоло* ‘Јеврејин, одн. Жидов’ (S; према *Жиџа* (§6)), *чедо*, *чедомирко* ‘Србин’ (S; према *чейник* (§40)), *уја/ујо*, *ујак/ујка*, *ујкан* ‘Хрват’ (A; I; G; S; према *усџаца* (§40)), *Мујезин* ‘Бошњак’ (S; према *Мујо* (§27)), *Ганџлија* ‘Ром’ (I; G; према *Ганџи* (§10) и(ли) *Ганфер* (§41), а још вјероватније према *џанџање* ‘беспосличарење, љенчарење’ (A)), *џари* ‘1. Ром. 2. црнац’ (A; према *џарави* и(ли) *џараван* (§32)), *уџеџа* ‘1. црнац. 2. Ром’ (A; I; G; S; према *уџени* (§31)), *чамац* ‘црнац’ (A; I; G; према *чамуџа* и(ли) *чамуџа* (§31)), *џабац* ‘Италијан’ (S; према *џабар* (§36))

Поводом последњег низа примјера ваља нагласити да се механизму хомонимизације — који је у жаргону уопште, као и у његовој етнонимији, врло чест¹² — у литератури, нажалост, не указује дужна пажња, чак

¹² Да наведемо само неке примјере из G: *џансона* ‘прилика, шанса’, *риџолеџо* ‘повраћање, ригање’, *џијанисџа* ‘алкохоличар, пијанац’, *џуковник* ‘онај који је „лукао“: 1. лудак; 2. губитник’, *ломоносов* ‘особа сломљеног носа’, *коџијана* ‘мршава, кошчата дјевојка’, *селџук* ‘примитивна, нецивилизована особа, неотесанац’, *бајазџи* ‘бајат хљеб’, *џасуљ/куџус де џол* ‘пасуљ/купус без меса („клот“, „го“), *луфџиханза* ‘провјетравање, луфтирање’, *маџисџираџи* ‘доживјети саобраћајну незгоду на магистралном путу’, *џоџирање* ‘чишћење пода цогером’.

ни у студији коју смо више пута навели као најјутицајнију. У њој се, додуше, вјероватно циља на управо тај механизам када се помиње „humorno poigravanje zvukom i značenjem — neretko sa sasvim neočekivanim, pa i apсурдним ређењима, која управо зато делују ефектно“ или „ingeniozan sraz asociјација na internacionalni život sa igrom reči koja imitira narodnu etimologiju“ или „nova, žargonska značenja postojećih standardnih reči, često izvedena metaforizacijom“ (Bugarski 2021: 20, 203). У трећем случају, наиме, међу илустративним материјалом, поред семантема које су из стандардних заиста изведене метафоризацијом (као *хокејаш* ‘особа са инвалидитетом која хода помоћу штапа’ или *шеик* ‘улични продавац бензина’), налазимо и другачије — оне које су из стандардних у ствари изведене потенцирањем хомонимије, као *дизајнер* ‘дизалица за непрописно паркиране аутомобиле, „паук“’ или *дизајнер* ‘ситни крадљивац, одн. онај који „диже“ робу’ (Bugarski 2021: 20–21, 203, 205).

Другачији је механизам прераде која се само наизглед врши у правцу хомонима, а заправо се врши у правцу језичке јединице која одговара нашем, колективном доживљају дотичног народа, која је дакле на неки начин повезана с конотацијом одговарајућег етнонима. Таквом би механизму, по нашем суду, било прикладно придружити термин *йолисемизација*. Углавном су посриједи хетеростереотипи који се тичу ономастичких узуса, а који иначе (када нема условâ за прераду у правцу хомонима) доводе до генерализације (§27), те хетеростереотипи који се тичу изгледа, занимања и уопште цивилизацијског нивоа народа о којем је ријеч (§28).

(27) *Хрвоје* ‘Хрват’ (G; настало помоћу жаргонског суфикса *-оје*,¹³ али тако да се поклопи са стереотипним хрватским личним именом), *Мујо* ‘Бошњак’ (S; добијено скраћивањем назива *муслиман*, одн. *Муслиман* с прерадом завршетка, али таквом да се исход поклопи с надимком који одговара стереотипним личним именима Бошњакâ *Мухамед* и *Мусџафа*), *Турковић* ‘Турчин; Бошњак’ (S; добијено извођењем од основе одговарајућег етнонима, али таквим да се исход поклопи с честим презименом исламизираних, одн. потурчених Срба и Хрвата), *Херциџоња* ‘Херцеговац’ (S; уп. презиме које је носио и знаменити југословенски композитор и музиколаг Никола (EHLZ)), *Јуџослав* ‘Југословен’ (S; уп. лично име које је настало управо у част заједничке државе Јужних Словена)

(28) *Циџу-лиџу* ‘Ром’ (A), *Циџулиџос* ‘Ром’ (I), *Циџули-миџули* ‘Ром’ (S; све троје према ономатопеји којом се подражава рђаво свирање на виолини), *Ганац* ‘Ром’ (A; I; настало према *Ганци*, одн. *Циџан(ин)*, али и метафором, од назива за житеље афричке државе Гане)

¹³ Уп. *сисоје*, *киџоје*, *йукоје*, *мрсоје* (Bugarski 2021: 156).

6. Грађа настала значењским помацима (апелативне) лексике или творбом од ње. И док су код претходног типа жаргонских етнонима хетеростереотипи испољавају рјеђе, за тип који се описује у овом поглављу они су незаобилазни. Прецизније речено, етнонимија неформалних урбаних варијетета умногоме се богати значењским помацима или творбом од (апелативне) лексике којом се, на основу нашег, колективног доживљаја припадника осталих народа, између осталог означавају обиљежја њихове животне средине (§29), а знатно чешће личног изгледа, одн. расе (§30–32), хигијенских навика (§33) и навика у одијевању (§34).

- (29) *киџ од њреко дебеле баре* ‘Американац; Аустралијанац’ (S), *локвар* ‘Американац’ (A; S), *банана* ‘припадник негроидне расе; Афроамериканац’ (G; S), *бамбус* ‘припадник негроидне расе; Афроамериканац’ (G), *Кременко, Ролинџсион* ‘Херцеговац’ (S)
- (30) *жуџара* ‘припадница монголоидне расе; Кинескиња’ (A), *жуџи, жућ-а/о, жуџаћ* ‘припадник монголоидне расе; Кинез’ (A; I; G; S); синонимно је и *џожу* (S), *косооки* (G), *коси* (I), *рижооки* (S; уп. ипак и израз *курац јој вири из очију* ‘опсједнута је сексом’, могућа је дакле и творбена парафраза ‘који је опсједнут пиринчем, одн. рижом’)
- (31) *црњ-а/о, црнчуџа* (A; I; G; S), а само у S и *црњола* ‘припадник негроидне расе; Афроамериканац’; синонимно је и *чамуџа, чамуља* (A; I; G; уп. *чаман, чамоџан, чамоџињски* ‘досадан, тежак, мучан’ и *црначки* ‘тежак, мучан и слабо плаћен (о послу)’, али и полисемију именице *чама* у G: ‘1. досада. 2. црнац’, те њену продуктивност у A: *чамос* ‘досада’), *уџљени* (A), *џариш* (A; G),¹⁴ *димничар/димњичар* (A; G; S), (*мисџер*) *чоколада* (I; G; S), *ималинац, џмица* (A; G), *кмица* (S; исх. ‘мрак’, уп. *кбра* ‘мрак’ (I) и *кмаваџи* ‘спаваџи’ (A; G)), *чађа, чоколино, мракоња, мајмунолики, Чиџа* (S), *џахер/џахер* (S; исх. ‘кухињски штедњак, шпорет’)
- (32) *џарави* ‘Ром’, *џарава, џаравуџа* ‘Ромкиња’ (G), *џараван* ‘Ром’ (S), *ђумуран* ‘Ром’ (A)
- (33) *џџироке* ‘Ром’ (Bugarski 2021),¹⁵ *Приџиџ* ‘Албанац’ (S; мотивисано прије свега именом главног града КиМ, српске покрајине насељене претежено Албанцима)
- (34) *ваџерџолисџ(а)* ‘Албанац’ (A; I; G; S; по кечету), *џечурка, џамџињон* ‘Албанац’ (S; исто), *борсалино* ‘Италијан’ (S; по врсти мушког шешира, врло модерној у међуратно доба (НЈР)), *џурбанџија* ‘Индус’ (G)

¹⁴ Уп. *хакиџ* ‘хакер’, *аџиџ* ‘агент’ (Bugarski 2021: 145–146).

¹⁵ Уп. *никс* ‘црнац’ (S; према *ниџер* (§2)), као и *џџироке* ‘бубалица, штребер’ и *кљаке* ‘саката, кљакава, одн. неспретна особа’ (Bugarski 2021: 157–158).

Као мотивацијска база жаргонских етнонима истичу се и хетеростереотипи који се тичу понашања, одн. манира и уопште цивилизацијског нивоа (§35), навика у исхрани (§36), обредâ и обичаја (§37), истакнутих политичких и културних обиљежја (§38), а нарочито занимања (§39). Из раздобља грађанског рата у југословенским републикама Хрватској и БиХ (1991–1995) потичу називи слични претходнима, а различити по томе што је значењском помаку, умјесто назива професије, подлегао жаргонски назив припадника одговарајуће војне јединице (§40).

- (35) *кркан* ‘Босанац’ (S; исх. ‘примитиван, нецивилизован мушкарац, дивљак, сировина’), *мићован*, *џовалеја* ‘Ром’ (A; према *мића*, *џован* ‘простак; глупан’)
- (36) *џасуљар* ‘Србин; Србијанац’ (S; уп. *Пасуљарник*, *Пасуљево* ‘Београд’), *сланинар* ‘Војвођанин’ (A), *блићвац*, *блићвар*, *блићо*, *џирица*, *скуџа* ‘Далматинац’ (S), *жабар* ‘Италијан’ (A; I; G; S), *џиџеџар*, *џиџар*, *сладоледар* ‘Италијан’ (S), *киџ од џреко дебеле баре* ‘Американац; Аустралијанац’ (S)
- (37) *џројрсџац*, *џројрсџић*, *џрофазни* ‘Србин’ (S; због начина на који се крсти као православни вјерник), *џанџер* ‘Херцеговац’ (S; по традиционалном момачком пјевању у групи — ојкавици или ганги (HJP))
- (38) *несврџани* ‘Африканац; Арапин’ (A), *џирилица* ‘Србин’ (S), *есе-совац* ‘Србин’ (S; изведено према називу слова на које подсјећају оцила српског грба, али тако да се поклопи с називом припадника злочиначких „заштитних одреда“ у нацистичкој Њемачкој (ЕНLZ))
- (39) *калафонац*, *калафонац*, *калафанац* ‘Ром’ (A; I; G; према разним варијантама назива за колофон(ијум) (РСА), прерађену смолу неких борових врста којом се подмазују струне виолинског гудала (ЕНLZ)), *калајисани* ‘Ром’ (I; према називу за поступак превлачења калајем који су ради заштите металног посуђа од корозије у својој занатској дјелатности примјењивали Роми котлокрпи (РСА)), *карџонаџ* ‘Ром’ (Bugarski 2021), *џеваџићко* ‘Албанац’ (S), *чокалџа* ‘Македонац’ (I; исх. ‘крчмар, гостионичар’), *семенкар* ‘Македонац’ (G), *каубој* ‘Американац’ (G)
- (40) *усџаџа* ‘Хрват’ (A; S), *чеџник* ‘Србин’ (S), *книџа* ‘Србин Крајишник’ (G)¹⁶

¹⁶ На припаднике хрватског и српског народа (а прије тога на припаднике хрватских и српских војних јединица из грађанског рата у југословенским републикама) назив се у прва два случаја пренио с припадника војних јединица из Другог свјетског рата, које додуше нису биле организоване национално, него политички и идеолошки, али јесу биле доминантно хрватског састава (у случају усташа), одн. српског (у случају четника). Трећи је назив пак настао баш почетком деведесетих, и то сливањем именица *Книн* и *ниџа*, да означи припаднике специјалних војних јединица Книнске крајине (РНК), а онда се и он помјерио, и то истим механизмом (‘припадник тих и тих војних јединица (об. Србин)’)

Хетеростереотипи истих врста манифестују се у сливеницама (§41), које се у проучавању жаргонске лексике с разлогом одвајају од осталих типова творбе, уобичајених и у језичком стандарду (Bugarski 2016: 524–527). Рјеђе се исти творбени начин, сливања, користи само депрецијације ради, без (неке видљиве) везе с конотацијом одговарајућег етнонима (§42), или за означавање новог, ближе одређеног појма (§43).

- (41) *Ганфер* ‘Ром’ (А; I; G; према *Ганци* (§10) и *џуланфер* ‘беспосличар, скитница, гољо’), *џараџан* (А; I; G; S; према *џарави* (§32) и *Ганци* (§10)), *крваји* ‘Хрват’ (G; S), *сврбин* ‘Србин’ (S), *шкрџланђанин* ‘Шкот, одн. „Шкотланђанин“’ (А; G), *Америкењац* ‘Американац’ (G; према *кењац* ‘1. незналица, неспособњак. 2. бескарактерна особа, слабић’)
- (42) *Шийирији*, *Шийиријићи* ‘Албанац’ (S; према имену робне марке београдског Центропроизвода, врло популарне у социјалистичкој Југославији), *мошњак* ‘Бошњак’ (S)
- (43) *Србоџорац* ‘Црногорац који живи у Србији’, *Беоџорац* ‘Црногорац који живи у Београду’ (G), *ексџраваџанци* ‘лијепо одјевен Ром’ (S)

7. Грађа настала значењским помацима у самој етнонимији. За разлику од механизма размотреног у поглављу 4, онај чији примјери слиједе без икакве двојбе можемо подвести под трансонимизацију. Ријеч је, прецизније, о „трансетнонимизацији“, дакле преносу етнонима с једног народа, којем је то име стандардно или супстандардно, на други народ, који с првим наводно дијели нека, по правилу негативна обиљежја. Пренос је, према томе, метафорички, а њиме се новоименовани народ „спушта“ у замишљеној хијерархији народâ, баш као што се и људска бића, рецимо, најчешће „спуштају“ у великом ланцу њосџојања метафоричким називима који су у основном значењу зоонимски (Новокмет 2020: 167–291).¹⁷

- (44) *Чечен* ‘Албанац’ (G), *Индијанка* ‘Ромкиња’ (А), *Африканац* ‘Ром’ (S), *Циџан* ‘Србин’ (S), *Балуба* ‘припадник негроидне расе; Афроамериканац’ (S; исх. ‘народ из Банту групе насељен претежно у ДР Конгу’ (EHLZ))

8. „Обратни поглед“: Етноними у служби (апелативне) лексике. Као што (типичне) заједничке именице из језичког стандарда у жаргону каткад развијају етнонимска значења, тако и етноними из језичког стандарда у жаргону каткад развијају значења (типичних) заједничких именица.

> ‘Србин’), који је другим поводом назван *значењским њомаком на основу инференцијалне семе* (Ivanović 2021: 320).

¹⁷ Овај тип пејорације у сленгу је доста чест. Уп. примјере из свијета ствари забиљежене у G: *цедуља*, *шара*, *џаџа* (према *џаџе* ‘(тур.) хартија’) ‘овјерени документ, исправа, об. пасош или диплома’; *бара* ‘1. Атлантски океан. 2. Јадранско море. 3. ријека Сава (у Београду)’.

При томе је најчешћи механизам метафоре, док исходишна и циљна семантика дијеле обиљежја која се тичу изгледа (§45), интелектуалних способности (§46), нарави (§47), морала (§48), манира и уопште начина понашања (§49). Подразумијева се да истовјетном развоју подлијежу и сами жаргонски етноними (§50), као и „фиктоетноними“, чији референт постоји једино у замишљеној стварности, одн. човјековој машти (§51).

- (45) *босанка* ‘женска особа великих груди’, *чех* ‘мушка особа свијетле косе и пути’, *швећанка* ‘женска особа свијетле косе и пути, плавуша’ (S)
- (46) *босанац* ‘глупа, ограничена особа’ (S)
- (47) *цинцар(ин)* ‘шкртац, тврдица’ (A; S)
- (48) *циганка* ‘дјевојка за повремену забаву’, *француз* ‘симулант’ (A)
- (49) *загорец* ‘примитивна, нецивилизована особа’, *сенеѓалац* ‘сељак’ (S)
- (50) *јанез* ‘преварени муж, одн. момак, рогоња’, *циџић* ‘особа тамне косе и пути’, *циџош* ‘варалица’ (S), *мандов* ‘мангуп; простак; будала’ (A; I; G; исх. ‘Ром’ (Петковић 1928)), *шијос* ‘простак’ (A), *јеша* ‘тврдица, циција’ (A; G), *жид* ‘шкртац’ (S), *шкрџланђанин* ‘шкртац, тврдица’ (A)
- (51) *лилић* ‘особа изразито ниског раста’ (S; према *Лилијуџанац*), *марсовац* ‘полицајац на мотоциклу, об. саобраћајни’ (A), *марсовка* ‘досадна женска особа’ (S), *марсовац* ‘1. особа необичног изгледа или понашања, чудак; неупућена, несналажљива особа. 2. непозван гост’ (I; G; S), *ванземаљац* ‘исто’ (I; G)

Пошто су хетеростереотипи о којим је ријеч овако разнолики, природно је што један етноним у жаргону може развити више апелативних значења (§52). Обично такви примјери, међутим, одликују различите домене употребе — живо и неживо (§53–54), или различите варијетете — сленг, неки арго и неки професионални жаргон¹⁸ (§53–54), или два локална жаргона (у ширем смислу), нпр. београдски и загребачки (§55).

- (52) *шкочи* ‘1. шкртац; 2. мушкарац у панталонама уских ногавица’ (S)
- (53) *кinez* ‘рођак подстанар’ (A) : *кinez* ‘(крим.) прокријумчарена особа’ (S) : *кinez* ‘(спорт.) жути картон’ (A)
- (54) *индијанац* ‘1. примитивна, нецивилизована особа; особа неупућена у неку дјелатност, аматер; 2. непозван гост’ (A; G; S)¹⁹ : *индијанац* ‘(тргов.) купац, муштерија (S) : *индијанац* ‘(касарн.) извиђач у војсци’ : (*сџиџли ми/јој*) *индијанци* ‘(почела ми/јој је) менструација’ (A; S)

¹⁸ В. фусноту 1.

¹⁹ Отуда и *индијана* (хомонимно имену једне америчке савезне државе). Уп. *кречана* ‘заборавна, исхлапјела особа’, према гл. *закречџиш* ‘исхлапјети’, и *шойлана* ‘хомосексуалац’, према истозначници *шойли браш* (Bugarski 2021: 104–106).

- (55) *арай* ‘странац; незнанац’ (A) : *арай* ‘способан младић, момчина; друг, пријатељ’ (S)

У служби (апелативне) лексике етноними се јављају и након генерализације (§56), обично на основу занимања које је стварно раширено у одговарајућој популацији или се из неког разлога само сматра раширеним (§57). Неријетко у овом типу грађе долази до хомонимизације (§58), док је метонимија као механизам регуларна једино ако њоме настаје назив наставника одговарајућег језика (§59); у свим осталим примјерима удружена је с макар још једним механизмом, па се јавља појединачно (§60–63).

- (56) *йурџер* ‘(спорт.) члан хрватске репрезентације, об. фудбалске’ (I), *йовар* ‘(навиј.) навијач сплитског фудбалског клуба *Хајдука*, торцидаш’ (S), *сланинар* ‘(навиј.) навијач спортских клубова *Војводине*, об. фудбалског’ (A)
- (57) *зуза* ‘кућна помоћница пречанка (у Београду)’ (A; I),²⁰ *буџар* ‘повртар (у Загребу)’ (S; због досељеника из Бугарске који су узгајали поврће на периферији града, у Трњу), *мандовка* ‘проститутка’ (A; I; G; исх. ‘Ромкиња’ (Петковић 1928)), *украјинка* ‘проститутка’ (S)
- (58) *шумадинац* ‘онај који је примитиван, нецивилизован, као да је одрастао у шуми’ (A; G),²¹ *лајонац* ‘заборавна, исхлапјела, одн. „излапела“ особа, об. старија’ (A; I; G; S),²² *финац* ‘изразито фина, углађена особа, об. момак’ (I; G; S), *финкиња* ‘изразито фина, углађена дјевојка’ (A; S), *данкиња* ‘дјевојка податна момцима’ (S), *немац* ‘онај који нема новца’ (A), *џрадишћански Хрваји* ‘припадник групе наводно политичких затвореника с Л. Матачићем на челу, која се 1945. налазила у Старој Градишки’ (S), *јевреј* ‘евро’ (A; I; G)
- (59) *срџкиња* ‘наставница српског језика’ (A) и сл.
- (60) *еским(ац)*, *ескимка* ‘равнодушна, хладна особа, об. без занимања за секс’ (G; S): метафора посредована метонимијом (‘хлад-ан/на као што је хладно окружење Ескимâ’)
- (61) *црноџорац* ‘даљински управљач’ (A): метонимија посредована метафором (‘оно чиме се користи особа лијена као Црногорац’)
- (62) *личанка* ‘новчаница Народне банке Југославије од хиљаду динара с ликовним приказом Н. Тесле’ (S): метонимија посредована синегдохом (‘ствар чији дио потиче из Лике’)
- (63) *аусџиралијанац* ‘јединица као школска оцјена’ (A): метонимија посредована хомонимизацијом (у истом значењу посвједочено је, наиме, и *кенџур* < *кец*; уп. такође истозначно *кечина* > *кечиџа*)

²⁰ Отуда и *зузос* (A; G).

²¹ Отуда и *димљени шумадинац* ‘црнац’ (A).

²² Отуда и, као замјена перифразом, *џонич црваса* ‘исто’ (A; S; за мотивацију в. сљедеће поглавље).

9. Увиди надахнути постколонијалном критиком. Међу нацијама које се код нас означавају (и) жаргонским етнонимима понајвише је оних које су нам комшијске, не само утолико што живе у сусједним државама него и утолико што живе с нама, унутар истих граница, али као мањинске. Двије су при томе најистакнутије — Албанци и Роми. Чак и ако занемаримо велики број жаргонизама насталих једноставно прерадом супстандардних, егзонимских ознака (*Шийџар*, одн. *Џиганин*), али и самоазива (*Ром*), па и жаргонизама којим се у случају Рома мотивацијски упућује на боју њихове пути (тачније, начин на који ми ту боју поимамо у поређењу са својом), опет ће остати доста етнонимичке грађе којом се ове двије нације посредно приказују у нашем, колективном доживљају, кроз више или мање изразито негативне стереотипе.

У мотивацијској бази жаргонских ознака за Албанце, наиме, препознајемо не само неадекватну хигијену и њене последице (*Приџић*, дијелом) него и дјелатност која се у њиховој популацији, додуше, често обавља, али која се у исти мах — што је много важније — међу већинским становништвом оцјењује као нижа, мање вриједна (*ћевајчићко*).

Нарочито су подругљиви етноними у којим се албанска народна ошња, односно кече као њен дио, метафорички поистовјећује са шеширом гљива или опремом спортиста у играма на води (*вајтерјолисџи(а)*, *јечурка*, *шамџињон*).

У метафорички развијеном а за њих везаном етнониму *Чечен* одражавају се, вјероватно, два обиљежја косметских Албанаца веома негативна са становништа српског народа — како тежња за осамостаљењем на штету интереса и историјског права Србије тако и склоност криминалним активностима. Метафорички развијеним називом *џијос* ‘простак’ указује се и наше поимање Албанаца као неотесаних.

Роми се, судећи према одговарајућим жаргонским ознакама, код нас доживљавају још горе — као прљави (*џијрокс*) и нерадни (*Ганфер*, а дијелом, можда, и *Ганглија*), уопште као народ ниског цивилизацијског нивоа (*мићован*, *џовалеја*, *Индијанка*, дијелом *Ганац*, можда и *Африканац*). Појединим стилистички еквивалентним ознакама, односно њиховом мотивацијском базом

Роми се омаловажавају тако што им се свима приписује иста дјелатност, готово недостојна у нашем, колективном доживљају (*карџионац*, *калајисани*, *калофонац*, *калафонац*, *калафанац*). Додатно се пак омаловажавају примјерима којим се сугерише да ни таквом послу они нису дорасли (*Џиџу-лиџу*, *Џиџулиџос*, *Џиџули-миџули*). Што се тиче назива *џиџош*, *џиганин*, *џиганка*, *мандов* и *мандовка*, насталих метафоричким развојем с циљем означавања нерома, очигледно је да се и њима одражавају хетеростереотипи о Ромима као неозбилним људима — народу неразборитом и припростом, склоном несташлуцима и ситним преварама, површним љубавним односима, чак и разврату.

И док су Роми у колективном сјећању и дословно придошлице са Истока, *оријентализам*²³ који у етнонимији неформалних урбаних варијетета испољавамо спрам Албанаца ваља објаснити не само трагичним историјским искуствима него и, макар дјелимично, међу њима раширеним сиромаштвом, те чињеницом да су код нас они махом муслимани. Ислам као вјера која је придошла са Истока била би и разлог, такође поред трагичних историјских искустава, за повелик број жаргонских етнонима којим Бошњаке означавају Срби и Хрвати. Тим се етнонимима босански муслимани и њихови сународници, наине, исмијавају не само на основу личних имена, разликовних у односу на српска и хрватска већ отуда што су оријенталног поријекла (*Мехо, Цафер*), него и на основу вјероисповијести (*Мујо, Мујезин*), те начина на који су ту вјероисповијест својевремено примили бошњачки преци (*Турковић*). За маловажавање исте заједнице служе и називи који изворно означавају низак социјални статус (*балија, балијаћ*) и низак цивилизацијски ниво (*кркан*), чак и назив *мошњак*, додуше скован звуковним поигравањем, али с јасном намјером да увиједи.

Оно што су у жаргону за Србе и Хрвате Бошњаци, за саме Хрвате јесу Срби. Поред једног етнонима који је, додуше, настао генерализацијом личног имена, али такође као увредљив (*Бока*), о томе свједочи и грађа у чијој мотивацијској бази препознајемо „шизматичку“, „источњачку“ вјеру (*џироџистици, џироџистић, џирофазни*) и њој одговарајуће, „источњачко“ писмо (*џирилица*), потом низак социјални статус и томе припадајуће навике (*џеџо, сврбин, џасуљар, Циџан*), као и ратничко расположење и с њиме повезану бруталност (*чеџник, чедо, чедомирко*, а дијелом и *есесовац*). Хрватски оријентализам спрам српског народа најјасније се, ипак, очитује у жаргонизму *сџока с истџока* ‘Србијанци; Срби’ (S).

У хрватској жаргонској етнонимији може се, штавише, препознати и „унутрашњи Оријент“, као предио недовршене, одн. неуспјеле модернизације, правога „цивилзацијског полутанства“, како је слику Србије о сопственом „југу“ назвала Т. Петровић (2015: 11, 126). Такав, оријенталистички доживљај ужа Хрватска, с центром у Загребу, у својим неформалним варијететима, наине, манифестује и спрам етничког југа, одн. (западне) Херцеговине (*Ерац, Херџиџоња, Хер Циџо, Кременко, Ролинџистон, џанџер*), и спрам државног југа, одн. Далмације (*Далмош, Далмаџајнер, блиџиџаџи, блиџвар, блићо, џирица, скуџа*).

²³ Посриједи је појам интелектуалне историје под којим се изворно подразумева етноцентрична доктрина европске и, шире, западне надмоћи над свим осталим народима и културама, посебно Блиског истока. Конкретније речено, у питању је „sistem reprezentacija“ кроз који је Оријент, „kao kroz filter“, ушао не само у западни дискурс него и „u zapadnu svest i, kasnije, u zapadnu imperiju“. У том систему најистакнутије су, чини се, представе о „aberantnom mentalitetu“ и „zaostalosti“ Оријента, „njegovoj senzualnosti“, „naviknutoj nepreciznosti“ и „sklonosti ka despotizmu“, једном ријечју нехајности, на основу које се одговарајући дио свијета схвата као „mesto koje od Zapada traži pažnju, rekonstrukciju, čak i spas“ (Said [1978] 2008: 16, 271, 274–275, 276).

Тумачећи на много ширем плану ову појаву „као hrvatsku varijaciju орће теме konflikta *centar — periferija*“, И. Жанић (2009: 67) посебно анализира жаргонизам *џовар* ‘Далматинац’ (S; исх. ‘магарац’)²⁴. При томе се поводом механизма значењског развоја, чини се, колеба између метонимије — коју потврђује чињеницом да „gotovo dvije trećine magaraca“ у Хрватској „živi u tri dalmatinske županije, sa sjedištima u Zadru, Šibeniku i Splitu“ (Žanić 2009: 98) — и метафоре — коју потврђује и позитивном сликом коју потежу сами Далматинци (нпр., у расправама на интернет форумима, тврдњом да је магарац „simbol rada“ и „najvrjednija životinja“, па и животиња која држи до себе толико да би нам свима најбоље било „da se ugledamo u toware i da budemo tvrdoglavi, a ne da minjamo kape prema okolini“), и негативном сликом на националном нивоу, наметнутом не само Езоповим баснама, у којима је магарац отјелотворење незнања, или Колодијевим *Пинокиом*, у којем се „raspušteni i lijeni dječaci pretvaraju u magarce“, него и компетенцијом у матерњем језику, захваљујући којој свако дијете зна „da se smatra krajnje neurednim ima li na udžbenicima *magareće uši*, da će, bude li zločesto na nastavi, завршити у *magarećoj klupi*, da će mu roditelji, izgube li živce, рећи да је *glupo kao magare*, ili да, када у пећем не успијева, *pada s konja na magarca*“ (Žanić 2009: 100–101, 104).

Више налик (западној) Херцеговини него Далмацији у односу на (ужу) Хрватску, Црна Гора је у односу на Србију, посебно Београд, југ који се поима вјероватно као Оријент, а јамачно као периферија, с које (између осталог) надиру придошлице. У жаргону то показују сљедећи етноними: *Горац*, *Монџенеџрос*, *Србоџорац*, *Беоџорац*. У самој Црној Гори, напротив, расподјела моћи нагиње југу, па је неформалним варијететима Подгорице и Приморја својствен етноним *ирвас* ‘сјеверњак’,²⁵ који тумачимо првенствено као метафору посредовану метонимијом (‘онај ко живи на сјеверу Црне Горе, као што на сјеверу Европе живе Лапонци, у чијој су непосредној околини ирваси’). Не треба, наравно, занемарити ни другу могућност, да је ријеч о двострукој метафори, будући да су у животу народâ поларног круга ирваси (или собови) истакнути колико и говеда у животу овдашњих народа.²⁶ Познато је, надаље, да именица *џоведо/џовече* с хипонимима *во*, *крава*, *јуне*, *џеле* (и свим њиховим варијантама) у српском језику секундарно означава глупу, ограничену, одн. неотесану, примитивну особу, дакле особу коју околина негативно перципира у погледу интелектуалних способности и социјалног понашања (в. нпр. Новокмет 2020).

²⁴ Отуда и *Товарија* ‘Далмација’.

²⁵ Ево једног примјера из недељника *Monitor* (1456, 14. 9. 2018): „Glavni grad Crne Gore može se podijeliti na dvije grupe: one koji misle da od ‘irvasa’ više ne može da se živi i one koji kažu da su među ‘Cikotiće’ [(рођене) Подгоричане] došli silom na sramotu“.

²⁶ Поменути су народи ирвасе раније гајили само номадски, по тундрама, и то ради меса, крзна, рогова и млијека, па и за вучу, а данас их великим дијелом гаје на пољопривредним газдинствима (в. нпр. Новикова — Функ 2012).

10. Закључак. Фонд жаргонских етнонима српског језика, одн. онај његов дио који је пописан и обрађен у најпознатијим рјечницима одговарајуће лексике, одликује — како је показано претходним параграфима — мноштво разноврсних механизма богаћења. Не могу се, међутим, сви ти механизми назвати учесталима. Нема, наиме, много примјера рецентнијих позајмица (махом из америчког енглеског, одн. његовог жаргона), потом генерализације именâ уже референције (попут стереотипних личних имена и житељских назива кореспондентних појединим хоронимима), нити значењских помака у самој етнонимији (на основу сличности новоименоване заједнице и оне која се тим именом зове иначе). Преовлађују, другим ријечима, разни механизми прераде стандардних и супстандардних етнонима (попут премећања слогова, скраћивања, жаргонске суфиксације, депаронизације, хомонимизације и полисемизације), те значењских помака и творбе од (апелативне) лексике (у којима се нарочито одражавају наши, колективни хетеростереотипи, одн. доживљаји етнички и регионално Другог).

Мимо великог броја уочених механизма богаћења, у жаргонској етнонимији српског језика налазимо релативно мало етничких и регионалних заједница — како у улози именованих тако и улози оних чије се стандардно или супстандардно име употребљава у друге, обично апелативне сврхе. Присутне су, наравно, нације несравњивог утицаја на међународну позорницу, како европску (Нијемци) тако и глобалну (Руси и Американци), као и нације попут Индијанаца и Афроамериканаца (о којима су хетеростереотипи раширени из њихове домовине на цио свијет), али је упадљиво највише нација које су нам сусједне. На Словенце, Македонце, Бугаре, Италијане, Мађаре у овдје размотреној грађи, међутим, упућује по неколико жаргонизама, на Грке само један, а на Румуне ниједан, док се за Роме и Албанце везује неколико десетина, присутних, у улози примјера, код свих уочених деривационих и семантичкодеривационих механизма.

Несразмјера која се у жаргонској етнонимији српског језика тиче двају наведених народа није, ипак, само квантитативна. Још је израженији њен квалитативни аспект. Другим ријечима, хетеростереотипи који се на овом говорном простору у жаргону (ре)продукују о Ромима и Албанцима јесу нарочито негативни и тичу се првенствено њихове наводне некултивисаности, што је овдје објашњено између осталог доктрином за коју се у постколонијалној критици, посебно учењу Е. Саида, уобичајио назив *оријентализам*.

Да је таква идеологија у Србији, Хрватској, БиХ и Црној Гори активна и кад су у питању истојезични народи и, штавише, регионалне заједнице истог народа, показује нам велик број етнонима који у највећим урбаним центрима упућује на Бошњаке (у случају Срба и Хрвата), Србе (у случају Хрвата), житеље (западне) Херцеговине и Далмације (у случају (уже) Хрватске)). За објашњење ове појаве, коју смо опримјерили и једним, до сада лексикографски непописаним и лингвистички необјашњеним жар-

гонским етнонимом из Црне Горе, добро нам је послужио појам *уну-џрашњеџ Оријениџа*.

Што се тиче обиљежја у мотивацијској бази овдје разматране грађе, може се констатовати да она начелно не одступају од обиљежја која мотивишу етнониме уопште (в. нпр. Никонов 1970). У питању су карактеристике животне средине, личног изгледа (одн. расе, хигијенских навика и навика у одијевању), нарави и понашања (одн. навика у исхрани, обредâ и обичаја, манира̄ и уопште цивилизацијског нивоа), а нарочито занимања. Једно обиљежје веома присутно у мотивацијској бази етнонимâ уопште, међутим, нисмо препознали у нашој жаргонској етнонимији. Ријеч је о историјском или (полу)легидарном родоначелнику (уп. имена Огуских Турака, Турака Селџука и Турака Османлија, или имена црногорских и брдских племена, попут Његуша, Бјелопавлића, Васојевића итд.). То нам, чини се, показује или још једну од „демократских тенденција“ жаргона (Adams 2009: 11), или недостатак историјске перспективе, који је у жаргону одражен у најмање двама својствима — у његовој сталној окренутости новоме, а онда и привремености (Eble 1996).

ЛИТЕРАТУРА

- А: Андрић Драгослав. *Двосмерни речник српскоџ жарџона (и жарџону сродних речи и израза)*. — 2. изд. Београд: Zepter Book World, 2005.
- Бајин Маријана. „Мотивисаност значења синонима речи ‘лажов’, ‘потказивач’ и ‘улица’ у омладинском жаргону српског језика“. *Прилози џроучавању језика XLVI* (2015): 73–93.
- Гортан-Премк Даринка. *Полисемија и орџанизација лексичкоџ сисџтема у српскоме језику*. — 2. изд. Београд: Завод за уџбенике, 2004.
- ДИН: *Преџраживе диџитализоване истџоријске новине*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“. <<http://www.unilib.rs/istorijske-novine/pretraga>> 22.05.2022.
- Ивановић Милан. „Велико и мало слово у етнонимији неформалних урбаних варијетета: Имамо ли норму и каква би она требало да буде“. *Зборник МС за филологију и линџвистику LXVI/I* (2023): 63–80..
- Љушић Радош. „Руски конзул Вашенко о приликама у Босни и Херцеговини крајем тридесетих и почетком четрдесетих година XIX века“. *Истџоријски часопис XXIX–XXX* (1983): 327–338.
- Марковић Јордана. „Номинација човека у жаргону“. *Исходишџиџа IV* (2018): 197–210.
- Марковић Јордана, Трајковић Татјана. *Речник жарџонизама јужне џруџе*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2018.
- Милорадовић Софија. *Музички жарџон младих и младежњий музикаљњий сленџ (комиџраивни џоџлед)*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2012.
- Никонов Владимир. «Этнонимия». Никонов Владимир (ред.). *Этнонимы*. Москва: Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая — «Наука», 1970: 5–33.
- Новикова Наталџа, Функ Дмитрий (ред.). *Север и северяне: Современное џоложение коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнеџо Восџока России*. Москва: Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая — «Этноконсалтинг», 2012.
- Новокмет Слободан. *Називџ живиџиња у српском језику: Семантиџичка и линџвокуљџуролоџка анализа*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2020.
- Петковић Живко. *Језик наџиџ џаџџроваџа (са речником џаџџровачких речи)*. Београд: Тупцовић, 1928.

- ПСЈ: *Правопис српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2010.
- РСМ: *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Т. 1–6. Нови Сад: Матица српска (Т. 1–3 и Загреб: Матица хрватска), 1967–1976.
- РНК: Клајн Иван. *Речник нових речи*. Нови Сад: Матица српска, 1992.
- РСА: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Т. 1–(21), Београд: Институт за српск(охрватск)и језик САНУ, 1959–(2020).
- Трајковић Татјана. „Жена у жаргону јужне пруге“. Богдановић Недељко (ур.). *Од вещице до светице: Жена у говору и народној култури*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу — Удружење истраживача „Наемимонтана“, 2019: 194–209.
- Adams Michael. *Slang: The People's Poetry*. Oxford — New York: Oxford University Press, 2009.
- Brozović Dalibor. „O dijalektologiji kao jezikoslovnoj disciplini“. *Suvremena lingvistika* LVII–LVIII (2004): 1–12.
- Bugarski Ranko. „Slivenice kao pokazatelj promena u jeziku i društvu“. Дражић Јасмина и др. (ур.). *Теме језикословне у србистици кроз дијахронију и синхронију: Зборник у част Љиљани Суботић*. Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2016: 511–529.
- Bugarski Ranko. *Gramatika srpskog žargona*. — 3. izd. Novi Sad: Akademaska knjiga, 2021.
- Eble Connie. “Definition”. *Slang & Sociability: In-Group Language among College Students*. Chapel Hill — London: The University of North Carolina Press, 1996: 11–24.
- EHLZ: *Hrvatska enciklopedija*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“. <<https://www.enciklopedija.hr/>> 22.05.2022.
- G: Borivoj Gerzić. *Rečnik srpskog žargona (i žargonu srodnih reči i izraza)*. Beograd: SA, 2012.
- HJP: *Hrvatski jezični portal*. Zagreb: „Znanje“ — Računarski centar Sveučilišta u Zagrebu. <<https://hjp.znanje.hr/>> 22.05.2022.
- I: Petrit Imami. *Beogradski frajerski rečnik*. — 3. izd. Beograd: NNK International, 2007.
- Ivanović Milan. „Kognitivna semantika u etimologisanju leksema bez istorije pisane upotrebe: Prilozi pitanju o porijeklu imenice ‘džora’“. *Annales: Annals for Istrian and Mediterranean Studies* XXXI/II (2021): 311–328.
- Knežević Stojadin. *Esad Bajtal: Bezakonje je jedini zakon u BiH*. <<https://www.tacno.net/nasigradovi/esad-bajtal-bezakonje-je-jedini-zakon-u-bih/>>. 22.05.2022.
- Petrović Tanja. *Srbija i njen jug: „Južnjački dijalekti“ između jezika kulture i politike*. Beograd: Fabrika knjiga, 2015.
- S: Tomislav Sabljak. *Rječnik hrvatskoga žargona*. — 3. izd. Zagreb: Profil, 2013.
- Said Edvard. *Orijentalizam* (prev. Drinka Gojković). — 2. izd. Beograd: XX vek, 2008.
- Saračević Narcis. *Rječnik sarajevskog žargona*. — 3. izd. Sarajevo: [autorsko izdanje], 2012.
- Uhlik Rade. „Ciganizmi u šatrovačkom argou i u sličnim govorima“. *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu* IX (1954): 5–31.
- Žanić Ivo. *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci?: O sociolingvistici animiranih filmova*. Zagreb: Algoritam, 2009.
- Žanić Ivo. „Purgerinjosi“, ‘tovarinjosi’ i ‘leginjice’: Tvorbene inovacije u hrvatskim vernakularima“. <<https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1756>>. 22.05.2022.

LITERATURE

- A: Andrić Dragoslav. *Dvosmerni rečnik srpskog žargona (i žargonu srodnih reči i izraza)*. — 2. izd. Beograd: Zepter Book World, 2005.
- Adams Michael. *Slang: The People's Poetry*. Oxford — New York: Oxford University Press, 2009.
- Bajin Marijana. „Motivisanost značenja sinonima reči ‘lažov’, ‘potkazivač’ i ‘ulizica’ u omladinskom žargonu srpskog jezika“. *Prilozi proučavanju jezika* XLVI (2015): 73–93.
- Brozović Dalibor. „O dijalektologiji kao jezikoslovnoj disciplini“. *Suvremena lingvistika* LVII–LVIII (2004): 1–12.

- Bugarški Ranko. „Slivenice kao pokazatelj promena u jeziku i društvu“. Dražić Jasmina i dr. (ur.). Teme jezikoslovne u srbistici kroz dijahroniju i sinhroniju: Zbornik u čast Ljiljani Subotić. Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu, 2016: 511–529.
- Bugarški Ranko. *Gramatika srpskog žargona*. — 3. izd. Novi Sad: Akademska knjiga, 2021.
DIN: *Pretražive digitalizovane istorijske novine*. Beograd: Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“. <<http://www.unilib.rs/istorijske-novine/pretraga>> 22.05.2022.
- Eble Connie. “Definition”. *Slang & Sociability: In-Group Language among College Students*. Chapel Hill — London: The University of North Carolina Press, 1996: 11–24.
- EHLZ: *Hrvatska enciklopedija*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“. <<https://www.enciklopedija.hr/>> 22.05.2022.
- G: Borivoj Gerzić. *Rečnik srpskog žargona (i žargonu srodnih reči i izraza)*. Beograd: SA, 2012.
- Gortan-Premk Darinka. *Polisemija i organizacija leksičkog sistema u srpskome jeziku*. — 2. izd. Beograd: Zavod za udžbenike, 2004.
- HJP: *Hrvatski jezični portal*. Zagreb: „Znanje“ — Računarski centar Sveučilišta u Zagrebu. <<https://hjp.znanje.hr/>> 22.05.2022.
- I: Petrit Imami. *Beogradski frajerski rečnik*. — 3. izd. Beograd: NNK International, 2007.
- Ivanović Milan. „Kognitivna semantika u etimologisanju leksema bez istorije pisane upotrebe: Prilozi pitanju o porijeklu imenice ‘džora’“. *Annales: Annals for Istrian and Mediterranean Studies XXXI/II* (2021): 311–328.
- Ivanović Milan. „Veliko i malo slovo u etnonimiji neformalnih urbanih varijeteta: Imamo li normu i kakva bi ona trebalo da bude“. *Zbornik MS za filologiju i lingvistiku LXVI/1* (2023): 63–80.
- Knežević Stojadin. *Esad Bajtal: Bezakonje je jedini zakon u BiH*. <<https://www.tacno.net/nasigradovi/esad-bajtal-bezakonje-je-jedini-zakon-u-bih/>> 22.05.2022.
- Ljušić Radoš. „Ruski konzul Vaščenko o prilikama u Bosni i Hercegovini krajem tridesetih i početkom četrdesetih godina XIX veka“. *Istorijski časopis XXIX–XXX* (1983): 327–338.
- Marković Jordana. „Nominacija čoveka u žargonu“. *Ishodišta IV* (2018): 197–210.
- Marković Jordana, Trajković Tatjana. *Rečnik žargonizama južne pruge*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, 2018.
- Miloradović Sofija. *Muzički žargon mladih i mlodežnyj muzykal’nyj sleng (komparativni pogled)*. Beograd: Etnografski institut SANU, 2012.
- Nikonov Vladimir. «Etnonimija». Nikonov Vladimir (red.). *Etnonimy*. Moskva: Institut etnografii im. N. N. Mikluxe-Maklaja — «Nauka», 1970: 5–33.
- Novikova Natal’ja, Funk Dmitrij (red.). *Sever i severjane: Sovremenoe položenie korennyx maločislennyx narodov Severa, Sibiri i Dal’nego Vostoka Rossii*. Moskva: Institut etnologii i antropologii im. N. N. Mikluxe-Maklaja — «Etnokonsalting», 2012.
- Novokmet Slobodan. *Nazivi životinja u srpskom jeziku: Semantička i lingvokulturološka analiza*. Beograd: Institut za srpski jezik SANU, 2020.
- Petković Živko. *Jezik naših šatrovaca (sa rečnikom šatrovačkih reči)*. Beograd: Tucović, 1928.
- Petrović Tanja. *Srbija i njen jug: „Južnjački dijalekti“ između jezika, kulture i politike*. Beograd: Fabrika knjiga, 2015.
- PSJ: *Pravopis srpskoga jezika*. Novi Sad: Matica srpska, 2010.
- RMS: *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*. T. 1–6. Novi Sad: Matica srpska (T. 1–3 i Zagreb: Matica hrvatska), 1967–1976.
- RNK: Klajn Ivan. *Rečnik novih reči*. Novi Sad: Matica srpska, 1992.
- RSA: *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*. T. 1–(21), Beograd: Institut za srpsk(ohrvatski) jezik SANU, 1959–(2020).
- S: Tomislav Sabljak. *Rječnik hrvatskoga žargona*. — 3. izd. Zagreb: Profil, 2013.
- Said Edvard. *Orijentalizam* (prev. Drinka Gojković). — 2. izd. Beograd: XX vek, 2008.
- Saračević Narcis. *Rječnik sarajevskog žargona*. — 3. izd. Sarajevo: [autorsko izdanje], 2012.
- Trajković Tatjana. „Žena u žargonu južne pruge“. Bogdanović Nedeljko (ur.). *Od veštice do svete: Žena u govoru i narodnoj kulturi*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu — Udruženje istraživača „Haemimontana“, 2019: 194–209.
- Uhlik Rade. „Ciganizmi u šatrovačkom argou i u sličnim govorima“. *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu IX* (1954): 5–31.

Žanić Ivo. *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci?: O sociolingvističkim animiranim filmovima*. Zagreb: Algoritam, 2009.

Žanić Ivo. „Purgerinjosī, ‘tovarinjosī’ i ‘leginjice’: Tvorbene inovacije u hrvatskim vernakularima“. <<https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1756>>. 22.05.2022.

Milan Ivanović

WHERE AND WHEN *REINDEER* CAN BE CALLED *CATTLE FROM THE EAST*:
NAMES OF ETHNICITIES AND REGIONAL GROUPS IN INFORMAL URBAN
VARIETIES OF THE SERBIAN LANGUAGE

Summary

Despite a widespread interest in the so-called slang (more precisely, in colloquial style, youth jargon and various cants) — which, inter alia, is shown in numerous editions of slang dictionaries — in the Serbian-speaking regions linguists mostly researched slang vocabulary in terms of grammar only. This paper contributes to bridging the existing research gap through an analysis of slang ethnonyms using a semantic and pragmatic approach, i.e. an approach that is onomasiological with elements of semasiology. First, we describe the mechanisms by which slang ethnonyms are created while we focus on two of them — the semantic shifts of nouns from the standard language (*reindeer* ‘(in Montenegro) a person from the North of Montenegro’, *cattle from the East* ‘(In Croatia) Serbs’, *Janez* ‘a Slovene’ (stnd. ‘a common Slovene given name’)), and on the word formation processes, such as: blending (*krvat* ‘Croat’ < *krv* ‘blood’ + stnd. *Hrvat*), homonymization (*Mujezin* ‘Bosniak’, stnd. ‘a person who calls Muslims to prayer’), deparonymization (*Bugaraš* ‘Bulgarian’, stnd. ‘a supporter of pro-Bulgarian politics’). Then, the mechanisms are described by which standard ethnonyms and their slang adaptations change their meanings so as to be used in slang as common nouns: *ciganka* ‘a girl for occasional fun’ (stnd. ‘gypsy woman’), *cigoš* ‘cheater’ (infrm. ‘gypsy’). The prejudice that Serbs and Croats and their regional communities express by the above-mentioned and similar examples towards the Other, mainly members of minority peoples (primarily Roma, Albanians and Bosniaks), but also members of the same people on the “periphery” of the national space (eg. residents of Dalmatia and (western) Herzegovina compared to those residing in Croatia (‘proper’)), are explained in the text that follows. Post-Colonial criticism is used as a theoretical background, whereby we rely especially on the concept of the *Internal Orient*. At the very end of the paper, conclusions are drawn that concern not only slang ethnonymy but also slang in general.

Key words: ethnonyms, slang, lexicology, lexical blends, heterostereotypes.

«IN VINO VERITAS»

Ясмينا Войводич

ПЬЯНСТВО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ¹

«Для того и пью, что в питии сем
сострадания и чувства ищущу.»

(Ф. М. Достоевский.
Преступление и наказание)

Пьянство по своей сути указывает на двойственность, на два вида или направления размышлений о питье: положительном и отрицательном, возвышенном и низком. А. Топорков в словарном обозначении пьянства упоминает, что в народной традиции оно воспринималось «с одной стороны, как источник веселья и удали, полноты, изобилия, как богоугодная форма общения с живыми и умершими. С другой стороны, пьянство получало негативную оценку как источник асоциального поведения и семейных конфликтов» (Топорков 2009: 377). Добавим к этому глаголы, непосредственно связанные с питьем, какими являются «жаждать», «упиваться», «опьянеть» и т. п., расширяющие первоначальное значение понятия «пьянство», благодаря которым представляется предельная острота любого желания и сила его удовлетворения в, метафорически говоря, «опьяняющей» реке жизни (Эпштейн 2005: 265). Питье, по словам Михаила Эпштейна, является «главным чувственным запросом нашего бытия, откуда и берется образ высшего упоения — любовью, славой» (там же), красотой, но и низкого, связанного с запоем, алкоголизмом и хроническим пьянством и, в конечном итоге — со смертью.

Сама выпивка в фольклорной традиции, о чем свидетельствуют многочисленные источники, является положительной. Она сопровождается беседой, дружбой, тостами (за здоровье, счастье, любовь, дружбу, будущее...), хотя всегда «в скобках» есть предупреждение, связанное чаще всего с мерой, т. е. не с качеством, а количеством алкоголя, как в крылатом выражении: «Пей, да дело разумей!». Противопоставляются умеренность и слишком большое количество: на пиру первую чашу пьешь в жажду, вторую в сладость, третью во здравие, четвертую в веселье, пятую в пьянство, шестую в бесовство, а последнюю в горькую смерть (Буслаев по Топорков 2009:

¹ Статьи данного блока прочитаны на международной конференции «Пьянство/опьянение в русской культуре с 1990 по 2020 г.», в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 г.» (HRZZ, Transform, IP-2020-02-2441), при финансовой поддержке Хорватского фонда науки.

379; см. также Степанов 2004: 330). При этом, как мы видим, количество алкоголя указывает на градацию: от положительного к отрицательному, от жизненной радости до смерти.

Тот, кто смотрел дистилляцию (перегонку) спиртных напитков, этот во многом «волшебный» процесс, в течение которого испаряется жидкость и на глазах появляется конденсирующийся пар, мог убедиться, что этот пар напоминает духа. Спиртное, как и само имя говорит, — это «спирт», «спирит», «дух» (хорв. «špirit»), лат. «spīritus» — «дыхание, дух, душа». Этот дух дышит, вдохновляет, действует на тело, выводит его из равновесия, бросает в радость и веселье, либо уничтожает его до болезни и даже до смерти, так как «[в]еселеющая радостная природа алкоголя поднимает человека вверх, в небеса, но мрачная — замутняет сознание и тянет вниз, в адские сферы» (Ключников 1999: 423).

Виктор Еруфеев в шутивном тексте, названном «Русский Бог» опубликованном в журнале *Огонек* за 2003 год, по поводу 500-летнего юбилея водки написал, что водка буквально находится в центре русской жизни, высказав это словами: «Вначале было слово. И слово было у Бога. И слово было “водка”». Начиная с этого «первого» слова, парафразирующего Евангелие от Иоанна, видно, что словесность и выпивка в России находятся в тесных отношениях.

Еще в *Повести временных лет*, в год 954 княгиня Ольга приказала древлянам справить тризну по убитому князю Игорю. Когда они опьянели, она велела своей дружине перебить их. Не менее нам известны слова князя Владимира, также из *Повести временных лет* (2012: 986): «Руси есть веселие пить, не можем без того быть». Сама литература, как и ее представители-писатели, во многом связаны с «бутылочной» историей. О спирте писали и сами его пили в течение длинной истории, вплоть до нынешнего времени.

Поскольку тема пьянства в литературе и культуре не потеряла своей актуальности, мы решили в рамках проекта *Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 г.* организовать в Загребе в мае 2022 года международную конференцию. Основным побуждением к организации конференции, связанной с темой пьянства и опьянения, стало желание описать пьянство — эту масштабную тему в актуальной литературе и культуре. Назвав ее *Пьянство/опьянение в русской культуре с 1990 по 2020 г.*, мы предложили темы алкоголя и алкоголизма и связанные с ними темы ограничений, трезвости, типов напитков; далее темы языкового уровня пьянства, состояния пьяного тела и души, кайфа, запоя, темы сакрального значения пьянства, а также метафорические значения опьянения и отрезвления. Мы взглянули на пьянство/опьянение сквозь призму актуальной русской культуры: литературы, театра и фильма, представителями которых являются Лев Лосев, Иван Вырыпаев, Виктор Пелевин, Роман Сенчин, Алла Горбунова, Полина Барскова, Гузель Яхина, Евгений Водолазкин, Павел Лунгин, Марина Степанова, Виктор Мальцев и другие.

В тематическом блоке, который мы публикуем в *Славистическом сборнике Матицы сербской*, собрано десять статей, посвященных пьянству и опьянению разного вида. Статьи анализируют тему пьянства в прозе (Бенчич, Ковтун, Лугарич Вукас, Подлесник), в современной поэзии (Бобрык, Войводич, Гребенац), в малой форме анекдота (Ужаревич), в новейшей русской драме (Сыска), и в фильме (Перушко).

Анализируя роман *Дождь в Париже* современного русского писателя и представителя «нового реализма» Романа Сенчина, Н. Ковтун сосредоточилась на пьяном состоянии главного героя романа Андрея Топкина. Алкоголь Топкину помогает взглянуть на собственную историю с иной точки зрения. Собственный взгляд и «оппозиция к обществу» раскрываются и в сборнике прозы *Конец света, моя любовь* Аллы Горбуновой, о чем пишет Ж. Бенчич. Если Топкин Сенчина пьет, чтобы возвращаться в прошлое, то молодая героиня Горбуновой пьет в жажде «трансгрессии», чтобы ощутить «полноту подлинного опыта». Опьянение распространяется и на поле культуры. В тексте *Опьянение культурой в рассказе «Хрустальный мир» В. Пелевина* Б. Подлесник обращает внимание не только на опьянение психоактивными веществами, но и культурой, поскольку, по мнению автора, пелевинский рассказ надо читать на фоне художественных, религиозных и философских исканий культуры Серебряного века. Советским прошлым «опьянели» сюжеты прозы, особенно романа 2010-х гг. (П. Барскова, С. Лебедев, З. Прилепин, Г. Яхина, М. Степанова и др.), о чем пишет Д. Лугарич Вукас. Близкой темой опьянения занималась К. Сыска, раскрывающая (единственную в нашем блоке) данную тему в драматургии. Приводя примеры «новой драмы», автор ссылается на Виктора Ерофеева и его слова из *Русского апокалипсиса* по поводу значения водки: «Открытие водки окутано тайной, и в этом нет ничего удивительного. Водка сакральна. Для русского сознания у нее нет истории. Вечная субстанция не подлежит анализу. Расщепление водки — угроза России. Аналитик водки — враг народа». Сыска подводит итоги, что Вырыпаев, как и социально ориентированные писатели-драматурги уходят от реалистической трактовки «злоупотребления алкоголем», «выбирая различные стратегии художественного остранения, акцентируя и проблематизируя трансгрессивные и эстетические свойства состояния опьянения». Эффект алкоголя бывает разным и на этот факт указывает статья И. Перушко, в которой анализируется фильм *Такси Блюз* П. Лунгина. С точки зрения пьянства опьяняющее вещество помогает главному герою, музыканту Леше, уйти от повседневного мира и, одновременно, дает ему возможность оживить музыку. Пьянство в фильме Лунгина является положительным, в то время как трезвость является отрицательной категорией, поскольку только пьяному дана возможность найти дорогу, которая ведет к высшей степени духовности. Феномен пьянства, рассматриваемый в его двойственном значении (положительное/отрицательное, высокое/низкое, ра-

дость/скорбь и т. п.) раскрывается в *Прозе Ивана Сидорова* Марии Степановой. Пьянство, с одной стороны, является характеристикой главного героя, а, с другой, оно вписывается в сам текст указанной поэмы, о чем пишет П. Гребенац. Поэзию анализировал и польский исследователь Р. Бобрык. Не случайно один из циклов стихотворений дебютного тома поэта Льва Лосева называется *Памяти водки*. Не только пьянство в советском быту интересует автора, но и факт, что благодаря пьянству в поэзии Лосева раскрываются многочисленные связи, «аллюзии на классиков русской литературы». Похожее происходит в поэтическом сборнике Мальца Питерского *Хроники Лох-невского чудовища*, о которых писала Я. Войводич. Пьяные хроники не столько вербализируют пьянство, сколько, благодаря пьянству, возобновляют классическую русскую литературную традицию. Традиция закреплена и в анекдотах. Не забывает об этом Й. Ужаревич в тексте, посвященном анекдоту как микронарративной структуре современного городского фольклора. Воздействие алкоголя прослеживается на трех уровнях: телесном, эмоциональном и общекультурном, возвращая нас к мысли, что пьянство/опьянение надо рассматривать как на индивидуальном (личном, эмоциональном) уровне, так и на социальном (культурном, литературном, политическом).

Алкоголь, как показывается в статьях данного блока, вливается в тело и метафорически в текст, и, таким образом капиллярно расширяется на все уровни жизни в современной русской культуре с 1990 по 2020 г. Воздействие алкоголя тематизируется как радость и веселье (городской фольклор, анекдот, праздничное питье в поэтическом тексте), как возможность постижения искусства. Показывается, что нередко сам литературный текст уподобляется пьяному состоянию (современная поэзия); пьянство восхваляется, трезвость осуждается (фильм, шутливая поэзия); опьяняются культуры и политические системы; пьянство и опьянение помогают оживить культуру прошлого (классическая литература, советское прошлое), или же сам литературный текст опьяняется прошлым. Под воздействием алкоголя человек уходит в иную реальность, в потусторонний мир (автобиографическая проза), ищет смысл, конечные ответы. На самом деле, пьянство в прямом и переносном значении, возвращает нас к мысли о его двойственности...

ЛИТЕРАТУРА

- Ерофеев Виктор. «Русский бог». *Огонек* 2 (22. 1. 2003). <<https://www.kommersant.ru/doc/2291377>> 10.05.2022.
- Ключников Сергей. «Вино и Россия». Ключников, С. (сост.) *История Вина в цивилизации и литературе*. Москва: Беловодье, 1999: 413–506.
- Повесть временных лет по Лаврентьевскому списку 1377 года*. Перевод Д. С. Лихачева и О. В. Творогова. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2012.
- Степанов Юрий. *Константы: словарь русской культуры*. Издание 3-е, исправленное и дополненное. Москва: Академический проект, 2004.

- Топорков Андрей Львович. «Пьянство». Толстой Н. И. (ред.) *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. Т. 4. Москва: Институт славяноведения РАН, 2009: 377–382.
- Эпштейн Михаил. «О сосудах». *Все эссе. В России*. Т. 1. Екатеринбург: У-Фактория, 2005: 260–266.

REFERENCES

- Epshtejn Mihail. «O sosudah». *Vse esse. V Rossii*. T. 1. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2005: 260–266.
- Erofeev Viktor. «Russkij bog». *Ogonek* 2 (22. 1. 2003). <<https://www.kommersant.ru/doc/2291377>> 10.05.2022.
- Klyuchnikov Sergej. «Vino i Rossiya». Klyuchnikov Sergej (sost.). *Istoriya Vina v civilizacii i literature*. Moskva: Belovod'e, 1999: 413–506.
- Povest' vremennyh let po Lavrent'evskomu spisku 1377 goda*. Perevod D. S. Lihacheva i O. V. Tvorogova. Sankt-Peterburg: Vita Nova, 2012.
- Stepanov Yuriy. *Konstanty: slovar' russkoj kul'tury*. Izdanie 3-e, ispravlennoe i dopolnennoe. Moskva: Akademicheskij proekt, 2004.
- Toporkov Andrej L'vovich. «P'yanstvo». Tolstoj N. I. (red.) *Slavyanskie drevnosti: Etnolingvističeskij slovar'*. T. 4. Moskva: Institut slavyanovedeniya RAN, 2009: 377–382.

Блаж Подлесник
Философский факультет Люблянского университета
blaz.podlesnik@ff.uni-lj.si

Blaž Podlesnik
University of Ljubljana, Faculty of Arts
blaz.podlesnik@ff.uni-lj.si

ОПЬЯНЕНИЕ КУЛЬТУРОЙ
В РАССКАЗЕ «ХРУСТАЛЬНЫЙ МИР» В. ПЕЛЕВИНА
INTOXICATION WITH CULTURE IN VICTOR PELEVIN'S
SHORT STORY "THE CRYSTAL WORLD"

Статья посвящена вопросу соотношения тем опьянения психоактивными веществами и опьянения культурой в рассказе «Хрустальный мир» (1991) В. Пелевина. Анализ произведения с учетом особенности данного тематического комплекса дает возможность дополнительного и/или альтернативного осмысления центрального историко-культурного мотива произведения. Одна из ключевых мифологем советской историографии — удачная попытка Ленина пробиться в Смольный — в рассказе Пелевина переосмыслена в контексте эсхатологии, характерной для культуры серебряного века, и приобретает историософский смысл победы сил зла над силами добра, победы тьмы над светом. Но то, что на одном уровне текста выглядит как довольно простая реконтекстуализация советской мифологемы в контексте мифологии серебряного века, как раз в соотношении с темой опьянения становится возможным и более универсальное прочтение текста, где в центре внимания оказывается вопрос о провидческой силе и/или наркотическом ослеплении как возможных вариантах реализации галлюцинаторного потенциала культуры.

Ключевые слова: «Хрустальный мир», В. Пелевин, психоактивные вещества, опьянение культурой.

The article focuses on the themes of intoxication with psychoactive substances and intoxication with culture in the short story «Crystal World» (1991) by V. Pelevin. Taking into

* Исследование осуществлено в рамках научно-исследовательской группы *Литературоведение Научного института Философского факультета* (0581-006) при финансовой поддержке Словенского научно-исследовательского агентства (ARRS). / The research was conducted within the *Literary Studies at the Scientific Institute of Faculty of Arts* research group (0581-006) with the financial support of the Slovenian Research Agency (ARRS).

account the role of this thematic complex opens the possibility to additionally and/or alternatively interpret the central historical and cultural motif of the story: one of the key mythologems of Soviet historiography — Lenin's successful attempt to get to Smolny. This (pseudo)historical event in Pelevin's story is usually perceived in the context of eschatology, characteristic of the culture of the Silver Age, and acquires the historiosophical meaning of the victory of the forces of evil over the forces of good, the victory of darkness over light. But what at one level of the text looks like a rather simple recontextualization of the Soviet mythology in the context of the mythology of the Silver Age, in relation to the theme of intoxication allows for a much more universal reading of the story, focused on the topics of visionary insights and/or drug induced blindness in relation to the hallucinatory potential of culture.

Keywords: «Crystal World», V. Pelevin, psychoactive substances, intoxication with culture.

Вкрадчивый вопрос «на чем вы ездите?», задаваемый в московских сумерках для быстрой социальной идентификации собеседника, Олег Петров в молодости уверенно отражал словами «бывает, на грибочках, бывает, на кислоте».

В. Пелевин. *Созерцатель тени* (2010)

Читая «философскую повесть» «Созерцатель тени» как и остальные произведения сборника *Ананасная вода для прекрасной дамы*, легко можно убедиться, что тема опьянения культурой и двадцать лет после написания интересующего нас рассказа «Хрустальный мир» является одной из центральных тем творчества Пелевина. Язык как «главный магический инструмент человека» и его провидческий и/или галлюцинаторный потенциал остаются в центре внимания автора и его героев во всех повестях и рассказах этого сборника десятилетней давности. Вот как его суть излагает любимый автор одного из героев другой повести в сборнике:

Ниже мы цитируем «Свет любви без разговоров» преп. Ив. Крестовского, по странной случайности — одну из любимых книг Скотенкова. «Спор о том, может ли машина мыслить, идет, наверно, с тех самых времен, как человек заметил, что мыслит и делает машины. Но сама эта постановка вопроса есть пример одной из тех чудесных несообразностей, которые вытекают из существования языка — главного магического инструмента человека. Вот перед нами два предложения, строго и точно описывающие эмпирическую реальность: Человек мыслит. Машина жужжит».

Теперь мы делаем простейшую операцию — меняем местами подлежащие. У нас получились два других предложения: «человек жужжит» и «машина мыслит».

Раньше никакой мыслящей машины не было. Сейчас она как бы есть. Именно этот простой фокус и лежит в фундаменте всей истории человечества, безумно разгоняющейся со времен неолита. Сначала человек с помощью слов описывает то, что есть. Затем он меняет порядки слов в предложе-

ниях и получает описание того, чего нет. А потом он пробует это сделать. Так появляется «воздушный корабль», «подводная лодка», «конституционная монархия» и «анальный секс».

В. Пелевин. *Зенитные кодексы Аль-Эфесби* (2010)

Но на самом ли деле вся суть человека и смысл его существования заключаются только в механической игре со знаками, способной бесконечно механически порождать галлюцинаторные представления, которые мы впоследствии стараемся воплотить в действительности, или существует нечто за пределами завораживающей знаковой игры, нечто, к чему пророй удастся приблизиться именно благодаря магии культуры? В сборнике *Ананасная вода для прекрасной дамы* оба альтернативных ответа на этот вопрос выражены в заглавиях двух частей сборника («Боги и механизмы» и «Механизмы и боги») и при всей иронии, с которой в сборнике осуществляется очередная литературная постановка «вечного» вопроса, совершенно очевидно, что для Пелевина этот вопрос остается одной из важных тем его творчества.

На более раннем этапе творчества, в рассказе «Хрустальный мир», вошедшем в сборник *Синий фонарь* (1991), та же тема представлена на историческом материале и в контексте собственно русской культуры. В отличие от глобально-футуристической мизансцены *Ананасной воды*, исторический контекст данного произведения четко обрисован. В рассказе изображены события роковой ночи накануне октябрьского переворота 1917 г., события, ставшие впоследствии неотъемлемой частью советской мифологии «Великого Октября», а само произведение было написано на рубеже 80–90-х годов, т. е. в период, тогда казавшийся рубежом между советской и постсоветской эпохами.

Рассказ «Хрустальный мир» начинается с эпитафии. На то, что текст следует читать именно на фоне художественных, религиозных и философских исканий культуры серебряного века, в самом начале рассказа указывает цитата из стихотворения А. Блока «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...»:

Я жалобной рукой сжимаю свой костыль.
Мой друг — влюблен в луну — живет ее обманом.
*Вот — третий на пути. О, милый друг мой, ты ль
В измятом картузе над взором оловянным?*

(Блок 1997: 104)

Выделенную нами вторую часть первой строфы сонета Пелевин выбрал в качестве эпитафии к рассказу. Выбранные строки непосредственно относятся к встрече (или вернее к нескольким встречам) трех центральных

персонажей рассказа и поэтому сонет Блока с самого начала выступает в роли своеобразного ключа для прочтения рассказа. Наряду с этими данное стихотворение в конце рассказа вслух читает одни из героев — юнкер Юрий, так что рассказ Пелевина заканчивается также последними двумя строками сонета. Помимо совершенно очевидного подтекста сонета Блока, рассказ более или менее прозрачно намекает и на ряд идей из текстов Владимира Соловьева (и Ницше), Дмитрия Мережковского, Петра Успенского, Рудольфа Штейнера и Освальда Шпенглера, тем самым расширяя конкретное историческое время и пространство изображаемых событий художественным и философским самосознанием эпохи. Конкретные события, происходящие в художественной модели реального исторического пространства и времени, вступают в сложные взаимоотношения с объективно существующей дискурсивной реальностью — в первую очередь с разнообразной эсхатологией эпохи Серебряного века — что заставляет читателя воспринимать описанное не как художественную модель реальных исторических событий, а как произведение «в котором имеющие место в истории события прочитываются в фантазмагорическом ключе» (Аюпов 2022: 7).

Именно насыщенность цитатами, отсылающими к эсхатологии эпохи, подталкивает исследователей рассказа к сравнительно несложной интерпретативной схеме:

[...] Пелевин в рассказе «Хрустальный мир» создает новую реальность. Ее помогают нам увидеть и осознать образы Александра Блока и отсылки к произведениям культурно-исторического наследия. А реальность эта состоит в том, что «хрустальный мир» спасти невозможно в силу его хрупкости и прозрачности, а значит и непрочности. Поэтому мир этот — прекрасный в своей непорочности — с приходом «грядущего хама», о котором говорил еще Д. С. Мережковский, должен погибнуть, разбившись, как стекло, на мелкие осколки. (Аюпов 2022: 7)

К похожим выводам, опираясь на то же ссылку на Мережковского, приходит и другая исследовательница, предложившая в своей статье еще более полный разбор разнообразных аллюзий, парафраз и мифологем Серебряного века, позволяющих читать произведение как своеобразную эсхатологию дореволюционной культурной модели:

Рассказ «Хрустальный мир» В Пелевина — одно из наиболее значительных произведений писателя, демонстрирующих особенности его постметафизического мышления <...>. Данное повествование репрезентирует русскую историю в концепции Делеза, как «историю длительного заблуждения» русской интеллигенции, погрязшей в поисках квазирелигиозных ценностей и не увидевшей у себя под носом «дьявола всемирной истории» (*Д. Мережковский*). (Анастасьева 2018: 157)

Хотя две приведенных интерпретации рассказа чуть отличаются в акцентах (невозможность «спасения прекрасного хрупкого и непорочного хрустального мира» дореволюционной культуры vs. неспособность самой

культуры понять и предотвратить стихию истории), они исходят из совершенно одинаковой двухуровневой модели восприятия изображаемой литературной действительности, в которой «реальные» воображаемые события — т. е. конкретные действия литературных персонажей в определенном литературном пространстве и времени — получают дополнительное (предположительно более глубокое) осмысление, если учесть множество интертекстуальных отсылок и ассоциаций, очевидно, вполне осознанно вписанных в текст его автором. Изображенные события требуют дополнительного осмысления в этом интертексте, создавая этим новый уровень художественного изображения (или м. б. воображения) действительности.

В такой схеме рассказ читается сравнительно однозначно и без особых усилий, если читателю удастся заметить хотя бы часть этих аллюзий. Благодаря тому, что они — как мы покажем впоследствии — продублированы и всплывают на разных уровнях текста, совершенно их пропустить практически невозможно, что и заставляет читателя как-то соотносить «реальные» события рассказа с их дискурсивным контекстом.

Частично к такому двухуровневому прочтению подталкивает центральная сюжетная аллюзия рассказа, отсылающая к общеизвестным историческим событиям Октябрьской революции, вернее, к одному событию — к удачной попытке Ленина пробиться в Смольный вечером 24-го октября. Советская историография этому событию придавала чрезвычайное значение: прибыв в Смольный, Ленин начал непосредственно руководить восстанием, что решительно повлияло на исход событий и обеспечило победу революционных сил. Данный (псевдо)исторический факт, о котором знал любой советский школьник (см., на пример, Савельев 1967: 28–32), Пелевин использует в качестве основной рамки построения простой сюжетной конструкции: пара юнкеров — Юрий Попович и Николай Муромцев — охраняли ночную Шпалерную с понятным приказом «не пропускать по Шпалерной в сторону Смольного ни одну штатскую блядь», три раза к ним подошли люди в штатском и они их не пропустили, и только в последний, четвертый раз, они разрешили пролетариату Эйно Райхья с желтой тележкой с лимонадом фирмы «Карл Либкнехт и сыновья», проехать мимо них в направлении Смольного. Во всех штатских, пытающихся пройти юнкерскою охрану, читатель легко узнает штрихи Ленина: «гуляющий» господин в котелке с получеховской бородкой и широкими скулами и «жирная женщина в шляпе с густой вуалью», идущая «в гости к подруге» — оба картавят, у инвалида, сопровождаемого медсестрой, сквозь бинты просвечивают бугры лысого лба и он совершенно неразумно реагирует на звук «Апассионаты» Бетховена¹, а «бутылки лимонада» во вмести-

¹ Ср.: «Как-то вечером, в Москве, на квартире Е. П. Пешковой, Ленин, слушая сонаты Бетховена в исполнении Исаия Добровейн, сказал:

— Ничего не знаю лучше “Аpassionata”, готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди! И, прищурясь, усмехаясь, он прибавил невесело:

тельной желтой тележке, в которую юнкерская пара так и не удосужилась взглянуть, «картаво грохотали». Очевидно, что Ленин (во второй и третьей попытке в паре с сопровождающим) упорно добивается своего, а юнкера охраняют мир дореволюционной культуры и при этом стараются объяснить себе суть этого мира и свою жизненную миссию по отношению к нему. Свою историческую миссию богатырей — защитников тысячелетней русской культуры — они, конечно, проваливают, и если интерпретировать конкретные (псевдо)исторические события в контексте дискурсивной действительности эсхатологии данного времени, на значение которой в своих разговорах и галлюцинаторно мистических видениях указывают сами герои, легко прийти к выводу, что удачная попытка Ленина пробиться в Смольный приобретает историософский смысл победы сил зла над силами добра, победы тьмы над светом, и что мы имеем дело с произведением о «хрупкости, прозрачности и непрочности» прекрасного мира культуры и/или о «заблуждении русской интеллигенции, погрязшей в поисках квази-религиозных ценностей» и поэтому неспособной в критическую минуту предотвратить историческую и культурную катастрофу.

Но на самом деле данное прочтение соответствует только внутритекстовому плану осмысления — уровню, в той или иной степени раскрывающемуся не только читателю, но и двум главным героям рассказа, прибегающим в поисках ответа на вопрос об их собственной исторической миссии к декадентским книжкам и к психоактивным веществам. Не случайно рассказ начинается со сцены, в которой в зашифрованном виде представлена глубинная структура всего произведения:

Каждый, кому 24 октября 1917 года доводилось нюхать кокаин на безлюдных и бесчеловечных петроградских проспектах, знает, что человек вовсе не царь природы. Царь природы не складывал бы ладонь в подобие индийской мудры, пытаясь защитить от промозглого ветра крохотную стартовую площадку на ногте большого пальца. Царь природы не придерживал бы другой рукой норовящий упасть на глаза край башлыка. И уж до чего бы точно никогда не дошел царь природы, так это до унижительной необходимости держать зубами вонючие кожаные поводья, каждую секунду ожидая от тупой русской лошади давно уже предсказанного Дмитрием Сергеевичем Мережковским великого хамства.

— И как тебе не надоест только, Юрий? Уже пятый раз за сегодня нюхашь, — сказал Николай, с тоской догадываясь, что товарищ и на этот раз не предложит угоститься.

— Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм-гм, — должность адски трудная!» (Горький 1974: 42)

Юрий спрятал перламутровую коробочку в карман шинели, секунду подумал и вдруг сильно ударил лошадь сапогами по бокам.

— Х-х-х-а! За ним повсюду всадник медный! — закричал он и с тяжело-звонким грохотом унесся вдаль по пустой и темной Шпалерной. Затем, как-то убедив свою лошадь затормозить и повернуть обратно, он поскакал к Николаю — по пути рубанул аптечную вывеску невидимой шашкой и даже попытался поднять лошадь на дыбы, но та в ответ на его усилия присела на задние ноги и стала пятиться через всю улицу к кондитерской витрине, заклеенной одинаковыми желтыми рекламами лимонада: усатый герой с георгиевскими крестами на груди, чуть пригибаясь, чтобы не попасть под осколки только что разорвавшегося в небе шрапнельного снаряда, пьет из высокого бокала под взглядами двух приблизительно нарисованных красавиц-медсестер. Николай с кем-то уже обсуждал идиотизм и пошлость этого плаката, висевшего по всему городу попеременно с эсеровскими и большевистскими листовками, сейчас он почему-то вспомнил брошюру Петра Успенского о четвертом измерении, напечатанную на паршивой газетной бумаге, и представил себе конский зад, выдвигающийся из пустоты и вышибающий лимонад из руки усталого воина.

Здесь «вкрадчивый вопрос» «На чем они ездят?» напрашивается сам собой, и именно варианты ответа на этот вопрос обрисовывают разные потенциальные уровни восприятия текста. Вместо марки машины и «кислоты или грибочков» начала московских девяностых ответ на этот вопрос здесь мнимо очевидный: юнкера Юрий и Николай в самом начале рассказа ездят на лошадях и на кокаине. Вернее, оба ездят на лошадях и только Юрий уже некоторое время ездит и на кокаине. Но что это за лошади и что за кокаин? Как и путь Ленина в Смольный, они отсылают к «реальной» исторической обстановке: на Шпалерной Ленина, согласно истории, действительно встретил именно конный патруль юнкеров, а что касается кокаина, это вещество в разгар революции вследствие сухого закона 1914–1920 гг. перестает быть любимым развлечением интеллектуальной и художественной богемы и широко распространяется в солдатских и офицерских рядах, в том числе и среди балтийских матросов, которые являлись основной военной опорой большевиков (см. Сидоров 2012: 150–152). Но в многоуровневой дискурсивной контекстуализации эти лошади — как, впрочем, и кокаин — отсылают к трем совершенно разным представлениям. В первом абзаце беспокойная «тупая русская лошадь» под кокаинистом Юрием иронически ассоциируется с стихийным волнением грубых, необразованных народных масс, которое, согласно предсказаниям известного эссе Мережковского, должно было стать третьим, будущим лицом уничтожающего русскую культуру хамства². Юрий нюхает кокаин, не осознавая того, что видно читателю начала девяностых: что они уже не в состоянии справиться, что лошадь непременно подведет и что их миссия изначально

² «Третье лицо будущее — подь нами, лицо хамства, идущаго снизу — хулиганства, босаячества, черной сотни — самое страшное изъ всѣхъ трехъ лицъ.» (Мережковский 1906: 37)

провальная. Когда на кокаине с «крохотной стартовой площадки» ногтя он пускается по Шпалерной, он пробует себя в роли Пушкинского героя, поднявшего Россию на дыбы, и видимо интерпретирует настоящий критический момент русской истории в контексте ее 200-летней «европейской» истории. Второй герой, Николай — пока еще только мечтающий поехать на кокаине — наблюдает за происходящим, и, хотя он совершенно не понимает, что происходит, он видит намного больше, чем пока может увидеть читатель начала девяностых или его ночной спутник Юрий. Наблюдая за пятившейся задницей лошади, которую неудачно пытается поднять на дыбы Юрий, он замечает пошлый плакат на витрине кондитерской (герой с георгиевскими крестами на груди, красавицы медсестры, лимонад) и зачем-то вспоминает про брошюру популярного оккультиста Петра Успенского. Это позволяет ему заглянуть в будущее и в странном образе конского зада, вышибающего лимонад из руки героя, в загадочном образном палимпсесте увидеть ряд еще не сбывшихся событий рассказа.

Отношение между двумя героями в продолжении рассказа дополнительно проясняют их *говорящие* фамилии: оказывается, что Юрий — это Юрий Попович, а вместе с ним на ночной Шпалерной на лошади сидит Николай Муромцев. Очевидная аллюзия на героев былинного эпоса на одном уровне текста якобы подтверждает *историософское* прочтение произведения:

В рассказе Пелевина герои Юрий и Николай как бы наследуют традиционную функцию защитников земли русской и на новом историческом витке воплощают их «задание» — спасение и сохранение иллюзорного Хрустального мира, олицетворяющего былое известное прошлое Руси и неведомое ее будущее. Богатыри-декаденты начала XX в. стерегут рубежи новой заставы, однако отсутствие третьего богатыря — современного им Добрыни Никитича — порождает всеилie случайности в Хрустальном мире Пелевина. (Щучкина 2009: 117–118)

Но боюсь, что дискурсивная конструкция отношений двух или скорее трех героев гораздо сложнее. Во-первых, третий богатырь в рассказе не отсутствует, он — как предсказано в блоковском эпитафье — «на пути». С ним два главных героя встречаются четыре раза, смутно ощущая его присутствие, но полностью так и не осознав, с кем они на самом деле столкнулись. Напомню, что он два раза приходит пешком, переодетый в «господина в котелке» и в «жирную женщину в шляпе», в третий раз его в коляске везет пролетарий, переодетый в медсестру, как инвалида — героя Брусиловского прорыва, а в четвертый, последний раз, он удачно проезжает мимо юнкеров в утробе современного троянского коня — во «вместительной желтой тележке с лимонадом фирмы “Карл Либкнехт”». Во-вторых — основные дискурсивные рамки осмысления роли героев-богатырей (в пер-

вую очередь знаменитая картина Васнецова и народные предания о трех известнейших богатырях) в рассказе существенно изменены. Если в трактовке Васнецова, Илья Муромец — центральный персонаж и самая сильная фигура, а Алеша Попович изображен как его младший спутник с луком и гуслим, то в рассказе Пелевина Николаю Муромцеву отведена роль младшего в паре. Николай с самого начала рассказа смотрит на Юрия Поповича как на более опытного товарища, способного прояснить суть происходящего и их исторической миссии, а также имеющего собственный запас кокаина. Если Муромец на картине Васнецова смотрит вдаль, то Николай смотрит на Юрия как на более опытного и образованного сверстника.

В этой части вариант Пелевина отсылает к более раннему периоду былинной биографии Ильи Муромца, прожившего согласно преданиям первые три десятилетия своей жизни в параличе и бессилии. Только после чудесного исцеления волхвами он обрел незаурядную физическую силу и отправился на княжескую службу защищать родину. В роли волхва (или в другом варианте — слепого странника, поющего духовные стихи) здесь, очевидно, выступает Юрий Попович, предлагающий своему коллеге идеи немецких мыслителей, а позже и кокаин.

В разговоре двух всадников на ночной Шпалерной *старший* Николай, очевидно, выступает в роли *младшего*, менее самоуверенного, и относится к Юрию как к более опытному коллеге, который может поделиться ответами на главные вопросы — и кокаином. В паре сразу прочитывается структурное отношение *ученик — учитель*, характерное для творчества Пелевина в целом (ср. Javornik 2009: 4) и Юрий объясняет сложившуюся ситуацию менее опытному коллеге. При этом он ссылается на первый том «Заката Европы» Освальда Шпенглера, который он якобы прочел в рукописи (первый том книги был написан до начала войны, но он вышел только в 1918 г.), трактуя ситуацию в революционной России как феномен общего кризиса западного мира. Очевидно, что Юрий воспринимает происходящее в контексте западной, петровской культурной парадигмы: происходящее в России для него является частью кризиса общеевропейской культуры, и понять, что происходит, можно, читая западных мыслителей³. Но Юрий уверен, что все понимает, хотя на самом деле очевидно не в состоянии полностью понять происходящее, о чем современному читателю девяностых сообщает тот же Шпенглер. Во втором томе цитируемого Юрием произведения, вышедшем после революции и гражданской войны — в 1922 г., он анализирует историю русской культуры не как историю запада, а как один из примеров т. н. *исторического псевдоморфоза* (Шпенглер 1998: 193, 197–200).

³ Здесь следует отметить, что вторая, более современная социологическая аллюзия «былинной» фамилии героя Попович, отсылает к образованному светскому сословию, постепенно утратившему связь с народными духовными корнями в XIX веке (ср. Манчестер 2015: 7–26)

Нечто похожее мы наблюдаем и в связи с ответом на вопрос о личной исторической миссии героев, о которой Юрий с перебоями говорит Николаю практически до конца рассказа. После первой встречи с *третьим*, он — ссылаясь на австрийского антропософа Рудольф Штейнера — объяснил другу, что у каждого человека есть историческая миссия, но не каждый сможет ее осознать, после чего в первый раз угостил Николая кокаином и тот увидел загадочную ночную Шпалерную и услышал «трагический и прекрасный вальс» из окна одного из домов. После второй встречи с *третьим*, заметив, что «господин в котелке» и «женщина с вуалью» оба картавят, Юрий открыл Николаю, что, согласно Штейнеру, повторяющиеся события являются знаками «высших сил», после чего, не выдержав, Николай сам попросил Юрия поделиться сним оставшимся кокаином. На этот раз под воздействием кокаина улица не изменилась, но со стороны Литейного из тумана появились всадники, оказавшиеся юнкерским взводом:

Впереди на молодой белой кобыле ехал капитан Приходов, концы его черных усов загибались вверх, глаза отважно блестели, а в руке замороженной молнией сверкала кавказская шашка. За ним сомкнутым строем скакали двенадцать юнкеров.

Фамилия капитана, конечно, говорящая. Одно из разговорных значений слова *приход* — это начало воздействия наркотика, непосредственно предшествующее кайфу. Вслед за дозой на улице появляется *Приходов* и Николай теряетя, но Юрий опять уверенно объясняет, что едут «свои». Читатель, конечно, в очередной раз видит больше. Приезд взвода не может не читаться на фоне в тот момент еще не написанной поэмы Блока «Двенадцать»: двенадцать всадников вслед за Приходовым появляются как *правый* (или *реакционный*) вариант двенадцати красноармейцев, в поэме Блока следующих за ликом Христа⁴. Место Христа здесь отведено капитану, который — как и большевики в Смольном — торгует кокаином, вместо «за вьюгой неведомого» белого «венчика из роз», двенадцать юнкеров следуют за черными усами и замороженной молнией кавказской шашки.

Для читателя на этой точке становится очевидным, что «кокаин на безлюдных и бесчеловечных петроградских проспектах» не только исторический факт, но и своеобразная метафора наркотического и/или стимулирующего эффекта дискурсивного осмысления происходящего в большом диапазоне от сложных философских и мистических трактовок до простой идеологии: кокаин *немецкой* философии и антропософии вместе с реальной дозой белого порошка Николаю предлагает Юрий, *снежок* упрощенной идеологии предлагают военные и политические соперники предстоящего большого сражения.

⁴ Наряду с приведенным отрывком на *Двенадцать* как один из важных подтекстов рассказа указывают и другие мотивы: разорванный плакат об Учредительном собрании, «черная собака неопределенной породы» как вариант блоковского «паршивого пса» и т. д.

Приходов принес героям сведения о трупах на Литейном (мужчина, женщина и медсестра с генералом) и часы, играющие «Апассионату», которые он нашел рядом с трупом генерала, а один из юнкеров — «большой энтузиаст конькобежного спорта и танкового дела» Васька Зиверс — незаметно передал Юрию сверточек с наркотиками, после чего взвод уехал, а Николай и Юрий остались на своем посту на Шпалерной. Юрий разочарованно установил, что Зиверс вместо кокаина принес ему эфедрин, и хотя у Николая нашелся шприц, они не решились сразу уколоться, но Николаю снова чуть приоткрылось четвертое измерение:

С отъездом капитана Приходова улица опять превратилась в ущелье, ведущее в ад. Происходили странные вещи: кто-то успел запереть на замок подворотню в одном из домов, на самой середине мостовой появилось несколько пустых бутылок с ярко-желтыми этикетками, а поверх рекламы лимонада в окне кондитерской косо висело оглушительных размеров объявление, первая строка которого, выделенная крупным шрифтом и восклицательными знаками, фамильярно предлагала искать товар.

Почти все фонари уже погасли — остались гореть только два, друг напротив друга, Николай подумал, что какому-нибудь декаденту из «Бродячей собаки» уже не способному воспринимать вещи просто, эти фонари показались бы мистическими светящимися воротами, возле которых должен быть остановлен чудовищный зверь, в любой миг готовый выползти из мрака и поглотить весь мир.

Зверь почти сразу материализовался в виде очередного появления *третьего*, на этот раз с медсестрой и в коляске, но Юрий и Николай не смогли связать сведения о трупах с очередной попыткой Ленина пройти в Смольный. Только когда при попытке подтверждения личности ложного инвалида зазвучала «Апассионата» и тот пустился в бег, завязалась перестрелка и ложные медсестра и инвалид скрылись, а Николай неосознанно предложил объяснение происходящего, соответствующее обоим уровням осмысления текста:

— И чего они к Смольному так стремятся? — стараясь, чтобы голос звучал спокойно, спросил Юрий. Он не успел сделать ни одного выстрела и до сих пор держал в руках часы.

— Не знаю, — сказал Николай. — Наверно, к большевикам хотят: там можно спирт купить и кокаин. Совсем недорого. — Что, покупал? — Нет, — ответил Николай, закидывая карабин за плечо, — слышал. Бог с ним. Ты про свою миссию начал рассказывать, про доктора Шпуллера.

Николай постоянно путает *немецких* мыслителей на *III* — Шпенглера и Штейнера — и никак не может запомнить их фамилии, он не совсем уверен в том, что на самом деле перед ним, но в своей растерянности очевидно видит больше своего куда более уверенного друга. Когда разговор после перестрелки уже в третий раз вернулся к теме личной исторической миссии, Юрий рассказал Николаю, что Штейнер открыл ему суть его исторической миссии — в очередной раз защищать мир от древнего демона

(и даже показал ему гравюру с двумя древними воинами с копьем и песочными часами). Но информацию о трупах на Литейном и представленное Юрием мистическое предсказание герои так и не смогли отнести непосредственно к актуальным событиям. Зато вспомнили об эфедрине и решили вколоться, после чего Юрий начал неосознанно бормотать стихи сонета Блока, а Николай в фантастическом видении увидел всю историософскую суть происходящего.

Перед Николаем, накладываясь на Шпалерную, замелькали дороги его детства: гимназия и цветущие яблони за ее окном, радуга над городом, черный лед катка и быстро скользящие по нему конькобежцы, освещенные ярким электрическим светом, облетающие столетние липы, двумя рядами сходящиеся к старинному дому с колоннами у входа, — все это он когда-то видел на самом деле. Но потом стали появляться картины чего-то очень знакомого и одновременно никогда не виданного: померещился огромный белый город, увенчанный тысячами золотых церковных головок, — город, как бы висящий в воздухе внутри огромного хрустального шара, — и этот город (Николай знал это совершенно точно) был Россией, а они с Юрием, который во сне был не совсем Юрием, находились за его границей и сквозь клубы тумана мчались на конях навстречу какому-то чудовищу, в котором самым страшным была полная неясность его очертаний и размеров: это был бесформенный клуб пустоты, источающий ледяной холод.

Николай вздрогнул и широко открыл глаза. В окружающей его броне блаженства появилась крохотная трещинка, в которую просочилось несколько капель неуверенности и тоски. Трещинка постепенно росла, и скоро мысль о предстоящем завтра утром (ровно в пять тридцать) повороте всей жизни и судьбы перестала доставлять удовольствие. А еще через пару минут, когда впереди замигали и поплыли навстречу два горящих друг напротив друга фонаря, эта самая мысль стала несомненным и главным источником переполнившего душу страдания.

Николай в очередной раз заглянул в будущее и увидел предстоящее историческое потрясение, он увидел и роль, которую в событиях должны сыграть они с Юрием, и даже образ чудовища, но наслаждение ясного, цельного и незыблемого осмысления мира и свой роли в нем очень скоро прошло. Вслед за капитаном Приходовым по ночной улице приблизился «отходняк», принявший в конце форму пролетария с желтой тележкой с лимонадом. Нарративный финал рассказа известен: ночные воины пропускают *третьего*, но дискурсивные рамки описываемого имеют интересное продолжение. Юрий и Николай после ухода *третьего* сначала вспомнили об оставшемся кокаине, приняли дозу и Юрий снова начал объяснять Николаю идеи *немецких* философов (на этот раз наряду с Шпенглером он объяснил Стриндберга), но Николай вспомнил о стихотворении Блока, который Николай читал во время эфедринового кайфа и попросил его дочитать стихотворение до конца.

Очевидно, что в юнкерской паре Юрию отведена роль учителя, который не в состоянии понять глубинную суть текстов, о которых говорит Николаю. *Младший* учитель хорошо знает все, что целно и окончательно объясняет мир в глазах настоящего потомка двух столетий русского западничества, но его уверенность в правоте и однозначности собственной трактовки мира делает его практически слепым, а его объяснения — даже если они обоснованы на сложных *немецких* источниках — остаются на уровне всех остальных альтернативных *кокаиновых* картин мира (пошлой потребительской, оккультной, большевистской, «торговавшей» в Смольном, коалиционно-демократической в лице Временного правительства, которую *крышуют* капитан Приходова и его юнкера, левоэсеровской⁵ и т. п.). Старший ученик Николай не только глубже видит саму действительность ночной Шпалерной, но и — постоянно теряясь в *немецких* объяснениях Юрия и взбудораженный его кокаином — в историко-дискурсивном окружении роковой ночи интуитивно нащупывает суть происходящего. Узнав от Юрия о предсказании Штейнера, именно он в финальном эфедриновом видении осознает их истинную миссию и постигает историософский смысл своего существования.

Но если посмотреть на его прозрение с точки зрения читателя начала девяностых, картина значительно усложняется, так как само появление эфедрина на петроградских улицах 1917 г. выводит описываемое за исторические и историософские рамки. Дело в том, что в реальном, историческом Петрограде того времени не могло быть никаких ампул с эфедрином. Хотя японские химики изолировали эфедрин еще в конце XIX-го века, на западе он был практически неизвестен и его начали применять как лекарство только во второй половине двадцатых годов (см. Lee 2011: 80). Вторая интересная деталь в рассказе связана с эффектом данного алкалоида, который даже в смертельных дозах не вызывает галлюцинаций и в принципе не очень пригоден к рекреационному (зло)употреблению (кроме медицины его современное применение ограничено энергетическими напитками и таблетками для похудения). Зато по химическим характеристикам очень близкое к эфедрину вещество в больших дозах и после длительного применения (напомню, что шприц нашелся в кармане именно у Николая) может вызвать сильные галлюцинации. Речь идет о химическом деривате эфедрина (или псевдоэфедрина) — метамфетамине, который тоже синтезировали в двадцатые годы, а в Германии тридцатых годов его начали производить в большом объеме как стимулирующее средство под коммерческим именем Первитин (как внутривенный препарат в ампулах и в виде таблеток). Его массово применяли во время Второй мировой войны в немецкой

⁵ Напомню, что Юрий угощает Николая кокаином «из эсеровских кругов», что «бловики перед терактом нюхают».

и японской армиях как стимулирующее средство для поддержки боевого духа, а к концу двадцатого века именно метамфетамин под уличным названием *Crystal Meth* стал одним из самых распространенных нелегальных наркотиков в США.

На этом уровне текста хрупкий, изощренный *хрустальный мир* дореволюционной культуры, который Юрий и Николай не смогли защитить от «грядущего хама» стихии необразованных народных масс, перерастает в универсальную метафору культуры в целом. Уверенность в том, что все объяснимо и понятно, это полная слепота, и она в рассказе представлена в лице Юрия, который знает все и не видит ничего. Готовность теряться в загадочных текстах, окружающих нас и самыми разными способами создающих окружающую нас действительность, позволяет нам порою взглянуть за пределы конкретного времени и пространства, что в рассказе местами удается Николаю, но увидеть и полностью понять увиденное не одно и то же. Здесь культура обманчива и иногда, будучи уверенными, что мы передаемся ее стимулирующим *эфедриновым* эффектам, мы попадаем в *метамфетаминовую* галлюцинаторную иллюзию. Видение о миссии героев как защитников хрустального мира культуры оказывается именно такой иллюзией, из которой Николая вырывает «крохотная трещинка, в которую просочилось несколько капель неуверенности и тоски». Разбитое стекло витрины, которая с первой сцены рассказа выступает как метафора хрупкой культуры, стекло, скрип которого герои слышали в скрипе колес коляски инвалида еще до того, когда это стекло на самом деле посыпалось на улицу в перестрелке с медсестрой и инвалидом — это разбитое стекло перед четвертым появлением третьего «густо и противно» хрустит под копытами лошади героя (напомню, что метамфетамин как наркотик используется в форме сравнительно больших прозрачных кристаллов). В момент, когда Николаю удалось увидеть суть надвигающейся историко-культурной катастрофы, мир, который им с Юрием якобы предстояло защищать от «бесформенного клуба пустоты, источающего ледяной холод», уже окончательно разрушен. Частично в его разрушении неосознанно принимали участие и Юрий с Николаем, выбрав одну из сторон (один из предлагаемых сортов *кокаина* на петроградских улицах 1917 г.), поэтому четвертое появление *третьего* и то, что герои на этот раз его пропустили, лишь внешне оформляет то, что уже случилось.

Если в *кокаиновом* варианте культура редуцирована на одностороннюю, уверенную, однозначную картину мира, которая, по сути, не может не быть ложной, то неуверенное всматривание в многогранную кристаллическую фактуру культуры дает возможность увидеть больше. И в этом случае всегда существует опасность, что кристаллы сложатся в калейдоскопическую галлюцинаторную картину, внушающей блаженство своей красотой, гармонией и цельностью, но и малейший поворот ручки калейдоскопа всегда образует «трещину» и на месте ответов снова встают вопросы. Именно поэтому Николай в финальной сцене уже не слушает Юрия,

когда тот в очередной раз объясняет очередного философа, а просит его до конца дочитать сонет Блока. Юрий наизусть знает текст стихотворения, но не понимает, что читает, а Николай, не понимая полностью зачем, хочет услышать стихотворение, в котором Блок — если читать сонет как подтекст рассказа Пелевина — уже в давнем 1904 г. указал на альтернативные варианты опьянения культурой и на неизбежность вечного шатания на «костыле» культуры между растерянностью и иллюзией.

ЛИТЕРАТУРА

- Анастасьева Ирина Леонидовна. «Хрустальный «венеч» Виктора Пелевина, или трагические странствия русской души». *Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация* 2 (2018): 150–59.
- Аюпов Тимур Рустамович. «Художественные реалии в ранних рассказах Виктора Пелевина». *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 13/7 (2022): 5–9.
- Блок Александр Александрович. *Стихотворения. Книга вторая (1904–1908)*. Блок Александр Александрович. *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. Т. II. Москва: Наука, 1997.
- Горький Максим. *Рассказы, очерки, воспоминания. 1924–1935*. Горький Максим. *Полное собрание сочинений*. Художественные произведения в 25 томах. 20. Москва: Наука, 1974.
- Манчестер Лори. *Поповичи в миру. Духовенство, интеллигенция и становление современного самосознания в России*. Перев. Александр Юрьевич Полунов. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
- Мережковский Дмитрий Сергеевич. *I. Грядущий хам. II. Чехов и Горький*. Санкт-Петербург: Издание М. В. Пирожкова, 1906.
- Савельев Леонид Савельевич. *Ленин идет в Смольный*. Ленинград: Детская литература, 1967.
- Сидоров Александр. *На Молдаванке музыка играет: Новые очерки о блатных и уличных песнях*. Москва: ПРОЗАИК, 2012.
- Шпенглер Освальд. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 2. Всемирно-исторические перспективы*. Перев. И. И. Маханьков. Москва: Мысль, 1998.
- Щучкина Т. В. «Циклическое единство малой прозы В. Пелевина (сборник рассказов “Синий фонарь”». *Вестник СПбГУ. Язык и литература* 3 (2009): 116–121.
- Javornik Miha. «Postmodernistični prerok Viktor Pelevin». *Primerjalna književnost* 32 /1 (2009): 1–24.
- Lee M. R. «The History of Ephedra (Ma-Huang)». *The Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh* 41/1 (2011): 78–84.

REFERENCES

- Anastas'eva Irina Leonidovna. «Hrystal'nyj «venec» Viktora Pelevina, ili tragicheskie stranstvija ruskoj dushi». *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 19. Lingvistika i mezhkul'turnaja kommunikacija* 2 (2018): 150–59.
- Ajupov Timur Rustamovich. «Hudozhestvennye realii v rannih rasskazah Viktora Pelevina». *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 13/7 (2022): 5–9.
- Blok Aleksandr Aleksandrovich. *Stihotvorenija. Kniga vtoraja (1904–1908)*. Blok Aleksandr Aleksandrovich. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v dvadcati tomah*. Tom II. Moskva: Nauka, 1997.
- Gor'kij Maksim. *Rasskazy, ocherki, vospominanija. 1924–1935*. Gor'kij Maksim. *Polnoe sobranie sochinenij*. Hudozhestvennye proizvedenija v 25 tomah. 20. Moskva: Nauka, 1974.

- Javornik Miha. «Postmodernistični prerok Viktor Pelevin». *Primerjalna književnost* 32 /1 (2009): 1–24.
- Lee M. R. «The History of Ephedra (Ma-Huang)». *The Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh* 41/1 (2011): 78–84.
- Manchester Lori. Popovichi v miru. Duhovenstvo, intelligencija i stanovlenie sovremennoo samosoznanija v Rossii. Perv. Aleksandr Jur'evich Polunov. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
- Merezhkovskij Dmitrij Sergeevich. I. Grjadushhij ham. II. Chehov i Gor'kij. Sankt-Peterburg: Izdanie M. V. Pirozhkova, 1906.
- Savel'ev Leonid Savel'evich. Lenin idjot v Smol'nyj. Leningrad: Detskaja literatura, 1967.
- Sidorov Aleksandr. Na Moldavanke muzyka igraet: Novye ocherki o blatnyh i ulichnyh pesnjah. Moskva: PROZAIK, 2012.
- Shpengler Osval'd. Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii. 2. Vsemirno-istoricheskie perspektivy. Perv. I. I. Mahan'kov. Moskva: Mysl', 1998.
- Shhuchkina T. V. «Ciklicheskoje edinstvo maloj prozy V. Pelevina (sbornik rasskazov “Sinij fonar”)». *Vestnik SPbGU. Jazyk i literatura* 3 (2009): 116–21.

Blaž Podlesnik

PIJANSTVO OD KULTURE U PRIPOVECI „KRISTALNI SVET“ V. PELJEVINA

Rezime

Rad je posvećen pitanju odnosa između pijanstva pod dejstvom psihodeličnih supstanci i pijanstva od kulture u pripoveci „Kristalni svet“ (1991) V. Peljevina. Analiza dela, uzimajući u obzir karakteristike date tematske celine, daje mogućnost da se dodatno i/ili altrenativno osmisli centralni istorijsko-kulturni motiv teksta. Jedna od ključnih itologema sovjetske historiografije — uspešan pokušaj Lenjina da se probije u Smoljni, u pripoveci Peljevina se osmišljava u kontekstu eshatologije, karakteristične za kulturu srebrnog doba, i tako zadobija ostpriezofski smisao pobeđe sila zla nas silama dobra, pobeđe tame nad svetlošću. Ali to što na jednom nivou teksta izgleda kao vrlo jednostavna rekontekstualizacija sovjetske mitologeme u domenu mitologije srebrnog doba, u spoju sa temom pijanstva postaje moguće i univerzalnije čitanje teksta, gde je u centru pažnje pitanje o proročkoj snazi i/ili narkotičkoj zaslepljenosti kao mogućim varijantama realizacije halucinogenog potencijala kulture.

Ključne reči: „Kristalni svet“, V. Peljevin, psihodelične supstance, pijanstvo od kulture.

Даниэла Лугарич Вукас
Философский факультет Загребского Университета
dlugaric@ffzg.hr

Danijela Lugarić Vukas
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb
dlugaric@ffzg.hr

ОПЬЯНЕНИЕ СОВЕТСКИМ ПРОШЛЫМ
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ РОМАНЕ:
ОТ РЕСТАВРАЦИИ ДО РЕФЛЕКСИИ,
ОТ ТОТАЛЬНОСТИ ДО РУИН*

THE INTOXICATION BY THE SOVIET PAST
IN THE CONTEMPORARY RUSSIAN NOVEL:
FROM RESTORATIVENESS TO REFLEXIVITY,
FROM TOTALITY TO RUINS

Исходя из предположения, что советское прошлое пользуется особым эстетическим и этическим авторитетом в современном русском романе 2010-х годов, данная статья предлагает типологию сюжетов о советском прошлом в русском романе в десятилетие глубоких культурных изменений и многогранного кризиса символического порядка (Илья Кукулин). Кроме того, в исследовании предлагается более общий теоретический взгляд на проблематику воспроизведения прошлого в художественной литературе. Я утверждаю, что на примере ряда известных примеров, среди которых *Обитель* Прилепина, роман-трилогия Яхиной, *Живые картины* Полины Барсковой и *Памяти памяти* Марии Степановой, можно разделить современный роман на *реставрирующий* и *рефлексирующий* (Светлана Бойм).

Ключевые слова: роман, современная русская литература, постсоветская культура, 2010-е, литература и память.

* Статья представляет собой адаптированный вариант заключительной главы рукописи книги «*Moja domovina — SSSR*». *Književnost i pamćenje u suvremenom romanu u Rusiji*, вышедшей в 2023 году в издательстве Диспут. Настоящая работа, как и книга, написаны в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 гг.» Хорватского фонда науки (TRANSFORM IP – 2020–02–2441). Данная статья была прочитана на конференции «Пьянство/опьянение в русской культуре с 1990 по 2020 гг.» (13 и 14 мая 2022 г., Философский факультет, Загребский университет).

Starting from the premises that the Soviet past enjoys a special aesthetic and ethical authority in the contemporary Russian novel of the 2010s, this article offers a typology of the plot of the Soviet past in the Russian novel during a decade of profound cultural changes and multifaceted crisis of the symbolic order (Ilya Kukulkin). Additionally, the study offers a broader theoretical analysis of the problem of how the past is portrayed in literary fiction. I assert that by using a number of well-known examples, including Prilepin's *Abode (Obitel')*, Yakhina's novel trilogy, Polina Barskova's *Living Pictures (Zhivye kartiny)*, and Marija Stepanova's *In Memory of Memory (Pamyati pamyati)*, it may be possible to categorize the contemporary novel into *restorative* and *reflexive* (Svetlana Boym).

Key words: novel, contemporary Russian literature, post-Soviet culture, 2010s, literature and memory.

«Разве история моей земли — свиток, чтобы ей развиваться, спросил Арсений».

(Водолазкин 2012: 154)

Советское прошлое в постсоветском романе — введение

Метафора черного молока, т. е. питья черного молока — лейтмотив известного стихотворения Пауля Целана «Фуга смерти». Хотя существительное «молоко» обычно положительно окрашенный образ, его значение в стихотворении Целана отменяется прилагательным «черный» и обращается в противоположность. Молоко здесь — не одаривающее жизнью, а приводящее к гибели «молоко смерти». В стихотворении Целана картина «черное молоко рассвета» символизирует Холокост, т. е. невыразимая словами реальность массового уничтожения людей превращается в алогичную картину, посредством которой Холокост получает слово. В данной статье эта стихотворная картина напоминает масштабы «опьянения» советским прошлым в современном русском прозаическом творчестве 2010-х¹, в ко-

¹ В своем лирическом эссе «Предполагая жить», написанном в 2015 году, Мария Степанова ссылается на рассказ Пелевина «Бубен Верхнего мира» (1993) и говорит, что картина воскресения немецкого летчика времен Второй мировой войны (чтобы выдать девушку замуж за иностранца) «дает представление об актуальной действительности: остается точным, написанным с живой натуры, физиологическим очерком русской жизни» (Степанова 2015). Степанова говорит об особой зачарованности, глубокой и личной вовлеченности в прошлое современной России; она говорит, что «Перекраивание прошлого ведется без остановки — и вовсе не только на центральных каналах и в официозных изданиях или в неподцензурных текстах политических блогеров. Можно, например, просто зайти на YouTube — там сотни комментариев к пению „Смело мы в бой пойдём“, там рвут друг друга в клочья за правое дело столетней давности, там нет никакой разницы между двадцатым и двадцать первым веком и никакого желания вести дискуссию в академическом ключе. Дискуссии этого рода (о первой мировой, второй мировой, афганской, чеченской, о репрессиях и распаде СССР) самозарождаются в такси, поезде, приемной врача — любом месте, где возникает возможность разговора. Это все немного напоминает семейный скандал — но кухней оказывается огромная страна, а действующими лицами не только живые, но и мертвые. Которые, как выясняется, живее всех живых. (...) в известном смысле мы все приемники людей 20–30-х годов, которые вселялись в квартиры бывших людей — арестованных, сосланных, стертых — и годами сидели на чужих стульях под чужими портретами, привыкая к ним, но не забывая о неполноте своего права и общей

тором, как, например, в *Живых картинах* Полины Барсковой, *Пределе забвения* Сергея Лебедева или *Ленинграде* Игоря Вишневецкого и т. д., повествователи о советском прошлом говорят голосами умерших. Такое танатологическое повествование часто возвращается в исходную точку: композиции современных романов, от *Лавра* Водолазкина до *Памяти памяти* Степановой, можно описать как фугообразные, поскольку они предполагают — как и в стихотворении Целана — бытие из того, что уже не существует (из того, что уже произошло; из того, чего уже нет среди живого). Более того, в разных произведениях современных писателей повествователи словно разговаривают со смертью, отталкиваясь от нее, и при этом пользуются разными приемами чтобы то, что само по себе является статичным, сделать динамичным, сюжетным (см. например роман *Авиатор* Водолазкина или *Письмовник* Шишкина). Поскольку герои этих произведений не могут отказаться от возврата в прошлое, можно говорить об особой «безбудущности» и атрофии трагедийного без катарсиса в десятилетиях, о котором Илья Кукулин говорил как о периоде сильных культурных потрясений и глубокого кризиса символического порядка (Кукулин 2018: 221). «Фуга смерти» Целана также определяется драматизмом, полифонией, повторяющимися мотивами, вариативностью — такими характеристиками можно описать и дискурс советского прошлого в современном русском романе. Разные тексты указывают на то, что в нем господствует ретроспективное построение повествования, а память оказывается главной творческой инстанцией, причем прошлое, конечно, оказывается ловушкой — от прошлого спасает только смерть. Эту особенность в литературе более раннего периода прекрасно иллюстрирует повесть Петрушевской *Время ночь* (1992), а в новейшей литературе — хронотоп пустых коридоров Эрмитажа в блокадном Ленинграде из книги Полины Барсковой *Живые картины* (2014), по которым бродят истощенные голодом и холодом герои. При этом важно подчеркнуть, что специфика репрезентации прошлого в современном прозаическом творчестве состоит в том, что о прошлом пишут писатели поколения постпамяти, т. е. писатели, выросшие в постсоветской культуре, отмеченной «борьбой за память», как пишет Николай Эппле в своей книге *Неудобное прошлое* (Эппле 2020: 37). Связь с прошлым у этих писателей — если вспомнить Марианну Хирш — «на самом деле опосредована не воспоминанием, а творческим инвестированием, проекцией и креативным созиданием» (Hirsch 2008: 107). Таким образом, любое представление о прошлом в литературе есть, конечно, всегда вос-

истории. В результате представления о прошлом, об истории семьи, об истории страны могут быть самыми фантастичными, обогащаться любыми догадками, не стесняться никаких умолчаний (и даже считать их естественными) — прошлое никогда не становится прошедшим, совершившимся или завершившимся» (Степанова 2015). Валерия Пустовая, в свою очередь, в статье «Теория малых книг», написанной также в 2015 году, говорит, что «История и сама становится обширной ролевой игрой, а художественная литература о ней — вавилонской лотереей, приглашением, оставаясь в своих кедах, побывать в чужой шкуре» (Пустовая 2015).

создание, т. е. акт создания новых мифов (по словам Чеслава Милоша, «Все мы, говоря о прошлом, создаем мифы, ибо невозможно верно воспроизвести убегающие мгновенья», Милош 2005: 118). Кроме того, в интерпретации современного русского прозаического творчества необходимо иметь в виду, что даже в литературных произведениях, построенных на самой дисциплинированной версии реалистического литературного дискурса, реабилитируется мимесис, который является не подражанием или отражением, а формой общения всего со всем, где одно (настоящее, жизнь, эрос) не только переплетается с другим (прошлое, смерть, танатос), но сливается/превращается в другое (см., например, уже упомянутый роман *Письмовник* Михаила Шишкина).

Своеобразные и многозначительные поэтики памяти в современном русском прозаическом творчестве второго десятилетия XXI века предоставляют ряд чрезвычайно интересных проблем. Например, проблему документальной составляющей художественных текстов, поскольку почти все ключевые книги, посвященные советскому прошлому, основаны на архивном либо этнографическом материале. Документализм в русском прозаическом творчестве 2010-х годов может рассматриваться как подтверждение того, что прошлое есть нечто отличное от настоящего, «отброшенного» назад. Или, говоря словами Данило Киша (творчество которого постулирует особо сложную поэтику документа), «как придать равнодушию Истории свойство конкретного и истинного, если не с помощью остатков подлинных документов, писем и предметов, несущих на себе следы реальных людей?» (Kiš 2008: 205)? Любопытной также является попытка аргументации тезиса, согласно которому популярность изображения именно крайне жестокого прошлого (сталинские репрессии, войны, ядерная катастрофа в Чернобыле, блокада Ленинграда и др.) следует трактовать как симптом переходного характера современного российского общества и культуры, где будущее, как говорит Алейда Ассманн в книге *Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна*, «уже не служит неким Эльдorado для наших чаяний» (Assmann 2020: 4). В этом смысле одержимость прошлым, возвращение прошлого можно рассматривать как следствие потускнения «света будущего» (там же), т. е. того, что «будущее превратилось из источника ожиданий и надежд в источник озабоченности» (там же: 5). При этом настойчивость в изображении событий, связанных с разгулом насилия, можно интерпретировать как свидетельство того, что история, как справедливо писала Кэти Карут, иногда действительно проявляется как (травматический) симптом (Caruth 1995: 5). Этими сложными вопросами я более подробно занимаюсь в своей книге, написанной на хорватском языке, которая вышла в начале 2023 года (издательство Disput, г. Загреб). В данной статье мои задачи более скромные: опираясь на известную и часто используемую типологию ностальгии из книги Светланы Бойм *Будущее ностальгии*, делящуюся на *реставрирующую* и *рефлексиру-*

ющую,² я попытаюсь предложить типологию сюжетов советского прошлого в русском романе 2010-х.

Хотя, конечно, отношение к прошлому нельзя охарактеризовать как ностальгическое с позиций аффективной экономики, однако, существует ряд концептуально-аналитических точек соприкосновения между типологией ностальгии Светланы Бойм и сюжетом советского прошлого в русском романе 2010-х. Во-первых, ностальгия, как и роман в данном периоде, обращена к прошлому по аффективным принципам, в которых прошлое обладает особым эстетическим и этическим авторитетом. Во-вторых, подобно Степановой, которая в своем эссе «Предполагая жить» говорит, что «зачумлённость прошлым» в современной России «не похожа ни на одну из известных мне болезней, и она нуждается в анализе и лечении» (Степанова 2015), Бойм говорит о ностальгии как об особом виде болезни («Ностальгия человеческая и потому неизлечима», Бойм 2013; ср. Боум 2001: 41); и ностальгия как эмоция, и советское прошлое как литературная тема, представляет собой — как говорит Сьюзан Сонтаг в своей книге *Болезнь как метафора* — «тягостное гражданство» (Sontag 1978: 3). В-третьих, Бойм различает меланхолию и ностальгию, подчеркивая, что ностальгия, в отличие от меланхолии, не может быть сведена к проблеме индивидуальной психики: ностальгия «определяет отношения человека с окружающим миром, взаимоотношения личности и нации, индивидуальной и коллективной биографии» (Бойм 2013). Именно порог индивидуального и коллективного, личности и нации — место возрождения образов советского прошлого в современном русском романе.

Реставрирующее мышление фокусируется на доме и пытается возобновить мифическое коллективное место обитания; оно озабочено не только прошлым, но и будущим нации. *Рефлексирующее* мышление сосредоточивается на чувствах, оживляемых самим процессом воспоминания о прошлом; оно отсылает, скорее, к индивидуальной и коллективной памяти (Боум 2001: 41, 49, 50). Как говорит Бойм, хотя поля референции обеих групп могут пересекаться (представлять один и тот же период, одни и те же травмы, одни и те же «слепые пятна» истории), используемые в них нарративные модели и образы автора никогда не совпадают. Или, говоря словами самой Светланы Бойм, «в них могут работать одни и те же механизмы

² Как указывает и сама Светлана Бойм, два типа ностальгического повествования (*реставрирующий* и *рефлексирующий*) приблизительно соответствуют двум риторическим полюсам, о которых писал Роман Якобсон в известном исследовании «Два вида афатических нарушений и два полюса языка», — метафорическому и метонимическому (см. Боум 2001: 362; Бойм 2013). Первый связан с одной разновидностью афазии, т. е. структурным полюсом языка, и относится к преобразованию посредством вытеснения и замены (например, красный флаг у пациента вызывает ассоциацию с Советским Союзом). Второй, метонимический, обозначает контекстуальную память, т. е. память о деталях, «которые не сводимы к символическому субституту» (Бойм 2013) — пациент вспомнит, что флаг, который он носил на демонстрации, из бархата, и что после демонстрации он ездил в лес за грибами (там же).

и символы памяти, одно и то же прустовское тесто, но при этом генерируемые повествования будут различными» (там же; ср. Бойм 2013).

В прозаическом русском творчестве 2010-х годов первую модель прекрасно иллюстрируют роман *Обитель* (2014) Захара Прилепина (р. 1975) и трилогия Гузель Яхиной (р. 1977, *Зулейха открывает глаза*, 2017; *Дети мои*, 2018; *Эшелон на Самарканд*, 2021),³ а вторую⁴ — прозаический сборник *Живые картины* Полины Барсковой (р. 1976) и роман-романс *Памяти памяти* Марии Степановой (р. 1972). Во многих же других прозаических текстах реализуются несколько «менее чистые» модели реставрирующего, т. е. рефлектирующего мышлений, с более доминирующей тенденцией обращения к рефлексивному типу представления прошлого и комплементарной модели авторской семиотической экономики воспоминания.

Поэтика тотальности: Захар Прилепин, Гузель Яхина

В многократно награжденном романе публициста и писателя Захара Прилепина *Обитель* ужасы соловецкого лагеря, созданного на пространстве монастыря на Соловецких островах, раскрываются в болезненных подробностях, которые в классической русской литературе наиболее выразительно раскрыли два писателя — Варлам Шаламов и Александр Солженицын. Тем не менее, хотя на первый взгляд может показаться, что *Обитель* Прилепина является важным вкладом в прозаическую историю изображения советских массовых репрессий, этот роман в представлении лагерного опыта предлагает ряд консервативных решений. Как и другие его тексты, о чем уже писали разные литературные критики (см. например Липовецкий 2012), и роман *Обитель* представляет большой вызов для анализа сложной проблемы многоуровневых отношений литературы и этики, поскольку писательская поэтика субкультурного «пацанского» дискурса и (нео)реалистического повествования не предполагает возвращения «к прозаическому выражению реалистического романа (...), но прежде всего к социальной роли литературы и попытке восполнить пробелы, существовавшие в литературе XX века между предметом изображения, литературным языком или языком и социальной реальностью» (Podlesnik 2017: 448). На содержательном уровне соловецкий лагерь в этом романе рассматривается не как аномалия, а как правило в многовековых репрессивных практиках российской истории: Соловецкие острова, по Прилепину, превращаются чуть ли не в сакральный символ всей России в ее историческом

³ Кроме упомянутых произведений, в качестве примера возможно привести такие романы, как *Victory Park* Алексея Никитина (2014) и *Ненастье* Алексея Иванова (2015).

⁴ На рефлексивной модели основываются в течение 2010-х напечатанные романы *Предел забвения* Сергея Лебедева, *Письмовник* Михаила Шишкина, *Авиатор* Евгения Водолазкина, а также *Харбинские мотыльки* Андрея Иванова, *Ленинград* Игоря Вишневецкого, *Калейдоскоп: расходные материалы* Сергея Кузнецова и *Пароход в Аргентину* Алексея Макушинского.

азвитии. Советские лагеря, однако, не подвергаются этической рефлексии: с одной стороны, чрезмерные репрессии в таких странах, как Советский Союз, являются — словно хочет сказать нам Прилепин — «исторической нужностью» (интересным подтверждением того, что российский человек нуждается в сильной [мужской] руке, является макабрическая иконография в повествовательном эпизоде очищения грехов лагерников, которую следует трактовать сквозь оптику «дисциплинарного катарсиса», Добренко 2001, см. Прилепин 2014: 301–306). С другой стороны, хронотоп лагеря в *Обители* не выполняет одинаковые функции как в творчестве Солженицына или Шаламова, поскольку здесь лагерь является просто самым подходящим фоном для артикуляции прилепинского «опьянения» гегемон-маскулинными персонажами, а также для репрезентации зачарованностью властью Артема, главного героя его романа. Более того, темные миры шаламовского ГУЛАГа в прилепинской версии основаны на тревожной коммодификации коллективных травм.

Насилие, как этическое и эстетическое ядро повествовательной структуры *Обители*, не является чем-то неожиданным или новым в современной русской прозе (Людмила Петрушевская в своем творчестве постоянно развивала поэтику чернухи, а особо интересно в этом контексте посмотреть роман *Ёлтышевы* Романа Сенчина, 2009, который часто определяют как «самый беспросветно ‘чернушный’ постсоветский роман», согласно Лев Оборин, в: «100 главных русских книг...» 2020), однако, читая прилепинскую *Обитель*, создается впечатление абсолютного отсутствия какой бы то ни было рефлексивности в повествовательном постулировании миров всепоглощающего насилия. Более того, кажется, что насилие является необходимой предпосылкой для проявления и поддержания жизнестойкости сильных мужчин, что прекрасно иллюстрирует следующая цитата: «“Как он догадывается, Артём, что мы его не выдадим? — риторически, с легчайшей самоиронией поинтересовался Василий Петрович. — Неужели у нас такой никчёмный вид? Я как-то слышал, что взрослый мужчина, не способный на подлость или, в крайнем случае, убийство, выглядит скучно. А?” Артём смолчал, чтоб не отвечать и не сбивать свою мужскую цену» (Прилепин 2014: 11). Жизненная сила мужчин прилепинской прозы проистекает не только из их готовности терпеть и совершать насилие, но и из уверенности (которая создает идейный фон романа) в том, что правда на стороне сильного. Однако, поскольку одновременно рассказчик романтизирует насилие как, казалось бы, эффективный способ установления контроля над травмой, он в *Обители* якобы «дезинфицирует» советское прошлое.

В романах Гузель Яхиной, построенных на мелодраматическом махихейском конфликте добра и зла, советское прошлое представлено как горькое лекарство: советские 1920-е, изображенные Яхиной, рождены на стыке цивилизации и варварства. Два центральных героя-мужчины в двух романах, *Зулейха открывает глаза* и *Эшелон на Самарканд*, блестя-

ще воплощают двойственную, неоднозначную суть яхинского образа советского прошлого — Егнатов является убийцей Муртазы (и впоследствии любовником Зулейхи), а чрезвычайная стойкость Деева в эвакуации 500 голодающих детей от Казани до Самарканда мотивирована его собственными грехами: спасая детей, он на самом деле спасает себя. Оба героя — некие «цивилизованные варвары». При этом важно подчеркнуть, что все романы Яхиной испытываются на глубочайших советских травмах: в романе *Зулейха открывает глаза* предлагается история ГУЛАГа, роман *Дети мои* (о поколении тех, которые — как и герой романа Бах — жили молча) обрисовывает историю поволжских немцев, чей мир с приходом советской власти разделен надвое: по эту сторону и по ту сторону Волги, в то время, как *Эшелон на Самарканд* тематизирует голодные годы после Октябрьской революции. Однако, повествовательная артикуляция травматических страниц национальной истории вкладывается в рамки амбивалентно репрезентированного советского строя: с одной стороны, чекисты убивают зажиточных крестьян в татарском селе и преследуют их семьи, а с другой стороны, страдания позволяют Зулейхе стать инициатором истории своей жизни и приводят к ее освобождению от уз традиционного, насильственного и регрессивного габитуса татарской культуры. С одной стороны, чекисты прилагают сверхчеловеческие усилия, чтобы вывести 500 голодающих детей в более плодородные районы Советского Союза, с другой стороны, они осиротили этих детей, убив их родителей. Важно отметить, что важную составляющую нарративных миров Яхиной представляет сказочно-мифологический пласт, поэтому Деева из романа *Эшелон на Самарканд* можно рассматривать как некоего Одиссея раннесоветской культуры и /или сказочного Ивана Дурака, а поезд из Казани в Самарканд напоминает Ноев ковчег. В романе *Зулейха открывает глаза* татарский мир описывается в категориях сверхъестественного. И этот роман, и роман *Дети мои* пропитан неким моральным оккультизмом, т. е. этическими силами, имеющими космическое происхождение. Напоминаю, что в *Детях моих* Яков Иванович Бах (которого можно рассматривать как реинкарнацию доктора Вольфа Карловича из романа *Зулейха открывает глаза*) пишет сказки, которые в какой-то момент начинают сбываться. Романы Яхиной очень конкретные, буквальные, эксплицитные, неироничные, основанные на визуальном (иконическом) и сюжетно построены на конфликте белого (добра) и черного (зла), и они всегда имеют счастливый конец: жертвы Зулейхи, Баха и Деева читателю не кажутся слишком большими поскольку они, жертвуя собой ради детей, боролись за общечеловеческую ценность — будущее нового поколения людей. В романах Яхиной добро и зло не только легко узнаваемы, но и персонифицированы: этика во всех романах имеет человеческое лицо, что полностью соответствует регистру мелодрамы (по словам Питера Брукса в книге *Мелодраматическое воображение*, мелодрама «номинарует моральную вселенную», Brooks 1995: 17), поэтому зло воплощено в карикатурально и гротескно описанных героях.

Важно отметить, что позитивно окрашенные герои романов Яхиной, независимо от жестоких обстоятельств, которым подвергается их жизнь, в своей сути не меняются прежде всего потому, что, как и предсказывает жанр мелодрамы, проблема находится не в них, а во внешних обстоятельствах (в другом человеке, враждебной идеологии, силах природы, катастрофах, случайных совпадениях и т. д.), позволяющих герою или героине, за судьбой которого/которой мы следим наиболее внимательно, в конце романа утвердиться в качестве персонажа, достойного нашего сострадания.

Важно отметить, что и Прилепин, и Яхина, ориентируются на «железные» послереволюционные 1920-е: их нарративы возвращаются к периоду, считавшемуся концептуальным истоком, началом советской цивилизации. Помимо компонента возвращения к истокам, реставрирующее мышление, по мнению Светланы Бойм, также предполагает, что человек имеет дело с «самой истиной». В этом контексте важно отметить видимую склонность романа Прилепина к изображению советского прошлого через логику тотальности: кажется, что проблемы переплетения забвения и воспоминания, также сложных соотношений памяти и истории, Прилепина не интересуют. Более того, в самом начале *Обители*, в разделе «От автора», пишущий лаконично заявляет, что истина — это «то, что помнится» (Прилепин 2014: 6). Этим предложением сложные отношения между историей, памятью и субъектом нейтрализуются и (раз)разрешаются. Выдвигая нравственные категории, изображая вымышленные реальности, построенные на упрощенной бинарности добра и зла и трансцендентальной космологии, романы Яхиной также стремятся к тотальности: советское прошлое 1920-х годов полностью реконструируется в тональности мелодраматической правды, где добро всегда приводит к санкционированию зла, а читатель вознаграждается за сострадание к героям, принадлежащим к полюсу добра. И в *Обители*, и в романах Яхиной, амбивалентность истории и комплексность исторического развития аннулируются простыми ответами на сложные вопросы, а реальные следы течения исторического времени — материальные руины или психологические травмы — находятся за пределами нарративного изображения.

Поэтика руин: Полина Барскова, Мария Степанова

Семиотическая экономика руин, напротив, является отправной точкой вымышленных миров, приближающихся к советскому прошлому посредством рефлексивного мышления, что хорошо иллюстрируют два в жанровом смысле гибридных прозаических текста двух поэтесс — Полины Барсковой и Марии Степановой.

В сборнике *Живые картины* Полина Барскова подходит к ленинградской блокаде как к событию, которое, по мнению писательницы, — на фоне нарратива о Великой Победе, «обеззаразившей» настоящие военные травмы в (после)военное время — почти полностью забыто. Литературовед

Евгения Воробьева точно отмечает, что в коллективной памяти существует некий «блокадный миф», оправдывающий массовую гибель в месяцы и годы блокады как добровольную и героическую жертву (Воробьева 2016).⁵ Оспаривая в *Живых картинах* гегемонистскую культурную память, говорящую, по известным стихам Ольги Берггольц, что «никто не забыт, ничто не забыто», Барскова предлагает более сложное решение художественной загадки ленинградской блокады: писательница описывает свою книгу как борьбу с памятью и за память. В *Живых картинах* это событие представлено как своеобразное «затонувшее кладбище», которое писательница оживляет, превращая всех умерших (и забытых) в языковые портреты. Поэтому смысл поэтики памяти в тексте Барсковой заключается не настолько в конкретных воспоминаниях, основанных на архивном материале, но в самом акте изображения прошлого как недостаточного, но эстетически единственно возможного способа представления непредсказуемости смерти. По мнению Барсковой, художественный текст — это место встречи того, что сохранено в архивах, с намеренно или случайно забытым, вытесненным из коллективной памяти, поэтому *Живые картины* можно читать как художественное воплощение когнитивного разрыва, существующего в постсоветской культуре памяти, отмеченной непроработанными — по словам польского социолога Петра Штомпки — «травматогенными социальными изменениями» (Sztompka 2004: 157–159). Образ блокады в этой книге запечатлен в таких словах, как «тайна», «стыд», «память» и «лед», а свидетели блокады олицетворяют гетеротопичность блокадного города, его красоту, но и ужас и гротескную театральность. Барскова в *Живых картинах* показывает, что воспроизведение (оживление) реальных свидетелей ленинградской блокады, умерших как физически, так и символически, возможно только посредством языка, поэтому примечание в конце книги, в котором она благодарит «за участие в этом тексте Антонину Изергину, Моисея Ваксера, Павла Зальцмана, Льва Пумпянского, Лидию Гинзбург, Ольгу Берггольц и всех жителей блокадного города, чьи голоса здесь звучат. П. Б.» (Барскова 2014: 79), следует читать как утверждение, указывающее на то, что прошлое — даже и в текстах, в которых память и архив оказываются главными творческими инстанциями — в своей сути недоступно поскольку все происходящее в литературном тексте — прежде всего дискурсивная реалья, т. е. событие языка как такового. И прошлое, и история, на конец и человеческая память, устроены как (литературный) язык.

О том, что новизна книги Барсковой в литературном поле России 2010-х состоит в том, что она ставит перед собой задачу говорить о бло-

⁵ Интересным является посмотреть также исследования Линды Киршенбаум, которое исходит из тезиса о том, что миф не обязательно предполагает фальсификацию и обман — напротив, мифологизация в данном конкретном случае позволила «обновить» травматические субъективности и конструировать/вербализировать размеры трагедийности самого события (Kirschenbaum 2006).

каде Ленинграда языком (голосом) подлинного повествовательного свидетеля в значении Джоржио Агамбен, писала литературный критик Валерия Пустовая, которая указывает на то, что книгу Барсковой называют лучшей книгой года в тех литературных кругах, в которых *Обитель* Прилепина «безоговорочно воспринимается как провал. Соловки Прилепина и блокада Барсковой конкурируют, как место силы и „стыдотоска“, как страна победителей и город дистрофов, как национальная мобилизация и „нерассуждающая домашность“» (Пустовая 2015). Сама логика подхода к событиям прошлого в этих художественных текстах резко контрастирует, причем обе тенденции симптоматично воплощают раскол в представлениях о наиболее используемых модусах изображения советского прошлого у современных русских писателей. Как пишет Пустовая, *Живые картины* Барсковой «убедительный художественный довод против инерционного воображения истории, против имитации вживания и против догматического почитания исторического предания» (там же). Она также точно замечает, что «На фоне набирающей не только популярность, но и государственную поддержку идеи, что жить в сегодняшнем мире возможно только не думая, интересно прочесть книгу, в которой обдумывание проблемы — ключ к жизни» (там же).

Роман *Памяти памяти* Марии Степановой можно рассматривать как художественный итог похожей модели мышления в изображении советского прошлого, основанной на семиотической экономике руин. В романе Степановой забвение является компонентом самой памяти, впоследствии сам процесс припоминания становится предметом напряженной философской и эстетической рефлексии. В этом контексте важное место в *Памяти памяти* принадлежит лаконично рассказанному эпизоду отъезда авторской повествовательницы в Саратов на поиски собственных корней. Знакомый из Саратова сообщает ей перед отъездом адрес семейного дома. Приехав в дом по указанному адресу, рассказчик описывает: «Во дворе я долго возила руками по сырому саратовскому кирпичу. Там все было как надо и даже больше того. Никогда не виданный, никем мне не описанный двор моего прадеда безошибочно узнавался как тот самый, разночтений не было никаких: и низкий палисадничек с кустом золотых шаров, и кривые стены, их дерево и кирпич, и какой-то, кажется, стул со сбитой перепонкой, стоявший у забора без особой причины, были свои, сразу стали мне родственники. Тут, говорили они, тебе сюда. (...) Двор меня, попросту говоря, обнял» (Степанова 2017: 23). Однако этот повествовательный эпизод переживает неожиданный кульминационный момент после возвращения в Москву: «Что-нибудь неделю спустя мне позвонил саратовский знакомый и, смущаясь, сказал, что перепутал адрес. Улица была та, номер дома другой, простите, Маша, мне страшно неловко. И это примерно все, что я знаю о памяти» (там же). Эта цитата постулирует тематическую проблематику романа, поскольку указывает на то, что во всяком воспоминании также закреплен обман — то, что в сознании рассказчика фигурирует

как воспоминание, не совпадает с тем, что произошло в прошлом. Из этой когнитивной несогласованности возникают самые важные вопросы этого романа: как рассказывать о прошлом? Как распространяются такие истории? Каковы их эффекты? Можно ли вспомнить без воображения, искажения, вписывания желаний и проекций? Можно ли вообще получить доступ к тому, как было на самом деле? Какую роль может играть все то, что принадлежит «семейному архиву»: семейным обычаям, фотографиям, письмам, открыткам, дневникам, предметам, случайным заметкам? Какую память предлагает то, что обычно называют «документами эпохи»? Разве память не всегда свидетельствует прежде всего о забвении и какую познавательную ценность — в этом контексте — представляет историческое знание?

Писать о советском прошлом для Степановой напоминает фарфорового мальчика (фотография которого находится на обложке книги), который фигурирует не только как метафора памяти и процесса припоминания переживших — как говорит Степанова — советскую «*травматическую анфиладу*» (там же: 48; ср. также Аркус 2017), но и аллегория процесса создания литературного произведения на осколках советского прошлого. Кукла, купленная авторским рассказчиком, одним дождливым вечером выпала из ее кармана и разбилась, «как золотое яичко в сказке о курочке Рябе, о кафельный пол старого дома» (Степанова 2017: 43). Фарфоровый мальчик развалился «на три части, нога в носочке ускакала под брюхо ванны, тело и голова лежали порознь. То, что худо-бедно иллюстрировало целостность семейной и собственной истории, разом стало аллегорией: невозможности ее рассказать, и невозможности хоть что-нибудь сохранить, и полного моего неумения собрать себя из осколков чужого бывшего или хоть убедительно его присвоить. Я подняла с пола то, что нашла, и разложила на письменном столе, как куски пазла. Дела было не поправить» (там же). Фарфоровая кукла, конечно, удачно выбрана метафора, говорящая, что материальные следы семейного прошлого содержат ошибки, искажения и неточности, а субъекты сопротивляются раскрытию и повествовательной колонизации.

Заключение

Отбрасывая всякий скептицизм по поводу «слепых пятен» советской истории и памяти, Прилепин и Яхина предлагают сюжеты советского прошлого, из которых полностью исключены следы течения времени. Барскова и Степанова, наоборот, обрисовывают советское прошлое как своеобразную коррозию, ржу, потому что их нарративные структуры оставляют видимыми реальными следы течения исторического времени, а истина лежит именно там, где ее скрывают господствующие нарративы. В то время, как Прилепин и Яхина пытаются воспроизвести советское прошлое в его первоначальном виде (рассказчик в их произведениях регулярно всезнающий, а языковых экспериментов или осознания кризиса репрезентации

не существует), произведения Барсковой и Степановой настаивают на идеи принципиальной невозможности возвращения домой, т. е. в прошлое (прошлое отмечено двумя невозможностями одновременно — невозможности вспомнить и невозможности забыть). Образ прошлого как ловушки — не только аффективной, но и этической — в их текстах воплощается в кризисе репрезентации и таких характеристиках, как фрагментарность и эллиптичность выражения, в жанровой гибридности и изменчивой фокализации. В произведениях этих двух писательниц каждое путешествие в прошлое неизбежно ведет к саморефлексии, то есть к встрече с самим собой. Различные типы мышлений (реставрирующий и рефлексирующий), порождающие разные типы сюжетов о советском прошлом, отображены и в жанровых решениях: и *Обитель* Прилепина и романы Яхиной построены по существующим литературным образцам (поэтика [нео]реализма у Прилепина, мелодрама у Яхиной), в то время как тексты Степановой и Барсковой отличаются жанровой неопределенностью (сборник Барсковой заканчивает пьесой), они также чрезвычайно лиричны, т. е. основаны на системе внутренних рифм.

В России 2010-х прошлое, очевидно, является незавершенным делом, оно насыщено конфликтующими версиями: русская литература 2010-х отмечена отвержением футурологических программ, гетерогенной двойной памятью и она погружена в советское прошлое. В литературе советское прошлое затрагивается аффективно, что свойственно всем переходным обществам. Как справедливо заметила Алейда Ассманн, особенно в переходных обществах, прошлое не является больше местом «где автоматически нейтрализуются эмоции и стирается опыт» (Assmann 2020: 212), поэтому течение времени способствует не исчезновению и стиранию, а возникновению воспоминаний. Современные русские прозаические произведения показывают, что прошлое превратилось (превращается) в сложный и тонкий механизм производства текстов, о чем, впрочем, писала и Мария Степанова в уже упомянутом эссе «Предполагая жить»: «Кажется, нет за последние триста лет зоны, которая не была бы в этом смысле проблемной: не находилась бы на территории художественного. То есть — неуспокоенного, неготового, пузырящегося незнания вместо замиреного знания» (Степанова 2015).

ЛИТЕРАТУРА

- Аркус Любовь. «Дом с привидениями — разговор с Марией Степановой». *Сеанс* 20.12.2017. <<https://seance.ru/articles/haunted-house-stepanova/>>. 02.11.2021.
- Барскова Полина. *Живые картины* (сборник). Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2014.
- Бойм Светлана. «Будущее ностальгии». *Новое литературное обозрение* 89 (2013). <https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/>. 02.05.2022.
- Водолазкин Евгений. *Лавр*. Москва: АСТ, 2012.

- Воробьева Евгения. «Прорвать заграждение: блокада Ленинграда как символ и опыт». *Новое литературное обозрение* 1 (2016). <<https://magazines.gorky.media/nlo/2016/1/prorvat-zagrazhdenie-blokada-leningrada-kak-simvol-i-opyt.html>>. 22.12.2021.
- Добренко Евгений. «Надзирать — наказывать — надзирать: Соцреализм как прибавочный продукт насилия». *Revue des études slaves* 73/4 (2001): 667–712.
- Липовецкий Марк. «Политическая моторика Захара Прилепина». *Знамя*, № 10 (2012). <<https://magazines.gorky.media/znamia/2012/10/politicheskaya-motorika-zahara-prilepina.html>>. 22.10.2021.
- Милош Чеслав. «Счастье». Пер. Анатолий Ройтман. *PsyJournals.ru* 7–8 (2005): 118–120.
- Прилепин Захар. *Обитель*. Москва: АСТ, 2014.
- Пустовая Валерия. «Теория малых книг. Конец большой истории в литературе». *Новый мир*, 8 (2015). <https://magazines.gorky.media/novy_mi/2015/8/teoriya-malyh-knig.html>. 17.12.2021.
- Степанова Мария. «Предполагая жить». *Colta*, 31. 03. 2015. <<https://www.colta.ru/articles/specials/6815-predpolagaya-zhit>>. 02.05.2022.
- Степанова Мария. *Памяти памяти*. Романс. Москва: Новое издательство, 2017.
- «100 главных русских книг XXI века». *Полка*, 28 декабря 2020 г. <<https://polka.academy/materials/748>>. 16.07.2023.
- Эппле Николай. *Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах*. Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
- Яхина Гузель. *Зулейха открывает глаза*. Москва: АСТ, 2017.
- Яхина Гузель. *Дети мои*. Москва: АСТ, 2018.
- Яхина Гузель. *Эшелон на Самарканд*. Москва: АСТ, 2021.
- Assmann Aleida. *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. Transl. by S. Clift. Ithaca, London: Cornell University Press, Cornell University Library, 2020 (2013).
- Boym Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brooks Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale University Press, 1995 (1976).
- Caruth Cathy (ed.) *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Hirsch Marianne. „The Generation of Postmemory“. *Poetics Today* 29: 1 (Spring) (2008): 103–128.
- Kirschenbaum Lisa. *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, Memory and Monuments*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Kiš Danilo. *Homo poeticus*. Zagreb: Zoro, 2008.
- Kukulin Ilya. „Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynism and Paradigms of Artistic Resistance“. *Russian literature* 96–98 (2018): 221–254.
- Podlesnik Blaž. „Vodka in pir... Knjiga kot oružje v primeru Zaharja Prilepina“. *Slavistična revija*, 65, št. 3 (2017): 447–458.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Sztompka Piotr. *The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies*. Alexander Jeffrey et al. (eds.) *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, London: University of California Press, 2004: 155–195.

REFERENCES

- Arkus Lyubov'. «Dom s privideniyami — razgovor s Mariej Stepanovoj». Seans 20.12.2017. <<https://seance.ru/articles/haunted-house-stepanova/>>. 02. 11. 2021.
- Assmann Aleida. *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. Transl. by S. Clift. Ithaca, London: Cornell University Press, Cornell University Library, 2020 (2013).
- Barskova Polina. *Zhivye kartiny (sbornik)*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2014.
- Bojm Svetlana. «Budushchee nostalgii». *Novoe literaturnoe obozrenie* 89 (2013). <https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/>. 02.05.2022.
- Boym Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

- Brooks Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale University Press, 1995 (1976).
- Caruth Cathy (ed.) *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Dobrenko Evgenij. «Nadzirat' — nakazyvat' — nadzirat': Sorealizm kak pribavochnyj produkt nasiliya». *Revue des études slaves* 73/4 (2001): 667–712.
- Epple Nikolaj. *Neudobnoe proshloe. Pamyat' o gosudarstvennyh prestupleniyah v Rossii i drugih stranah*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2020.
- Hirsch Marianne. „The Generation of Postmemory“. *Poetics Today*, 29: 1 (Spring) (2008): 103–128.
- Kirschenbaum Lisa. *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, Memory and Monuments*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Kiš Danilo. *Homo poeticus*. Zagreb: Zoro, 2008.
- Kukulin Ilya. „Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynism and Paradigms of Artistic Resistance“. *Russian literature* 96–98 (2018): 221–254.
- Lipoveckij Mark. «Politicheskaya motorika Zahara Prilepina». *Znamya* 10 (2012). <<https://magazines.gorky.media/znamia/2012/10/politicheskaya-motorika-zahara-prilepina.html>>. 22.10.2021.
- Milosh Cheslav. «Schast'e». Per. Anatolij Rojzman. *PsyJournals.ru* 7–8 (2005): 118–120.
- Podlesnik Blaž. „Vodka in pir... Knjiga kot oružje v primeru Zaharja Prilepina“. *Slavistična revija* 65/3 (2017): 447–458.
- Prilepin Zahar. *Obitel'*. Moskva: AST, 2014.
- Pustovaya Valeriya. «Teoriya malyh knjig. Konec bol'shoj istorii v literature». *Novyj mir* 8 (2015). <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2015/8/teoriya-malyh-knjig.html>. 17.12.2021.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Stepanova Mariya. «Predpolagaya zhit'». *Colta*, 31.03.2015. <<https://www.colta.ru/articles/specials/6815-predpolagaya-zhit>>. 02.05.2022.
- Stepanova Mariya. *Pamyati pamyati*. Romans. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2017.
- «100 glavnyh russkih knjig XXI veka». *Polka*, 28 dekabrya 2020 g. <<https://polka.academy/materials/748>>. 16.7.2023.
- Sztompka Piotr. *The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies*. Alexander Jeffrey et al. (eds.). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, London: University of California Press, 2004: 155–195.
- Vodolazkin Evgenij. *Lavr*. Moskva: AST, 2012.
- Vorob'eva Evgeniya. «Prorvat' zagrazhdenie: blokada Leningrada kak simbol i opyt». *Novoe literaturnoe obozrenie* 1 (2016). <<https://magazines.gorky.media/nlo/2016/1/prorvat-zagrazhdenie-blokada-leningrada-kak-simvol-i-opyt.html>>. 22.12.2021.
- Yahina Guzel'. *Zulejha otkryvaet glaza*. Moskva: AST, 2017.
- Yahina Guzel'. *Deti moi*. Moskva: AST, 2018.
- Yahina Guzel'. *Eshelon na Samarkand*. Moskva: AST, 2021.

Danijela Lugarić Vukas

ISPIJATI SOVJETSKU PROŠLOST U SUVREMENOM RUSKOM ROMANU:
OD RESTORATIVNOG DO REFLEKSIVNOG, OD TOTALNOSTI DO RUŠEVINA

Rezime

Primjećujući da u suvremenom romanesknom stvaralaštvu 2010-ih sovjetska prošlost uživa poseban estetski i etički autoritet, ovaj članak, uz usporedno bavljenje teorijskom problematikom reprezentacije prošlosti u književnoj fikciji, nudi prijedlog tipologizacije sižeja sovjetske prošlosti u ruskom romanu tijekom desetljeća dubokih kulturnih promjena i krize simboličkog poretka (I. Kukulin). Na nekoliko dobro poznatih, istaknutih primjera argumentiram mogućnost tipologizacije suvremenog romana na *restorativni* i *refleksivni* (Svetlana Boym).

Ključne reči: roman, savremena ruska književnost, postsovjetska kultura, 2010-e, književnost i sećanje.

Ивана Перушко

Философский факультет Университета в Загребе;
iperusko@ffzg.hr

Ivana Peruško

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb;
iperusko@ffzg.hr

РОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ ИЗ ДУХА ЗАПОЯ: СУХАЯ VERSUS ПЬЯНАЯ МОСКВА В ФИЛЬМЕ «ТАКСИ-БЛЮЗ» П. ЛУНГИНА*

THE BIRTH OF MUSIC FROM THE SPIRIT OF BINGE DRINKING: DRY VERSUS DRUNK MOSCOW IN THE MOVIE “TAXI BLUES” BY P. LUNGIN**

В статье исследуется эффект алкоголя (Ж. Делез) в фильме «Такси-блюз» (1990) Павла Лунгина. Алкоголь позволяет джазовому музыканту Леши в фильме уйти от мира (в отщепенство), но с другой стороны, эффект алкоголя примиряет его с самим собой подобно тому, как это описывает Ф. Ницше в трактате *Рождение трагедии из духа музыки*. Играя джаз на саксофоне дионисический Леша воплощает изначальную скорбь и ее отзвук, как это утверждал Ницше. Трезвость становится почти отрицательной категорией в картине Лунгина. Ее можно сравнить с рассуждениями А. Зиновьева, который видит пьянство как дорогу, которая ведет к духовности.

Ключевые слова: П. Лунгин, «Такси-блюз», мистическая пьянка, опьянение, дионисическое мировоззрение, эффект алкоголя.

The text explores the alcohol-effect (G. Deleuze) in the movie „Taxy blues“ (1990) by Pavel Lungin. Alcohol allows to the main movie character, a jazz musician Lesha, to escape from the world (into apostasy), but on the other hand, the alcohol-effect helps his reconciliation with the Self, as it was described in F. Nietzsche’s *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*. By playing jazz on his saxophone, the Dionysian Lesha embodies the original sorrow and its echo, as stated Nietzsche. Sobriety becomes almost a negative category in Lungin’s movie. It can be compared to the ideas of A. Zinoviev, who saw the drunkenness as a path that leads to spirituality.

Key words: P. Lungin, „Taxy blues“, mystical booze, intoxication, Dionysian worldview, alcohol-effect.

* Данная статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 год» (IP-2020-02-2441), финансируемого Хорватским научным фондом.

** This paper was written as part of the project “Russian Literary Transformation from 1990 to 2020” (IP-2020-02-2441), funded by the Croatian Science Foundation.

Между опьянением и отрезвлением

Если воспринимать XX век в России через взлеты и провалы сухого закона, то всю русскую культуру XX века можно рассматривать как попытку отрезвления, т. е. осушения народа. Россия в XX веке прошла несколько волн трезвеннического движения, т. е. антиалкогольных кампаний, а попытка введения в России первого *сухого закона* была введена Николаем II в 1914 году. Борьба против алкоголя в России продолжается с 1917 года и большевистская власть. В 1918 году особенно остро обсуждалась проблема самогонщиков, которые присуждались к принудительным общественным работам и могли попасть в тюрьму. В то же время государство начало развивать производство и торговлю спиртным. Первые смягчения советского государства в отношении алкоголя произошли уже в 1920 году, но Сталин в 1925 окончательно разрешил продажу 40-градусной водки.

Однако в 1923 году Лев Троцкий опубликовал статью «Водка, церковь и кинематограф» в которой впервые он рассматривает киноискусство как досуг и предлагает заменить алкоголь кинематографом: «Привлекая и развлекая, [кинематограф] уже тем самым конкурирует с пивной и с кабаком. Я не знаю, чего сейчас больше в Париже или Нью-Йорке: пивных или кинематографов. И какие из этих предприятий дают больше дохода? Но ясно, что кинематограф соперничает, прежде всего, с кабаком в вопросе о том, как и чем заполнить восемь свободных часов. Можем ли мы овладеть этим несравненным орудием? Почему нет? Конечно, это не легко» (Троцкий, эл. публ.). Для Троцкого киноискусство вполне способно конкурировать не только пивным, но и религии: «Кинематограф соперничает не только с кабаком, но также и с церковью. И это соперничество может стать для церкви роковым, если отделение церкви от социалистического государства мы дополним соединением социалистического государства с кинематографом» (Троцкий, эл. публ.). Именно поэтому для Троцкого кинематограф не является только видом досуга и источником дохода, а и политическим орудием: «Вот орудие, которым нам нужно овладеть во что бы то ни стало!» (Троцкий, эл. публ.).

В советской России антиалкогольные кампании проводились многократно. Уже в 1929 году шла очередная (и к тому же пропавшая) попытка борьбы с пьянством, которую в 1933 году сменила борьба с трезвостью, когда максимально увеличилось производство водки, журнал *Трезвость и культура* закрыли, а позиция некоторых активистов трезвеннического движения не соответствовала моменту и была названа узкотрезвеннической. Хрущевскую оттепель можно считать воплощением знаменитых слов князя Владимира *Веселье Руси есть питие* — это подтверждает книга *Веселие на Руси. Градус новейшей российской истории*, в которой подчеркивается, что после смерти Сталина исчез страх от публичного употребления алкоголя и от привычки напиваться вдрызг. В книге *60-е гг. Мир советского человека* Петр Вайль и Александр Генис заметили отличитель-

ную черту хрущевского периода: «Одной из характерных черт эпохи стало всеобщая дружеская попойка и искусство пьяного диалога. В ходе выпивки осторожно нащупывалась совместная мировоззренческая платформа, общее интуитивное родство душ» (Вайль, Генис 1996: 71).

Именно поэтому в 1958 году была предпринята очередная антиалкогольная кампания. Один из ее способов борьбы напоминает соцреалистическое начало соцартовского рассказа «Заседание завкома» Владимира Сорокина (из сборника *Первый субботник*) в котором трудовой коллектив брал пьяницу Пискунова на поруки и обязался его перевоспитать:

«Эти люди — тунейдцы, алкоголики, хулиганы и более крупные, так сказать, матерые преступники надеются только на одно — чтоб мы с ними мягко, так сказать, обходились. Как только мы с ними мягче и обходительней — так они сразу хуже. Сразу чувствуют! И выводы делают, и становятся опаснее для общества. Я здесь сидел, слушал, ну и в общем мне все понятно. Я вас, товарищи, хорошо понимаю. И, по-моему, не надо вам бояться новых мер. Вы ведь, в конце концов, не за себя отвечаете, а за предприятие. И думаете о нем. И болеете за него. А завод ваш не зря орденом награжден. Не зря! Надо помнить об этом. Он сел, сцепив руки» (Сорокин, эл. публ.).

Мотив алкоголя встречается и в киноискусстве тех лет. Лучшим примером является комедия «Самогонщики» Л. Гайдая (1961), который высмеивает дело трио антигероев самогонщиков Труса, Балбеса и Бывалого. Однако только в эпоху брежневской антиалкогольной кампании из 1972 года выпивающий герой стал либо трагическим, либо трагикомическим и потерявшим все, но у него существовало, все-таки, желание стать на путь исправления (лучшим примером такого трагикомического героя был Афоня из одноименного фильма Г. Данелии из 1975 года, от которого все уходят и который стал одним). Катриона Келли в статье «Период запоя: Кинопроизводство в Ленинграде брежневской эпохи» подчеркивает двойственное изображение запоя¹ в картинах брежневской пропаганды трезвости, т. е. разные интерпретации пьянства и отчаяния. В итоге антиалкогольный подтекст приписывали фильмам достаточно произвольно, нередко оправдывая социального неудачника. «В кинематографе 1970-х пили» — утверждает Келли, несмотря на тот факт, что: «Госкино посоветовало сократить количество эпизодов распития спиртного» (Келли, эл. публ.). Но самая масштабная и радикальная из всех кампаний была горбачевская антиалкогольная кампания из 1985 года под лозунгом *Трезвость — норма жизни*, которая отразилась и в кино, и в музыке, и в литературе тех лет как в идеологическом, так и в ироническом ключе (Горбачева называли *Минеральным секретарем*, *Генсоком*, *Лимонадным Джо* и даже *Сокиным сыном*). По словам Михаила Геллера, антиалкогольная кампания Горбачева служи-

¹ «Даже картины, снятые в рамках официальных кампаний, таких, как пропаганда трезвости в 1972 году, могли представлять собой нечто большее, чем программные отклики на нужды «социального заказа» брежневской эпохи» (Келли, эл. публ.).

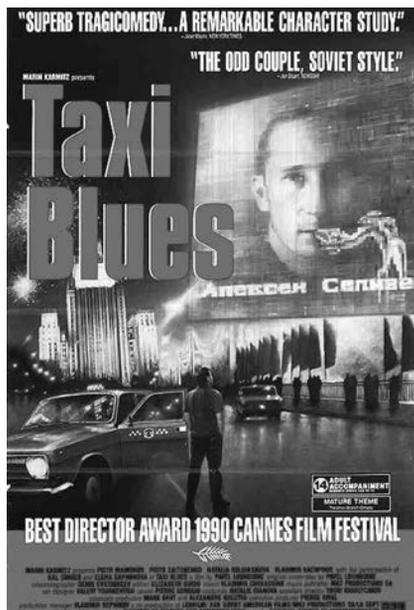


Рис. 1. Афиша фильма «Такси-блюз»
П. Лунгина.

вая рука», 1969 и пр.), из кинопроката исключили даже самый любимый новогодний фильм «Ирония судьбы, или с легким паром!» (1976). Но уже в 1988 году сухой закон провалился, а киноленты лихих девяностых затопили пьянство, а вместе с ним уголовный мир, наркомания, преступность, проституция и всеобщая разруха. Кроме того, интересным фактом является то, что цензурированный вариант (алкогольной) поэмы *Москва–Петушки* Венедикта Ерофеева был напечатан именно на рубеже 1988–1989 годов в вышеупомянутом журнале *Трезвость и культура*, который считался антиалкогольным.

В 1990 году, т. е. в самом конце перестройки и в самом начале девяностых Павел Лунгин снял свой режиссерский дебют, картину «Такси-блюз», типичную перестроечную чернуху с западными элементами, т. е. ссылками на американское киноискусство (от «Таксиста» М. Скорсезе до американских боевиков), которую кинокритик Андрей Плахов в журнале *Искусство кино* назвал «перестроечным неоварварством» (Плахов, эл. публ.). «На фоне российской экранной «чернухи» порога 90-х, «Такси-блюз» привлекал подлинным драматизмом, нестандартным изобразительным решением, блестящими актерскими работами» — таким образом дебют Лунгина описывает Александр Федоров (2022: 332). Сам режиссер определил этот период не как чернушечное время, а как время творческого подъема и сво-

ла населению моделью перестройки и отняла у него великого утешителя — водку (Геллер 1991). Александр Зиновьев именно в антиалкогольной кампании увидел ее «неизбежный провал» (Зиновьев, эл. публ.).

Газета *Правда* опубликовала постановление ЦК «О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма», в котором подчеркивалось «...Не допускать, чтобы в театры, кино, теле- и радиопередачи, художественные произведения проникали мотивы, пропагандирующие выпивки, застолья»². Борьба дошла до абсурда поскольку из литературы и киноискусства вычеркивали все спиртное — например, из «Сталкера» (1979) Андрея Тарковского были вырезаны сцены с алкоголем. Под запрет попали культовые фильмы шестидесятых годов со сценами застолья («Гусарская баллада», 1962; «Бриллиантовая рука», 1969 и пр.), из кинопроката исключили даже самый любимый

² <https://kulturologia.ru/blogs/070519/43041> .

боды: «89-й год. Наконец-то я написал сценарий не по заказу, а тот, который хотел, вывел себя самого в виде вечно пьяного саксофониста, счастливого творческого алкоголика (...) 90-е годы, которые сейчас так часто ругают, для меня были самыми счастливыми в жизни. Потому что я, как и многие тысячи людей, которые не могли реализовать себя раньше, вдруг обрел возможность говорить в полный голос, делать то, что я хочу, и делать это так, как я хочу» (Лунгин, эл. публ.).

Перестроечная пьянка как глоток свободы

Алкоголь является сквозным мотивом картины «Такси-блюз» Лунгина. Не только его картина начинается с пьяной прогулки через ночную Москву и обманом сухого закона (водитель Иван помогает веселой компании обойти сухой закон, т. е. приобрести алкоголь) но и его главный герой, саксофонист Леша, в нем постоянно пьян. Почему это так? Это можно трактовать как критику, т. е. пародию Лунгина, который является и сценаристом фильма, на бессмысленные правила советских времен, поскольку для режиссеров перестроечного и постперестроечного чернушечного кино характерны отсылки к настоящему быту: они обращались ко всему что раньше было запрещено, ко всем прежним табу, и в том числе, к пьянству, насилию, наркомании, проституции и пр. (Faraday 2000). Более того, картина Лунгина — это ода свободе; в ней провозглашается идея творческой и политической свободы и поэтому предлагают понимать ее как своеобразный поэтический манифест. Алкоголь в таком универсуме стоит рассматривать как глоток свободы, т. е. как метафору. Жадно глотая водку в такси своего антагониста водителя Ивана, музыкант Леша кричит: *Шаг свободы; Я просто так летаю, все могу; Лечу, лечу шеф.* Жадно глотая водку, Леша на самом деле жадно глотает воздух свободы. Сам Лунгин определил атмосферу своей картины как атмосферу счастья и пьянящей свободы³. Именно поэтому джазовой музыкант уже в самом начале фильма в пьяном состоянии предупреждает молчаливого таксиста с железным кулаком: *Не ломай нам праздник, не ломай кайфа нам.*

И поэтому фильм «Такси-блюз» представляет собой смесь перестроечной жадности свободы и лихости постсоветских девяностых. «Когда в 1990 году вышел фильм Павла Лунгина *ТБ*, трудно было представить себе, что мы видим на экранах будущее страны» — утверждает в сборнике *Рукописание Кирпича и другие свидетельства о девяностых* (Борисов, Берг, Гронец эл. публ.). Об этом свидетельствуют и воспоминания Лунгина, считавшего что перестроечное кино выполняло роль литературы и психоаналитика:

³ «Мы были пьяны свободой, за приоткрывшимся железным занавесом мерещились неограниченные возможности» — утверждал Лунгин в одном интервью (Лунгин, эл. публ.).

«Можно точно сказать, что перестроечное кино не было только развлекательным. Жизнь была настолько насыщенной и интенсивной, что в принципе не стояло проблемы, как убить два часа: пойдете-ка развлечемся, посмотрим, как два железных дровосека дубасят друг друга дубинками в космосе. Проблема была в том, что было много вопросов. Фильмы, которые выходили в то время, так или иначе отвечали на них. Кино выполняло тогда роль скорее литературы или психоаналитика» (Лунгин, эл. публ.).

События киноленты Лунгина разворачиваются в Москве в конце 80-х годов. Таксист Иван Шлыков всю ночь возит по всему городу пьяную компанию молодых людей во главе с пьяным музыкантом, точнее джазовым саксофонистом Алексеем Селиверстовым. Аутентичность картине Лунгина придают бесчисленные отсылки к московскому быту (длинные очереди за алкоголем, облавы и пр.) и мировоззрению конца перестройки, точнее столкновения конца одного исторического этапа и начала совершенно новой эры. Западной. С такой трактовкой согласные те, которые увидели в фильме Лунгина вторжение Запада. Если критик Юрий Богомолов ругает Лунгина за то, что он изобразил советскую жизнь не на советском языке, а с помощью западного языка (Биндер 2012), то киновед Андрей Плахов углубляет эту проблему, замечая, что «Такси-блюз» сумел ввести дикую русскую чернуху и русский иррационализм (часто непонятен для иностранцев) «в координаты западного сознания» и поэтому для Плахова «Такси-блюз» не является совсем русским фильмом, поскольку он «задуман и выполнен с устремленным прицелом на международный рынок» (Плахов, эл. публ.).

Трезвость — норма жизни, но пьянство ее счастье

Основной структурный и эстетический прием Лунгина состоит в сопоставлении образов двух героев: консервативного советского водителя и эксцентрического свободолобивого музыканта. На их конфликте получился парадоксальный «Такси-блюз». В фильме Лунгина сталкиваются два мира — трезвый и пьяный, рабочий и творческий, народный и интеллигентный, советский и постсоветский. Но оказывается, что они гораздо более зависимы друг от друга, чем они понимают. Пьяный саксофонист Леша в начале фильма обманул сдержанного водителя Ивана, не заплатив ему за проезд, но обманутый таксист находит саксофониста и отбирает его саксофон в качестве залога. Он не сумел продать на черном рынке инструмент Леша и поэтому решил превратить его в раба. Иван селит пьяного музыканта в свою коммунальную квартиру, где начинается их дружба, т. е. настоящая любовь-ненависть. Через столкновение и совместную жизнь неразговорчивого сильного пролетария и болтливого слабоватого интеллектуала, как заметила Ева Биндер, Лунгин исследует проблему доминирования и порабощения (Биндер 2012). Несмотря на тот факт, что они не могут обойтись друг без друга, они говорят на разных языках. Пока советский



Рис. 2. Сцена драки водителя Ивана и пьяного музыканта Леша из фильма «Такси-блюз».

водитель говорит на языке кулака (физического превосходства), джазовый музыкант говорит на языке опьянения (духовного превосходства).

Трезвый язык работника Ивана противопоставлен пьяному языку творческого Леша. Интересно также заметить, что Иван не теряет свою трезвость (отсутствие свободомыслия) даже когда выпивает. Драма таксиста заключается именно в невозможности его освобождения от социальных норм и от самой системы. Имея это в виду, трезвость становится отрицательной категорией в картине Лунгина. Ее можно сравнить с рассуждениями Александра Зиновьева в неопубликованной книге *Пьянство*: «Русский человек в трезвом виде — есть не очень-то приятное и значительное социальное существо. Именно за счет питания он приобретает то человеческое лицо, какое обещал ему Горбачёв. В трезвом виде это холоп, трус, хапуга, взяточник, доносчик, грабитель, предатель, дурак и тому подобное» (Зиновьев, эл. публ.).

Алкоголь, с другой стороны, усиливает творческую гениальность Леша, точнее его внутренний полет. Бесперывно выпивающий саксофонист Леша не является, конечно, новым героем в русском кинематографе. Выпивающих героев мы уже имели возможность увидеть в русском киноискусстве, но его предшественников, все-таки, надо искать не в кинематографе, а в литературе. Их как минимум два. Первый — это Альберт, гениальный музыкант и пьяница из одноименной повести Льва Толстого, для которого талант просто неотделим от алкоголя (без алкоголя Альберт теряет талант, он не может играть). Вот, как выясняется Леша в фильме: *Вот моя страна. Эта кухня. Вот это я играю. Вот эту музыку. Я могу сыграть что угодно. Вот эту трубу. Вот эту авоську. Эту лампочку, этот шкаф-*



Рис. 3. Сцена из фильма «Такси-блюз» с питьем одеколона в ванне.

чик. Второй — это, конечно, Веничка Ерофеев, отец русского постмодернизма и основоположник русской современной прозы (как его назвал Антон Кузнецов в беседе с Петром Вайлем⁴). Как и поэма *Москва Петушки*, так и фильм «Такси-блюз» кажется простым, но на самом деле он сложнее и многослойнее чем это представляется. И поэму *Москва-Петушки* и фильм «Такси-блюз» можно считать манифестами русской интеллигенции, но разных, конечно, поколений.

То, что связывает Лешу и Веничку это не алкоголь, а концепт *мистической пьянки*. Давайте вспомним как Андрей Синявский в книге *Мысли врасплох* (1966) определяет русское пьянство: «Не с нужды и не с горя пьет русский народ, а по извечной потребности в чудесном и необычайном, пьет, если угодно, мистически, стремясь вывести душу из земного равновесия и вернуть ее в блаженное бестелесное состояние» (Синявский 1966: 79). Именно в «блатной природе русского человека» (1966: 79), как выразился Синявский, он увидел и определенное преимущество по сравнению со Западом. Чтобы понять смертельно напившегося Лешу, надо различать алкоголизм от пьянства, как это предлагает Зиновьев, который не отождествляет и не путает эти два понятия. Алкоголизм для него болезнь, т. е. медицинское явление, пока пьянство/опьянение принадлежит духовной категории, и оно является особым образом жизни: «Русское пьянство есть явление в сфере духа, лишь поддерживаемое и порою порождаемое пиванием. Это — именно веселье души в первоначальном смысле слова "веселье". Уход человека в пьянство есть нечто подобно вступлению в какую-то

⁴ <https://www.svoboda.org/a/24204535.html>

секту духовно однородных существ. Есть приобщение у чему-то подобному классическим религиям» (Зиновьев, эл. публ.).

Более того, Зиновьев видит пьянство как дорогу, которая ведет к духовности: «И лишь в состоянии опьянения, допускаемого пьянством в изложенном понимании, русский человек раскрывает ту глубокую русскую духовность, возвышающую его над всеми прочими людьми на планете» (Зиновьев, эл. публ.). И в итоге для Зиновьева пьянство представляет собой спасение: «Россия погибнет не от пьянства, а от алкоголизма. Пьянство же может стать спасением России» (Зиновьев, эл. публ.). Леша нуждается в таком спасении, которое делает его счастливым и которое усиливает его творческую энергию. Трезвость может быть — действительно норма жизни, как утверждала горбачевская кампания, но для Леша пьянство — это счастье.

Рождение музыки из духа запоя

Светлана Кобец в статье «Юродство и юродствование в пост-советском кино: “Покаяние” (1986) Абуладзе, “Такси-Блюз” (1990) и “Остров” (2006) Лунгина» отметила, что алкоголизм Леша заостряет проблему его отщепенства, т. е. юродивости: «Как юродивый он бездомен, агрессивен по отношению к миру пошлости и суеты и предан музыке» (Кобец, эл. публ.). Леша даже кричит в фильме: *Я — святой! Не трогай святого! Я — гений! Отпусти меня!* Обнаруженный мотив сразу напоминает юродство Венички Ерофеева в поэме *Москва — Петушки*, которого алкоголь на самом деле и проводит к Богу. Для Леша, с другой стороны, алкоголь — проводник к музыке. Ведь музыка — это самое главное в его жизни. Играя на саксофоне, он, по выражению бывшей жены, *с Богом разговаривает*. Пространство музыки является для Леша пространством в котором он остается наедине со собой, а вне этого пространства ему никак не удастся встроиться в систему. И поэтому мне кажется, что алкоголь заостряет не только его юродивость, но и дионисическое начало о котором пишет Ницше в трактате *Рождение трагедии из духа музыки* (1872): «блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности *дионисического* начала, более всего, пожалуй, нам доступного по аналогии *опьянения*» (Ницше, эл. публ.).

Играя джаз на саксофоне Леша находится в состоянии опьянения, т. е. того что французский философ Жиль Делез называет эффектом алкоголя (для Делеза алкоголизм — это поиск не удовольствия, а особого эффекта). С одной стороны, это позволяет джазовому музыканту уйти от мира (в отщепенство), но с другой стороны, эффект алкоголя примиряет его с самим собой подобно тому, как враждебная или поработённая природа, по словам Ницше, «снова празднует праздник примирения со своим блуд-



Рис. 4. Сцена концерта из фильма «Такси-блюз».

ным сыном — человеком» (Ницше, эл. публ.). Играя джаз на саксофоне дионисический Леша воплощает изначальную скорбь и ее отзвук, как это утверждал Ницше. На протяжении всего фильма его антипод с аполлоническими чертами, таксист Иван, не понимает дионисический блюз Леша, потому что для него это совершенно недоступная музыка. Однако, чувственная игра Леша в конце фильма трогает таксиста до слез, и он начинает глубоко и напряженно переживать весь трагизм музыки Леша, его мистическое состояние.

В конце концов нельзя не заметить, что у «Такси-блюз» Лунгина есть и преемник — пьеса *Пьяные* Ивана Вырыпаева (2013), в которой Вырыпаев через пьяные истины своих героев говорит о том, что каждый «слышит шёпот Господа в своем сердце» (Вырыпаев, эл. публ.). Ведь пьяный для Вырыпаева — это человек который страстно говорит о сокровенном, без запретов. По Вырыпаеву пьяный это избранный, особенный, то есть человек не в себе. Опыание у Вырыпаева имеет ту же самую функцию, которую имеет и в фильме Лунгина. Опыание является необходимым условием для того, чтобы индивид мог снова обрести контакт с самим собой и с утраченной реальностью. И поэтому пьяный по Вырыпаеву и по Лунгину избранный человек, человек не в себе, но одновременно благословленный на особое понимание жизни. Это нарушитель норм, правил. Пьяный — это когда *море по колено*, как утверждает режиссер пьесы Виктор Рыжаков (Рыжаков, эл. публ.).

ЛИТЕРАТУРА

- Аксенов Василий, Багдасарян Вардан, Горлов Владимир. *Веселие Руси XX век. Градус новейшей российской истории от «пьяного бюджета» до «сухого закона»*, Москва: ПРОБЕЛ-2000, 2012.
- Биндер Ева. «Такси блюз (1990)». Е. Васильева, Н. Брагинский. *Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг»*. Москва: Глобус-Пресс, 2012: 438–442.
- Борисов Михаил, Берг Михаил, Гренец Ольга. *Рукопожатие Кирпича и другие свидетельства о девяностых*, Москва: Symposium, 2020.
- Вайль Петр, Генис Александр. *60-е. Мир советского человека*, Москва: Новое литературное обозрение, 1996.
- Вырыпаев Иван. *Пьяные*. <<https://vuguraev.com/ru/plays/drunks/ru>> 27.9.2012.
- Геллер Михаил. *Седьмой секретарь: Блеск и нищета Михаила Горбачева*. Лондон ОРІ, 1991.
- Делез Жиль. *Логика смысла*. Москва: Академический проект, 2015.
- Зиновьев Александр. *Пьянство*. <<https://chernouyarec.livejournal.com/41252.html>> 27.9.2022.
- Келли Катриона. «Период запоя: Кинопроизводство в Ленинграде брежневской эпохи». *Новое литературное обозрение* 152 (2018): 58–94 <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20023> 22.9.2022.
- Кобец Светлана «Юродство и юродствование в пост-советском кино: *Покаяние* (1986) Абуладзе, *Такси-Блюз* (1990) и *Остров* (2006) Лунгина». Toronto Slavic Quarterly. <<http://sites.utoronto.ca/tsq/28/kobez28.shtml>> 27.9.2022.
- Лунгин Павел. *Такси-блюз*. СССР, Франция, 1990.
- Лунгин Павел. «Все пьют морковный сок». *Сеанс*, 2008. <<https://seance.ru/articles/vse-pyut-morkovnyiy-sok/>> 20.9.2022.
- Лунгин Павел. «Все было шершавое, правильное и честное». *Газета.Ру*. 2015. <<https://ed-glezin.livejournal.com/tag/фильмы%201990%20года>> 20.9.2022.
- Ницше Фридрих. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*. Перевод Г. А. Рачинского, 1912. <http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml> 10.9.2022.
- Плахов Андрей. «Канн-90: неоакадемизм versus неоварварство». *Искусство кино* 12, 1990 (2014), <<https://old.kinoart.ru/blogs/kann-90-neoakademizm-versus-neovarvarstvo>> 28.9.2022.
- Рыжаков Виктор. ««Пьянство» как универсальный рецепт счастья» <www.dw.com/ru/пьянство-как-универсальный-рецепт-счастья/a-17446299> 27.9.2022.
- Синяевский Андрей. *Мысли врасплох*. Нью Йорк Издательство в книжном агентстве И. Г. Раузена, 1966.
- Сорокин Владимир. *Заседание завкома*. Сорокин Владимир. *Первый субботник*, 1992. <<https://www.litmir.me/bd/?b=69928>> 27.9.2022.
- Троцкий Лев. *Водка, церковь, кинематограф*. 1923. <<https://philologist.livejournal.com/9120713.html>> 26.9.2022.
- Федоров Александр. *Наше разное кино*. Москва: ОД «Информация для всех», 2022.
- Faraday George. *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry (Post-Communist Cultural Studies)*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2000.

REFERENCES

- Aksenov Vasilij, Bagdasarjan Vardan, Gorlov Vladimir. *Veseliye Rusi XX vek. Gradus novejšej rossijskoj istorii ot "p'janogo bjudžeta" do "suhogo zakona"*. Moskva: PROBЕL-2000, 2012.
- Binder Eva. «"Taksi-bljuz" (1990)». E. E. Vasil'eva, N. Braginskij. *Noev kovčeg russkogo kino: ot "Sten'ki Razina" do "Stiljag"*. Moskva: Globus-Press, 2012: 438–442.
- Borisov Mihail, Berg Mihail, Grenec Ol'ga. *Rukopožatije Kirpiča I drugie svidetel'stva o devjanostyh*. Moskva: Symposium, 2020.
- Deleuze Gilles. *Logika smysla*. Moskva: Akademičeskij proekt, 2015.

- Faraday George. *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry (Post-Communist Cultural Studies)*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Fëdorov Aleksandr. *Naše raznoe kino*. Moskva: OD «Informacija dlja vseh», 2022.
- Geller Mihail. *Sed' moj sekretar': Blesk i ničeta Mihaila Gorbačëva*. London: OPI, 1991.
- Kelly Catriona. "Period zapoja: Kinoproizvodstvo v Leningrade brežnevskoj èpohi". *Novoe literaturnoe obozrenie* 152 (2018): 58–94 <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20023> 22.9.2022.
- Kobec Svetlana. "Jurodstvo i jurodstvovanie v post-sovetskom kino: *Pokajanie* (1986), *Abduladze, Taksi-bljuz* (1990) i *Ostrov* (2006) Lungina". *Toronto Slavic Quarterly*. <<http://sites.utoronto.ca/tsq/28/kobez28.shtml>> 27.9.2022.
- Lungin Pavel. *Taxi blues*. USSR, France, 1990.
- Lungin Pavel. «Vse p'jut morkovnyj sok». *Seans*. 2008. <<https://seance.ru/articles/vse-pyut-morkovnyiy-sok/>> 20.9.2022.
- Lungin Pavel. «Vse bzlo šeršavoe, pravil'noe i čestnoe». *Gazeta.Ru*. 2015. <<https://ed-glezin.livejournal.com/tag/фильмы%201990%20года>> 20.9.2022.
- Nietzsche Friedrich. *Roždenie tragedii, ili Èllinstvo i pessimizm*. Perevod G. A. Račinskogo, 1912. <http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml> 10.9.2022.
- Plahov Andrej. "Kann-90: Neoakademizm versus neovarvarstvo". *Iskusstvo kino* 12, 1990 (2014), <<https://old.kinoart.ru/blogs/kann-90-neoakademizm-versus-neovarvarstvo>> 28.9.2022.
- Ryžakov Viktor. «"P'janstvo" kak universal'nyj recept sčast'ja» <<https://learnrgerman.dw.com/пьянство-как-универсальный-рецепт-счастья/a-17446299>> 27.9.2022.
- Sinjavskij Andrej. *Mysli vrasploh*. New York: Izdatel'stvo v knižnom agenstve I. G. Rauzena, 1966.
- Sorokin Vladimir. *Zasedanie zavkoma*. Sorokin Vladimir. *Pervyj subbotnik*, 1992. <<https://www.litmir.me/bd/?b=69928>> 27.9.2022.
- Trockij Lev. *Vodka, cerkov', kinematograf*. 1923. <<https://philologist.livejournal.com/9120713.html>> 26.9.2022.
- Vail' Petr, Genis Aleksandr. *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.
- Vyrypaev Ivan. *P'janje*. <<https://vyrypaev.com/ru/plays/drunks/ru/>> 27.9.2022.
- Zinov'ev Aleksandr. *P'janstvo*. <<https://chernoyarec.livejournal.com/41252.html>> 27.9.2022.

Ивана Перушко

РАЂАЊЕ МУЗИКЕ ИЗ ДУХА ПИЈАНСТВА: ТРЕЗНА VERSUS ПИЈАНА МОСКВА
У ФИЛМУ „ТАКСИ БЛУЗ“ П. ЛУНГИНА

Rezime

У раду се испитује дејство алкохола (Ж. Делез) у филму „Такси блуз“ (1990) Павла Лунгина. Алкохол омогућава цез музичару Љоши да у филму побегне од света (у одметништво), али га, са друге стране, дејство алкохола мири са самим собом, баш како то описује Ф. Ниче у трактату *Рађање ирађедије из духа музике*. Свирајући цез на саксофону, дионизијски Љоша оличава првобитну тугу и њен одјек, како је тврдио Ниче. Трезвеност постаје готово негативна категорија у Лунгиновом филму и може се упоредити са расуђивањима А. Зиновјева, који пијанство види као пут који води ка духовности.

Кључне речи: П. Лунгин, „Такси блуз“, мистичко пијанство, опијеност, дионизијски поглед на свет, дејство алкохола.

Ясмина Войводиц
Философский факультет
Загребский университет
jvojvodi@ffzg.hr

Jasmina Vojvodić
Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Zagreb
jvojvodi@ffzg.hr

ПЬЯНЫЙ МАЛЕЦ ПИТЕРСКИЙ, ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ
*ХРОНИК ЛОХ-НЕВСКОГО ЧУДОВИЩА**

DRUNK MALETS PITERSKY, THE LYRICAL SUBJECT
OF *HRONIKI LOH-NEVSKOGO CHUDOVISCHA*
(*THE CHRONICLE(S) OF THE LOCH NEVA MONSTER*)*

В тексте анализируется творчество Виктора Мальцева (псевд. Малец Питерский). Город Петербург является главной точкой и местом действия как его более ранних сборников, так и *Хроник Лох-невского чудовища*. *Хроники*, которые в своем названии обыгрывают «чудовище» петербургского пьянства (Лох-несский / Лох-невский) состоят из семи частей, которые образуют семь хроников — хронических алкоголиков. Стихотворные миниатюры (четверостишие и двустишие) в диалогической форме и тема пьянства приближают сборник к анакреонтической традиции, но и к другим формам фольклорной традиции (частушка, бечарац). Сильная интертекстуальная связь с русской классической литературой с множеством ассоциаций, связанных с алкогольной семантикой, как и постоянно пьяный лирический субъект, приводят к заключению, что речь в сборнике идет об опьянении пьянством.

Ключевые слова: Малец Питерский, *Хроники Лох-невского чудовища*, пьянство, анакреонтика.

The text discusses the oeuvre of Victor Maltsev (pseudonym Malets Pitersky). As is the case with his earlier collections, in *Hroniki Loh-nevskogo chudovischa* St. Petersburg remains the focal point and the main setting of the author's stories. The title of the

* Данная статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 год» (IP-2020-02-2441), финансируемого Хорватским научным фондом.

** This paper was written as part of the project “Russian Literary Transformation from 1990 to 2020” (IP-2020-02-2441), funded by the Croatian Science Foundation.

collection embeds a pun referring to the “monster” of chronic drunkenness in St. Petersburg (Loh-Ness — Loch-Neva) and consists of seven parts dedicated to seven chroniclers, i. e., chronic drinkers. Miniatures in verse (quatrain and couplet) in the form of a dialogue, and the topic of drunkenness makes this collection resonate with Anacreontic verse and other folkloric traditions (e. g., *chastushka*, *bečarac*). A strong intertextuality with Russian classical literature which abounds in the semantics of drunkenness, and the continuously drunk lyrical subject lead to the conclusion that the collection portrays intoxication with drunkenness.

Key words: Malets Piterisky, *Hroniki Loh-nevskogo chudovischa*, drunkenness, Anacreontic verse.

Виктор Мальцев/Малец Питерский

Виктор Мальцев¹, известный под творческим псевдонимом Малец Питерский, является петербургским композитором, музыкантом, аранжировщиком и поэтом. В широкой гамме его интересов он работал и редактором, и сценаристом, а по его сценариям снято более ста передач. Мальцев является автором и исполнителем собственных песен, во многом связанных с Петербургом. Стоит только упомянуть названия его стихотворений, посвященных Северной столице, благодаря которым Виктора Мальцева справедливо можно называть Мальцем Питерским, псевдонимом, который он сам себе выбрал, или же «домовым города», как написано на сайте о его творчестве (https://vk.com/malets_piterisky). Это *Страсти по Питеру* (2001), *Петербуржники* (2002), *Сказ о Мальце Питерском и хане Крымском* (2003), *Литературные петербуржники* (2007), *Настольные петербуржники* (2008), *Петербуржники — 2* (2008), *Гадательные петербуржники* (2010), *Хроники Лох-невского чудовища* (2017), *Галантные петербуржники* (2019). К перечню стоит добавить сборники *1001 нетрезвая мысль на нетрезвую голову* (2006), *Разговорник для светских раутов и тусовок* (2013), *Словарь для интеллектуального общения* (2019), не содержащих в своем заглавии названия Петербурга, как и сборник *Витьки*, опубликованный в 2017 году, в соавторстве с Сержем Кибальчиком². Последний представляет собой петербургские миниатюры, или, как написано в подзаголовке сборника, «стихи и прозы, соображённые ночью на двоих и на троих».

Творчество Виктора Мальцева, как мы видим, связано с Петербургом и с малой формой, что частично уподобляется миниатюрам «Чижиков-пыжиков», т. е. городской (петербургской) шуточной поэзии, или же песенкам городского фольклора. Все «петербуржники» Виктора Мальцева — это диминутивные, краткие стихи (стишки), «сатирические эпиграммы, обы-

¹ Мне бы хотелось поблагодарить двух петербуржцев, коллегу Сергея Кибальника, который познакомил меня с Виктором Мальцевым, и, конечно, самого поэта Виктора Мальцева, подарившего мне свой замечательный сборник, который, говоря бартовскими словами, доставил мне удовольствие от чтения.

² Серж Кибальчик — это авторский псевдоним литературоведа и специалиста по Достоевскому Сергея Кибальника.

грывающие крылатые слова русского языка», как пишет Сергей Кибальник (2007: 119) в послесловии к *Литературным петербуржикам*. Данные лирико-сатирические эпиграммы приобретают выражение «истинно петербургское» (там же: 119), поскольку играют с городским топосом, его легендами и литературой. В интертекстуальной игре с классической поэзией Малец Питерский реанимирует жанры так называемой «Французской Антологии», которую образуют «краткие басни, сказки, нравственные мысли, надписи, мадригалы, эпиграммы, эпитафии и другие мелкие стихотворения» (там же: 120), причем его «петербуржики» творят новые «легкие» и игривые миниатюры.

Петербург, как в *Петербуржиках*, так и в *Хрониках Лох-невского чудовища*, является одной из центральных мальцевских тем. Город живет на протяжении всего сборника (городской топос, петербургские писатели и т. п.). *Хроники* состоят из семи частей, которые сразу раскрывают, что речь идет не о временной очередности, не о жанре, содержащем изложение исторических событий в их временной (хронологической) последовательности, мыслимой как хроника, летопись и т. п., а о нанизывании стихотворных частей семи хронических алкоголиков — хроников³. *Хроники Лох-невского чудовища* состоят из следующих частей: «Хроник 1-й. Вирившая персона», «Хроник 2-й. Бухлотекарь», «Хроник 3-й. Лицо в салате», «Хроник 4-й. Посударь», «Хроник 5-й. Винни Дух», «Хроник 6-й. Стаканозавр» и «Хроник 7-й. Урбанонид». Во всех, как мы видим уже в подзаголовках, закреплена двойная оптика («Виривший»: «Vip» и «выпивший»; «посударь»: «посуда» и «государь»; «стаканозавр»: «стакан» и «динозавр» и т. п.). Другими словами, их читать можно и так и иначе, но все они тематически связаны с алкоголем, который, как мы увидим ниже, и понимается двойственно.

Опьянение пьянством

Все хроники, от первого до седьмого являются пьяными, и это пьянство и опьянение выражены в нанизывании четверостиший и двустиший в быстром ритме, с чередующей рифмой (aabb, abab). Напр.:

День угасал... но так и не угас...
Я вспомнил: ночи белые у нас!
О, мать-природа! Милая чудачка!
А я-то думал — белая горячка! (7)⁴

³ Игра с понятием «хроника» и «хроник» в сборнике существует: «Я опишу геройства Ваши / В великих “Хрониках алкаши”!» (29).

⁴ Все цитаты из сборника Виктора Мальцева приводятся по изданию: *Хроники Лох-невского чудовища. Собранные и прилежно составленные Домовым Мальцом Питерским*. Петербург: Петрополис, 2017. В последующих примерах мы будем указывать только страницу. На обложке данного издания приводится название: *Хроники Лох-невского чудовища*.

Имею честь Вам сообщить,
 У Вас валяясь на кровати,
 Что красивой могли б Вы быть!
 А я трезвее мог быть, кстати... (83)

Ваш вид, мой друг, напоминает,
 Что утро добрым не бывает... (7)

Хроники представляют собой нанизывание одних и тех же форм со стихами из 9, 10 и 11 слогов, вокруг одной темы — алкоголя, выпивки, питья, в широкой гамме их значений. Петербургские «Чижики-пыжики» в этом смысле очень похожи на *Хроники* Мальцева. Они также связаны с пьянством и весельем: «Чижик-пыжик, где ты был? / На Фонтанке водку пил. / Выпил рюмку, выпил две — / Закружилось в голове»⁵.

Из *Хроники* можно извлечь существующие и поместить в них новые стихи, не мешающие общему тону опьянения. Это происходит благодаря обыгрыванию одной и той же темы, повторениям, возвращениям к одним и тем же мотивам: алкоголь, пьянство, опьянение, похмелье и т. п. *Хроники*, таким образом, несмотря на то, что их семь якобы разных алкоголиков, внушают бесконечное повторение одного и того же мотива. Они свидетельствуют о невозможности пьяному высказаться; при этом и сами стихи уподобляются пьяному состоянию, как, например, в следующем четверостишии с многоточиями и повторяющимся словом «скажу»:

Да... я скажу Вам... да... скажу...
 Но что? Пока еще не знаю...
 Пока что на полу лежу...
 И выражения подбираю... (64)

Пьяный лирический субъект, или же семь пьяных, говорит о пьянстве. Это на самом деле опьянение не определенным спиртным, а самим пьянством. Поэтому в *Хрониках* нет протекания времени, и «хроники» превращаются в анти-хронику (антивременную последовательность) пьяных петербургских алкоголиков. *Хроники Лох-невского чудовища* отвечают общему положению, что в России (в Петербурге как микрокосмосе), по словам Юрия Степанова, «выпивают не для удовольствия вкуса, не для того чтобы “отведать” той или иной водки, пьют, чтобы опьянеть» (2004: 326). Практически в каждой строфе выделяется алкогольная семантика. Таким образом, постоянно поддерживается пьяное напряжение, и пьянство предстает не как мотив, а является постоянной и единственной темой стихотворного сборника.

Алкогольная семантика выражается в состояниях и чувствах лирического субъекта: «белая горячка», «трезвым не бывать», «в нетрезвом состо-

⁵ Стихотворение «Чижик» существует и у Саши Черного, но не в «пьяных», а в детских стихотворениях, написанных в 1925 г. («*Детский остров*» и *другие стихотворения для детей*): напр., «Чижик, Чижик, где ты был?» / У Катюши кофе пил, / С булкой, с маслом, с молоком / И с копченым языком...», (Черный 2005).

янии», «в трансе», «в запое», «я пьян», «полупьян», «падать со стула», «чувство абстиненции», «тихонечко кататься», «идти зигзагами», «чувство любви крылатой», или же «как зюзя пьяный» и др. Выделяются также разного рода напитки с точным названием, наподобие портвейна, пива, водки, вина, водки с пивом, виски, самогона, коньяка, шампанского и др. Стоит выделить напр. «пивко», уменьшительное, ласкательное название пива, придающее спиртному не только веселый, но и домашний характер. Многие из авторов, которые писали о спиртных напитках, подчеркивали, что в спиртном «не следует видеть [...] только некое зло, „порок”» (Степанов 2004: 320), а и радость, и веселье. Диминутивным наименованием выделяется и водка, поскольку — «это вода, но в уменьшительном виде» (Похлебкин 2005: 7). «Кстати, “водка” (за исключением имен типа Валька, Петька) — редкий рудимент диминутива в русской современной лексике, который сохранился только потому, что название это, превратившееся в термин, было придано “вечному” напитку, продолжавшему веками существовать и процветать в обществе» (там же: 8). Сами *Петербуржники* (*Гадательные, Галантные, Настольные...*), как и вышеупомянутые «Чижики-пыжики», также являются диминутивными выражениями, связывающимися с весельем и радостью.

Глаголы, связанные с пьянством, также усиливают ритм стихотворений: «выпить надо», «поддать», «мы пьем», «со мною выпить», «пьяным напиваться», «трезвым напиться», «попить», «испить», «похмелиться», «пропить», «допить», «упиться», «уходить в nirвану», «просыхать», «глушить все подряд» и др. Приводятся в «Хрониках» и разного рода меры и сосуды, семантически связанные с алкогольными напитками: бутылка, бутылочка, сосуд, литра полтора, рюмка, сто грамм, стакан, чаша, триста грамм, кубок, двести грамм («Моя культурная программа / Всегда рассчитана до грамма!», 15), пол-литра, банка из-под пива, полстакана, как и разные названия алкашей: пьяный, алкоголик, алкоголик-демократ, лох, зюзя и др.

Особенно занимательными являются выражения, жаргонизмы, авторские неологизмы и словосочетания, связанные с алкоголем. Эта «пьяная» терминология, образует в сборнике настоящий вакхический словарь: «самовыпивание», «программа рассчитана до грамма», «допившись до полушки», «туман пива и вина», «муза моего стакана», «в стельку напиваться» («А, как бы так... сказать стесняюсь.../Всё время в стельку напиваюсь», 15), «на рогах» (в смысле состояния сильного алкогольного опьянения: «Пройтись со мною на рогах», 17). Если речь идет о том, что надо просто выпить сто грамм, следует выражение «остограмить душу»; «водкопой» («Бредём с утра на водкопой», 76), «НЕОпохмелённый», «водочно любить» и т. п. Упоминается в стихах и Бахус, древнегреческий бог вина и виноделия, в игре слов с пьяным состоянием («Я Бахусом сегодня прибабахнут», 67). Кроме Бахуса в теме спиртных напитков, в том числе и водки, упоминается имя русского ученого Д. И. Менделеева, но в новой форме — Антименделеев: «Как Антименделеев, может быть, /Спирт от воды в стакане отде-

лить» (123). Здесь необходимо добавить, что Д. И. Менделеев в 1865 году защитил диссертацию *О соединении спирта с водой*, в которой рассматривал проблему идеального соотношения объема воды и спирта. Он провел смешение различных проб веса воды и спирта в водке, и оказалось, что идеальным содержанием спирта в водке должно быть признано 40 градусов и они могут получиться только при смешении точных весовых соотношений алкоголя и воды (Похлебкин 2005: 95; Степанов 2004: 337). Этот менделеевский состав водки был запатентован в 1894 г. правительством России как русская национальная водка (Похлебкин 2005: 95).

Не менее значительными являются выражения, связывающие еду и питье точнее, хлеб и водку, поскольку «хлебное вино», или «хлебной спирт» — это спиртное, водка. (Похлебкин 2005: 5, 32, 71; Степанов 2004: 318). Водка в *Хрониках* не раз приравнивается к еде: «Я не признаю никогда, / Что водка — это не еда!» (58); «Позвольте, сударь, в Вашу честь / Чего-нибудь спиртного съесть!» (19); «В стране у нас недоработки / С культурой пожиранья водки!» (46); «Вы чего-то пополнили... / Водки, что ли, перели?» (46) и др. Одновременно это и удачное обыгрывание слова «хлеб». Водку изготавливают из хлеба, из пшеницы, ржи, представляющих базис, основу питания⁶. Хлеб сам по себе является и печеным пищевым продуктом, и пшеницей. Хлеб (пшеница), таким образом, есть основа для спиртного и для основного продукта питания, другими словами — основа жизни.

Литературная традиция

Хроники принадлежат к дионисийской литературной традиции, или скорее к анакреонтике, из-за простоты, изящества и игривости стихов, помещенных в один сборник⁷. Они также представляют собой минимализм, минимальную форму, выраженную в повторяющихся четверостишьях и двустишьях. В. Кулаков пишет о стратегии и тактике минимализма в современной русской поэзии, замечая, что «минимализм — безусловно, эстетика малого, “минимума”. Это особый тип художественной стратегии, актуализированный именно постмодернистской эпохой» (Куликов 1997). Суть минимализма в актуальной поэзии не в обращении к «минимальному», а в «минимальном обращении» (там же). О минимализме, в числе прочих, писал и хорватский исследователь Йосип Ужаревич (Užarević 2012), который к минимализму относит не только минимум средств, но и минимум художественного охвата. Последнее связано с редукционизмом. В жи-

⁶ В. В. Похлебкин в своей книге, между прочим, пишет об экономическом значении водки для средневекового государства, когда уже развивается винокурение. Поскольку изготовление хлебного вина базируется на мериле стоимости зерна, лежащем в основе экономики феодального государства, оно становится и объектом пристального внимания со стороны государства и государственной монополии (Похлебкин 2005: 33).

⁷ К анакреонтике в русской литературе обращались выдающиеся поэты, как Ломоносов, Тредьяковский, Херасков, Державин, Пушкин, Тютчев и другие.

вописи, например, минимализм может пониматься как редукционизм, в то время как в поэзии речь идет о (возможном) широком охвате, но в минимальной форме. О минимализме мы частично говорим в жанровом определении: миф, легенда, загадка, поговорка, сказка, анекдот. Эти формы связаны с мифологической культурой (см об этом: Jolles 2000, Solar 2004). К минимальным формам принадлежат и скороговорки, загадки, эпитафии, частушки, четверостишья и др. (Užarević 2012: 12). *Хроники Лох-невского чудовища* можно читать в традиции городского фольклора («Чижики-пыжики») или же как частушки, особенно имея в виду лирико-шутливые моменты, а также форму повторяющихся четверостиший и двустиший. В более широком перечне фольклорных форм *Хроники* примыкают к шутливому бечарацу⁸. Бечарац (bečarac) — это юмористическая народная песня Славонии, Барани и Срема, которую исполняет «бечар» (гуляка, пьяница; венг. betyár — «бетяр», в значении — разбойник, бродяга, а песня — бетярец). Бечарац не только вербальная, но и музыкальная форма, в четкой структуре которого чередуются десятисложные двустишья. В бечараце, как и в *Хрониках* варьируется одна и та же тема веселой любви, или же пьянства и опьянения:

Bečar ljubi, karta, puši, pije,
sve on radi što za njega nije.

(Бечар любит, курит, пьет, играет, /
все, что не для него, он делает.)

Meni kažu da sam bečar pravi,
jutros su me pronašli u travi.

(Мне говорят, что я бечар настоящий, /
утром меня нашли на траве лежащим.)⁹

В *Хрониках* же:

О, Вы, души моей царица!
Позвольте в Вашу честь напиток! (20)

или в форме четверостишья:

Я в жизни сам всего добился,
Сражаясь, словно на корриде,
И мыслить трезво научился,
Но только лишь в нетрезвом виде. (24)

Из-за постоянного повторения одной и той же темы, в наших примерах — пьянства, мы говорим о «поэтическом плетении словес», в котором

⁸ Бечарац с 2011 года включен в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО (Užarević 2012: 143).

⁹ Приведенные и подобные бечарцы можно найти на странице «Biblioteka Vedri duh», <https://vedriduh.com/parodije/parodija.php?parodija=1062-becarevi-becarci>

плетется венок слов, связанных с пьянством/опьянением во всех видах их проявления. В *Хрониках* происходит плетение венка какого-то одного смысла, темы, мотива или же одного слова. В них речь идет о «плетении венка» алкогольной семантики; сплетании алкогольной лексики, повторении одних и тех же мотивов и заплетании в узел сборника, в котором нет хронологической последовательности.

Опьяняющий мир *Хроников* или мир пьяного лирического субъекта позволяет ему сталкиваться с иным миром, с миром по ту сторону. Справедливо замечает Степанов, что универсальной чертой всех культур является опьянение «как переход опьянённого человека в иной мир, в мир потусторонний» (2004: 329). Этот «иной» мир может быть мир «высших добрых сил» (там же: 330), но он нередко вводит и в потустороннее мрачное пространство. Фольклорист и литературовед Андрей Львович Топорков приводит, что пьяный нередко становится достоянием злых сил и «как бы переносится в иную реальность» (1997: 173), в то время как Степанов приводит примеры заложных покойников, утопившихся молодых людей, умерших не своей смертью, как и опившихся водкой (2004: 330). В книге *История вина* (1999), в разделе «Пьянство и поиск потерянного рая», Сергей Ключников пишет, что выпивка соответствует тоске по утраченному раю (1999: 419), хотя, с другой стороны, пьяный легко становится «достоянием злых сил» (Топорков 1997: 173). Алкоголь, как мы видим, — «начало по своей природе двойственное, поэтому его символом вполне мог бы быть дракон, существо, способное вознести в небо и вместе с тем выступить как чудовище из подземелья, пожирающее души людей» (Ключников 1999: 423). «Зеленый змий» служит названием спиртного, из-за чего пьянство в фольклорных рассказах о «нечистиках» приписывается водяным чудовищам (см. Ключников 1999; Топорков 1997: 173)¹⁰. Наше «Лох-невское чудовище» раскрывает именно такую двойственную природу пьянства. Это чудовище (Лох-несское / Лох-невское) — змей/змий, который уничтожает, пожирает, но одновременно является знакомым, близким, «невским»/«петербургским» лохом, «нашим» лохом, удаляющимся от Лох-несса, и примыкающим к берегам Невы. Он превращает чужое, шотландское озеро (Loch Ness) и его чудовище (Loch Ness Monster) в «домашнего», «доброего», «близкого» пьяницу.

¹⁰ «Зеленый змий» — это название советского мультфильма Владимира Полковникова 1962 года. В фильме Баба-Яга и Черт запускают самогонный аппарат, который превращается в зеленого змия. Можно к этому перечню «зеленых» добавить, что дезоморфин (наркотическое средство, одна из модификаций структуры морфина) называется «крокодил», что также связывается с зеленым цветом, из-за чего не является странным название романа *Крокодил* Владимира Кантора (1990), главный герой которого пьяница Лева, и поэтому крокодил в его жизни играет немалую роль. В романе Кантора пребывают и другие крокодилы наподобие одноименного рассказа Достоевского, сатирического журнала *Крокодил* и т. п. А. Л. Топорков в свою очередь приводит пример романа Александра Кондратова *На берегах Ярыни* (1930), в котором изображается пьянство лешего и водяного (1997: 173).

Чудовище в сборнике упоминается попутно (напр., «народ окрыленный»), подтверждая семантику крылатого чудовища (змея/змия), а также непосредственно — Лох-невское, симпатично связывая «невское чудовище» («вы») с «петербургским лохом» («я») и одновременно противопоставляя их друг другу:

Я Вам скажу, моё сокровище,
 Что Вы — Лох-невское чудовище!
 А я, хоть, в общем, и неплох,
 Обычный петербургский лох! (91).

Нельзя забывать, что «зеленый змий» нередко связывается как с пьянством, так и с самим спиртным. «Зелье», напоминающее «зеленого», бывает и чудовищем: «Мне подарило Ваше зелье / Часы блаженного безделья...», 92). Вильям Похлебкин в *Истории водки* пишет, что «зелье» — это «водка, настоенная на травах», «перегнанная с травами» (Похлебкин 2005: 75, см. также Степанов 2004: 329). Зельем в древности называли и ол, напиток подобный современному пиву, но приготавливали его не просто из ячменя, а добавляли хмель, полынь и другие травы — зелья (Похлебкин 2005: 16, см. также Влајић-Поповић 1997). На протяжении трех-четырех столетий в русском языке, в фольклоре и в художественной литературе в употреблении была группа терминов: «зельено вино», «зелено-вино», «зелье пагубное». Эти названия, по словам Похлебкина, имели реальную основу, поскольку означали «любой вид хлебного вина, любого качества, но сдобренного пряными, ароматическими или горькими травами, чаще всего хмелем, полынью, анисом, перцем или их сочетаниями» (Похлебкин 2005: 75).

Трансформации

Хроники Мальца Питерского вписываются в традицию постоянных трансформаций в общем расцвете поэтических жанров на рубеже веков (Шталь — Евграшкина 2018). Игра с субъектом, с его позицией, обыгрывание внетекстового субъекта, Виктор Мальцев / Малец Питерский, подчеркнутая текстовая Я позиция и диалог с Другим, ведут нас к диалогичности, непосредственно связанной с культурной диалогичностью или интертекстуальностью. Благодаря пьяному состоянию и возможности уходить в иной мир, в лирическом субъекте рождается поэт: «Вчера поэт во мне родился» (23). Интертекстуальность поддерживается пьянством, которое предполагает «двойную оптику», «диплопию», «удвоение» или диалог с Другим, но также и с культурой прошлого, выраженной во вторжении классического текста в современный. Или, наоборот, этот классический, нередко петербургский текст выходит наружу наподобие водяного, крылатого, зеленого «чудовища». С чудовищем связан и эпитафия из известного петербургского стихотворения Александра Блока «Незнакомка» (1906):

«Ты, право, пьяное чудовище!» Кроме блоковского текста¹¹, помещенного в начало сборника и задающего ему тон, в *Хрониках* существуют очень разные интертекстуальные связи и игры с классической литературой. Это бывают общие и хорошо знакомые цитаты, пословицы, крылатые слова, выражения, показывающие, что стихотворные *Хроники* находятся в живом диалоге с русской и европейской культурой:

Пьем мы с Вами не для «мон плезису».
Наша цель — среди экстремальных сложностей
Показать и Городу, и Миру
Грани человеческих возможностей (9).

При этом, фр. *mon plaisir* — «мое удовольствие», является французским выражением, но одновременно «Монплезир» — это и дворец в Петергофе, что сразу отсылает нас к Петербургу. Обращение же Городу и Миру (лат. *Urbi et orbi*), это обращение римского папы, торжественное благословение, обращенное ко всем, но тем не менее, связанное и с Петербургом-столицей, как миром наших пьяных хроников.

В сборнике особое ударение ставилось на выражение «Истина в вине» (*In vino veritas*), которое проявляется в разных направлениях и значениях. Истина/правда в вине расширяет поэтическое пространство в том, что лирический субъект таким образом разговаривает с традицией, и в том, что традиция под воздействием вина (спиртного) выходит наружу.

Ответьте, сударь, сразу мне,
Как стратегический попутчик:
Зачем нам истина в вине?
Ведь в водке ложь намного лучше! (20)

Похожий пример: «Не только истина в вине, / Она еще, пардон, и в водке», (36); «Да, сударь! Мы живём в такой стране, / Где вечен поиск истины в вине», (42). Хорошим примером является последнее четверостишие «Лица в салате»:

Доподлинно известно мне,
Что нету истины в вине!
А коль была она в вине,
Она давно уже во мне! (55)

Такие и похожие стихи появляются в части 4-ой, «Посударь», и особенно в части 7-й, «Урбаноид», с подзаголовком «Глазами кроликов». Все эти стихи обыгрывают тему латинского крылатого выражения, обозначающего, что в вине находится правда и эта «правда» раскрывается на разных уровнях. Игра со словосочетанием «Истина в вине» расширяется

¹¹ Последнее четверостишие стихотворения А. Блока: «В моей душе лежит сокровище, / И ключ поручен только мне! / Ты право, пьяное чудовище! / Я знаю: истина в вине» (Блок 2006).

и в том смысле, что значение мы читаем как «вина» (в смысле «проступок», «преступление»), ответственность за совершение какого-то деяния, см. Даль, Т. 1, 2003) и «вино» как алкогольный напиток.

В *Хрониках*, конечно, мы встречаем непосредственные цитаты из классической литературы, или только намеки на прецедентные тексты, которые снова можно связать с алкогольной семантикой. Лучшие примеры, связанные с классической литературой мы находим во второй части сборника «Бухлотекарь». Хорошим примером является горьковская пьеса *На дне*, получившая новое значение в алкогольном развертывании темы: на дне сосуда, бутылки и т. п. («Вы тут рассказывали мне / Про пьесу Горького “На дне”», 33). Упоминание имени Горького напоминает о горьком вине. Термин «горькое вино», отмеченный еще в XVI в. (Похлебкин: 2005: 75; Степанов 2004: 325), представлял особый класс водки, настоенной на травах. Однако *На дне* также подтверждает русскую традицию пить до дна, о чем писали многие исследователи (см., например, «наливать доплна, а пить до дна», Степанов 2004: 328). Стоит добавить, что дно/днище связывается и с типичной склонностью русских к крайностям (см. Ключников 1999: 414): радость-тоска, полный-пустой стакан, верх-дно и т. п.

Классическую литературу, прочитывающуюся в горьковском тексте, мы встречаем в части «Бухлотекарь», которая заканчивается двестишестью: «Как, господа, вы ни садитесь, / Все поутру опохмелитесь» (37). Данный пример нас непосредственно отсылает к концовке басни Крылова «Квартет»: «А вы, друзья, как ни садитесь, / Все в музыканты не годитесь» (Крылов 2017).

В стихах *Хроников* есть ссылки на М. Ю. Лермонтова: «Друзья мои! Наперсники разврата! / Последние пол литра кто запрятал?» (28). В данном примере прочитываются стихи Лермонтова: «Но, есть и божий суд, наперсники разврата!», из стихотворения «Смерть поэта», посвященного А. С. Пушкину (Лермонтов 1964: 21–23). В *Хрониках* очень много ссылок на Пушкина, на отрывки из его биографии (напр., «Да... у соседа Болдинская осень / И потому он трезвым не бывает...», 31, что указывает на самую продуктивную пору Пушкина, а в мире *Хроников* представляет самый нетрезвый период, или опрокидывание бинаризма: опьянение работой / опьянение алкоголем).

Сам лирический субъект произносит имена и Лермонтова и Пушкина, не скрывая цитаты:

С утра, друзья, я Пушкиным рождаюсь,
Днём Лермонтова сердце в грудь стучит,
Но к вечеру как зюзя напиваюсь,
И гордо до утра мой дар молчит. (33, выделено мной — Я. В.)

Выделенная мной часть третьего стиха, «как зюзя напиваюсь», появляется в *Евгении Онегине* (Пушкин 1968, 6, V: 102):

В нем злую храбрость выхвалял:
 Он, правда, в туз из пистолета
 В пяти саженьях попалал,
 И то сказать, что и в сраженье
 Раз в настоящем упоенье
 Он отличился, смело в грязь
 С коня калмыцкого сваясь,
 Как зюзя пьяный, и французам
 Достался в плен: драгой залог!
 Новейший Регул, чести бог,
 Готовый вновь предаться узам,
 Чтоб каждым утром у Вери
 В долг осушать бутылки три. (курсив мой — Я. В.)

В приведенной части из шестой главы *Евгения Онегина* описывается Зарецкий, некогда «буян», «повеса», «трибун трактирный» и его «гусарская» поря жизни. В части мальцевского стиха «Как зюзя пьяный», цитируется не только Пушкин, но и Денис Васильевич Давыдов. На «пьяный» стих Давыдова, на который ссылается Пушкин, указывал Ю. М. Лотман в комментариях к *Евгению Онегину*, подчеркивая, что упомянутое выражение взято «из “гусарского языка”». Специфический “гвардейский язык”, имевший характерные подразделения по родам войск и даже полкам, отличался особым синонимическим богатством в описании состояния и стадий опьянения» (Лотман 1995: 669). Само выражение «как зюзя» в поэзию, по мнению Лотмана, ввел Д. В. Давыдов: «А завтра — черт возьми! — как зюзя натянуся, / На тройке ухарской стрелою полечу...» (цит. по Лотман, там же), и, таким образом, можно выстроить ряд «пьяных», «зюзевских» цитат: Давыдов-Пушкин-Мальцев.

Пушкин и его стихи появляются в сборнике в разных местах и мы могли бы сказать, что Александр Сергеевич является центральной фигурой, с которой живут хроники и *Хроники*:

Величья подлинного миг —
 Когда на берегу залива
 Я памятник себе воздвиг
 Нерукотворного разлива (33).

Безошибочно прочитывается пушкинское стихотворение: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», названное по известной оде Горация «*Exegi monumentum*». Конечно, в *Хрониках* с игрой словами «залив» и «разлив», отсылающим здесь не столько к Неве и Финскому заливу, сколько к «разливу» спиртного, пушкинским стихам снова придается двойное значение.

Известное стихотворение Федора Тютчева (1866):

Умом Россию не понять,
 Аршином общим не измерить:

У ней особенная статья —
В Россию можно только верить

получает в *Хрониках* новое значение, причем стоит обратить особенное внимание на изменение ритма. Если в стихотворении Тютчева сильным местом является последний стих, перед которым тире, тормозящее высказывание последнего стиха, то в четверостишии Мальцева ударение не перед последней строкой, а точно на последней строке, на слове «это», выделенном многоточиями, симулирующими пьяное заплетание языка и нарушение плавной речи:

Извольте во внимание принять,
Что Вам умом Россию не понять.
Умом лишь тот Россию понимает,
Кто непрерывно... это... принимает (18).

Кроме стихов, которые формально примыкают к стихотворной форме самих *Хроников*, лирический субъект ссылается и на прозаический текст прошлого, каким, например, является *Преступление и наказание* Ф. М. Достоевского:

Сегодня я, допившись до полушки¹²,
Пошел домой к процентщице-старушке
И, Достоевскому наперекор,
Ей заложил любимый свой топор (24).

Интересным образом связываются ссылки на Гоголя и Пушкина в одном четверостишии:

Куда несут нас верные копыта?
И на какой неверной стороне,
Туманом пива и вина покрытой,
В расветной мгле опустятся оне? (25)

В обыгрывании мотива птицы-тройки из лирического отступления раскрывается диалог с *Мертвыми душами* Н. В. Гоголя: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?» (Гоголь 1953: 258), или еще: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ?» (там же: 259). Но, тем не менее, мы узнаем в мальцевском четверостишии, не только гоголевскую поэму, но и поэму «Медный всадник» Пушкина: «Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?», 1968: 462). Пушкинско-гоголевские цитаты в *Хрониках* Мальцева обобщают пьянство, переселяя его из индивидуально-безымянного субъекта, домашнего петербургского лоха, в обобщенного русского, живущего в «тумане пива и вина».

¹² Само выражение «до полушки» является довольно интересным, хотя его анализ выходит за рамки нашего непосредственного интереса в данной статье. Полушка — это старинная монета (см. Даль, т. 3, 2003), а само словосочетание «до полушки» представляет «грошик», «безделицу», хотя в приведенном нами примере — это значит полностью, допьяна.

Хроники Мальца Питерского несомненно насыщены ссылками на традиционную, классическую литературу, и, таким образом, современный стихотворный текст говорит с этой традицией, вовлекая ее в алкогольную семантику стихотворных миниатюр. Веселый, никому не желающий зла лирический субъект в пьянстве увеселяет себя и вредит сам себе. Он играет с предрассудками и общим мнением, что пьянство, хотя и понимается как порок, является и формой «добродетели», доказывающей особенности национального русского характера: «широту души, добросердечие и вселенскую тоску по идеалу» (Травер 2013).

Нанизывание ссылок и цитат, кажется, невозможно закончить; они перпетуируются, точно как алкогольная жидкость или же слова, которые. «изливаясь», живут в непрерывном (хроническом) пьяном состоянии лирического субъекта. Страсть к питью, о чем речь идет в *Хрониках*, заключается в одинаковой мере и в страсти к собственной традиции. Она живет в пьяном виде хроников, благодаря усилению чувств под воздействием спиртного. Пьянство в сборнике лирических миниатюр показывает, что пьяный не забывает, а наоборот, помнит литературную традицию с которой играет, и благодаря его пьяному состоянию, более четко выражается, следуя латинской поговорке: «истина в вине».

Однако, несмотря на радость питья, раскрывающуюся в сборнике, при рассмотрении его композиции заметно, что *Хроники* заканчиваются просьбой не пить: «Вам жить — вы не пейте!» (125). Обращение к другому здесь выходит за рамки веселого обращения пьяного лирического субъекта. Жизненная радость, подкрепленная алкоголем, которая прославляется в *Хрониках*, заканчивается просьбой жить без пьянства, в трезвом состоянии. Четверостишья и двестишья мальцевских петербургских *Хроников* заканчиваются моностихом. С другой стороны, название сборника, понимаемое как первый стих, полностью согласовано с последним стихом, и они образуют двестишье. При этом «пьяные» и опьяняющие стихи *Хроников Лох-невского чудовища* заканчиваются повелительным наклоном, обобщением, с обращением «высшего голоса» к хроническим алкашам. Моностих в повелительном наклонении в конце вступает в диалог с заглавием: «Хроники Лох-невского чудовища // Вам жить — вы не пейте!»

Игра все-таки продолжается, поскольку после окончательного стиха следует постскрипtum, благодаря которому *Хроники*, несмотря на закрытую (замкнутую в свой мир и в стихи, развертывающие одну и ту же тему) форму, устремлены в бесконечность.

ЛИТЕРАТУРА

- Блок Александр. *Стихотворения. Книга вторая (1904–1908)*, 2006. <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0052.shtml> 10.07.2022.
- Влајић-Поповић Јасна. «Сх. оловина „старинско пиће налик пиву“». Ајдачић Дејан (ур.) *Кодови словенских култура*. Бр. 2, год. 2. Београд: Слио, 1997: 163–169.

- Гоголь Николай. *Мертвые души. Поэма*. Гоголь Николай. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 5. Москва: ГИХЛ, 1953.
- Даль Владимир. *Толковый словарь великорусского языка*. Т. 1. — Т. 3. Москва: Русский язык Медиа, 2003.
- Кибальник Сергей. «Звонок из Пушкинского дома». Питерский Малец. *Литературные Петербуржники*. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2007: 119–120.
- Ключников Сергей (сост.). *История вина в цивилизации и литературе*. Москва: Беловодье, 1999.
- Крылов Иван. *Собрание сочинений*, 2017. <http://az.lib.ru/k/krylow_i_a/> 10.07.2022.
- Кулаков Владислав. «Минимализм: стратегия и тактика». *Новое литературное обозрение* 4 (1997) <<https://magazines.gorky.media/nlo/1997/4/minimalizm-strategiya-i-taktika.html>> 04.10.2022.
- Лермонтов Михаил. *Собрание сочинений*. Т. 1. Стихотворения. Москва: Издательство «Художественная литература», 1964.
- Лотман Юрий. *Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1995.
- Питерский Малец. *Хроники Лох-невского чудовища. Собранные и прилежно составленные Домовым Мальцом Питерским*. Санкт-Петербург: Издательство Петрополис, 2017.
- Похлебкин Вильям. *История водки*. Москва: Центрополиграф, 2005. <http://data.lact.ru/f1/s/20/303/basic/1654/509/Pohl_bkin_Vilyam_Vasilevich_-_Istoriya_vodki.pdf> 04.04.2022.
- Пушкин Александр. *Избранные произведения*. Т. 2. Москва: Издательство «Художественная литература», 1968.
- Степанов Юрий. «Водка и пьянство». Степанов Юрий. *Константы: словарь русской культуры. Издание 3-е, исправленное и дополненное*. Москва: Академический проект, 2004: 317–338.
- Топорков Андрей. «Русское пьянство: символика и ритуальные особенности». Аждачић Дејан (ур.). *Кодови словенских култура*. Бр. 2, год. 2. Београд: Clío, 1997: 170–177.
- Травер Полина. «История и образ кабака и трактира в русской культуре. Ч. 2. О русском пьянстве: предрассудки, грустная действительность или глубокая традиция». *История и современность* 2 (2013): 90–109.
- Тютчев Федор. Стихотворения. <http://az.lib.ru/t/tjutchew_f_i/text_0010.shtml> 20.10.2022.
- Черный Саша. «Детский остров» и другие стихотворения для детей. 2005. <http://az.lib.ru/c/chernyj_s/text_0020.shtml> 30.09.2022.
- Шталь Хенрике — Евграшкина Екатерина (ред./сост.). *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика*. Berlin: Peter Lang, 2018.
- Jolles André. *Jednostavni oblici*. Prev. V. Biti. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Solar Milivoj. 2004. *Ideja i priča*. Zagreb: Golden marketing — Tehnička knjiga, 2004.
- Užarević Josip. *Književni minimalizam*. Zagreb: Disput, 2012.

REFERENCES

- Blok Aleksandr. *Stikhotvoreniya. Kniga vtoraya (1904–1908)* 2006. <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0052.shtml> 10.07.2022.
- Chernyj Sasha. „Detskij ostrov“ i drugie stikhotvoreniya dlya detej. 2005. <http://az.lib.ru/c/chernyj_s/text_0020.shtml> 30.09.2022.
- Dal' Vladimir. *Tolkovij slovar' velikorusskogo yazyka. T.1.-T.3*. Moskva: Russkij jazyk Media, 2003.
- Gogol' Nikolaj. *Mertvye dushi. Poema*. Gogol' Nikolaj. *Sobranie sochinenij v shesti tomakh. Tom shestoj*. Moskva: GIHL, 1953.
- Jolles André. *Jednostavni oblici*. Prev. V. Biti. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Kibal'nik Sergej. 2007. „Zvonok iz Pushkinskogo doma“. Malets Pieterskij. *Literaturnye Peterburzhiki*. Sankt-Peterburg: ID „Petropolis“, 2007: 119–120.
- Klyuchnikov Sergej (sost.). *Istoriya vina v tsivilizatsii i literature*. Moskva: Belovod'e, 1999.

- Krylov Ivan. *Sobranie sochinenij*, 2017. <http://az.lib.ru/k/krylow_i_a/> 10.07.2022.
- Kulakov Vladislav. "Minimalizm: strategiya i taktika". *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (1997) <<https://magazines.gorky.media/nlo/1997/4/minimalizm-strategiya-i-taktika.html>> 04.10.2022.
- Lermontov Miha'il. *Sobranie sochinenij*. T. 1. Stikhotvoreniya. Moskva: Izdatel'stvo „Khudozhestvennaya literatura“, 1964.
- Lotman Jurij. *Pushkin. Biografiya pisatelya. Stat'i i zametki 1960–1990*. „Evgenij Onegin“. *Kommentarij*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, 1995.
- Piterskiy Malets. *Khroniki Lokh-nevskogo chudovischa. Sobrannye i prilozhno sostavlennye Dmovym Mal'tsom Piterskim*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Petropolis, 2017.
- Pokhlebkina Vil'yam. *Istoriya vodki*. Moskva: Tsentropoligraph, 2005. <http://data.lact.ru/f1/s/20/303/basic/1654/509/Pohl_bkin_Vilyam_Vasilevich_-_Istoriya_vodki.pdf> 04.04.2022.
- Pushkin Aleksandr. *Izbrannye proizvedeniya*. T. 2. Moskva: Izdatel'stvo „Khudozhestvennaya literatura“, 1968.
- Shtal' Henrike — Evgrashkina Ekaterina (red./sost.). *Sub'ekt v novejshej russkoyazychnoj poezii — teoriya i praktika*. Berlin: Peter Lang, 2018.
- Solar Milivoj. 2004. *Ideja i priča*. Zagreb: Golden marketing, Tehnička knjiga, 2004.
- Stepanov Yuriy. „Vodka i p'janstvo“. Stepanov Yuriy. *Konstanty: slovar' russkoj kul'tury*. Izdanie 3-e, ispravlennoe i dopolneno. Moskva: Akademicheskij proekt, 2004: 317–338.
- Toporkov Andrej. „Russkoe p'janstvo: simbolika i ritual'nye osobennosti“. Ajdachich Dejan (ur.). *Kodovi slovenskih kultura*. Br. 2, god. 2. Beograd: Clio, 1997: 170–177.
- Traver Polina. „Istorija i obraz kabaka i traktira v russkoj kul'ture“. Ch. 2. O russkom p'janstve: predrassudki, grustnaya dejstvitel'nost' ili glubokaya traditsiya“. *Istoriya i sovremennost'* 2 (2013): 90–109.
- Tyutchev Fedor. *Stikhotvoreniya*. <http://az.lib.ru/t/tjutchew_f_i/text_0010.shtml> 20.10.2022.
- Užarević Josip. *Književni minimalizam*. Zagreb: Disput, 2012.
- Vlaich-Popovich Jasna. „Sh. olovina 'starinsko piche nalik pivu'“. Ajdachich Dejan (ur.). *Kodovi slovenskih kultura*, br. 2, god. 2. Beograd: Clio, 1997: 163–169.

Јасмина Војводић

ПИЈАНИ МАЛИ ОД ПИТЕРА, ЛИРСКИ СУБЈЕКАТ
ХРОНИКА ЛОХ НЕВСКОГ ЧУДОВИШТА

Резиме

У тексту се анализира стваралаштво Виктора Маљцева (псеудоним Мали од Питера). Град Петербург је главна тачка и место одигравања радње како у његовим раним збиркама, тако и у *Хроникама Лох Невског чудовишћа*. Хронике, које у свом наслову садрже поигравање са „чудовиштем“ петербуршког пијанства (Лох Нески/Лох Невски) састоје се из седам делова, које сачињавају седам хроничара — хроничних алкохоличара. Песничке минијатуре (катрен и дистих) у дијалашкој форми и тематика пијанства приближавају збирку анакреонтској традицији, али и другим облицима фолклорне традиције (частушка¹³, бећарац). Снажна интертекстуална веза са руском класичном књижевношћу, са мноштвом асоцијација везаним за алкохолну семантику, као и константно пијани лирски субјекат, наводе на закључак да је у збирци реч о опијености пијанством.

Кључне речи: Мали од Питера, *Хронике Лох Невског чудовишћа*, пијанство, анакреонтика.

¹³ Кратка руска народна шалџива песма (прим.прев.).

Катажина Сыска
Ягеллонский университет, Краков
katarzyna.syska@uj.edu.pl

Katarzyna Syska
Jagiellonian University, Cracow
katarzyna.syska@uj.edu.pl

СТРАТЕГИИ ОБРАЩЕНИЯ К ТЕМЕ ПЬЯНСТВА В ВЫБРАННЫХ ТЕКСТАХ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ. УХОД ОТ СОЦИАЛЬНОСТИ

STRATEGIES OF ADDRESSING THE THEME OF ALCOHOLISM IN SELECTED TEXTS OF CONTEMPORARY RUSSIAN DRAMA: AN ESCAPE FROM SOCIALITY

В статье проводится анализ трех произведений русской драматургии XXI века (*Синий слесарь* М. Дурненкова (2006), *Алконовеллы. Документальный спектакль о жанрах пьянства* Л. Мульменко (2011) и *Пьяные* И. Вырыпаева (2012)) с точки зрения способов обращения к теме опьянения и обыгрывания общих мест литературного алкогольного дискурса. Делается вывод, что как Вырыпаев, так и авторы социально ориентированной «новой драмы» в известной степени уходят от реалистической, социально-психологической трактовки проблемы злоупотребления алкоголем, выбирая различные стратегии художественного остранения.

Ключевые слова: новая драма, документальный театр, алкогольный дискурс, Иван Вырыпаев, Михаил Дурненков.

The article analyzes three works of Russian dramaturgy of the 21st century (*The Blue Machinist* by M. Durnenkov (2006), *Alconovellas. A documentary performance about the genres of drunkenness* by L. Mulmenko (2011) and *Drunks* by I. Vyrypaev (2012)) considering the ways of addressing the topic of drunkenness and outplaying *loci communes* of the literary alcoholic discourse. It is concluded that both Vyrypaev and the authors of the socially oriented “new drama” tend to avoid realistic, socio-psychological interpretation of the problem of alcohol dependence, choosing rather various strategies of artistic defamiliarization.

Keywords: new drama, documentary theater, alcohol discourse, Ivan Vyrypaev, Mikhail Durnenkov.

В новейшей русской литературе XXI века, в том числе в драматургии, множество пьющих персонажей. Однако алкоголь, выполняя различные выразительно-содержательные функции, чаще выступает как один из элементов художественного целого, чем главная тема произведения (Pörgzen 2008: 42–43), подвергаемая пристальному социопсихологическому анализу. Если учесть масштаб и серьезность этой социальной, медицинской и криминальной проблемы в постсоветской России — данная ситуация не может не удивлять. Понимая вытекающую из степени обобщения уязвимость этого утверждения, предлагаю, однако, одну из причин сегодняшнего ухода от социальности в разработке вопроса алкогольной зависимости увидеть в том, что в русской культуре с опьянением устойчиво связан ряд сакральных значений, оно сильно семиотизировано.

В этой связи интересно сопоставление с польской литературой, в которой в 2000 году появился роман, переломный для польского «алкогольного дискурса», а именно *Песни пьющих (Pod mocnym aniołem)* Ежи Пильха¹, удостоенный в 2002 году самой престижной литературной премии в стране. Роман автофикционален, основан на опыте борьбы автора с алкогольной зависимостью. В контексте русской культуры он интересен отсылками к поэме Венедикта Ерофеева, которые, кроме прямых цитат, обнаруживаются на сюжетном и стилистическом уровне (повышенная риторичность, библеизмы, интеллектуальные парадоксы, карнавальное сталкивание контрастных регистров), но приводятся для того, чтобы преодолеть зависимость от этого канонического текста. Ежик — автобиографический повествователь — вызывает дух Венички, чтобы проблематизировать взаимосвязь опьянения и писательства. Здесь зависимость от спиртного сопровождается зависимостью от слова — и обе они порочны (Pilch 2014: 14, 48–49, 84, 86). Ежик заливается потоком эффектных слов, «потрясающих спиртуозных метафор» (Пильх 2004: 43), как водкой, в них — тоже самообман, бегство от реальности в форму. Писательский талант, особо раскрывающийся после употребления спиртного, воспринимается повествователем как проклятие, ибо позволяет эстетизировать и оправдывать вредную привычку, переводить ее из бытового в символический, эстетический, в конце концов — метафизический план. Герой Пильха — писатель-алкоголик — ради освобождения от алкогольной зависимости отказывается также от пьяного дара слова. Отвергая трансгрессивный алкогольный дискурс, он лишает себя исключительности, «метафизического намека» (Вен. Ерофеев 2001: 54) и тривиализирует свое пьянство. Таким образом осуществляется переход от амбивалентного образа обаятельного пьяницы-интеллектуала к репрезентации слабого, деградированного клинического алкоголика, своеобразное разоблачение алкогольного мифа.

¹ Роман Пильха вышел в 2004 году в переводе Ксении Старосельской (издательство Иностранка) под заглавием *Песни пьющих*, а в рамках фестивальных программ в России показывался снятый по нему режиссером Войцехом Смажевским фильм.

Особый статус водки в России, делающий ее недоступной для рационального осмысления, в характерной гиперболизированной манере подметил Виктор Ерофеев: «Открытие водки окутано тайной, и в этом нет ничего удивительного. Водка сакральна. Для русского сознания у нее нет истории. Вечная субстанция не подлежит анализу. Расщепление водки — угроза России. Аналитик водки — враг народа» (2019: 336).

Вышесказанное можно отнести и к новейшей драматургии, авторы которой даже если ставят в центр произведения алкогольную тему, прибегают к различным стратегиям ее остранения.

Сначала обратимся к двум текстам так называемой «новой драмы», а точнее — к репертуару ее главной площадки — московского Театра.doc. Выбор продиктован, в частности, тем, что «новая драма» как одну из своих основополагающих целей в «Манифесте» 2003 года отметила «социальную значимость произведения» и «отражение острых конфликтов современного общества» (Болотян 2015), исследовала и документировала маргинальные зоны российской действительности. В литературно-театральных проектах новодрамовцев и документальных постановках упомянутого театра нашли отражение такие явления как наркомания, преступность, домашнее насилие, проституция, расизм, бездомность и т. д. В то же время за двадцать лет существования этой площадки был поставлен всего один вербатим-спектакль, полностью посвященный проблеме алкогольной зависимости — «Алконовеллы. Документальный спектакль о жанрах пьянства» (2011, автор одноименного текста Любовь Мухоменова, режиссер Валерия Суркова)². Драматург опросила различных информантов и на основе полученных интервью составила пьесу-вербатим, которая состоит из шести новелл — монологов или полилогов людей разных возрастов и профессий. Автора пьесы интересовали прежде всего эстетические и риторические свойства интервью: «стилистика и атрибутика алкосубкультур», «жанры выпивания», хотя она и понимала, что «избегая морализаторства, (...) одновременно избегала и драмы» (Мухоменова 2011)³.

Примечательно, что разные речевые доноры на доступном себе интеллектуальном уровне воспроизводят стереотип божественного происхождения алкоголя. Подростки-одноклассницы рассуждают:

² В 2021 в Театре.doc прошло также несколько показов вербатим-проекта «Клуб анонимных алкоголиков», 2021 (автор и режиссёр проекта Татьяна Загдай). Текст сценария не был опубликован, видеозапись спектакля недоступна, в Интернете нет профессиональных рецензий, что позволяет предположить, что проект не вызвал большого интереса. Обратим однако внимание, что предлагая публике документальный спектакль об алкозависимости, организаторы решили обезопасить себя следующим анонсом: «Не обещаем, что после просмотра вам захочется завязать с этой вредной привычкой. Скорее наоборот — немедленно продолжить субботний майский вечер, наполнив бокалы!» <<https://teatrdoc.ru/performances/1083>> 29.09.2022.

³ Пьеса вошла в состав сборника: *Антология.doc*. Москва: Common place, 2020. В связи с малой доступностью публикации, здесь и дальше цитаты из авторского вступительного слова и самой пьесы приводятся по рукописи (файл Word), предоставленной автору статьи Любовью Мухоменовой.

НАТАША. Нету такого, что «не пьянствуй» — ну так же, как «не убий». (...)

ЖЕНЯ. Всегда же пили на все праздники.

НАТАША. А зачем тогда Бог превратил воду в вино?

ВСЕ: Даааа!

НЕЛЛИ. Да, Бог превращал воду в вино, какой-то сосуд был.

Сакральное же связано с категорией невыразимости, непостижимости. Поэтому 35-летний «буржуазный интеллигент» Иван после мини-лекции о водочном дискурсе в русской словесности и сформулирования вывода, что настоящая литература не занимается социальной критикой, а развитием языка, заключает: «Но вообще, бухло... Бухло на самом деле низачем, конечно. О хороших вещах нельзя рассуждать в прагматическом ключе. Бухло — просто так».

Один из самых успешных спектаклей Театра.doc, в которых алкогольная тема становится сюжетообразующей — «Синий слесарь» по одноименной пьесе Михаила Дурненкова (2007, режиссеры М. Угаров и Р. Маликов). Этот псевдо-документальный текст свободно чередует вымысел и автобиографический опыт драматурга, который после института некоторое время проработал на автозаводе в Тольятти, где услышал быличку из рабочего фольклора о Синем Слесаре. Главный герой — институтский юноша с литературными замашками попадает на завод в бригаду слесарей. Используя прием «театра в театре» и конструируя таким образом пласт метарефлексии о социальном и документальном театре как таковом, Дурненков делает протагониста автором-режиссером, который ставит для столичных зрителей, спектакль-концерт об истории поступления на работу и знакомства с таинственными туземцами — рабочими, которые с раннего утра озабочены только тем, чтобы пронести через проходную спиртное и днем благополучно напиться.

В традиционном обществе алкоголь («опьяняющие вещества») — атрибут праздника, который «не институт отдыха или развлечений, а особая форма общественного бытия, возникшая на ранних стадиях социогенеза» (Бочаров 2016: 178). Связанный с трансгрессивным, карнавальным, нарушающим табу поведением, праздник противоположен труду как типу человеческого существования. В своей пьесе М. Дурненков своеобразно обыгрывает полюса социокультурных проявлений употребления спиртного — священно-ритуальный и патологически-бытовой, объединяя хронотопы труда и праздника: его герои постоянно выпивают на рабочем месте. Пьянка — двигатель действия, так как собрать деньги, купить и пронести через заводскую проходную (сцена на проходной открывает и завершает действие) бутылку — мотивация поступков всех персонажей, а пьяные приключения — тема их разговоров. Пьянство выступает здесь (правда, в иронической трактовке) в самых разных, закрепленных в культуре, ролях. В первую очередь это, наряду с матерными словами, стереотипный маркер определенной социальной группы — рабочих фабрики постинду-

стриального российского города. В некоторых сценах можно увидеть намек на критику алкоголизма как патологии (рассказы персонажей о семейных ссорах, пьяных драках), смягченную, однако, комизмом. Спиртное выступает также в «контактной» функции (Kerpiński 1973: 103), как основной инструмент социализации — организует общение, помогает Герою-студенту влиться в рабочий коллектив. Другое его «полезное» свойство — мобилизация творческой энергии, «расширение сознания», благодаря которому «мышление вступает на неизведанные территории» (Натт 2021): слесари, напившись, читают сочиненные ими «слесарные хокку», например:

Утро. Похмелье. Чернильная синь остановок
В автобусе свет такой яркий
Что сразу же можно зашитья.

Или:

Солнце всех пыльных окошек
Пьяный хожу я по боксу
Всем улыбаюсь...
Работать не буду! (Дурненков 2006)⁴

— чем изрядно напоминают поэтические опыты Венички и его товарищей по рабочему общежитию из поэмы *Москва–Петушки*. С креативным воздействием «опьяняющих напитков» связано представление о них как о «средстве достижения особого сакрально отмеченного состояния» (Топоров 1980: 256–258). Именно совершенный пьяными рабочими ритуал вызывания Синего Слесаря — заводского домового, который за определенную плату поставляет участникам убогого пира дополнительную бутылку, выносится в заглавие драмы и становится сюжетной кульминацией. Учитывая преобладающую комическую модальность текста, можно признать эту сцену всего лишь комедийным приемом. Это плохо срежиссированный розыгрыш, устроенный мастером Андреем и бригадиром Геннадием. Весь обряд носит сниженный, явно пародийный характер. По велению Геннадия, при помощи сжигания лосьона для ног «Пируэт», члены бригады вызывают Синего Слесаря:

ГЕННАДИЙ: А теперь девяносто шесть раз повторяйте: Синий Слесарь
к нам приди, чем-нибудь нас напои.
РЕНАТ: А почему девяносто шесть раз?
ГЕННАДИЙ: Потому что число, блядь, магическое.

В итоге является совершенно пьяный Андрей, который «принимает в жертву» с трудом собранные остальными деньги.

И все же — статус этого маскарада неоднозначен, так как мастер Андрия вдруг впадает в транс, превращается в прорицателя и верно пред-

⁴ Далее все цитаты из пьесы приводятся по указанному в библиографическом списке электронному изданию.

сказывает беды, которые случатся с собутыльниками наутро после «мрачной» пьянки (вытрезвитель, потеря документов, уход жены, перелом руки, лишение премии), являются реальной платой за помощь Синего Слесаря.

Единственный, кого Слесарь освобождает от жертвования в виде серьезных последствий и, тем самым, казалось бы, выводит из-под действия ритуала, является Герой. Синий-Андрей обходится лишь недобрительным замечанием о его стрижке:

АНДРЕЙ: Это у тебя, что такое на голове?

ГЕРОЙ: (*коснувшись головы.*) Не знаю. Волосы...

ЖЕНЯ: Да он институтский, еще просто нормально не постригся.

А так нормальный пацан.

АНДРЕЙ: Рокер типа? (...) Ну это... (*Фальшиво напевает Дип Перпл.*)

Смо-ок он зе во-отер, пара-па-пара-пара... (*Пьяновато машет рукой.*)

Ладно, хрен с тобой. Так. Следующий.

Перед нами скорее всего лже-ритуал (в конце концов последствия регулярных пьянок предсказать несложно), одна из целей которого — маскировать успешное совершение другого обряда, то есть инициации протагониста, его перехода в новый социальный статус, который сопровождается переменой сознания и образа жизни. На это указывает и вскользь упомянутая тема несоответствующей стрижки Героя, своеобразный маркер его лиминальности. Ведь постриг — типичный элемент обрядов перехода. Институтский парень, для которого вначале заводская реальность сродни жизни дикарей, литературный материал — становится ее органической частью. Между вызыванием Синего Слесаря и развязкой внутреннего действия концерта-спектакля двухмесячный временной эллипсис. В финале (композиция закольцована, мы снова на проходной) оказывается, что таинственная Девочка-Магнит — персонаж из литературной зарисовки студента — устроилась на том же заводе охранником-металлоискателем. Встреча с ней — смутное напоминание о прежнем, доритуальном себе:

ДЕВОЧКА-МАГНИТ: (радостно). Ты меня вспомнил? Я ведь...

ГЕРОЙ: А, я понял, магнитные сверхспособности. Хочешь лимонадика?

Глотни. Чистый. (...) Представляешь, даже не могу придумать, как ты здесь оказалась. Разучился.

ДЕВОЧКА-МАГНИТ: Сложно быть странным существом в месте, где в основном все обеспокоены сохранностью половых органов. (...)

ГЕРОЙ: Давай уже меня осматривай. Пора на участок, а то Андрюха материться будет, если я опоздаю. Только давай руками, а не этой штукой, а то Анька потом будет недовольна.

Абсурдистское, «ритуальное» разрешение назревших конфликтов, превращение бытовых ситуаций в мистериально-фантастические, характерное для «новой драмы» в целом (Липовецкий 2009) — жест, указывающий на неспособность их реалистического осмысления или отказ автора от такой стратегии в связи с убежденностью в ее ненадежности. В драма-

тургии Михаила Дурненкова (также как его брата и порой соавтора Вячеслава) выход за рамки реального посредством мифа, сказки, немотивированной мистики — частый прием (Сизова 2011). В *Синем Слесаре* алкоголь выступает в амбивалентной роли. С одной стороны, это катализатор «необычного», причина творческой трансгрессии, центр кульминационного ритуала. С другой — атрибут обывательства, деградации Героя, который в финале на языке уже ничем не отличающемся от стиля коллег по слесарному цеху, сообщает на проходной, что в бутылке у него «чистый лимонад, со вкусом персика».

Социальная ориентированность движения «новой драмы» и документального театра, декларируемая в манифестах начала 2000-х годов, быстро породила авторефлексивные рассуждения о возможности доступа к опыту людей из другой социальной среды и его репрезентации (Якубова 2014). Поэтому в них так важна фигура «культурного, институционального или индивидуального посредника» (Липовецкий 2009: 177) между разными габитусами, типами коммуникации, занимающего кризисное положение на грани контрастных миров.

Пьеса М. Дурненкова — хороший пример этой коллизии. Сам автор утверждал: «Это история о том, насколько возможно из поэта переквалифицироваться в слесари, и что мы теряем, и что приобретаем в результате этого превращения» (Спектакль «Синий Слесарь»... 2011), определяя таким образом главную тему пьесы как столкновение культурного субъекта с социальным «Другим» и вызванный этим опытом кризис идентичности и репрезентации. Остраненное представление заводских слесарей связано с точкой зрения Героя-студента (он же автор спектакля-концерта внутри действия), способного воспринять и осмыслить чужое только путем усугубления необычности (комизм, мистицизм) и абсурдистской экзотизации (японская культура). Ведь согласно воспоминаниям сотрудников Театра.doc, его создатель Михаил Угаров, режиссер спектакля «Синий Слесарь» считал, что «персонажи из социального дна, которые часто появлялись в первых новодрамовских и документальных текстах, интересны авторам не только потому, что они сами по себе яркие и колоритные, но и потому, что их мир «по-настоящему мистериальный»» (Болотян 2018: 124). А в данной пьесе алкоголь — маркер мистериальности и маргинальности одновременно.

Хотя в *Синем Слесаре* легко обнаруживается комическая доминанта, в финале проступает и драматическое начало, так как протагонист терпит двойное поражение — на обоих структурных уровнях текста. На уровне внутреннего сюжета, как персонаж собственного спектакля, в новой социальной среде он неспособен сохранить свои прежние качества (чувствительность, фантазия, литературный талант). Пройдя деградирующую инициацию, институтский парень уподобляется окружению. В сценах, обрамляющих «театр в театре» Герой-автор признается в творческом провале, который подтверждают и «объекты изображения» — рабочие-актеры:

АНДРЕЙ: Херня какая-то получилась. Как будто не про нас, а про тебя. Хотели же про нас.

ГЕРОЙ: (*соглашаясь*). Ну, вот это да, вот это как раз хреново. Я так не хотел. (...)

РЕНАТ: Просто какие-то подонки получают — бухают все время и всё. Больше ничего не делают. У меня тоже, блядь, и мир внутренний есть, и всё на свете.

ГЕРОЙ: (*горячо*). Ренат, да я-то, как раз это и хотел, блин...

Примечательно, что «классовая вражда» между рабочими и творческой интеллигенцией (в данном случае креативным классом в лице сотрудников театра) выражена косвенно, через борьбу социально маркированных напитков — пролетарской водки и интеллигентского чая. Ренат возмущается стереотипным восприятием слесарей как тех, которые «бухают все время и всё. Больше ничего не делают», чтобы через несколько реплик отомстить:

ПЕТР: (*поднимая свою часть стола*) Я тут сегодня с их главным перед концертом разговаривал. Он мне показывал, сколько у них электричества по счетчику набегаёт. (...)

РЕНАТ: (*поднимая свою часть стола*). Это они, потому что все время чайник включают. Больше же ни хера не делают, только чаи гоняют. А чайник ток жрет, как свинья помой.

Если в *Синем Слесаре* достаточно важна социальная рефлексия, то пьеса *Пьяные* Ивана Вырыпаева обращает внимание предельно остранинной трактовкой алкогольной темы. Сам драматург в первой половине 2000-х годов был связан с движением «новая драма» и известность завоевал именно благодаря постановкам на новодрамовских сценах (Театр.doc, Практика). Однако данный текст относится к более позднему, «европейскому» периоду его творчества: он был написан в 2012 году по заказу Дюссельдорфского театра, а герои — представители состоятельного среднего класса западноевропейского города. Несмотря на отсутствие фантастических элементов, мелодраматический характер сюжетных линий (мальчишник и предстоящий брак, измена, развод, смертельная болезнь), изображенный мир условен, лишен социальной или психологической глубины, сконструирован по модели «хронотопа кризиса и жизненного перелома» (Бахтин 1975: 397), который опять же отсылает к лиминальной стадии обрядов перехода. Алкоголь здесь — инструмент трансгрессии, он обеспечивает героям выход из социальной роли буржуазной трезвости, стабильной идентичности и рационального мироощущения, делая их чувствительными к трансцендентному. Ведь, по утверждению одного из персонажей, «Господь всегда говорит с миром через тех, кто пьян» (Вырыпаев 2016: 430). Сакральный статус Вырыпаевских пьяниц отсылает также к распространенному в православной народной традиции, представлению о спиртном как средстве ущемления трезвой гордыни и обретения блаженного смирения (Эпштейн 2000: 260).

Все это — культурные клише, которые автор задействует не для сколь-нибудь серьезного психологического или культурного (пере)осмысления. Наоборот — усугубляет их банальность, что с одной стороны обусловливает комический эффект, с другой, как нам кажется, является способом исследования пьянства как жанра, как формы телесной и словесной. В ремарках дается подробное описание движений и жестов персонажей, что совсем не характерно для практикуемого Вырыпаевым «повествовательного» театра, в котором речевое действие вытесняет телесное. Физическое поведение «пьяных» явно утрировано, отсылает к эстетике цирка, буффонады, комедии слэпстик:

«Лаура и Магда стоят посреди комнаты обнявшись, они делают вид, что танцуют, но на самом деле они просто пытаются удержать равновесие, чтобы не упасть. Лаура и Магда ухватились друг за друга, но их мотает из стороны в сторону. Создается впечатление, будто это поединок двух борцов. Лоуренс подходит к лежащим на полу женщинам, он наклоняется и протягивает им обе руки. Лаура и Магда берут его за руки. Лоуренс тянет их на себя. Магда и Лаура пытаются подняться на ноги, Лоуренс со всей силы дергает их за руки, но их руки выскальзывают из мокрых рук Лоуренса, и Лоуренс летит спиной назад, он падает на кресло, перелетает через кресло и падает на пол, а кресло падает на него сверху. Магда и Лаура тоже падают на пол. Наступает тишина» (Вырыпаев 2016: 376–377).

Детальность и гротескность описания заставляет предполагать, что ремарки не являются инструкцией сценического движения для актеров, а текстом, предназначенным для произнесения. Таким образом Вырыпаев «переносит физическое действие на вербальный уровень» (Вейгандт 2014: 115), «ломает» механизм основанных на физическом, визуальном исполнении фарсовых сцен, во многом лишая их комического потенциала. На уровне диалогов автор в нескольких репликах графически воссоздает распад речи пьяного: «Марк: Хэч помч. [хочу помочь]» (Вырыпаев 2016: 367), однако в большинстве сцен герои высказываются грамотно, со свойственной легкой стадии опьянения риторической свободой, резко меня стилистические регистры, рассуждают о «высоком», например: «Ты захотела выглядеть передо мной как балерина и взяла эту балерину у Господа Бога в долг. А теперь ты ее вернула. И вернула с процентом, потому что твой процент — это твой стыд, который испытала передо мной за то, что ты мне наврала и за то, что ты шлюха, Роза...» (Вырыпаев 2016: 438), «Тихо! И вот наступает момент, когда мы можем послушать шепот Господа в наших сердцах» (Вырыпаев 2016: 407).

На стыке словесного и телесного плана создается напряжение, так как «жизнь тела и жест существуют в оппозиции к слову» (Курант 2020: 151). Это противоречие между языковым (возвышенные монологи) и физическим (скотское состояние, неспособность удержать вертикальное положение) тоже реализует одну из дилемм алкогольного дискурса: как согласовать воспарение пьяного духа и падение пьяного тела). И хотя ситуацией

нетрезвости определяются также содержательные аспекты текста — мистериальность действия, трансгрессивность героев, и вместе с тем — недо-стоверность хмельных просветлений, здесь она лишь синонимически заменяет любое состояние измененного сознания. Однако именно алкогольное опьянение важно для Вырыпаева как яркая форма телесного и речевого поведения. Исследование ее эстетических функций и границ на фоне сложившихся жанровых традиций, возможности ее перевода на современный театральный язык — это, как нам кажется, некоторые из художественных задач, которые ставит перед собой автор. На это косвенно указывает также эпиграф из поэзии Омара Хайяма, и относящийся к кризисному духовному состоянию персонажей, и программирующий читательское/зрительское восприятие формы опьянения:

«Все, что видишь ты, — видимость только одна
Только форма — а суть никому не видна...» (Вырыпаев 2016: 364).

Предложенные для анализа пьесы, представляющие разные жанры и эстетики, очевидным образом не исчерпывают феномен алкогольного дискурса в новейшей русской драматургии. Анализ большого корпуса текстов мог бы привести к разработке сложной, разнообразной типологии функций спиртного в произведениях современных драматургов. Однако они указывают на определенную тенденцию ухода от реалистической, социально-психологической трактовки проблемы злоупотребления алкоголем в пользу различных стратегий художественного острания.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин Михаил. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература, 1975.
- Болотян Ильмира. «“Док” и “Догма”: теория и практика». *Teamp* 19 (2015). <<https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/>> 29.09.2022.
- Болотян Ильмира. «Антисловарь Михаила Угарова». *Teamp* 34 (2018): 122–130.
- Бочаров В. В. «Русская празднично-питейная культура и власть (антропологический аспект)». *Журнал социологии и социальной антропологии* 4 (2016): 178–192.
- Вейгандт Сюзанна. «Действие в творчестве Ивана Вырыпаева: переход от физического пространства к словесному плану». Журчева Татьяна (ред.). *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия*. Самара: Самарский университет, 2014: 113–118.
- Вырыпаев Иван. «Пьяные». Вырыпаев Иван. *Пьесы*. Москва: Три Квадрата, 2016: 363–442.
- Дурненков Михаил. «Синий Слесарь». *Октябрь* 12 (2006). <<https://magazines.gorky.media/october/2006/12/sinij-slesar.html>> 29.09.2022.
- Ерофеев Венедикт. *Москва—Петушки*. Москва: Вагриус, 2001.
- Ерофеев Виктор. *Русский апокалипсис*. Москва: РИПОЛ классик, 2019.
- Курант Елена. *Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева*. Краков: LIBRON, 2020.
- Липовецкий Марк. «“Новая драма”: превратности коммуникации: Братья Дурненковы и Максим Курочкин». *Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения* 11 (2009): 177–194.
- Мульменко Любовь. «Алконовеллы. Документальный спектакль о жанрах пьянства». *Антология.doc*. Москва: Common place, 2020.

- Натт Девид. *Радость пьянства*. <<https://gorky.media/fragments/radost-pyanstva/>> 28.09.2022.
- Пильх Ежи. *Песни пьящих*. Пер. К. Старосельская, Москва: Иностранка, 2004.
- Сизова Мария. «Тольяти. Место действия — пустырь», *Петербургский театральный журнал* 3 (2011). <<https://ptj.spb.ru/archive/65/beyond-mkad-65/tolyatti-mesto-dejstviya-pustyr/>> 28.09.2022).
- Топоров Владимир. «Опьяняющий напиток». Топоров Владимир. *Статьи для мифологических энциклопедий*. Т. 1. Москва: Языки славянской культуры, 2014: 577–586.
- Эпштейн Михаил. *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва: Издание Р. Элинина, 2000.
- Якубова Наталья. *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Спектакль «Синий слесарь» в Театре.doc 12 и 19 мая 2011 г.* <<https://teatrdoc.blogspot.com/2011/05/doc-12-2011.html>> 30.09.2022.
- Кępiński Antoni. *Rytm życia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Pilch Jerzy. *Pod mocnym aniołem*. Warszawa: Świat Książki, 2014.
- Pörzgen Yvonne. *Berauschte Zeit. Drogen in der russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008.

REFERENCES

- Bahtin Mikhail. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1975.
- Bolotyán I' mira. «“Dok” i “Dogma”: teoriya i praktika». *Teatr* 19 (2015). <https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/> 29.09.2022.
- Bolotyán I' mira. «Antislovar' Mihaila Ugarova». *Teatr* 34 (2018): 122–130.
- Bocharov V.V. «Russkaya prazdnichno-piteynaya kul'tura i vlast' (antropologicheskij aspekt)». *Zhurnal sociologii i social'noy antropologii* 4 (2016): 178–192.
- Durnenkov Mikhail. «Sinij Slesar'». *Oktyabr'* 12 (2006). <<https://magazines.gorky.media/october/2006/12/sinij-slesar.html>> 29.09.2022.
- Epshtejn Mikhail. *Postmodern v Rossii. Literatura i teoriya*. Moskva: Izdanie R. Elinina, 2000.
- Erofeev Venedikt. *Moskva—Petushki*. Moskva: Vagrius, 2001.
- Erofeev Viktor. *Russkij apokalipsis*. Moskva: RIPOL klassik, 2019.
- Kurant Elena. *Teatr chudes. Avtorskie strategii v dramaturgii Ivana Vyrypaeva*. Krakov: LIBRON, 2020.
- Lipoveckij Mark. «“Novaya drama”: prevratnosti kommunikacyi: Brat'ya Durnenkovy i Maksim Kurochkin». *Ural'skiy filologicheskij vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX XXI vekov: napravleniya i techeniya* 11 (2009): 177–194.
- Mul'menko Lyubov'. «Alkonovelly. Dokumental'nyj spektakl' o zhanrah p'yanstva». *Antologiya.doc*. Moskva: Common place, 2020.
- Natt Devid. *Radost' p'yanstva*. <<https://gorky.media/fragments/radost-pyanstva/>> 28.09.2022.
- Pilch Jerzy. *Pesni p'yushchih*. Per. K. Starosel'skaya, Moskva: Inostranka, 2004.
- Sizova Mariya. «Tol'yatti. Mesto deystviya — pustyr'», *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 3 (2011). <<https://ptj.spb.ru/archive/65/beyond-mkad-65/tolyatti-mesto-dejstviya-pustyr/>> 28.09.2022).
- Toporov Vladimir. «Op'yanyayushchij napitok». Toporov Vladimir. *Stat'i dlya mifologicheskikh enciklopedij*. T. 1. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2014: 577–586.
- Vyrypaev Ivan. «P'yanye». Vyrypaev Ivan. *P'esy*. Moskva: Tri Kvadrata, 2016: 363–442.
- Weygandt Susanna. «Dejstvie v tvorchestve Ivana Vyrypaeva: perehod ot fizicheskogo prostranstva k slovesnomu planu». Zhurcheva Tat'yana (red.). *Noveyshaya drama rubezha XX-XXI vekov: problema deystviya*. Samara: Samarskij universitet, 2014: 113–118.
- Yakubova Natal'ya. *Teatr epohi peremen v Pol'she, Vengrii i Rossii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
- Spektakl' «Sinij slesar'» v Teatre.doc 12 i 19 maya 2011 g.* <<https://teatrdoc.blogspot.com/2011/05/doc-12-2011.html>> 30.09.2022.

Катажина Сиска

СТРАТЕГИЈЕ ОСВРТАЊА НА ТЕМУ ПИЈАНСТВА У ОДАБРАНИМ ТЕКСТОВИМА
НОВЕ РУСКЕ ДРАМЕ. ОТКЛОН ОД ДРУШТВЕНОСТИ

Резиме

У раду се анализирају три руске драме XXI века (*Плави Бравар* М. Дурњенкова (2006), *Алконовеле. Документарна предавања о жанровима пијанства* Л. Муљменка (2011) и *Пијани* И. Вирипајева (2012)) са тачке гледишта начина освртања на тему опијања и поигравања са општим местима књижевног дискурса алкохола. Поставља се хипотеза да је у руској култури са опијањем чврсто повезан одређен број светих значења, оно је јако семиотизовано и стога тешко подлеже рационалној анализи. На основу читања одабраних драма закључује се да Вирипајев, као и аутори друштвено оријентисане „нове драме” у извесној мери одступају од реалистичког, социопсихолошког тумачења проблема злоупотребе алкохола, бирајући различите стратегије уметничког отуђења, наглашавајући и проблематизујући трансгресивна и естетска својства стања опијености.

Кључне речи: нова драма, документаристичко позориште, дискурс алкохола, Иван Вирипајев, Михаил Дурњенков.

Наталья Ковтун
Красноярский государственный педагогический
университет им. В.П. Астафьева (Россия)
nkovtun@mail.ru

Natalia Kovtun
Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev
nkovtun@mail.ru

IN VINO VERITAS,
ИЛИ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВИНОПИТИЯ
В КЫЗЫЛЕ И ПАРИЖЕ (ВЕРСИЯ Р. СЕНЧИНА)

IN VINO VERITAS,
OR ABOUT THE PECULIARITIES OF WINE DRINKING
IN KYZYL AND PARIS (R. SENCHIN’S VERSION)

В статье анализируется роман Р. Сенчина *Дождь в Париже* в контексте поэтики *нового реализма*. Герой — «маленький человек», оказавшийся под руинами рухнувшей Империи, тяжело пьющий. Его путь из Кызыла в Париж и обратно выстраивается по типу «Лабиринта», схватка с Минотавром как Другим обещает новую перспективу. Вино выступает средством, открывающим особое состояние, когда человек находится вне пределов сущего, границы его памяти смещаются, позволяя переосмыслить жизнь в целом. Фиаско персонажа, не способного на поступок, не вызывает сочувствие автора, что отличало классическую традицию, но есть отражение сегодняшнего времени, требующего героя-действителя.

Ключевые слова: Р. Сенчин, *Дождь в Париже*, новый реализм, Лабиринт, алкоголь.

The article analyzes R. Senchin’s novel *Rain in Paris* in the context of the poetics of *new realism*. The hero is a “small man” trapped under the ruins of a collapsed Empire, drinking heavily. His way from Kyzyl to Paris and back is built like a “Maze”, a fight with the Minotaur, opening up a new perspective. Wine is a means that opens up a special state when the hero is beyond existence, the boundaries of memory shift, allowing you to rethink life as a whole. The fiasco of a character who is not capable of an act does not cause the author’s sympathy, as it was with the classics, but there is a reflection of the time that requires a strong hero.

Keywords: R. Senchin, *Rain in Paris*, new realism, Labyrinth, alcohol.

«Новый реализм» и его герои

Творчество Р. Сенчина уверенно относят к «новому реализму», постулаты которого в той или иной мере отражает его проза. Специалисты считают, что с утверждением «нового реализма» «наступил конец эпохи русского постмодерна, творцом которого было поколение нынешних 50-летних, переварившее вал “возвращенной литературы” и оттолкнувшее реализм, чтобы уйти в постмодерн как в разгул языка» (Калита 2015: 125).

На исходе 1990-х группа писателей (С. Шаргунов, А. Карасев, А. Бабченко, Г. Садулаев, З. Прилепин, М. Елизаров, А. Снегирев и др.) провозглашает важнейшим принципом собственного творчества описание «современника» и «новой реальности», «без идеализации, без символики, без обобщения, на уровне физиологических очерков они описывают грязный реальный мир нынешней молодежи» (Бондаренко 2003). Попытки разграничить «старый» и «новый» реализм сводятся обычно к различанию эстетик: «Метод одной — зрение, метод другой — прозрение. Одной руководит видимость, другой — сущность» (Пустовая 2012: 397). Нельзя не заметить, однако, что принципы следования факту, неприглядной реальности как она есть выносятся именно на знамена «нового реализма», очевидны в текстах военной тематики, в произведениях Р. Сенчина. Примечательно и заявление теоретиков «нового реализма» о необходимости возделывания грубой реальности волей человека, напоминающее известную доктрину «социалистического реализма», требующую видеть современность через призму утопии «светлого будущего».

К концу XX столетия ностальгия по уходящей в небытие «советской Империи», по-новому «культурному герою» занимает в отечественной литературе значительное место, чему и отвечает пафос прозы «новых реалистов». Л. Данилкин довольно прямолинейно соотносит это настроение с тем, что складывалось в момент распада мифа о крестьянской Руси: «Фактически растворившаяся Империя стала тем же, чем тридцать лет назад была тема утраченной деревни. Как “деревенщики” были продуктами полураспада одного уклада, так поколения, успевшие застать Империю, стали продуктами распада другого, более интенсивного. Фактически “империалисты” унаследовали тему — и в том числе если не стиль, то интонацию» (2006: 296). В этом контексте стоит рассматривать и заявления протагонистов направления о создании «новой страны» средствами литературы (Пустовая 2012: 119). Успех «новых реалистов» построен на молодом задоре авторов, пафосе борьбы с отмирающим постмодернизмом, умении учитывать вкусы массового читателя, конструировать авторские мифы, просчитывать коммерческий эффект произведений, ориентироваться в идеологической конъюнктуре. Поэтика связана в том числе с развитием *языков насилия* как проявления витальности, что продемонстрировал М. Липовецкий, анализируя роман З. Прилепина *Санька* (2006), сравнивая его героев-«пацанов» с персонажами *Молодой гвардии* на основе общей

для них тяги к героической смерти, которая ценна сама по себе (Липовецкий 2012).

Проза «нового реализма» изначально *маргинальна*, призвана примирить советский и антисоветский дискурсы, вести поиск «авангардизма в консерватизме», где консерватизм представляет собой сокровищницу образов русской классики, авангардизм же — новшества, которые, отражают актуальные общественные реалии. Подготовленный таким образом «новый русский ренессанс», по мысли С. Шаргунова, и должен обеспечить отечественной литературе лидерство в «авангарде нового процесса». К опасениям по поводу «нового реализма» относят его внутреннюю противоречивость, желание писателей «угодить публике» и одновременно выйти в пророки, установку на самость, агрессивность, вылившиеся в сцены откровенного насилия. На уровне поэтики к просчетам литературы «нового реализма» причисляют излишнюю прямолинейность, публицистичность, акцент на физиологии, редукцию психологизма, посредственность «языкового» качества текстов (Фролов 2010: с. 21), «духовную нищету», зацикленность на «бытописательстве и материально-предметном мире» (Бойко 2010: 18), общую низкую культуру «невежественных писателей» / варваров (Беляков 2011: 167).

Е. Ермолин упрекает «новый реализм» в монологичности, провинциализме, ибо «акцентируя связь с реалистической традицией прошлого», он мало дает для «формирования принципиальной новизны современного опыта» (2015: 39). Эту литературу называют «социальной прозой о *маленьком человеке*» (Черняк 2018: 125), забытом на периферии советских строек, унаследовавшем многие пороки прошлого, среди которых и тяга к алкоголю. Причем, в прозе «новых реалистов» «тема алкоголя» зачастую лишается романтического, пророческого ореола, присущего ей в отечественной классике (Строганов 2002: 23–29), приобретает жестко «социальное» звучание.

Заметим, что равно эти же аргументы (подчеркнутая социальность, бытописательство, освобождение от литературности, радикализм) используют протагонисты направления, включая С. Шаргунова, но в положительном контексте. «Мало того, с точки зрения “нового реализма”, разговоры о критериях качества даже не то, чтобы бесполезны, они вредны. Все они рано или поздно переходят в эзотерическую с масонским духом сферу. Цель их одна — положить живой, дышащий, становящийся и развивающийся литпроцесс в прокрустово ложе схем с кандалами сомнительных истин», — свидетельствует А. Рудалев (2011: 178).

Париж как «Другое»

С учетом сказанного особое внимание привлекает творчество Р. Сенчина, одного из наиболее ярких представителей «нового реализма», развернувшего в своих текстах картины гибели «русской провинции», воспеваемой авторами классического традиционализма (Ковтун 2013: 77–87). Герой

прозы Сенчина — «маленький человек», провинциал, застрявший между осколками рухнувшей советской Империи, выпавший из «своего» пространства и времени, зачастую — тяжело пьющий. Устойчивое мнение критики о том, что автор изобличает роковую власть Системы вряд ли правомерно: «Подменяя внешнюю реальность внутренней, писатель сталкивается с хаосом, который он отказывается упорядочить. Авторское, в глубинном смысле этого слова, искусство приносит само себя в жертву. Оно озабочено только одним — искренностью» (Генис 1999: 27). Сенчин демонстрирует фиаско «современного человека» вообще, который, оказавшись вне покрова мифа, традиции и веры, фатально одинок, растерян, инфантилен, вынужден осваивать не столько дороги, сколько перекрестки. Стоит сказать и об «деэсхатологизации сознания» персонажей, отсутствии чувства вечности, когда переживание самых важных событий бытия, смерти предельно формализовано, как в романе *Московские тени* (2009). Герои, запертые в «домах-близнецах», жалки, суетны, одиноки, раздавлены «тоской по вечности», сами напоминают вещь.

Это же чувство оставленности владеет центральным героем романа *Дождь в Париже* (2019) с характерным именем — Андрей Топкин. Трагический смысл фамилии отрефлексирован как отцом героя — офицером советской армии: «Высоко мне с ней не подняться... Топкин... Полковник Топкин... Хм, не звучит» (Сенчин 2019: 112), так и им самим: «Топкин, Андрей. От слова “топь”, наверное» (2019: 19). Образ героя продолжает парадигму «персонажей-маргиналов» (Пономарева 2017: 274–281): от чудиков В. Шукшина, А. Вампилова (образ Зилова в *Утиной охоте*), позднего В. Распутина (образ Сени Позднякова) до героев «замолчанного поколения»: алкоголики «ослепительного благородства» С. Довлатова, трикстеры А. Битова и В. Маканина (Ковтун 2021: 171–191). Россия видится здесь в зеркале «кромешного мира», антилидеры, юроды, горькие пьяницы осваиваются на страницах книг. «Пьяный герой» — константа европейской культуры. Он вписан в трагическую и комическую парадигмы. Вино в широком смысле стало мотивом, вбирающим всю противоречивость смыслов: от напитка радости (пир богов) до дьявольской отравы. С пьянством связываются мотивы «остранения», «иронии» над привычным порядком вещей, в котором открываются бездны «пошлости», «абсурда».

Сюжет романа *Дождь в Париже* структурирует поездка Андрея Топкина из провинциального города Кызыла, затерянного на периферии рухнувшей Империи, в самый центр европейского мира — Париж, о которой он мечтал с детства. Путешествие изначально связывает противоположности: «кромешный мир» и мечту, «свое» и «чужое», провинцию и цивилизацию, мертвых и живых, прошлое и настоящее. Это не столько передвижение в пространстве, сколько проход через время. Время становится инструментом самопознания героя, сообразно его духовным, интеллектуальным возможностям: «Десяток секунд в высоте разрастались до целого путешествия сквозь Вселенную» (Сенчин 2019: 7). Путь ассоциируется

с движением по «Лабиринту» как крипте подсознания. Близость героев прозы Р. Сенчина образу нарратора позволила критикам утверждать, что «художественный текст в этом случае оказывается способом самопознания автора» (Ротай 2012: 4). «Главным героем современной литературы становится писатель — вопреки “смерти автора”», — пишет И. Плеханова (2014: 114).

Дождь в Париже имеет кольцевую композицию, его открывает и анализирует проход героя «по длинному рукаву, проложенному из самолета в аэропорт», как по Лабиринту в поисках собственного «я», что напоминает загробное «странствие души». Все мифологические герои-странники (Одиссей, Тезей, Орфей) надеялись обрести высшее знание, тайну в подземном мире. На всем протяжении полета, в Париж и обратно, Топкин находится в состоянии глубокого опьянения, мучительного сна/смерти, смещающем границы памяти: «Много выпил и почти не закусывал — шоколадка, пластинки сыра... Давно так не позволял себе, а тут сорвался... Действительно сорвался — взял и полетел в Париж» (Сенчин 2019: 5). Тема романтического путешествия иронически подсвечена мотивами поиска «райской земли», духовного «града Китежа», который и должен проступить за пеленой дождя: «До конца не вербализованный постимперский синдром, давние мечты советского подростка о Европе оборачиваются в его сознании утопическими поисками тотального душевного единства и полного сживания с созвучными пространствами — от Кызыла, природного мира Тувы до заветного Парижа» (Ничипоров 2019: 622). Надежды героя жестко профанируются, он попадает во «временную петлю», вырваться из которой сам не в состоянии: «День сурка какой-то...» (Сенчин 2019: 360).

Андрей отправляется в Париж сразу после своего сорокалетия, которое отмечает в кофе с символическим названием — «Горыныч». Пир, переросший в попойку, пародирует схватку былинного богатыря со Змеем как собственной смертью, заранее, однако, проигранную. Ситуация заставляет вспомнить и сюжет романа *Ёлтышевы*: «...тот момент, когда, как в сказке про богатыря, нужно было выбрать путь, по которому двинуться дальше, Ёлтышев проспал. <...> появлялась то одна, то другая возможность действительно изменить судьбу. Но он не решился» (Сенчин 2017: 8). В русской традиции душа ушедшего, прощаясь с миром, странствует по земле ровно 40 дней перед вознесением. Герой романа *Дождь в Париже* и чувствует себя словно мертвец: «Сейчас двинет головой или рукой, и навалится... Все навалится. Все сорок прожитых лет. Тяжелые, холодные, липкие, словно вынутые из болота гробы. Они и так наваливались. И наяву, и во сне» (Сенчин 2019: 228). Последние прожитые годы воспринимаются по аналогии с «черным пятном», «дырой» в ткани сознания и подсознания (Дьяков 2010: 185, 440), актуализирующей сюжет Лабиринта: «Топкин сейчас будто кружил вокруг черного пятна, непроглядной ямы, в которую провалились четырнадцать лет его жизни, и пытался что-то стоящее оттуда достать,

что-то теплое, хорошее воскресить в памяти...» (Сенчин 2019: 266). Переживание кризиса провоцирует необходимость в движении, смене ситуации, появлении «Другого» (Тиллих 2015), с которым в романе и связывается Париж.

Лабиринт — театр — винопитие

Вино становится средством, открывающим особое состояние, когда герой находится вне пределов сущего, что в целом соответствует традиции русской классики: от «пьяненьких» Ф. Достоевского до героев Вен. Ерофеева, А. Битова, В. Маканина. В текстах Р. Сенчина, однако, даны и жесткие картины пьянства как социального порока, особенно трагически сказавшегося на судьбе провинции, что стало темой романов *Ёлтышевы* (2009), *Зона затопления* (2015) (Ковтун 2017: 81–87). Здесь автор близок пафосу прозы М. Тарковского (Kovtun, Klimovich 2018: 315–337). Стоит учесть, что Р. Сенчин не создает в текстах развернутой «философии алкоголя», подобно С. Довлатову (Косарева 2002: 45–49) или В. Маканину, алкоголь как вариант глубинного душевного напряжения помогает герою взглянуть на собственную историю с иной точки зрения. В этом отношении ассоциативно близким ему представляется С. Есенин, строки которого вспоминаются в переломные моменты жизни.

Андрей прибывает в столицу Франции налегке, «голым», демонстративно оставив прежнюю одежду, словно самую жизнь, мечтает в Париже купить куртку, как у А. Делона. Его встречает тонкая, изящная девушка-гид, обещая показать знаменитые места — провести по Лабиринту. В гостинице Топкин попадает в уютную мансарду в непосредственной близости к небесам. Все пять дней, однако, он отчаянно пьет, не получая от вина ни удовольствия, ни облегчения, подобно Венечке Ерофееву, стремящемуся в райские Петушки. Андрей не может отказаться от прежних привычек — курит в номере, перестает за собой следить, сутками лежит на диване, пренебрегает экскурсиями по Парижу: «Завтра пойдешь, — гасила его желание похмельная лень» (Сенчин 2019: 96). Пассивность героя есть внутренний страх перед «Другим», которое прочитывается как его собственное бессознательное.

Состояние Топкина — промежуточное между опьянением, тяжелым сном и настоящим, границы между которыми предельно зыбки: «Сам постепенно все глубже погружался в дремоту, наполненную прошлым» (Сенчин 2019: 50). Мир воспоминаний, простирающийся за пеленой похмелья, сна выглядит более реалистично, чем сумрачный, теряющийся за струями дождя Париж: «Заматерился, как умел зло, на себя, так пусто проводящего драгоценное время в городе, о котором мечтал с детства, на это бессилие, навалившееся именно сейчас, на усталость, груз воспоминаний, дождь...» (Сенчин 2019: 236). С детства изучая по книгам музеи, площади старого города, Андрей мечтает оказаться здесь как выйти из пределов

убогих декораций к подлинной жизни: «Довольно восторгаться репродукциями!». В этом контексте базилика Сакре-Кер (фр. собор Сердца Христова), расположенная в самой высокой точке Парижа, и Лувр осознаются сакральным пространством, центром центра: «Лувр — святое» (Сенчин 2019: 73). По логике Лабиринта, именно центр выступает ориентиром, открывает тайну, смысл пути (Цивьян 1996: 318). Сюжет иронически развернут и в сторону истории Цинцината В. Набокова, героев А. Битова, В. Маканина, Л. Улицкой, стремящихся выйти из мира декораций к истине как центру (Ковтун 2014: 233–248).

Пьяные шатания Топкина по ночным улица города не связываются, однако, с облегчением. Париж остается Чужим для него, отзеркаливает полотнами импрессионистов, текстами европейской классики: «И завыскакивали в памяти даже не эпизоды, а блики ощущений от чтения Генри Миллера, Газданова, Хемингуэя, Лимонова, Перрюшо, походов героя “Торькой луны”» (Сенчин 2019: 235). Столица воспринимается как странный театр, фикция. Сближение темы алкоголя и театра — устойчивый мотив прозы Р. Сенчина в целом. Жители Парижа напоминают Топкину марионеток, ожившие наброски на холсте: «Вообще, лица большинства французов казались ему странными, будто взятыми из сборников шаржей» (Сенчин 2019: 391). Лувр, внезапно появившийся из-за дождя: «Открылся сразу рядом, огромный, какой-то бездушный, мертвый...». В Сакре-Кер герой чувствует себя участником пьесы, обмана, который хочется разгадать. Огромный, «широченный, с бритой головой негр», рыдающий у статуи Богородицы, походит на актера: «Это было неожиданно, но так ненатурально, что Топкин стал искать камеру. Наверняка снимают любительский фильм про раскаявшегося этнического головореза. Не нашел. Сделалось неловко, и он вышел» (Сенчин 2019: 379).

Андрей и о себе самом рассуждает «в третьем лице», наблюдает «словно со стороны», как за «отражением», «двойником»: «Вернее, перебирает свою жизнь, как не совсем свою» (Сенчин 2019: 374). Двойник загоняет персонажа в ситуацию Лабиринта, манифестирует все невидимое, тайное, что он прячет от разума, требуя осознания, интеграции в целостное «я», необходимое для полноты жизни. С этим связан и мотив забытых документов — последних опознавательных примет личности: «Без телефона и паспорта в кармане стало жутко — будто оказался в другом измерении» (Сенчин 2019: 361). Судьба Топкина, застрявшего на перекрестке между временами и культурами, предстает в тексте как судьба Человека вообще, не умеющего постигнуть ускользающее время, собственное предназначение, утратившего вкус к жизни, «продолжающего двигаться по тому желобку, в какой его когда-то занесли обстоятельства» (Сенчин 2019: 393). В современной прозе образ Будущего чаще всего представлен символикой «колеи» или «паутины».

Мотив двойничества маркирует в романе и профессиональные занятия героя — специалиста по фотографии, позднее — мастера по установке

стеклопакетов. «Зеркало», «фотография», «стекло» — знаки отраженной реальности, в которой и блуждает человек. В Париже Андрей сам себе напоминает героев известных фильмов, словно примеряет маски, пытается переиграть логику Лабиринта: «Съежившись под порывами ветра, упорно, зло, как герой какого-то французского фильма шестидесятых, шел по узенькой улице вдоль серых, увитых сухими лианами домов с окнами, закрытыми ребристыми ставнями» (Сенчин 2019: 282–283). «“Как Пьер Ришар”, — представил себя со стороны, попытался развеселиться» (Сенчин 2019: 72). Он соотносит свою судьбу с персонажами знакового фильма Романа Полански «Жилец», где участь самоубийцы передается по наследству вместе со съемной квартирой. Нарратор и пытается разглядеть среди круговорота масок подлинное лицо, но тщетно.

Образ Кызыла в зеркале Парижа...

Герою именно из Парижа «происходящее в Туве да и вообще в России видится как через увеличительное стекло, причем со смещенной оптикой» (Сенчин 2019: 325). Топкин, в судьбе которого, как в зеркале, отразилась эпоха «лихих 90-х», перебирает историю советской Империи, будучи в позиции «наблюдателя». Эта роль, когда границы памяти смещаются, вызывает целый спектр литературных ассоциаций — от биографий французских импрессионистов до романа А. Платонова *Чевенгур*, где есть «...такой кусочек про маленького зрителя, который живет в каждом человеке. Он типа наблюдает его жизнь, все видит, но не участвует. Его служба — быть свидетелем. И я долго думал, что так и есть, что этот свидетель не участвует. А недавно понял: он-то и управляет человеком» (Сенчин 2019: 386). Примирение со свидетелем и есть признание человеком собственной природы, возвращающее жизненные силы, перспективу. Тема свидетеля — одна из ведущих в актуальной литературе в целом — от поздних текстов В. Распутина до романов Е. Водолазкина (Ковтун 2018: 76–92).

Своеобразие культуры России и Франции герой пытается осмыслить, прибегая и к различным «горячительным напиткам». Так юность в Кызыле связывается с «водкой» и «пивом», последнее измеряется банками, когда «голову медленно заливало мутное пивное опьянение». В 1990-е Тува уходит из границ русской культуры, начинает усиленно развиваться локальная идеология, национальная музыка, язык. Центр обновленной Тувы символизирует «грандиозное сооружение», построенное на южной окраине города, — «спортивный комплекс с искусственным катком», названный именем Субедея — «военачальника из армии Чингисхана, потом Батыя». При этом русским историкам хорошо известно: «Он на Калке на русских князьях пировал! Он Рязань сжег, Коломну, Москву, Владимир, Киев! Вырезал десятки тысяч в Китае, Средней Азии, на Кавказе, в Восточной Европе! Он кровавый монстр просто-напросто». Тувинские специалисты, однако, видят в Субедей-маадыр гениального полководца, «создателя

великой империи», именно этот аргумент принимает власть: «Воин в монгольских доспехах» появляется в холле спорткомплекса (Сенчин 2019: 302). Так периферия, окраина вытесняет и заменяет собой центр, пространство очуждается, связывается с именем древнего варвара.

Обстановка в Кызыле накаляется, в стычках, драках сталкиваются русские и местные, провинция нищает, спиваются целыми семьями: «У Шолбана, парня-тувинца немного за тридцать, спилась вся семья. Реально спилась, пустив по ветру жильё, вещи, превратившись в бомжей» (Сенчин 2019: 250) — «голых» обитателей трущоб, подземелий. «Алкоголиков, пьяниц в Кызыле всегда было хоть отбавляй. Но раньше это были бытовые алкоголики <...>. Эти же... Андрей нашел вроде бы подходящее слово — “морлоки”. Из книги Герберта Уэллса “Машина времени”» (Сенчин 2019: 256). Жители окраин напоминают «просто трупы», уже не способные ни на что: «Часто случались пожары и выгорали целые кварталы трущоб вместе с пьяными или измученными недоеданием людьми...» (Сенчин 2019: 256). Особенно тяжело пьют представители творческих профессий, в алкогольном угаре срывают концерты исполнители этнической музыки, но и русские коллективы «все сильнее налегали на алкоголь». Здесь Р. Сенчин оказывается близок идеологии С. Довлатова, герои которого пьют, чтобы хоть как-то примириться с действительностью, найти силы для творчества, когда «пьянство расценивается как болезнь, но при этом спиртное выступает как лекарство от жизни, из чего следует, что сама жизнь — болезнь» (Маряничева, Чернейко 2013: 125). Противоречивость такого мироощущения связана с самой природой алкоголя, лишь на время дарующего витальную энергию, забвение реальных проблем, но неминуемо обрывающегося тяжелым похмельем (Веселова 2002: 41–60).

Страшная, выписанная в натуралистических деталях картина «крошечного мира», обнищания, гибели на задворках бывлой Империи дополняется в романе мотивом «наркотиков»: «Потом произошло нашествие наркоманов, ищущих мак» (Сенчин 2019: 253). Молодые музыканты пытаются обрести вдохновение в наркотическом опьянении, друг Андрея, талантливый музыкант Белый «посмурнел»: «Пил он все меньше, зато стал приседать на траву» (Сенчин 2019: 162). Его группа со знаковым названием «Черная лестница» записывает «злой, местами истеричный» альбом «Угасание» и распадается. «Белый был высохший, уже не блондинистый, а плешиво-серый, глаза опухшие, и от него едко, застарело пахло не гашишем — гашиш вообще слабо пахнет, — а наскоро высушенной и выкуренной коноплей» (Сенчин 2019: 167). Картины теряющегося за пеленой дождя Парижа оттеняют в сознании героя сцены спившейся, пустеющей Тувы, откуда постепенно уезжают его родители, жены, друзья: «Да почти все уехали из тех, кто не сбухался или не выслуживает пенсию» (Сенчин 2019: 284). Топкин, напротив, чувствует иррациональную связь с этой землей, исход из которой аналогичен преодолению силы Лабиринта.

Ситуация Минотавр и Ариадна — возможен ли исход?

В столице Франции Андрей стремится обрести новый вкус жизни, что оборачивается трагифарсовым поиском экзотических названий, этикеток на винных бутылках, новых ощущений от выпитого — *In vino veritas*. Он бродит по кафе, магазинчикам, где пьет или покупает алкоголь: «В руках перед собой держал набитую бутылками и едой корзину», «Набрал другого крепкого алкоголя — кальвадос, ром, бренди, маленькую плоскую бутылочку абсента с автопортретом Ван Гога на этикетке» (Сенчин 2019: 185). Французские вина, однако, тоже не приносят облегчения: «Состояние было самое паскудное — организм устал от алкоголя, а сон не шел. Водка обычно пришибала его, глаза слипались прямо за столом, а с этим кальвадосом, абсентом — иначе...» (Сенчин 2019: 217). Уставший, потерявший сон герой утрачивает всякие ориентиры, перестает управлять собственным телом, что указывает на психологическое расстройство: «Тело первым сигнализирует о переменах в психологическом состоянии (новая осанка, движения, позы)» (Исмиева 2019: 388). Гостиничный номер напоминает Андрею каюту лайнера, борющегося с непогодой: «Поднялся со стула шатаясь, будто его номер был на лайнере, попавшем в шторм, побрел в туалет» (Сенчин 2019: 210). Подчеркивается мотив *гетеротопии* — «другого пространства», существующего в объективной реальности безучастно к личности, но открывающее «возможность для человека увидеть это «другое» пространство, установить с ним связь, основанную на новом взгляде на мир и себя» (Шестакова 2015: 295). Ситуация гетеротопии позволяет понять «принцип пересечения пространств» (М. Фуко), в случае удачи обогащающий персонажа новым знанием.

В соответствии с древней мифологией Лабиринта — там обитает Минотавр, а спасение приносит Проводник, которые зачастую совпадают в одном лице. Лабиринт, таким образом, скрывает в себе и *чудовище*, и *спасителя*. Такая амбивалентность требует от героя предельной осторожности, хитрости, ибо двойник, Другой, знает о нем все, играет с ним, заманивает, искушает, в пределе способен довести до смерти, убить. Одновременно, проход через Лабиринт заставляет персонажа принять свое глубинное «я». С этим связаны сцены драк, внутренних борений, которые символизируют борьбу духовную и ментальную. Поединок с Минотавром, однако, это и сотрудничество, ведущее к осознанию глубинного травматического опыта, которое создало лакановский «разрыв» (Исмиева 2019: 393).

Из состояния растерянности, одиночества, как из Лабиринта, Топкина в разное время пытаются вывести, спасти три женщины, в той или иной мере реализующие мотив «Ариадны». Первая жена Андрея — Ольга — умна, красива, с сильным характером и деловой хваткой. Для нее 1990-е стали временем личностного становления, вместе с подругами она разворачивает бизнес, открывает модный магазин, путешествует, фактически исполняя обязанности главы семьи. Обленившийся герой, напротив, обу-

страивается в уютной квартире на диване, берет на себя домашние заботы: «И вскоре Андрей как-то расслабился, разленился. <...> Все свободное время, которого было навалом, лежал на диване, смотрел телевизор или видак, слушал музыку, читал...» (Сенчин 2019: 155). Ольга наблюдает за ним словно со стороны: «Как-то странно, продолжительно вглядывалась в него» и, окончательно разочаровавшись, решается уйти. Андрей тяжело переживает разрыв, но остается верен своим привычкам, не выходит из квартиры, пьет, пока обстоятельства не заставляют искать работу — средства к существованию.

Возможность изменить жизнь, преодолеть внутренний дискомфорт вроде бы открывает новый брак с юной Женечкой. «Женечке очень подошло ее имя. Такая пухленькая куколка, каких делали в СССР, но в ней в любой момент мог проснуться пацаненок и повести ее черт знает куда» (Сенчин 2019: 195). Знакомство происходит «в довольно экзотическом месте — в пункте проката байдарок» — гетеротопическом пространстве, инициатива и в этом случае принадлежит героине. Девушка не случайно сравнивается в романе с «пацаненком» и бегущим жеребенком, что выстраивает ассоциацию с «крылатым Пегасом», рожденным из шеи чудовища — Горгоны Медузы. Героиня полна новых идей и планов, но Андрея она «все сильнее раздражала, утомляла не только своей энергией, но и тем, что явственно перерастала его». Топкин чувствует усталость, внутреннее раздражение, мечтает вернуться на свой диван: «И в конце концов произошел разрыв. Он очень походил на разрыв с Ольгой. Сначала Женечка стала уезжать за Саяны, звала с собой и Андрея, но он отказывался» (Сенчин 2019: 263).

Третьей женой героя становится тихая, скромная Алина из работающего старообрядческого рода. Топкин, не испытывающий к избраннице ярких чувств, тем не менее уверен, что она — идеальная жена, которая будет в его полной воле: «С Алиной он чувствовал себя свободно, вроде бы полностью ею управлял, а оказалось, что управляет она» (Сенчин 2019: 345). Герой довольно быстро осваивает сельскохозяйственные навыки, вписывается в заботы большой семьи, ведущей фермерское хозяйство, но и здесь его ждет фиаско. Родные Алины, не выдержав стычек с местным рэкетом и официальной властью, вынуждены уехать, Андрей же решает остаться в Кызыле. Последний разговор с женой, как некогда встреча с Женечкой, происходит на озере, буквально меж двух берегов, символизирующих ситуацию трагического выбора. Свадебный обряд, как показал В. Я. Пропп, обязательно ведет героя к обретению нового статуса, связанного с чередой испытаний (Пропп 1986), и в известном смысле манифестирует идею Лабиринта. Невеста или хотя бы свадебные дары должны быть получены из чужого пространства, что связано с опасностью потери самоидентификации: «Но именно эта потеря и есть залог получения нового статуса. Можно сказать, что такова базовая норма брачного сюжета» (Виролайнен 2015:

19). В романе Р. Сенчина герой, напротив, испытывает страх перед путешествием — Лабиринтом, отказывается от «схватки» с Другим, что обобщается ситуацией длящейся *неопределенности*, исключающей прозрение. Одна из юных приятельниц определяет его статус как «абсолютный кидалт», «человек, который не хочет взростеть» (Сенчин 2019: 382). Поездка в Париж и есть последний шанс обрести собственный путь, повзростеть.

Накануне отъезда из Франции герой, преодолев хмель и лень, пытается познакомиться с юной парижанкой, словно сошедшей с полотен Тулуз-Лотрека или Клода Моне: «Лицо интересное, но какое-то неправильное. Слишком узкий и длинный нос, слабые скулы, загнутые книзу углы глаз...», «Над головой — пестрый зонтик» (Сенчин 2019: 391). Его настойчивая бесцеремонность, почти развязность пугают девушку, буквально доводят до слез: «Девушка вскрикнула так громко, что ему померещилось — сюда уже бегут те солдаты с автоматами» (Сенчин 2019: 392). Сцена иронически развернута как в сторону романа Г. Газданова *Вечер у Клер*, где образ героини прочитывается символом Франции, которую стремится разгадать, покорить протагонист; так и к сюжетам великих фильмов о старом Париже — городе опасных связей: «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи, «Горькая луна» Р. Полански. Топкин, кажется, вполне осознает выстроенную культурную парадигму, но не способен разгадать правила игры: «Архетипический слой “лабиринтной идеи” является одной из составляющей игры» (Цивьян 1996: 307). Оказавшись в Париже — центре Лабиринта, тягостных воспоминаний, душевной боли, герой ощущает сужающееся пространство возможного, навязывающее кошмар «вечного возвращения», преодолеть который можно только заняв активную позицию.

Заключение

Таким образом, показывая разрозненный, хаотичный мир, утративший прежние ориентиры, автор ставит героя в ситуацию выбора, требующую поступка, способности к деятельной любви, и тогда выход из Лабиринта возможен в любом месте (Франкл 1990: 54–69). Андрей Топкин, однако, не готов принять вызов Другого, душевная холодность, пассивность естественны для него. По мере развития внутреннего беспокойства, душевного надрыва персонажа его мысли становятся все менее отчетливы, зыбки, навязчивы. Теряются представления о времени как важнейшем факторе самосознания, — как личность он обречен: «Найти выход из Лабиринта без учета темпоральности невозможно: в поединке с Минотавром время всегда в дефиците, счет идет на часы и даже минуты; выйти из Лабиринта — значит успеть в срок» (Исмиева 2019: 395). Алкоголь в этой ситуации только усиливает чувство растерянности и бессилия, спутывает мысли, попойка завершается тяжким похмельем, тупиком.

Проза Р. Сенчина демонстрирует новое представление о мире и человеке. Опора самостоятельного героя не связывается отныне с верой, историческим оптимизмом, родовыми устоями, но находится внутри него самого. В процессе самопознания личность не обретает внутренней силы, не расширяет собственные возможности, оставаясь всегда равной себе. С этим связана и девальвация эмоциональной сферы, персонаж, погружаясь в воспоминания о семье, любимых женщинах, оказывается чужд катарсических переживаний, чувственная сфера сводится к вспышкам сексуальных переживаний, вкусовым ощущениям (прежде всего, связанных с вином), визуальным зарисовкам. Скучность художественных средств связана и с авторской позицией. Р. Сенчин, в отличие от традиции классики, не может, не находит нужным подняться до сочувствия к герою, если тот не способен на действие, на поступок. Поэтому и сравнение образа Андрея Топкина с Обломовым, популярное в современной критике, выглядит бесперспективным. Разность в позиции художников есть отражение времени, актуальной потребности в герое-действителе, а не «нытике на диване»!

ЛИТЕРАТУРА

- Беляков Сергей. «Истоки и смысл “нового реализма”: к литературной ситуации нулевых». *XXI век. Итоги литературного десятилетия: язык — культура — общество. Материалы международной науч.-практической конференции. Москва, 21 апреля — декабрь 2010 г.* Ульяновск: Ульяновский государственный технический университет, 2011: 164–170.
- Бойко Михаил. «О дивный новый реализм». *Литературная газета* 12 (2010): 18.
- Бондаренко Владимир. «Новый реализм». *Завтра* <<http://zavtra.ru/content/view/2003-08-2071>> 34(509). 2003.
- Веселова Александра. «В темнице тела. Об одной загадке XVIII в.». *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 8. Мотив вина в литературе: сб. науч. тр.* Тверь, 2002: 41–60.
- Виролайнен Мария. «Брачный сюжет как индикатор русских концепций пространства». *Гетеротопии: миры, границы, повествование. Сб. науч. статей.* Вильнюс: Изд-во Вильнюсского университета, 2015: 19–29.
- Генис Александр. *Иван Петрович умер. 3. Статьи и расследования.* Москва: Новое литературное обозрение, 1999.
- Данилкин Лев. *Парфянская стрела. Контратака на русскую литературу 2005 года.* Санкт-Петербург: Амфора. ТИД Амфора, 2006.
- Дьяков Александр. *Жак Лакан: фигура философа.* Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2010.
- Ермолин Евгений. *Медиумы безвременья: Литература в эпоху постмодерна, или Трансавангарда.* Москва: Время, 2015.
- Исмиева Валерия. «Диалоги с Другим: театр и лабиринт (на материале художественного кинематографа 1960–2010-х годов)». *Другой в литературе и культуре: сб. науч. трудов в 2 т. Т. I.* Москва: Новое литературное обозрение, 2019: 383–399.
- Калита Инна. «Дело о “новом реализме”». *Вопросы литературы* 6 (2015): 383–399.
- Ковтун Наталья. «Образ трикстера в романе Владимира Маканина “Андеграунд, или Герой нашего времени”». *Literatūra* 63/2 (2021): 172–191.
- Ковтун Наталья. «Ухрония как структурообразующий прием в романе Евгения Водолазкина “Авиатор”». *Literatūra* 60/2 (2018): 76–92.

- Ковтун Наталья. «Мифопоэтика сюжета о поиске и обретении истины в повести Л. Улицкой “Сонечка”». *Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки* 1 (2014): 233–248.
- Ковтун Наталья. «Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX–XXI вв.». *Сибирский филологический журнал* 1 (2013): 77–87.
- Ковтун Наталья. «Историоризация мифа: от “благословенной” Матеры к Пылево (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина)». *Вестник Омского государственного педагогического университета* 4/17 (2017): 81–87.
- Косарева Татьяна. «“Вечный спутник российского литератора”. Алкогольная тема в произведениях Сергея Довлатова». *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. Вып. 8: 45–49.
- Маряничева Татьяна, Чернейко Людмила. «Функции “алкогольной” лексики в текстах Сергея Довлатова». *Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология* 4 (2013): 122–127.
- Ничипоров Илья. «Из Кызыла в Париж: геопэтика современного психологического романа (“Дождь в Париже” Р. Сенчина)». *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика* 4/24 (2019): 616–624.
- Плеханова Ирина. «О редукации психологизма в новейшей прозе». *Вестник Томского государственного университета* 2/28 (2014): 109–125.
- Пономарева Татьяна. «Маргинальный герой в прозе Р. Сенчина». *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика* 2/22 (2017): 274–281.
- Пропп Владимир. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: Издательство Ленинградского государственного университета, 1986.
- Пустовая Валерия. *Толстая критика. Российская проза в актуальных обобщениях*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2012.
- Липовецкий Марк. «Политическая моторика Захара Прилепина». *Знамя* 10 (2012) <<http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html>>
- Ротай Евгения. «Константы художественного мира в повестях Р. Сенчина». *Политематический сетевой электронный журнал Кубанского государственного аграрного университета*. 77(03). 2012.
- Рудалев Андрей. «Катехизис нового реализма. Вторая волна. Не так страшен “новый реализм”, как его малюют». *XXI век. Материалы международной науч.-практической конференции*. 2011: 170–182.
- Сенчин Роман. *Дождь в Париже. Роман*. Москва: Издательство АСТ, 2019.
- Строганов Михаил. «Об употреблении вина: Пушкин и другие». *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. 2002: 23–29.
- Тиллих Пауль. *Избранное. Потрясение оснований*: пер. с англ./сост. С. Я. Левит, С. В. Лезов. Москва: Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2015.
- Франкл Виктор. *Человек в поисках смысла*: пер. с англ. и нем. Москва: Прогресс Книга, 1990.
- Фролов Игорь. «“Новый реализм” как диктатура хамства». *Литературная газета* 11 (2010): 21.
- Цивьян Татьяна. «Путешествие Одиссея — движение по лабиринту». Агапкина Татьяна (ред). *Концепт движения в языке и культуре. Сб. статей*. Москва: Индрик, 1996: 306–324.
- Черняк Мария. *Проза цифровой эпохи. Тенденции, жанры, имена. Учебное пособие*. Москва: Флинта, 2018.
- Шестакова Элеонора. «Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И. А. Бунина». *Гетеротопии: миры, границы, повествование*. 2015: 295–306.
- Kovtun Natalia, Klimovich Natalya. «The Traditionalist discourse of contemporary Russian literature: from the neo-traditionalism to “new realism”». *The Art of Words Journal of Literary, Theatre and Film Studies* 3/4 (2018): 315–337.

REFERENCES

- Belyakov Sergej. «Istoki i smysl “novogo realizma”: k literaturnoj situacii nulevyh». *XXI vek. Itogi literaturnogo desyatiletija: yazyk — kul'tura — obshchestvo. Materialy mezhdunarodnoj nauch.-prakticheskoj konferencii*. Moskva, 21 aprelya — dekabr' 2010 g. Ul'yanovsk, 2011: 164–170.
- Bojko Mihail. «O divnyj novyj realizm». *Literaturnaya gazeta* 12 (2010): 18.
- Bondarenko Vladimir. «Novyj realizm». *Zavtra* <<http://zavtra.ru/content/view/2003-08-2071>> 34(509). 2003.
- Chernyak Mariya. *Proza cifrovoy epohi. Tendencii, zhanry, imena*. Moskva, 2018.
- Civ'yan Tat'yana. «Puteshestvie Odisseya — dvizhenie po labirintu». Agapkina T. (red). *Koncept dvizheniya v yazyke i kul'ture. Sb. statej*. Moskva, 1996: 306–324.
- Danilkin Lev. *Parfyanskaya strela. Kontrataka na russkuyu literaturu 2005 goda*. Sankt-Peterburg, 2006.
- D'yakov Alexandr. *Zhak Lakan: figura filosofa*. Moskva, 2010.
- Ermolin Evgenij. *Mediumpy bezvremeny'a: Literatura v epohu postmoderna, ili Transavangarda*. Moskva, 2015.
- Frankl Viktor. *Chelovek v poiskah smysla*: per. s angl. i nem. Moskva, 1990.
- Frolov Igor'. «“Novyj realizm” kak diktatura hamstva». *Literaturnaya gazeta* 11 (2010): 21.
- Genis Alexandr. *Ivan Petrovich umer. 3. Stat'i i rassledovaniya*. Moskva, 1999.
- Ismieva Valeriya. «Dialogi s Drugim: teatr i labirint (na materiale hudozhestvennogo kinematografa 1960–2010-h godov)». *Drugoj v literature i kul'ture: sb. nauch. trudov*. T. I. Moskva, 2019: 383–399.
- Kalita Inna. «Delo o “novom realizme”». *Voprosy literatury* 6 (2015): 383–399.
- Kosareva Tat'yana. «“Vechnyj sputnik rossijskogo literatora”. Alkogol'naya tema v proizvedeniyah Sergeya Dovlatova». *Literaturnyj tekst: problemy i metody issledovaniya* 8: 45–49.
- Kovtun Natal'ya. «Obraz trikстера v romane Vladimira Makanina “Andegraund, ili Geroj nashego vremeni”». *Literatūra*. 63/2 (2021): 172–191.
- Kovtun Natal'ya. «Uhroniya kak strukturoobrazuyushchij priem v romane Evgeniya Vodolazkina “Aviator”». *Literatūra*. 60/2 (2018): 76–92.
- Kovtun Natal'ya. «Mifopoetika syuzheta o poiske i obretnenii istiny v povesti L. Ulickoj “Sonechka”». *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki* 1 (2014): 233–248.
- Kovtun Natal'ya. «Patriarhal'nyj mif v tradicionalistskoj proze rubezha XX-XXI». *Sibirskij filologicheskij zhurnal* 1 (2013): 77–87.
- Kovtun Natal'ya. «Istoriorizaciya mifa: ot “blagoslovennoj” Matery k Pylevo (ob avtorskom dialoge V. Rasputina i R. Senchina)». *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* 4/17 (2017): 81–87.
- Lipoveckij Mark. «Politicheskaya motorika Zahara Prilepina». *Znamya* 10 (2012) <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html>
- Maryanicheva Tat'yana, Chernejko Lyudmila. «Funkcii “alkogol'noj” leksiki v tekstah Sergeya Dovlatova». *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istorija i filologiya* 4 (2013): 122–127.
- Nichiporov Il'ya. «Iz Kyzyla v Parizh: geopoetika sovremenno go psihologicheskogo romana (“Dozhd' v Parizhe” R. Senchina)». *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika* 4/24 (2019): 616–624.
- Plekhanova Irina. «O redukcii psihologizma v novejshej proze». *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* 2/28 (2014): 109–125.
- Ponomareva Tat'yana. «Marginal'nyj geroj v proze R. Senchina». *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika* 2/22 (2017): 274–281.
- Propp Vladimir. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki*. Leningrad, 1986.
- Pustovaya Valeriya. *Tolstaya kritika. Rossijskaya proza v aktual'nyh obobshcheniyah*. Moskva, 2012.

- Rotaj Evgeniya. «Konstanty hudozhestvennogo mira v povestyah R. Senchina». *Politematicheskij setevoy elektronnyj zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta*. 77 (03). 2012.
- Rudalev Andrej. «Katekhizis novogo realizma. Vtoraya volna. Ne tak strashen “novyj realizm”, kak ego malyuyut». *XXI vek. Materialy mezhdunarodnoj nauch.-prakticheskoy konferencii*. 2011: 170–182.
- Senchin Roman. *Dozhd' v Parizhe. Roman*. Moskva, 2019.
- Shestakova Eleonora. «Geterotopii goroda-dachi-kurorta v mire I. A. Bunina». *Geterotopii: miry, granicy, povestvovanie*. 2015: 295–306.
- Stroganov Mihail. «Ob upotreblenii vina: Pushkin i drugie». *Literaturnyj tekst: problemy i metody issledovaniya*. 2002: 23–29.
- Tillih Paul. *Izbrannoe. Potryasenie osnovanij*: per. s angl./sost. S. Levit, S. Lezov. Moskva: Sankt-Peterburg, 2015.
- Veselova Alexandra. «V temnice tela. Ob odnoj zagadke XVIII v.». *Literaturnyj tekst: problemy i metody issledovaniya*. 8. *Motiv vina v literature: sb. nauch. tr. Tver'*, 2002: 41–60.
- Violajnen Mariya. «Brachnyj syuzhet kak indikator russkih koncepcij prostranstva». *Geterotopii: miry, granicy, povestvovanie*. Vil'nyus, 2015: 19–29.

Наталија Ковтун

IN VINO VERITAS, ИЛИ О КАРАКТЕРИСТИКАМА ИСПИЈАЊА ВИНА
У КИЗИЛУ И ПАРИЗУ (ВЕРЗИЈА Р. СЕНЧИНА)

Резиме

У раду се анализира роман *Киша у Паризу* Р. Сенчина у контексту поетике новог реализма. Јунак је „мали човек“, тешки пијанац, који се нашао под рушевинама пропале Империје. Његов пут од Кизила до Париза и обратно изграђен је као „Лавиринт“, борба са Минотауром као Другим обећава нову перспективу. Вино делује као средство откривања посебног стања, када се човек налази изван граница бића, границе његовог памћења се померају, омогућавајући му да преосмисли живот у целини. Фијаско јунака, неспособног за делање, не изазива саосећање аутора, што је било одлика класичне традиције, али уочава се одраз данашњег времена, које изискује активног јунака.

Кључне речи: Р. Сенчин, *Киша у Паризу*, нови реализам, Лавиринт, алкохол.

Петра Гребенац

Философский факультет Загребского университета
petra.grebenac@gmail.com

Petra Grebenac

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb
petra.grebenac@gmail.com

ПЬЯНСТВО И ОПЬЯНЕНИЕ
В ПРОЗЕ ИВАНА СИДОРОВА М. СТЕПАНОВОЙ*

DRUNKENNESS AND INEBRIATION
IN M. STEPANOVA'S PROSE OF IVAN SIDOROV**

Статья рассматривает пьянство и опьянение как мотив и тему, нарративный элемент и структурный принцип стихотворной повести *Проза Ивана Сидорова* современного русского поэта Марии Степановой. В первой части работы пьянство рассматривается как важная характеристика главного героя и многообразный литературный мотив, закрепляющий в себе множество значений. Во второй части работы разрушительная и игровая логика пьянства сравнивается с формальными характеристиками данного литературного текста: с его нарративной, языковой и композиционной организацией. Делается вывод, что *Проза Ивана Сидорова* не только тематизирует, но и демонстрирует пьянство и опьянение.

Ключевые слова: *Проза Ивана Сидорова*, Мария Степанова, «новый эпос», пьянство, опьянение.

The article considers drunkenness and inebriation as a motive and theme, a narrative element and a structural principle of the poetic story *Prose of Ivan Sidorov* by the contemporary Russian poet Maria Stepanova. In the first part of the work, drunkenness is considered as an important characteristic of the protagonist and a diverse literary motive that consolidates many meanings. In the second part of the work, the destructive and playful

* Данная статья написана в рамках проектов «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 год» (IP-2020-02-2441) и «Проект развития карьеры молодых исследователей – обучение новых доктор наук» (ДОК- 2021-02-2040), финансируемых Хорватским научным фондом.

** This paper was written as part of the projects “Russian Literary Transformation from 1990 to 2020” (IP-2020-02-2441) and “Young Researchers’ Career Development Project” (ДОК-2021-02-2040), funded by the Croatian Science Foundation.

logic of drunkenness is compared with the formal characteristics of this literary text: with its narrative, linguistic and compositional organization. It is concluded that the *Prose of Ivan Sidorov* not only thematizes, but also demonstrates drunkenness and inebriation.

Key words: *Prose of Ivan Sidorov*, Maria Stepanova, “new epic”, drunkenness, inebriation.

В данной работе речь пойдет о мотиве пьянства и опьянения в стихотворной повести *Проза Ивана Сидорова* современной русской поэтессы Марии Степановой. Текст впервые опубликован в 2008-м году на сайте Живой журнал, под названием *Проза* и за авторством Ивана Сидорова, но скоро выяснилось, что автором стихотворной повести является Степанова, и с ее подачи текст получил нынешнее название. Это необыкновенное и гибридное в жанровом смысле произведение является одним из ярких примеров так называемого «нового эпоса», эстетической тенденции в современной русской поэзии, которая подразумевает включение в поэзию большого количества повествовательных фрагментов и обращение современных поэтов к лиро-эпической форме (Kukuljin 2015: 246)¹. В анализе данной стихотворной повести мы попытаемся определить важность мотива пьянства и опьянения не только для изображения характера главного героя, пьяницы Алеши, но и для установления атмосферы и природы самого литературного пространства, развития сюжета и раскрытия идейного плана произведения. Анализ пьянства как мотива, темы, сюжетного двигателя, нарративного элемента и структурного принципа *Прозы Ивана Сидорова* покажет, что это произведение на всех своих уровнях построено на чувствах смятения, замешательства и на нарушении перцепции главного героя, повествователя и читателя, вследствие чего ощущение, полученное от чтения этого произведения, можно уподобить пьянству и опьянению.

Пьянство и литературный текст

Пьянство является многообразным литературным мотивом, в первую очередь благодаря амбивалентной природе самого алкоголя как психотропного средства (Красиков 2015: 149) — вещества, которое при потреблении способно вызывать изменения не только в теле, но и в уме (оно влияет на психические функции, эмоциональную сферу и поведение человека). Так же, как и, например, лекарства, алкоголь в определенных количествах является полезным, но его неограниченное потребление оказывает отрицательное влияние на человека. Лекарства, наркотики и алкоголь

¹ Термин «новый эпос» впервые использовал современный русский поэт Федор Сваровский в 2007 году в статье-манифесте «Несколько слов о новом эпосе», опубликованной в специальном выпуске интернет-журнала *РЕЦ*, вместе с повествовательными поэтическими произведениями современных русских поэтов, в том числе и Марии Степановой (Сваровский 2007).

не только по-разному действуют на разных людей, но и оказывают разное воздействие на одного и того же человека в разное время. Из-за всего упомянутого все эти вещества являются глубоко неоднозначными как по своей функции, так и по своему эффекту (Loose 2002: 273).

Амбивалентность и неоднозначность психотропных веществ особенно интересны в контексте разговора о литературе, так как эти свойства наркотиков и алкоголя одновременно являются характеристиками письма, о чем говорится в диалоге Платона *Федр*. В нем Сократ замечает, что письмо, которое его изобретатель предлагает человечеству в качестве лекарства для памяти, на самом деле является ядом, средством, которое дает только припоминание, мнимую, а не истинную мудрость (Платон 1922: 161).² Греческое слово «φάρμακον» («rháŋmakon», «фармакон»), которое Платон использует при описании письма, является чрезвычайно полисемичным. Его можно переводить как «лекарство», «яд», «отраву», «снадобье», «зелье» и т. д. Для нас важно, что в этом платоновском понятии соприкасаются алкоголь как психотропное средство, обладающее свойствами, сходными и с лекарством и с ядом, и литературный текст как возможный результат процесса написания. Именно с помощью слова «фармакон», не выбирая только один из возможных его переводов, а оставляя его в греческом оригинале, Жак Деррида в своем тексте «Фармация Платона» деконструирует платоновское толкование письма, которое основано на подчеркивании бинарных оппозиций добро/зло, лекарство/яд и память/припоминание. Деррида таким способом подчеркивает амбивалентность письма как «фармакона»: оно не подчиняется платоновским оппозициям и не дает им охватить себя. Письмо, «фармакон», для Деррида не является субстанцией, не имеет сущности и «не смешивает два предварительно разделенных элемента» (Деррида 2017: 194), а отсылает «к общей стихии», является «предшествующей средой, в которой осуществляется дифференциация вообще» (там же: 193), и «движением, местом и игрой (производством) различия» (там же: 195).

Все противоположные и несоизмеримые значения «фармакона» не просто противостоят друг другу, а соприкасаются и переплетаются друг с другом, и также оборачиваются и переходят друг в друга. Таким же сложным и неоднозначным образом смешиваются положительные и отрицательные эффекты алкоголя, который в качестве литературного мотива, именно как часть такого же амбивалентного понятия, каким является письмо, генерирует обилие разных значений и возможных интерпретаций и стирает на первый взгляд устойчивые границы литературного текста и его речевых инстанций, что покажет анализ стихотворной повести *Проза Ивана Сидорова*.

² Сократ рассказывает Феду миф о египетском боге Тевте или Тоте, который является изобретателем письма и грамматики, но и чисел и геометрии, а также астрономии и игры (Платон 1922: 160).

Проза Ивана Сидорова

Проза Ивана Сидорова в жанровом смысле является гибридным произведением и определяется либо как сюжетная поэма, либо как «стихотворная повесть, вырастающая на балладной почве» (Липовецкий 2008). Балладичность текста заключается в быстром, динамичном и слабо структурированном повествовании, полном неожиданных и необъясненных поворотов (Hodgson 2013: 43–44). Однако сложные, не сводимые к одной эмоции, отношения, по мнению Марка Липовецкого, преобразуют *Прозу* из баллады в стихотворную повесть, жанр, предполагающий «*айорию* — неразрешимую коллизию, которая проясняется, но ни в коей мере не “снимается” сюжетом» (Липовецкий 2008). В этом достаточно обширном произведении, состоящем из 23 небольших глав, разворачивается сюжет о невероятных фантастических приключениях пьяного героя в провинциальном русском городке. Сюжет является мистическим, происходящим на границе реального и фантастического миров. Вместе с пьяницей в городок приезжают незнакомая ему спящая девочка и черная курица. Три персонажа оказываются в центре борьбы между репрессивными органами во главе с красавицей-опером, ищущей свою пропавшую дочь, и сверхъестественными существами, которые пытаются спасти свою «мамку», черную курицу. В повести пьяница превращается в петуха и, помогая упырям спасти черную курицу, постепенно вспоминает собственную беду, смерть своей жены. В конце происходит оглушительный взрыв, после которого красавице-оперу возвращается ее дочка (спящая девочка), монстры превращаются в пепел, полицейские — в стекло, а курица — в умершую жену пьяницы, которая последний раз прощается с мужем.

В изложенной здесь вкратце фантазмагорической истории речь идет об утраченной любви, о поиске потерянных родных и близких, о чувстве вины перед ними и сострадания к ним. Тему этой стихотворной повести Липовецкий (2008) определяет как «вину перед умершим, убитым и замученным в непосредственном соседстве с нами», как «вину предательства — невольного, бессознательного», усиленную «чувством родства и близости с несчастным». Все герои повести разделяют эти чувства и являются отмеченными знаками инобытия, потусторонности и смерти (черная курица, упыри, умершая жена), либо находятся в состоянии помраченного сознания (спящая девочка и пьяница). Маргинальность героев, их отмеченность «стигмами, знаками инобытия», из-за которых они «выпадают из общества» (Кукулин 2019б: 606), являются важными признаками поэтики «нового эпоса». Герои современных баллад и стихотворных повестей отличаются «знаками кенозиса», «травмой, немощностью, униженностью», благодаря чему они обладают «способностью к трансцендированию, выходу за пределы наличного порядка вещей» (там же: 607). Таким героем является и пьяница Алеша, главный герой *Прозы Ивана Сидорова*. Признаком его кенозиса, источником его униженности, является именно пьянство.

Пьянство как мотив и тема *Прозы Ивана Сидорова*

Пьянство является не только источником униженности главного героя, но и последствием его травмы (смерти жены), которая произошла в предыстории повести. Кроме кенотичностью, главный герой из-за пьянства отмечен и многообразной пограничностью. Его сознание находится между сном и явью, пьянством и трезвостью («Мужик и пьян, да и не, / живет как во сне» (Степанова 2008: 12)), жизнью и смертью («думает о себе, как о мертвом и сразу же — о живом» (там же: 17)). Пьянство является не только ключевым признаком главного героя, а и сюжетным двигателем повести. В самом начале заявлено, что именно объяснение пьяного состояния героя становится главным поводом рассказывания повести: «Почему пьяница — будет ясно из нижеказанного» (Степанова 2008: 5). Пьянство также усиливает фантастичность сюжета, придавая главному герою ощущение «отключения от реальности» (Vassileva 2019: 56). Поэтому сюжет можно понимать как метафорическое изображение пьяного сознания главного героя, то есть как его галлюцинацию, «состояние сознания, в котором субъективные образы принимаются как внешняя реальность» (Schwenger 2012: 7). Чрезмерное потребление алкоголя из-за бегства от личной травмы, смерти любимой жены, привело Алешу в измененное состояние сознания, в котором драматизируется его травма, и его сознание расщепляется на множество голосов и привидений, чьи хаотические отношения строят сюжет повести. Пьянство размывает границы не только между фантастическим и реальным, внутренним (ментальным, психическим) и внешним пространством, но и между разными героями, которых встречает пьяница³.

Мария Васильева пишет, что в данной повести «лиминальные состояния и метаморфозы стирают границы между сном и реальностью, животным и человеком, мертвым и живым» (Vassileva 2019: 52). Пьянство как одно из «лиминальных состояний» свидетельствует о изменчивости человеческого «я». По ходу сюжета повести пьяный Алеша проявляет гибкость границ своей личности и человеческой природы. Как человек в пьяном состоянии «он едва осознает свои действия и, кажется, почти не имеет собственной воли» (Hodgson 2013: 47), но это меняется, когда он превращается в нечеловеческое существо, в петуха. Эта трансгрессия устойчивых границ человеческой природы осуществляется под влиянием водки, единственного алкогольного напитка, который упоминается в повести. Вслед за Лотманом (1988: 293–324), мы будем отличать два типа потребления алкоголя:

³ Липовецкий уже заметил, что все женские персонажи — красавица-опер, спящая девочка, умершая жена и невидимая сила — являются инкарнациями Черной Курицы, потому что все они «тронуты смертью» и в тоже время парадоксально излучают тепло. Переплетение и проницаемость женских героев мы воспринимаем через опьяненное сознание Алеши. Благодаря его пьяной точке зрения мы воспринимаем слова невидимой силы («дескать, я ли тебя, гада, не поила, / не давала на просторах сеновала, / а тебе оно все плохо или мало, / а тебе мое ничто мое не мило...»), Степанова 2008: 13) как слова его умершей жены и свидетельствуем превращению черной курицы в призрак той же умершей жены.

первый тип подразумевает потребление вина, а другой — потребление крепких напитков. Лотман утверждает, что при потреблении вина усиливаются свойства личности, и личность «становится в большей мере собой, чем в трезвом состоянии», в то время как потребление крепких напитков подразумевает «перемену в самой личности», чьей главной целью становится забвение о своей сущности (там же: 307). Стихотворная повесть Степановой тематически обрабатывает оба вида воздействия алкоголя на личность, играя с припоминанием и забвением главного героя себя, своей идентичности и своего прошлого. Когда Алеша превращается в петуха, он становится иным самому себе. В теле животного он теряет свои внешние («Крылья мешают, как не свое пальто, /голос пропал, вместо него икота», Степанова 2008: 20) и внутренние человеческие признаки («Про детей лишь то, что их было две, /но ни лиц, ни имен, ни зги. /Стали кури, видать, мозги», там же: 26). Но если сюжет повести мы понимаем как драматизацию внутреннего мира главного героя, превращение в петуха стоит толковать и как самораскрытие, как встречу с Другим внутри себя, которая предполагает «страшное превращение в отверженного и изнасилованного Другого» (Липовецкий 2008). Итак, в теле петуха пьяница становится, словами Лотмана, «в большей мере собой, чем в трезвом состоянии» (1988: 307): он более решительный, активный и смелый в своем намерении спасти курицу. Пьяный Алеша в теле петуха приближается к глубине своей личности и истоку своей травмы, постепенно осознавая свою близость с до тех пор не знакомой ему курицей, которая, как инкарнация его умершей жены, принадлежит загробному миру. Став петухом, пьяница становится активным соучастником своей галлюцинации, фантастического потустороннего мира, напрямую связанного со смертью, который одновременно является частью его внутреннего мира.

Важно отметить, что частью загробного мира также являются упыри, которые явно делают разницу между «своим», нечеловеческим и умершим, и «вашим», человеческим и «живым» («она тоже из ваших, живых», Степанова 2008: 40). С другой стороны, единственными персонажами, которые принадлежат исключительно человеческому миру, являются полицейские. Вслед за Васильевой (2019: 72) отметим, что они представляют собой репрессивную силу, пытающуюся «подавить подсознание, закрыть крышку огромного количества непроработанной травмы, отказаться от встречи “я” и “другого” внутри себя». Ориентация главного героя в измененной пьянством системе координат его субъективной действительности тоже происходит в ключе потребления алкоголя, причем выражается символическая функция питья. Элвин Мортон Джеллинек описывает совместную выпивку как одно из самых распространенных средств «закрепления символического кровного завета между незнакомцами, которым суждено стать друзьями» (Jellinek 1977: 860). Поэтому предложение полицейского пьянице выпить вместе с ним водки в обмен на предательство курицы является приглашением на формирование дружеского союза с полицейскими, а от-

каз пьяницы от предложенной ему водки является отказом от этого союза. Вслед за символической функцией питья повесть тематизирует его утилитарную функцию, которая для пьяницы Алеши оказывается более важной. Алкоголь для него представляет собой не только общественный ритуал, но и «наущную потребность» (там же: 865), которая помогает ему забыть про серьезную травму. В повести постепенно разворачивается сюжет алкогольной зависимости пьяницы-петуха. В тюремной камере у него появляется желание «выпить раз по сто», «во тьму уползти ползком» (Степанова 2008: 26) и навсегда забыть о своем приезде в незнакомый городок. В этом моменте ему видится привлекательное застолье⁴, от которого он с трудом отказывается, чтобы спасти курицу. Только после отказа от застолья и проявления готовности спасти другое существо вместо того, чтобы удовлетворить свои потребности, пьяницу из тюрьмы спасают упыри. Парадоксально, в благодарность и в награду за сопротивление искушению, они угощают его водкой и зовут его на свое застолье. «Сверхъестественное собрание дает ощущение безопасности и общности» (Vassileva 2019: 60), и пьяница-петух посредством совместной выпивки, которую Джеллинек (1977: 861) описывает не только как акт связи, но и акт идентификации, объединяется с упырями, становится членом их банды и соглашается помочь им спасти курицу. Благодаря этому объединению пьяница также получает возможность обнаружить собственную травму и справиться с ней. Видимо, сам сюжет поэмы использует амбивалентность алкоголя как разделенного внутри себя знака, как *фармакона*, который на самом деле «не имеет никакой устойчивой сущности» (Деррида 2017: 193), и значение которого зависит от того, кто, с кем, как и когда принимает его. В *Прозе Ивана Сидорова* алкоголь является символом предательства и причинения боли себе и ближнему (зависимость пьяницы) и в то же время символом дружбы и уважения к другому (совместная выпивка с упырями).

Как уже было сказано, в конце повести, после оглушительного взрыва, пьяница-петух снова становится человеком, и мы следуем за его постепенным отрезвлением, похожим на серьезное похмелье. Он «видит себя на полу» (Степанова 2008: 51), смотрит на себя снаружи, и это говорит нам, что его галлюцинация еще не совсем закончилась. Все-таки, в этом моменте он в большей мере осознает себя и вспоминает травму, ради которой напился и оказался в городке. Получается, что не только сюжет повести, но и ее предыстория, связаны с мотивом пьянства. В конце повести пьяница вспоминает, что он напился на похоронах своей жены и потом «ушел за своим миражом» (там же). Взрыв, который превратил призраков миража пьяницы в стекло и пепел, нельзя считать знаком отрезвления главного героя. От предыстории и начала повести до самого ее конца действие алкоголя, стадии опьянения и сопровождающие их сверхъестественные со-

⁴ Застолье, «баснословная благодать», описано в стихах: «двор накрыт, как стол, под густым кустом, / и уже налили пять раз по сто, / и накрыли любимую-горькую / черным хлебом с медовой коркою <...>» (Степанова 2008: 27).

бытия не прекращаются. В конце повести пьяница встречается со своей женой, чьи облик уже «не птичий, не человеческий» (Степанова 2008: 60), а переходящий из этого гибридного тела в призрак. Липовецкий (2008) подчеркивает, что от встречи с женой главный герой не достигает катарсиса и не устраняет свою травму, тем более что сама стихотворная повесть превращается в «документальное подтверждение» мучительной невозможности полного выражения чувства вины, которое ее пронизывает. С другой стороны, Мария Васильева (2019: 75) утверждает, что элегический лад выражен у Алеши не так сильно, и что для него как персонажа более важным является «облако смятения», которое создает его пьянство. Васильева замечает, что пьяница остается в том же замешательстве, в котором он был в начале повести, и что он не может проснуться из своего сна, галлюцинации, в которой «ему открылась более обширная версия реальности» (там же: 60). Это значит, что похмелье не приводит его в норму повседневности. Сюжет повести является полностью перенесенным в мир фантастического и нереального — ни в одном моменте не происходит настоящее отрезвление героя и мира внутри и вокруг него.

Замешательство пьяницы кажется ключевым и Кэтрин Ходжсон. Повторяющимися моментами в произведении она считает встречи персонажа «с известными, но неизвестными персонажами и местами» и «моменты, когда персонаж осознает что-то знакомое в том, что изначально казалось совершенно чуждым» (Hodgson 2013: 48). Именно эту психологическую детективно-мистическую игру неполного узнавания и припоминания мы считаем важнейшей характеристикой данного произведения. Она происходит не только на мотивно-тематическом уровне, с главным героем, но и на повествовательном и структурном уровнях, с повествователем и читателем. В продолжении анализа мы обратим внимание на повествовательные и композиционные приемы, с помощью которых сам текст демонстрирует замешательство в пьяном состоянии, приводя читателя в такое же состояние сознания.

Пьянство как логика повествования

Проза Ивана Сидорова является произведением, замечательным по своей поэтической выразительности и сложности (Липовецкий 2008) и по-разному скрывающим свои возможные конечные смыслы. Сюжет повести, построенный на фантастических приключениях пьяницы, даже при перечитывании не бывает до конца ясным и очевидным, так как его детали «скрыты на двух уровнях: с ограниченной точки зрения персонажа и с точки зрения повествователя или голоса, который ведет нас по сюжету» (Vassileva 2019: 65). Итак, разрушительная и игровая природа пьянства и опьянения определяет не только тематический, но, соответственно, и нарративный уровень *Прозы*. «Пьяным» здесь оказывается повествователь, чья речь далеко не эпична и десубъективизирована. Вместо того, повествователь

явно признает собственные пропуски в изложении увиденного и извиняется за них, подчеркивая при этом невозможность выражения и восприятия полной истины происходящего. Из-за субъективности его речи и модуса восприятия, исследователи характеризуют повествователя *Прозы* как «спрятанный» лирический субъект, «финальную, именно лирическую, инстанцию текста» и «законспирированного, но активного наблюдателя собственного письма» (Давыдов 2008)⁵.

Важность роли повествователя для данного произведения отмечается уже в необычном заглавии, которое указывает на форму произведения («прозу») и его условного автора Ивана Сидорова. Необычность заглавия происходит из его отношения с самим текстом, который не оправдывает установленные в заглавии ожидания: текст произведения не является прозаическим, а поэтическим, и в нем ни разу не упоминается имя Ивана Сидорова⁶. По всей вероятности, это имя принадлежит именно повествователю, который с самого начала отождествляет себя с фигурой автора, то есть, по словам Уэйна Бута (1976: 174), выступает как «драматизированный» и «самосознательный рассказчик, осознающий себя писателем». На первых страницах текста указывается на «авторские руки», которые «нажимают на кнопки и пробелы» (Степанова 2008: 5–6), в то время как описываемый мир характеризуется как «зал ожидания» (там же), предполагается, читательского. Из-за субъективности, ненадежности и близости к миру героев, Иван Сидоров напоминает повествователя важнейшего русского поэтического нарративного произведения, пушкинского *Евгения Онегина*⁷. В этом романе в стихах повествователь, который тоже выступает как фигура ав-

⁵ Важно напомнить, что из-за внимания к субъективности и более рефлексивного и разнообразного использования нарратива, современная русская повествовательная поэзия менее связана с эстетикой эпоса, чем поэтические повествования во все предшествующие периоды развития русской литературы (Kukulín 2015: 266). Это особенно важно подчеркнуть, говоря о произведениях Марии Степановой. Несмотря на объемность стихотворений (Степанова известна как возобновитель жанра баллады и стихотворений «долгого дыхания»), они максимально несут «энергию лирической субъективности» (Давыдов 2008) и являются настроенными на «переживание себя и полный эмоциональный регистр лирической поэзии», в то время как сами сюжеты «редко занимают центральное место в том, что делает стихотворение» (Vassileva 2019: 49). Гораздо важнее являются именно разрушительные приемы на уровне языка и модуса повествования, с помощью которых смазываются детали сюжета, границы персонажей и их поступков.

⁶ Эта выбранная Степановой авторская маска обычно толкуется как «вымышленный персонаж почти без имени и лица», «безличная инстанция письма <...> сквозь которую можно говорить разными голосами» (Вежлян 2014), или как «никто, просто знак наименованности вместо полноценного двойника, функция вне субъективности» (Давыдов 2008). Имя Иван Сидоров в русской культуре использовала режиссер Кира Мурадова в снятом в 1983 году фильме *Среди серых камней* (Липовецкий 2008). Кажется, что кроме этой отсылки использование этого имени в данном произведении не имеет никакого другого значения, и это способствует анонимности авторской маски.

⁷ Перекличку романа в стихах Пушкина и *Прозы* Степановой уже отмечали русские исследователи (Гудкова 2009: 186). Сравнение этой стихотворной повести, которую некоторые называют и «новеллой в стихах» (Данилов 2008), с романом Пушкина важно, потому что речь идет о современной попытке написания романа в стихах, жанра, который после *Евгения Онегина*, кажется, не дал других значительных образцов в русской литературе.

тора, «свободно пересекает границы двух эстетических реальностей» (Бройтман 2004: 242), мир повествуемого (мир героев) и мир повествующего (мир метавысказываний, тематизирующий саму ситуацию создания текста и его отношения к читателю). Повествователь *Евгения Онегина* «появляется как один из персонажей», который, «сам в событиях не участвует, но — сообщая о событиях — ведет себя ценностно ангажированно» (Užarević 2020: 275). Таким же способом речь повествователя в *Прозе* является осознанным и последовательно применяемым приемом, временами направленным на сочувствие горю своих героев и усилению трагичности их кризиса, а временами на подрыв этого горя, когда легкомыслие и игривость голоса повествователя не совпадают с переживаниями героев, подводя таким способом ожидания читателей. Логику, которая определяет отношение повествователя к главному герою и к читателю, можно сравнить с логикой пьянства и опьянения.

Что касается отношения повествователя к герою, эти две инстанции являются весьма близкими и в течение повести по-разному переплетаются. Иногда повествователь входит в пьяное сознание главного героя и передает его мысли («Приезжий не без досады/решает, кто он теперь такой [...]», Степанова 2008: 8), часто главный герой со своей ограниченной точкой зрения является фокализатором поэтической речи, либо точка зрения повествователя в своем собственном замешательстве и повышенной, напряженной эмоциональности напоминает пьяное сознание главного героя. Переплетение речи и точки зрения повествователя и героя становится вполне неотчетливыми в моментах наиболее повышенной эмоциональности. Самым ярким примером мы считаем момент, когда герой приходит на застолье упырей, и две инстанции разделяют чувство страха и ужаса перед увиденным:

А за тем столом, а за тем столом —
лучше б век не видать, кто за тем столом!

Смотрит пьяница на знакомое,
но бессмысленно, как на пятак:
не узнал бы этого дома я,
все за вечер в нем стало не так.

Тута был лежак, я лежал под ним,
поперек же дорожка тканая —
ныне стол, как гроб, и табачный дым,
и поется песня поганая

и бутылки на нем, и салаты на нем,
и соленья, и рыбец,
и над тем столом так темно с огнем,
что зажгите свет, наконец!

А за тем столом, а за тем столом —
да лучше б век не видать, кто за тем столом!

(Степанова 2008: 31)

Сближение двух «я», главного героя и повествователя, в данном примере осуществляется посредством неожиданной смены субъектов речи и точек зрения, и устранения обозначенных границ различных форм речи (прямой, косвенной, несобственно-прямой). Таким образом на мировидение главного героя навязывается видение повествователя, в котором трансформируется и переосмысливается перспектива героя.⁸ Переплетая различные точки зрения, инстанция повествователя сама демонстрирует удвоение восприятия, появляющееся у человека в пьяном состоянии.

Тем не менее, *Проза Ивана Сидорова* сама является текстом, который с помощью своих литературных средств приводит читателя в пьяное замешательство и познавательный тупик. За это тоже отвечает повествователь, который нанизыванием метанарративных высказываний вводит самого читателя в ткань текста. Он с самого начала повести непосредственно обращается к читателям, выступая как «арбитр» того, какое знание им будет доступно (Vassileva 2019: 55), и даже объединяясь с ними в местоимение «мы»:

Автор затягивает на памяти узелок
и пересекает течение повествования,
оставив героя проявлять еще неизвестные *нам* дарования

(Степанова 2008: 6, курсив мой).

Подобными высказываниями пронизан весь текст повести. Из-за своего манипулятивного поведения повествователь Сидоров напоминает, например, повествователя *Братьев Карамазовых*. Манипулятивный характер последнего, по мнению Йосипа Ужаревича, виден именно «в опосредующей роли», когда он «связывает повествуемое и читательскую аудиторию (...) в высказываниях типа: “в нашем городе”, “наш город”, “наш район”, “в нашем монастыре”, “у нас”. [...]» (Užarević 2021: 165). Таким образом читатель становится таким же элементом текста, как и повествователь и персонажи, и «сам текст предопределяет и предсказывает (моделирует) отношения, которые будут установлены между этими инстанциями» (там же). Впоследствии «чем удачнее является текст в этом предсказании, тем, можно сказать, он является более художественным, то есть более убедительным, эффективным, всесторонним» (там же). Текст Степановой также

⁸ Отношения повествователя и героя в данном произведении можно определить термином *субъектного неосинкретизма*, введенным в научный обиход С. Н. Бройтманом (2004). Речь идет о художественном обыгрывании «нерасчленимой интерсубъективной целостности» «я» и «другого», которое воплощает лирический субъект не как монологическое единство, а как межсубъектную и потенциально многосубъектную инстанцию (Бройтман 2004: 253–256). Хотя *субъектный неосинкретизм* разработан на лирическом материале, подобные субъектные метаморфозы можно обнаружить и в речи и образе героев и повествователей эпических и лиро-эпических произведений. Переплетение мировидения главного героя и повествователя, по мнению Ильи Кукулина, является характерной чертой поэтики «нового эпоса». Кукулин, заимствуя терминологию киноведения, назвал такой вид репрезентации героев «несобственно-прямой образностью» (Кукулин 2019б: 610).

использует описанный Ужаревичем прием и поэтому действительно является эффективным, вызывая в читателе одни и те же чувства, которые переживают инстанции самого текста. Это подчеркивается в самом конце повести, когда описывается вознесение жены главного героя на небо, «высоко над *нашею* тоской» (Степанова 2008: 61, курсив мой), и окончательное чувство тоски переносится на читателя. Снежный пейзаж, увиденный с высоты птичьего полета⁹, «раскрывается как наше собственное аффективное состояние», так как «мы видим город глазами нечеловека и встречаемся с собственным горем и тоской» (Vassileva 2019: 64). Читатель, который должен увидеть невероятный мир повести либо через измененное состояние сознания главного героя, либо через ограниченный кругозор повествователя, приходит в тот же эмоциональный и познавательный тупик, в котором находятся пьяный герой и не уверенный в себе повествователь. Манипуляция отношениями читателя и сюжета является причиной, по которой эффект, полученный от чтения данного произведения, можно сравнить со смущающим воздействием алкоголя на сознание человека.

Тем более, сама стихотворная повесть, играя с (не)возможностями восприятия читателя, косвенно указывает на сходство литературного текста и алкоголя, закрепленное в понятии «фармакон». Высказывания повествователя, которые смешивают уровень повествования с уровнем повествуемого, указывают и на фиктивную, нереальную природу повествуемого, которое все-таки оказывает по-настоящему необычное воздействие на своего читателя-потребителя. Поэтому повествователя *Прозы*, загадочного ложного автора Ивана Сидорова, из-за его манипулятивной, переменчивой и шутливой природы мы воспринимаем как «фармакея» или «фармакоса», «чародея, колдуна, даже отравителя» (Деррида 2017: 182), «иллюзиониста, специалиста по обманке, живописца, писателя» (там же: 212). Все значения, которые закрепляют два греческих синонима, Деррида приводит к общему знаменателю. Фармакей — это «личность, которую никакая “логика” не может втиснуть ни в какое непротиворечивое определение. Личность демонического склада, ни бог, ни человек, ни бессмертный, ни смертный, ни живой, ни мертвый» (Деррида 2017: 183)¹⁰. Как «фармакей» Иван Сидоров близок фантастическому пограничному миру повести, которую он создает, но, в то время как чародейство и сверхъестественные способности персонажей действуют в мире повести, способности повествователя Сидорова выходят за ее рамки и, влияя на читателя, показывают всю силу

⁹ «[...] над домами, поездами, над снегами, / заносящими узик ментовской, / над вокзальным зданием стеклянным, / над далеким гробом деревянным, [...]» (Степанова 2008: 61).

¹⁰ Приведенные слова Деррида использует, чтобы описать Сократа, указывая, что он в диалогах Платона часто появляется в облике «фармакея» и «фармакоса», так как своей речью увлекает людей «в философскую манию» (Деррида 2017: 184). Данное название Деррида, естественно, заимствует у Платона, а именно из его диалога *Пир*, в котором Диотима так называет Эрота. Это значит, что в настоящей работе мы сравниваем текстовую инстанцию Ивана Сидорова с древним греческим философом, а также с мифологическим божеством, подчеркивая с помощью философского текста связь литературы с мифом.

литературного текста как «фармакона». При этом речь «фармакея» Ивана Сидорова является «голым голосом, голосом без органа» (там же: 184), который создал фантастический мир повести и изобразил в нем своих героев, но не и самого себя. Как бы ни был близок миру персонажей, «фармакей», образ автора, повествователь Сидоров сам не становится настоящим героем, а скрывается от читателя в тени, чтобы потом встретиться с ним на уровне повествуемого, где обманывает его и «парализует в апории» (там же). Итак, настоящей апорией данного произведения становится воздействие литературного текста (письма, «фармакона») на читателя. Повествователь, который предстает перед читателем как условный автор, изображает и разоблачает пограничный и загадочный статус автора литературного текста, который, в восприятии читателей, «имеет тенденцию *выхода* за рамки текста» (Užarević 2020: 282). Так же, как и «фармакос», колдун, иллюзионист и козел отпущения, которого афиняне каждый год выгоняли из города как «паразита» и «нечто нечистое» (Деррида 2017: 196), автор в литературном произведении является «двуногим существом, которое стоит одной ногой в тексте, а другой во внетекстовом мире» (Užarević 2020: 283). Иван Сидоров как вымышленный автор художественно изображает именно эту границу внутреннего и внешнего, текста и не-текста, которую инстанция автора как «фармакоса» «снова и снова прочерчивает» и одновременно разрушает (Деррида 2017: 203). Сидоров изображен как литературный двойник настоящего писателя, как инстанция текста, которая подчеркивает, что литературное произведение не имеет никакого отношения к реальности и, тем более, к биографии писателя. Тем не менее, он показывает, что литературный текст как «фармакон» относится к реальности лишь тем, что «используя совращение», оказывает смущающее влияние на читателя и заставляет его «оставить общие, естественные или обычные пути или законы» (там же: 122).

Вместо заключения: пьянство как структурный принцип повести

Повествователь-«фармакей» является лишь доказательством того, что литературные речевые инстанции, «повествовательно-наблюдательные возможности», как бы мы их ни называли, «на самом деле и не существуют как отдельные, чистые сущности» (Užarević 2020: 282). В этом смысле текст ведет себя как жидкость, в которой «противоположности легче переходят друг в друга» (Деррида 2017: 227). Данное произведение Степановой читателю действительно видится как зелье неизвестных и непредсказуемых воздействий, которое «невозможно взять в руки и спокойно прощупать» (там же: 194) и которое нельзя вместить только в один флакон, дать ему окончательную интерпретацию. В итоге напомним, что *Проза* размывает свой окончательный смысл и на уровне самой структуры, усложненной композиционной организацией, которую можно отнести к окончатель-

ной «авторской точке зрения» (Užarević 2020: 283), то есть, к «авторской интенции» как к «намеренному смыслу» (Компаньон 2001: 108).¹¹

Хотя большая часть произведения, точнее двадцать его глав, содержит речь повествователя (фигуры автора), повесть тоже содержит три вставные главы, в которых повествование не принадлежит главному повествователю. Две из них содержат письма неизвестного и не появляющегося в главной части повести следователя милиции, который пишет своей жене Дине о их пропавшей дочери Нине.¹² Третья вставная глава содержит отрывок из книги о деятельности Особого отдела УУР города Москвы, в котором описана милицейская операция, составляющая центральный момент главного повествования. Вставные тексты придают фантастическим событиям, описанным в главной части, реалистический характер (Гудкова 2009: 187), из-за чего сюжет на первый взгляд нельзя интерпретировать как галлюцинацию пьяницы, а как маловероятные, но действительно произошедшие события. Все-таки нужно напомнить, что описанные главы обозначены необычными подзаголовками: письма Дине отмечены не только римскими цифрами, но и буквой А и замечанием (*IV А, следует за V* и *XIII А, следует за XIV*), а отрывок из книги УУР отмечен комментарием «читается факультативно» (*XX, читается факультативно*). С другой стороны, все остальные главы, содержащие речь главного повествователя, обозначены обыкновенными римскими цифрами I–XXI, без дополнительных замечаний. Это значит, что три выделенные главы тем или иным способом выпадают из главной части текста и помещаются на его края, становясь в определенной мере паратекстуальными частями произведения. Их роль, наверняка, состоит в уже подчеркнутом намерении текста играть с рецепцией читателя, смазывать свои окончательные суждения и допускать многообразие прочтений предлагаемого сюжета, в котором вряд ли с полной уверенностью можно определить только за одно конечное толкование.

Итак, благодаря тематической, нарративной и структурной сложности и неоднозначности анализируемой повести, конечным впечатлением от её прочтения является пьяное замешательство, а также познание, что «фармакон» (алкоголь) и текст (литература), пьянство, опьянение и чтение тесно связаны. По мнению Деррида, в этой связи находится сущность самого письма, в том числе и литературы. Он начинает свое эссе предложением: «Текст — не текст, если не прячет, на первый взгляд, от первого встречного, закон своего сложения и правило своей игры» (Деррида 2017: 113). Кажется, в этой цитате и заключается поэтическое кредо Марии Степановой, хотя бы её единственной стихотворной повести.

¹¹ В размывании окончательного значения произведения важную роль играет и его языковая усложненность, которая тоже работает на «тотальное разрушение реальной действительности» и создание пограничного пространства произведения (Гудкова 2009: 187).

¹² Хотя имя Дина не совпадает с именем майора Кантарии, а имя Нина не называется в главной части повести как имя спящей девочки, можно догадаться, что во вставных письмах речь идет о них. Данный случай является еще одним примером рыхлой связи между героями, которая способствует неоднозначности произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- Бройтман Самсон «Историческая поэтика. Учебное пособие». Н. Д. Тмарченко (ред.) *Теория литературы в двух томах. Том 2*. Москва: Academia, 2004.
- Вежлян Евгения. «Метафизика тела и хора». — *Журнал Знамя* <<https://znamlit.ru/publication.php?id=4923>>.
- Гудкова Светлана. «О новых тенденциях в современной поэзии: к вопросу о художественной специфике книги М. Степановой “Проза Ивана Сидорова”». *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена* 118 (2009). 184–188.
- Давыдов Данила. «Новелла в стихах. О “Прозе Ивана Сидорова” Марии Степановой». — *Новая карта русской литературы* <http://www.litkarta.ru/dossier/davydov-ostepanovoj/view_print/>. 08.03.2008.
- Деррида Жак. «Фармация Платона». А. Гараджи (перев.). *Платоновские исследования* 6/1 (2017). 113–254.
- Компаньон Антуан. *Демон теории. Литература и здравый смысл*. С. Зенкина (перев.). Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2001.
- Красиков Владимир. «Феноменология застолья». *Человек* 1 (2015). 149–157.
- Кукулин Илья. «“Создать человека, пока ты не человек...”: Заметки о русской поэзии 2000-х». *Прорыв к невозможной связи*. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019а: 457–478.
- Кукулин Илья. «От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон». *Прорыв к невозможной связи*. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019б: 599–614.
- Липовецкий Марк. «Родина-жуть. О “Прозе Ивана Сидорова” Марии Степановой». — *Новая карта русской литературы* <http://www.litkarta.ru/dossier/rodina-zhut/dossier_2359/>. 04.05.2008.
- Лотман Юрий. «О Хлестакове». *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва: Просвещение, 1988: 293–324.
- Платон. «Федр». Жебелев, С. А. (перев.) *Творения Платона том V: Пир. Федр*. Петербург: Academia, 1922: 85–173.
- Степанова Мария. *Проза Ивана Сидорова*. Москва: Новое издательство, 2008.
- Booth Wayne. *Retorika proze*. Beograd: Nolit. 1976.
- Hodgson Katharine. “Telling Tales: Genre and Narrative in Post-Soviet Poetry”. *Slavonica* 19/1 (2013): 36–56.
- Jellinek E. M. “The Symbolism of Drinking; a Culture–Historical Approach”. *Journal on Studies of Alcohol* 38/5 (1977): 849–866.
- Kukuljin Il’ja. “Narrative poetry”. Dobrenko, Evgenij; Lipovetskyij, Mark (ed.) *Russian Literature since 1991*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015: 244–267.
- Loose Rik. “A Lacanian Approach to Clinical Diagnosis and Addiction”. Glynos, Stavrakakis (ed.) *Lacan & Science*. London: Karnac, 2002: 263–290.
- Schwenger Peter. *At the Borders of Sleep: On Liminal Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Užarević Josip. *Ruska književnost od 11. do 21. stoljeća*. Zagreb: Disput, 2020.
- Užarević Josip. “Treći u dijalogu (o romanu Braća Karamazovi)”. Vojvodić, Jasmina (ur.) *Dvjesto godina Dostoevskog*. Zagreb: Disput, 2021: 161–183.
- Vassileva Maria. *After the Seraph: The Nonhuman in Twenty-First Century Russian Literature*. Doctoral dissertation. Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, 2019.

REFERENCES

- Booth Wayne. *Retorika proze*. Beograd: Nolit. 1976.
- Brojtman Samson. “Istoricheskaia poetika. Uchebnoe posobie”. N. D. Tamarchenko (red.) *Teorija literatury v dvuh tomah. Tom 2*. Moskva: Academia, 2004.

- Davydov Danila. "Novella v stihah. O 'Proze Ivana Sidorova' Marii Stepanovoj". — *Novaya karta russkoj literatury* <http://www.litkarta.ru/dossier/davydov-o-stepanovoj/view_print>. 08.03.2008.
- Derrida Zhak. "Farmaciya Platona". A. Garadzhi (prev.). *Platonovskie issledovaniya* 6/1 (2017): 113–254.
- Gudkova Svetlana. "O novyh tendenciyah v sovremennoj poezii: k voprosu o hudozhestvennoj specifikе knigi M. Stepanovoj 'Proza Ivana Sidorova'". *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena* 118 (2009). 184–188.
- Hodgson Katharine. "Telling Tales: Genre and Narrative in Post-Soviet Poetry". *Slavonica* 19/1 (2013): 36–56.
- Jellinek E. M. "The Symbolism of Drinking; a Culture–Historical Approach". *Journal on Studies of Alcohol* 38/5 (1977): 849–866.
- Kompan'on Antuan. *Demon teorii. Literatura i zdravyy smysl*. S. Zenkina (prev.). Moskva: Izdatel'stvo im. Sabashnikovyh, 2001.
- Krasikov Vladimir. "Fenomenologiya zastol'ya". *Chelovek* 1 (2014): 149–157.
- Kukulin Il'ya. "Narrative poetry". Dobrenko, Evgeny; Lipovetsky, Mark (ed.) *Russian Literature since 1991*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015: 244–267.
- Kukulin Il'ya. "'Sozdat' cheloveka, poka ty ne chelovek...': Zametki o russkoj poezii 2000-h". *Proryv k nevozmozhnoj svyazi*. Ekaterinburg; Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2019a: 457–478.
- Kukulin Il'ya. "Ot Svarovskogo k Zhukovskomu i obratno: O tom, kak metod issledovaniya konstruirovat literaturnyj kanon". *Proryv k nevozmozhnoj svyazi*. Ekaterinburg; Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2019b: 599–614.
- Lipovetskij Mark. "Rodina-zhut'. O 'Proze Ivana Sidorova?' Marii Stepanovoj". — *Novaya karta russkoj literatury* <http://www.litkarta.ru/dossier/rodina-zhut/dossier_2359/>. 04.05.2008.
- Loose Rik. "A Lacanian Approach to Clinical Diagnosis and Addiction". Glynos, Stavrakakis (ed.) *Lacan & Science*. London: Karnac, 2002: 263–290.
- Lotman Yurij. "O Hlestakove". *V shkole poeticheskogo slova. Pushkin, Lermontov, Gogol'*. Moskva: Prosveshchenie, 1988: 293–324.
- Platon. "Fedr". Zhebelev, S. A. (prev.). *Tvoreniya Platona tom V: Pir. Fedr*. Peterburg: Academia, 1922: 85–173.
- Schwenger Peter. *At the Borders of Sleep: On Liminal Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Stepanova Mariya. *Proza Ivana Sidorova*. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2008.
- Užarević Josip. *Ruska književnost od 11. do 21. stoljeća*. Zagreb: Disput, 2020.
- Užarević Josip. "Treći u dijalogu (o romanu Braća Karamazovi)". Vojvodić, Jasmina (ur.) *Dvjesto godina Dostoevskog*. Zagreb: Disput, 2021: 161–183.
- Vassileva Mariya. *After the Seraph: The Nonhuman in Twenty-First Century Russian Literature*. Doctoral dissertation. Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, 2019.
- Vezhlyan Evgeniya. "Metafizika tela i hora". — *Žurnal Znanya* <<https://znamlit.ru/publication.php?id=4923>>.

Петра Гребенац

ПИЈАНСТВО И ОПИЈЕНОСТ У ПРОЗИ ИВАНА СИДОРОВА М. СТЕПАНОВЕ

Резиме

У раду се разматрају пијанство и опијеност као мотив и тема, наративни елемент и структурални принцип поетске повести *Проза Ивана Сидорова* савремене руске песникиње Марије Степанове. У првом делу рада, пијанство се разматра као важна карактеристика главног јунака, која изражава његову кенотичност и граничност, али и као разноврстан књижевни мотив, који у себи обједињује многа значења. У другом делу рада деструктивна и игрива логика пијанства пореди се са формалним карактеристикама овог књижевног текста: са његовом наративном, језичком и композиционом организацијом. Закључује се да *Проза Ивана Сидорова* не само да тематизује, већ и демонстрира пијанство и опијеност.

Кључне речи: *Проза Ивана Сидорова*, Марија Степанова, „нови еп“, пијанство, опијеност.

Роман Бобрык

Естественно-гуманитарный университет в г. Седльце
roman.bobryk@uph.edu.pl

Roman Bobryk

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities
roman.bobryk@uph.edu.pl

«В РОССИИ ВСЕ КОНЧАЕТСЯ ПОПОЙКОЙ...»
АЛКОГОЛЬ И НЕТРЕЗВОСТЬ В ПОЭЗИИ ЛЬВА ЛОСЕВА
(НАБРОСКИ К ТЕМЕ)

“IN RUSSIA, EVERYTHING ENDS IN DRUNKENNESS...”
ALCOHOL AND DRUNKENNESS IN THE POETRY
OF LEV LOSIEV (TOPIC NOTES)

Лев Лосев (1937–2009) эмигрировал в США в 1976 году. Первые два тома его стихов были изданы в эмиграции, а последующие тома с 1988 года издавались в России. Поэзия Лосева написана без вмешательства цензуры, поэтому многие проблемы обсуждаются открыто. Первые сборники стихов Лосева ярко указывают на проблемы быта советской России, в том числе на повсеместное пьянство в русской культуре. Лосев, поэт, причисляемый к так называемой «филологической школе», рассказывает об этом через цитаты и аллюзии на классиков русской литературы.

Ключевые слова: Лев Лосев, русская поэзия XX века, мотив пьянства, алкоголь — мотив.

Lev Loseff (1937–2009) emigrated to the USA in 1976. His first two volumes of poetry were published in exile, while subsequent volumes were published in Russia from 1988 onwards. Loseff's poetry was written without interference from the censors, and thus many problems are discussed explicitly. Loseff's first volumes of poetry clearly indicate the problems of everyday life in Soviet Russia, including the omnipresent drunkenness in Russian culture. Loseff, a poet counted among the so-called 'philological school', talks about it through quotations and allusions to the classics of Russian literature.

Key words: Lev Loseff, russian poetry of 20th century, drunkenness theme, alcohol theme.



Skulptūra girtas restoranas Prie Angelo
(Užupis, Vilnius, Lietuva) —

Скульптура пьяницы у входа в ресторан
У Ангела (район Ужупис, Вильнюс, Литва)

Лев Лосев (1937–2009) эмигрировал в США в 1976 г. С 1979 г. преподавал русскую литературу в Дартмутском колледже в штате Нью-Гемпшир. Два первых сборника стихов Лосева (*Чудесный десант* (1984) и *Тайный советник* (1987)) вышли в США, очередные же с 1988 года выходили в России (большинство из них в родном городе поэта — Санкт-Петербурге).

Поэзия Лосева писалась без учета цензуры, поэтому о многих проблемах в ней говорится прямо. Первые тома стихов ярко показывают типичные проблемы жителей СССР. А среди них — проблему алкоголизма. Неслучайно один из циклов стихотворений дебютного тома Лосева называется *Памяти водки*. В нескольких стихотворениях, вошедших в состав этого цикла, как будто мимоходом и чисто обыденным языком говорится о повсеместном пьянстве, об алкоголе, который является неотъемлемым элементом любого празднования и просто выходных дней в советской действительности. Алкоголь — это обязательная и неизбывная составная «часть» всяких праздников (см. в стихотворении *М*: «Конечно, праздник — пьянка и расход»¹), но с другой стороны его употребляют и как своеобраз-

¹ В продолжении этой строфы дается описание выше упоминаемого праздника:

Конечно, праздник — пьянка и расход:
летят шары, надуты перегаром,

ное средство (лекарство) против всяческих огорчений и проблем повседневной жизни. В мире стихотворений того времени пьянство начинается с самого утра. Так поступает, например, лирический субъект в стихотворении «Слегка заплетаясь», который свое пьянство не без иронии приписывает побеждающему его Бахусу:

Бог, рожденный из бедра,
победил меня сегодня
прямо с самого утра.

(Лосев 2013: 96)

В заключении стихотворения (в котором авторское «я» рассказывает, как в дождливый день «пьет водку и варит телятину» (Лосев 2013: 96, примечание **)) автор еще раз употребляет перифрастическое и ироническое определение алкоголя (а точнее — сорокоградусной водки):

В нем награда за труды:
на две пятых — бог забвенья,
на три пятых — бог воды.

По всей вероятности, именно возможность забвения/забытья (пусть и временного) является привлекательным свойством водки/алкоголя, хотя неизбежным последствием пьянства считается похмелье.

Тема алкоголя наличествует и в других томах поэзии Лосева. В них заметна диспропорция: гораздо больше говорится об алкоголе в стихах, связанных с русской тематикой, чем в тех, которые относятся к эмигрантским проблемам лирического «я». Шутя, позволительно досказать, что в связи с этими географическими и культурными условиями упоминаются совсем разные виды алкоголей: в «русских» стихах упоминаются в первую очередь пиво и водка, а герой-субъект постоянно находится в похмелье, в «зарубежных» — виски и коньяк. Заметно и то, что в случае первых (т. е. «русских») ничего не говорится на счет социального статуса героев, тем временем как в «западных» он профессор или славист...

В своих стихотворениях Лосев, поэт причисляемый к т. н. (петербургской) «филологической школе» русской поэзии (см. например Кулле 2005: 5 и след.; Корчагин), очень часто употребляет иронию и пародию, а «Стихи Лосева полны аллюзий из русской литературы всех веков, открытых или скрытых цитат» (Казак 1996: 238). Отсюда и поэзия автора *Тайного советника* считается во многом полифонической: поэт как будто разделяет мнения между говорящим от имени автора лирическим субъектом, литератур-

и вся Москва под красным пеньюаром
корячится. Но это же раз в год. (Лосев 2013: 27)

Из заключения строфы может следовать, будто все происходящие дела имеют лишь исключительный характер, но, с другой стороны, знание реалий жизни в Советском Союзе подсказывает, что такая уникальность/чрезвычайность относится только к «декоративному»/визуальному аспекту праздника.

ными персонажами и цитируемыми авторами. Причем Лосев не только модифицирует заимствованные фразы, но и смешивает в кратком высказывании прямые и скрытые цитаты (аллюзии) из текстов авторов разных времен. В итоге получаются такие сложные коммуникационные ситуации, как в случае стихотворения *24 апреля 1903 года* (из сборника *Тайный советник* (1987)), где Каллиопов², один из трех персонажей стихотворения, смотря в окно, читает «уездной типографии петит»:

в России все кончается попойкой,
трактирной стойкой,
больничной койкой,
никто не управляет Русью-Тройкой,
ах, господа, куда она летит?

(Лосев 2013: 195)

Приведенный отрывок присутствует в стихотворении Лосева как текст в тексте, что можно в определенных условиях рассматривать как своего рода метатекст для всего произведения. Не буду здесь обсуждать отношений между процитированным пассажем и всем текстом стихотворения. Вместо того хотелось бы обратить внимание на его (т. е. отрывка) интертекстуальные сложности и общую тематику. Начнем с последнего.

Отрывок дан как текст за окном и как «уездной типографии петит». Текст за окном — Русь-реальность, с длительной историей («уездная Русь», нынче называемая глубинкой). Эта законная картина — текст-петитна, что читается многократно: петит, мелкая печать, свойственный Лосеву графический знак опьянения смотрящего, но заодно и знак пронизательности пьяного ума, способного видеть истину-откровение [типа *in vino veritas*]; кроме того, это и знак правдивого, но скрываемого содержания, которое в советских учебниках печаталось петитом, мелким шрифтом; так вводились сведения необязательные, официально нежелательные и особо не разглашаемые.

Начинается же этот законный вид (видение-истина, отрывок, цитата, внутреннее озарение?), с почти философского обсуждения, касающегося распространенного в России алкоголизма («в России все кончается попойкой»), а две последние строки можно рассматривать как выражение озабоченности за судьбу родины, погружающейся в алкогольный хаос. С другой же стороны, поскольку вся эта часть высказывания как будто «взята в кавычки», ее статус неоднозначен и ее можно считать или высказыванием всерьез, или же иронией.

² Фамилия героя, так же как и двух его товарищей (Тер-Психорян и Эратов) создано от имени мифической музы эпической поэзии, науки и философии — Каллиопы (Тер-Психорян же от имени Терпсихоры — древнегреческой музы танца, а Эратов — от имени Эрато — музы любовной поэзии). Антиклизированные имена, конечно, саркастичны, и пунктирно отражают как доморощенность амбиций их опьяненных воспаленных умов, так и типичное для пьяных стремление философствовать, приплясывать и объясняться в любви или просто выяснять отношения).

В предложении, предшествующем цитируемому отрывку, говорится, что почтовый служащий цитирует отрывок из стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило...» (хотя на самом деле текст этого стихотворения тут не приводится). Но в самом «отрывке» можно найти аллюзии и почти прямые цитаты из других произведений русской классики. Мотив мчащейся в неизвестном направлении тройки приводит на мысль тройку из *Мертвых душ* Гоголя. Тем более, что в гоголевском тексте происходит сравнение (выстраивается аналогия) между мчащейся тройкой и Русью/Россией³. Но в случае нашего «отрывка» имеется дело с противоположной чем у Гоголя оценкой. В высказывании повествователя *Мертвых душ* Русь-тройка является почти Богом избранной страной, а «дают ей дорогу другие народы и государства» (Гоголь 2012: 232). У Лосева же, хотя озадаченность направлением этой тройки (Гоголь — «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ?»; Лосев — «куда она летит?») и повторяется, то внимание сосредоточено прежде всего на том, что Русью-тройкой «никто не управляет», в силу чего ее полет угрожает как, в первую очередь, ей самой, так и её окружению. Можно ли подразумевать, что причиной такого «слепого» бега является пьянство — неизвестно...

В приведенном выше отрывке — из-за присутствия мотива трактирной стойки — можно усматривать еще и интертекстуальные связи со стихотворением Блока «Я пригвожден к трактирной стойке...» 1908 года. Тем более, что и в стихотворении Блока присутствует мотив тройки, но блоковская тройка воспринимается совсем по-другому, чем тройка в *Мертвых душах*. Она уезжает и увозит счастье говорящего «я»:

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне всё — равно.
Вон счастье мое — на тройке
В серебристый дым унесено...

Летит на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков...
И только душу захлестнуло
Серебристой мглой из-под подков...

(Блок 1997: 116–117)

Интереснее станет, если присмотримся к дополнительным информциям, касающимся этого стихотворения. Оказывается тогда, что, с одной стороны, на блоковское видение тройки могло повлиять описание ее Гоголем, а с другой, что блоковская тройка (а точнее — следующий за черно-

³ В одиннадцатой главе первого тома *Мертвых душ* рассказчик сначала восхищается бегом (полетом) тройки («Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?» — Гоголь 2012: 232), а в очередном абзаце выстраивает аналогию между тройкой и Русью («Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади» — Гоголь 2012: 232).

виком стихотворения прозаический набросок⁴) могла в свою очередь повлиять на осмысление Руси-тройки в стихотворении Лосева⁵. В итоге можно прийти к выводу, что образ Руси-тройки в стихотворении Лосева содержит в себе элементы гоголевского и блоковского текстов. Все же связывается с упомянутой в первой строке «отрывка» «попойкой» или даже является ее последствием.

Одним из более интересных с точки зрения занимающей нас проблематики алкоголя/пьянства является стихотворение «Нетрезвость» из сборника *Послесловие* 1998 года, в котором напечатаны стихотворения, написанные в 1996–1998 гг. В предисловии к сборнику Лосев пишет, что «через несколько недель после смерти Иосифа [Бродского — *R. B.*] у меня стал возникать цикл стихотворений, прямо или косвенно связанных с его памятью («стихов заупокойный лом»), и в них, против принятого правила, было много от него — его слова, его интонации, иногда прямые цитаты». Но «Нетрезвость» — если доверять Лосеву — к числу этих стихотворений не принадлежит. Хотя, с другой стороны, как раз в тексте упоминается «пустота», о которой говорит Лосев, что она «продолжала расти <...> там, где должен был быть Бродский». Кроме того, «пустота» является одним из важнейших мотивов поэзии Бродского (см. по этому поводу Лотман 1996, Яровой 2020).

НЕТРЕЗВОСТЬ

«В левом углу, чуть правее... да-да,
где вместо ёлки стоит пустота,
рядом на полке портрет Соловьёва
с дикою зарослью в области рта».

«Я ничего там не вижу такого
в области автора «Антихриста».

«Свет бы включить — не видать ни черта!»
«Видишь, где Фрейда обложка тверда
рядом с приятными бреднями Юнга,
как бы проблёскивает черта —
это стекает время, как слюнка
из приоткрытого спящего рта».

⁴ «И вот поднимается тихий занавес наших сомнений, противоречий, падений и безумств: слышите ли вы [то (...)] задыхающийся гон тройки? Видите ли ее, ныряющую по сугробам мертвой и пустынной [России] равнины? Это — Россия летит неведомо куда — в сине-голубую пропасть времен — на разубранной своей и разукрашенной тройке. Видите ли вы ее звездные очи — с мольбою обращенные к нам: — Полюби меня, полюби красоту мою! — Но нас от нее отделяет эта бесконечная даль времен, эта синяя морозная мгла, эта снежная звездная сеть. — Кто же проберется навстречу летящей тройке [...] тропами тайными и мудрыми, кротким словом остановит взмыленных коней, смелой рукою опрокинет демонского ямщика и ...» (Блок 1997: 836).

⁵ Об отношении Лосева к поэзии Блока см. Арьев 2012. Следует здесь сказать, что Арьев определяет это отношение как «нелюбовь», но по-видимому (что замечает и исследователь) все не так уж просто и однозначно.

«Где ты набрался подобных химер?»
 «В детстве, должно быть, когда, например,
 нас обучали вальсу-бостону,
 а приучили к музыке сфер».
 «Вас научили мечтанью пустому,
 а с алкоголем полегче бы, сэр!»

«Спирт задубелый со льдом и водой
 перемешаю, и псевдосвятой
 мне улыбнётся в своем ледерине...»
 «Не уходи, не... Куда ты? Постой!»
 «Я уплываю на призрачной льдине,
 руководимый незримой звездой».

Стихотворение имеет вид переклички реплик двух неопределенных голосов, то ли двух разных персонажей, то ли галлюцинирующей какой-то одной раздвоенной личности — весь текст составляют взятые в кавычки (т. е. как «чужое» слово) высказывания. Все же происходит в темной комнате (один из собеседников досадуя восклицает «Свет бы включить — не видать ни черта!»).

Разговор начинается попыткой Голоса 1 (скажем: Хозяина) что-то показать в углу комнаты другому (скажем: Гостю). На это нечто Хозяин пытается навести взгляд своего Гостя перечисляя и уточняя пространственные координаты и детали угла. Он как будто прослеживает за рукой или за движением головы/взглядом собеседника⁶.

Почти с самого начала подсказки Хозяина отличаются от типичных высказываний такого типа. Если в первых словах он указывает направление (приблизительное расположение) объекта поиска с помощью типичных пространственных координат (право, лево), то уже в очередной строчке вместо продолжения такой речи вдруг заговаривают об отсутствующем. Слова о том, что «вместо елки стоит пустота» подсказывают и то, что в данном месте должна стоять (или стояла в прошлом) именно елка, что можно интерпретировать как указание на рождественское или новогоднее время. И Рождество, и Новый год — символическое время своеобразной перемены и/или возобновления жизни. Елка же — в зависимости от условий и культурного контекста — является символом вечной жизни (из-за вечно зеленых веток) или своеобразным медиатором между тем и этим миром. Елка связывается у славян и с похоронной и поминальной обрядностью (см. *Славянские древности...* 1999: 185). В любом случае своеобразная «подмена» в мире стихотворения елки пустотой на символическом уровне вполне обоснована. Сам же акт этой «подмены» обоснован в свою очередь временными условиями (рождественско-новогодний период). Го-

⁶ Исходная ситуация может рассматриваться и как своеобразное раздвоение. Такое раздвоение очень напоминает бредовое состояние Ивана в Братьях Карамазовых, когда Иван спорит с чертом и бросает в него стакан с чаем... все дано очень реально, но посетивший Ивана черт на деле лишь плод Иванова воображения.

воря об отсутствии елки и пустоте, хозяин как будто стремится показать своему собеседнику то, чего нет, нечто незримое, но, с другой стороны, — предчувствуемое (по крайней мере им самим)⁷.

Очередная подсказка на первый взгляд уточняет местоположение «объекта» — он соотносится с другим предметом — с портретом Соловьева. Такое определение, а точнее — его стиль (и присутствие такого портрета в квартире) косвенным образом говорят и о самом говорящем (Хозяине). Он говорит об изображаемом на портрете персонаже (известном русском религиозном мыслителе, поэте и публицисте) с некой бесцеремонностью если не пренебрежительностью. Если само присутствие портрета Соловьева в квартире/комнате можно рассматривать как своеобразное доказательство принадлежности хозяина к интеллигенции, то его речь (особенно если учесть заглавие стихотворения) можно считать признаком нетрезвости. Что касается самого портрета, то его точная идентификация почти невозможна, поскольку в случае большинства известных нам портретов Соловьева он дается именно с бородой и усами. Судя по приписываемой изображенному «дикой заросли в области рта» можно все-таки предполагать, что имеется в виду его портрет 1895 года кисти Николая Ярошенко или ему подобный⁸. По всей вероятности, точная идентификация тут и не нужна — важно, что упоминается именно Соловьев и его работа *Краткая повесть об Антихристе*. Причем в мире стихотворения заглавие книги Соловьева приводится в модифицированном виде — как «Антихрист». Важно и то, что несмотря на такое уточнение локализации «объекта», Гость не в состоянии его найти.

В ответ тому Хозяин подсовывает новую подсказку, в которой — как можно подразумевать — в качестве очередных координат упоминаются книги Фрейда и Юнга, т. е. основателей психоанализа. Причем если в случае Фрейда говорится только о «твердой обложке» книги, то по отношению к Юнгу ситуация более сложная. Тут не говорится о внешнем виде книги, а о ее содержании. Хозяин злобно и иронически оценивает работу (или всю концепцию) Юнга как «приятные бредни», т. е. с одной стороны — что-то положительное, но общий смысл считается бесполезным или даже лишенным какого-либо глубокого смысла.

На самом деле тут едва ли возможно точно определить, идет ли речь об очередной координате или же о совсем новом предмете/явлении. Хозяин говорит о течении времени. И в этом случае повторяется ситуация, когда

⁷ Следует тут досказать, что в русской народной культуре угол, между прочим, считается и опасным, демоническим локусом (см. *Славянские древности...* 2012: 343–344). Угол вызывает ассоциации с углом и самоубийством Ставрогина в Бесах Достоевского. С другой стороны, он является и положительным местом — в красном углу русской избы помещаются иконы (а в советское время и портреты партийных вождей). Там обычно ставили прежде сноп, затем ёлку (до революции и потом, когда ёлку снова разрешили).

⁸ Заросли рта Соловьева — едва ли случайны, возможно это намек на Диониса-сатира, но и место обитания пифии, изречения мудростей. потом оттуда потечет струйка слюны (может слов). Своеобразный источник речи. Заодно здесь уместна и ассоциация с Хроносом, пожирающим своих детей.

один из участников разговора пытается показать другому то, чего увидеть невозможно. На первый взгляд Хозяин говорит о том чём-то как о действительно существующей вещи (проблескивающей черте). Но на самом деле все описание еще раз показывает, что речь идет о неопиываемом. Говорящий, вместо перечисления и/или характеристики конкретных предметов и явлений, употребляет сравнения («как бы проблескивает черта», «как слюнка»). Иначе говоря, предмет описания тут ускользает от возможности прямой словесной характеристики — его можно постичь, лишь сравнивая его с другими, понятными слушателю предметами. И так, течение времени напоминает говорящему (с некой точки зрения) проблескивающую черту. «Проблескивание» подсказывает, что даже сравнение с чертой следует считать в мире стихотворения слишком «точным» — ведь само слово «черта» вызывает еще относительно точные соображения (время, описываемое как черта, — это просто время линейное), но если она «проблескивает», тогда надо подразумевать, что она неоднородна/прерывистая. Кроме того, сравнение с чертой продолжается очередным сравнением. Это второе сравнение, с одной стороны, является буквальной реализацией фразеологизма «течение времени» (время напоминает текущую изо рта спящего человека струйку слюны). С другой, оно получает тем самым отрицательную оценку из-за неприглядного вида.

Высказывания Хозяина его собеседник называет химерами, спрашивая при этом откуда он их «набрался». Тот отвечает, что это могло произойти в детстве, когда «нас обучали вальсу-бостону, / а приучили к музыке сфер». Высказывание Хозяина указывает общий принцип, по которому он в состоянии видеть незримое и воспринимает мир в его символическом измерении. Этот принцип состоит в переходе от реального и практического к абстрактному и идеалистическому⁹. С другой стороны, вальс-бостон (иначе кросс-степ вальс) можно с определенной точки зрения рассматривать как противоположность музыки сфер. На самом основном уровне первый из них связан с настоящей, слышимой музыкой, тем временем, как пифагорейская музыка сфер доступна не человеческому уху, а разуму (она неслышимая, но подразумеваемая). Кроме того, в вальсе-бостоне первый счет такта начинается с т.н. «крестного шага», который нарушает однообразность/монотонность танца, тем временем, как неслышимая «музыка сфер» поэтому и неслышима, что однородна.

Ответ собеседника можно рассматривать как своеобразную двойную оценку реплики хозяина. С одной стороны, он относится к его словам о течении времени и музыке сфер, с другой — по всей вероятности усматривает причину такого высказывания в количестве выпитого им алкоголя («а с алкоголем полегче бы, сэр!»). В таком случае, в глазах собеседника (Гостя) всякие более абстрактные или метафизические рассуждения явля-

⁹ Следует досказать, что «музыка сфер» один из мотивов поэзии русских символистов, особенно Блока и его *Возмездия*.

ются просто пьяным бормотанием и не имеют никакого глубокого смысла. Следует тут досказать, что вторую строчку этой реплики Гостя (из-за того, что она завершается восклицательным знаком) можно интерпретировать и как реакцию на какую-то алкогольную активность Хозяина.

Тот прямо говорит о спирте, который он, так сказать, кощунственно перемешает со льдом и водой, т. е. ослабляя его духовность, его spirit¹⁰. По его словам, после этого возникший «псевдосвятой» ему «улыбнется в своем ледерине...». Поскольку в быту «ледерин» — материал для переплёттов (на тканевой или бумажной основах), а в словесном (поэтическом) плане звучит как производное от разбавляющего spirit льда, то в «псевдосвятом» следует по всей вероятности усматривать главного героя упомянутой в начале стихотворения книги Владимира Соловьёва, т. е. Антихриста.

Высказывание хозяина можно читать как описание влияния алкоголя на говорящего (у него обман зрения). Тем более, что сразу же после этого он — по словам его собеседника — «уходит». И хотя можно считать, что он уходит и в буквальном смысле, то его последнее высказывание приводит к выводу, что возможен тут и уход в метафорическом смысле — к абстрактному, идейному миру, ведомый «незримой звездой». Сам говорящий («хозяин») похож тут на (тоже незримое) время — ведь он говорит, что «уплывает», время же «стекает»...

В стихотворении Лосева заглавная нетрезвость неоднозначна. Она присутствует в своем буквальном виде, но в главном она получает в мире стихотворения метафорическое осмысление. Метафорическая «нетрезвость» не что иное как вера (предчувствие) в незримый, нематериальный мир. Это метафизический элемент человеческой жизни.¹¹

ЛИТЕРАТУРА

- Арьев Андрей. „Table-talk“: Лосев и Блок, *Звезда* 12 (2012) [пользуюсь электронной версией по сайту <https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/12/table-talk-losev-i-blok.html> — доступ 28.10.2022]
- Блок Александр. *Полное собрание сочинений и писем*. В 20 т. Т. 3. *Стихотворения. Книга третья (1907–1916)*. Москва: Наука, 1997.
- Гоголь Николай. *Полное собрание сочинений и писем*. В 23 т. Т. 7. Кн. 1. Москва: Наука, 2012.
- Казак Вольфганг. *Лексикон русской литературы XX века*. Москва: РИК «Культура», 1996.
- Корчагин Кирилл. *Что такое поэзия «филологической школы»* <https://arzamas.academy/mag/733-philology> (доступ 18.10.2022)
- Куллэ Виктор. «Спасибо». Виктор Куллэ, Владимир Уфлянд (сост.). *Филологическая школа. Тексты. Воспоминания. Библиография*. Москва: «Летний сад», 2005.
- Лосев Лев. *Стихи*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2013.

¹⁰ Лед повторяется в ледерине, и отсылает к мотиву льда в адском мире. Иначе совсем пропадает мотив Антихриста (и отчасти химер).

¹¹ По поводу темы алкоголя и пьянства в поэзии Лосева см. Faruno 2017: 34–38. *Натюрморт* Лосева здесь разбирается в главке: *Натюрморт с луком и огурцом Льва Лосева*, с фокусом на русском выпивоне и на технике Лосева словесно изображать опьянение до настоящего натюрморта.

- Лотман Юрий, Лотман Михаил. «Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания»»). Лотман Юрий. *О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1996: 731–746.
- Славянские древности*. Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н. И. Толстого. Том 2: Д–К (*Крошки*). Москва: Международные отношения, 1999.
- Славянские древности*. Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н. И. Толстого. Том 5: С (*Сказка*) — Я (*Ящерица*). Москва: Международные отношения, 1999.
- Яровой Виталий. *Бродский и пустота*, https://zavtra.ru/blogs/brodskij_i_pustota (доступ 29.10.2022)
- Faryno Jerzy. «Луковицы и огурцы». *Культура и текст* 4/31 (2017): 7–72. (электронный вариант текста см. https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2017/12/Faryno_4_2017.pdf — доступ 30.10.2022.

REFERENCES

- Ar'yev Andrey. „Table-talk“: Losev i Blok, *Zvezda* 12 (2012) <<https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/12/table-talk-losev-i-blok.html>>
- Blok Aleksandr. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem*. V 20 t. T. 3. Stikhotvoreniya. Kniga tret'ya (1907–1916). Moskva: Nauka, 1997.
- Faryno Jerzy. Lukovitsy i ogurtsy. *Kul'tura i tekst* 4/31 (2017): 7–72. (https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2017/12/Faryno_4_2017.pdf)
- Gogol' Nikolay. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem*. V 23 t. T. 7. Knj. 1. Moskva: Nauka, 2012.
- Kazak Vol'fgang. *Leksikon russkoy literatury XX veka*. Moskva: RIK «Kul'tura», 1996.
- Korchagin Kirill. *Chto takoye poeziya «filologicheskoy shkoly»* <https://arzamas.academy/mag/733-philology>
- Kulle Viktor. Spasibo. Viktor Kulle, Vladimir Uflyand (sost.). *Filologicheskaya shkola. Teksty. Vospominaniya. Bibliografiya*. Moskva: «Letniy sad», 2005.
- Losev Lev. *Stikhi*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2013.
- Lotman Yuriy, Lotman Mikhail. “Mezhdu veshch'yu i pustotoy (Iz nablyudeniy nad poetikoy sbornika Iosifa Brodskogo «Uraniya'”)”. Lotman Yuriy. *O poetakh i poezii. Analiz poeticheskogo teksta. Stat'i. Issledovaniya. Zametki*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, 1996: 731–746.
- Slavyanskiye drevnosti*. Etnolingvisticheskiy slovar' pod obschey redaktsiyey N. I. Tolstogo. Том 2: Д–К (*Kroshki*). Moskva: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1999.
- Slavyanskiye drevnosti*. Etnolingvisticheskiy slovar' pod obschey redaktsiyey N. I. Tolstogo. Том 5: С (*Skazka*) — Я (*Yashcheritsa*). Moskva: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1999.
- Yarovoy Vitaliy. *Brodskiy i pustota*, https://zavtra.ru/blogs/brodskij_i_pustota

Роман Бобрин

„У РУСИЈИ СЕ СВЕ ЗАВРШАВА ПИЈАНКОМ...“
АЛКОХОЛ И ПИЈАНСТВО У ПОЕЗИЈИ ЛАВА ЛОСЕВА (СКИЦЕ НА ТЕМУ)

Резиме

Лав Лосев (1937–2009) емигрирао је у САД 1976. године. Прва два тома његове поезије издата су у емиграцији, а наредни томови почевши од 1988. године штампани су у Русији. Поезија Лосева писана је без интервенције цензуре, зато се о многим проблемима говори отворено. Први зборници поезије Лосева јасно указују на проблем свакодневнице у совјетској Русији, укључујући и пијанство, свеприсутно у руској култури. Лосев, песник који припада такозваној „филолошкој школи“, говори о томе кроз цитате и алузије на класике руске књижевности.

Кључне речи: Лав Лосев, руска поезија XX века, мотив пијанства, алкохол — мотив.

Жива Бенчич

Философский факультет Загребского университета
zbencic@ffzg.hr

Živa Benčić

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb
zbencic@ffzg.hr

МОТИВЫ ПЬЯНСТВА И ОПЬЯНЕНИЯ В СБОРНИКЕ
КОРОТКИХ РАССКАЗОВ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ
*КОНЕЦ СВЕТА, МОЯ ЛЮБОВЬ**

THE MOTIFS OF DRUNKENNESS AND INTOXICATION IN
ALLA GORBUNOVA'S SHORT STORY COLLECTION *IT'S THE
END OF THE WORLD, MY LOVE*

В статье исследуются мотивы пьянства и опьянения в сборнике коротких рассказов Аллы Горбуновой *Конец света, моя любовь*. В рассказах, опирающихся на автобиографический материал, алкоголь понимается как средство, позволяющее героине обрести отрицательную свободу (Ф. Ницше) и трансгрессивный опыт (Ж. Батай). В рассказах с фиктивными персонажами опьянение подразумевает переход опьяненного человека в иной, потусторонний мир, пронизанный элементами странного, чудесного и необъяснимого.

Ключевые слова: негативная свобода, трансгрессия, пьянство, опьянение, Алла Горбунова.

The text explores the motifs of drunkenness and intoxication in Alla Gorbunova's short story collection *It's the End of the World, My Love*. Stories drawing on autobiographical material enact alcohol as a means for achieving negative freedom (F. Nietzsche) and transgressive experience (G. Bataille). In the stories with fictional characters, drunkenness connotes a transition of a drunken individual into another, phantasmagorical world imbued with the elements of the uncanny, supernatural and inexplicable.

* Данная статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 год» (IP-2020-02-2441), финансируемого Хорватским научным фондом.

This paper was written as part of the project “Russian Literary Transformation from 1990 to 2020” (IP-2020-02-2441), funded by the Croatian Science Foundation.

Работа была прочитана на научной конференции «Пьянство/опьянение в русской культуре 1990–2020 гг.», которая состоялась в Загребе 13–14 мая 2022 г.

Key words: negative freedom, transgression, drunkenness, intoxication, Alla Gorbunova.

Сборник прозы поэтессы и писательницы Аллы Горбуновой *Конец света, моя любовь*, удостоенный в 2021 году престижной литературной премии «Нос», литературный критик Галина Юзефович объявила главной книгой 2020 года, подчеркивая, что речь идет о книге «ошарашивающе разнообразной и при этом безупречно целостной» (Юзефович 2020). Сборник действительно можно воспринимать как нарративное целое, хотя он делится на четыре отдельных части, охватывающих рассказы, которые отличаются друг от друга не только по времени написания, но и особенностями поэтики. Впечатление его целостности строится на двух фактах. Во-первых, бо́льшая часть рассказов, вошедших в его состав, опирается на автобиографический материал. А во-вторых, во многих рассказах, причем не только, условно говоря, автофикциональных¹, встречаются одни и те же персонажи, ситуации, места и мотивы. К таким мотивам, привлекающим внимание своей частотностью и способствующим смысловой когерентности сборника, относятся мотивы пьянства и опьянения в буквальном и переносном смысле слова. Ими я и займусь в данной статье.

Необходимо сразу подчеркнуть, что мотивы пьянства и опьянения различно представлены во всех четырех частях сборника. Так, чаще всего они встречаются в первой части («Против закона»), включающей цикл рассказов, посвященных теме взросления автора, прежде всего ее бурного переходного возраста. Интересно, что меньше всего они присутствуют в последней, четвертой части («Память о рае»), хотя автор здесь вспоминает тот же самый период своей жизни, что и в первой части сборника, но об это немного позже. Несколько иную роль играют мотивы пьянства и опьянения во второй и третьей частях сборника. Здесь они чаще всего вписываются в онейрическо-фантазмагорические тематические комплексы, связанные с фиктивными персонажами, выходя при этом за рамки миметическо-реалистических конвенций повествования. Так, вторая часть сборника («Бар Мотор»), хотя содержит нарративы, привязанные к реально существующей географической местности в Приозерском районе Ленобласти, но это место посреди леса становится проницаемым для того уровня реальности, который труднодоступен нашему сознанию как сфера бессознательного. Мотивы пьянства и опьянения в третьей части сборника («Иван колено вепря») появляются в рассказах, которые, искажая «категории времени, пространства и причинности» (Lachmann 2002: 10), уже основательно проникают в область фантастического.

¹ Автофикция (Автофикшен, Самосочинение, Самовымысел) — современная трансформация традиционных и в известной мере устаревших мемуарно-биографических форм под воздействием вымысла. Чаще всего под автофикцией подразумеваются гибридные сочетания двух видов дискурса (референциального и фикционального) с целью обновления современной художественной прозы. Подробнее об этом можно прочитать здесь: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html>

Если согласиться со старым трюизмом, что пьяным проще, чем трезвым, преступить общественные нормы и запреты, то не удивительно, что мотивы пьянства многочисленнее всего в первой части сборника с говорящим названием «Против закона». Большинство рассказов этого цикла идет от первого лица: рассказчица, отождествляемая нами с автором, вспоминает из временной перспективы в двадцать лет свою бурную юность, пришедшуюся на конец 90-х годов прошлого и начало нынешнего столетия. В этот период она именно своими пьяными выходками преступает границы дозволенного. Кроме того, в ту пору ее притягивают в основном маргиналы, люди преступного мира и пропойцы. Причина этому, возможно, в их разительном отличии от всех членов ее благополучной семьи, которая неудачи ранней постсоветской эпохи не топила в вине, но преодолевала их, опираясь на свою трезвую рассудочность. Однако, как это убедительно показал социолог Г. Г. Заиграев, большинство переломных эпох русской истории, включая и период после распада СССР, свидетельствует о резком росте пьянства в российском обществе:

Резкое ухудшение условий жизни многих десятков миллионов людей, произошедшее в ходе реформ, социальная неустроенность, появившееся в массовой психологии устойчивое чувство незащищенности и неуверенности, объективно способствовали росту спроса населения на спиртное, которое для многих стало своеобразным средством ухода от действительности, «преодоления» дискомфорта и стрессов, «забвения» трудностей и забот (Заиграев 2009: 76).

В рассказе «Рынок» мы знакомимся с рядом персонажей, полностью игнорирующих лозунг Горбачева середины 80-х годов: «Трезвость — норма жизни». Более того, не протрезвляясь целыми днями, они словно переворачивают этот лозунг с ног на голову. При этом пьющими являются не только бандиты, бомжи и местные шлюхи, а также бывшие профессора, ученые, и, что самое странное — четырнадцатилетняя героиня со своей пятнадцатилетней подругой. «Мы тоже были все время пьяные или слегка подшофе, и я регулярно валялась в канаве» (23)² — признается рассказчица. Став взрослой, она поняла, что тогда, летом 2000 года, во всем, происходившем на рынке, для нее «была какая-то полная очарования “настоящая” жизнь» (24). Дело в том, что домашняя жизнь текла по совершенно иным, слишком строгим правилам, которые властная бабушка навязывала не только внукам, но и собственным взрослым детям.

Бунтарским духом и юношеской жаждой свободы вдохновлена и влюбленность героини в пьяницу Вилли, вдвое старше ее. Поскольку водка, по остроумному определению Виктора Ерофеева, «исповедальный напиток» (Ерофеев 2003), Вилли героине на рынке часами «рассказывал бес-

² Все цитаты из прозаического сборника Аллы Горбуновой приводятся по изданию (Горбунова 2021). Далее в тексте в скобках рядом с цитатой приводится страница указанного издания.

численные байки про себя в старые времена» (27), признавшись, что помимо всего прочего какое-то время был и киллером. Планы героини о совместной жизни с Вилли из-за его пьянства провалились. Когда она спросила Бороду, одного из постоянных посетителей рынка, почему тот спаивает Вилли своей бодяжной водкой, то получила чуть ли не «таоистский» ответ: «Есть разные пути. Водка — это тоже путь» (28). Путь этот разительно отличался от пути, который прочили ей домашние, движимые чувством любви и искренней заботы о ее будущем. А основными вехами ее будущего должны были стать: «школа, институт, возможно, аспирантура, обзаведение семьей, рождение ребенка, работа в коллективе, на которую нужно ходить каждый день, кроме выходных и отпуска и, наконец, пенсия, ну а там и помирать пора» (24). Трудный подросток — героиня не могла не воспротивиться этому чужому видению своей будущности, хотя бы и потому, что в нее никак не вписывался ее избранник Вилли. И хотя его образ своими неприглядными телесными аспектами, как, например, «мокрые от мочи штаны» (27), легко вписывается в эстетику чернухи (ср. Липовецкий 1999), он в героине пробуждает лишь светлые, романтические чувства, и, прежде всего «чувство дикой, необузданной свободы» (24).

О каком чувстве, собственно говоря, идет речь? Пьянство, разумеется, один из альтернативных способов существования в мире, глубоко отличный от отношения человека к обществу и к ближним до его превращения в пьяницу. Не случайно одно из имен древнегреческого бога вина и виноделия Диониса — Лиэй («освободитель»). Дело в том, что Дионис «освобождает людей от мирских забот, снимает с них путы размеренного быта, рвет оковы, которыми пытаются опутать его враги, и сокрушает стены» (Лосев 1990: 189). Пьянство освобождает человека от чувства долга и обязательства, и он забывает о них не только по отношению к окружению, но и к самому себе. Исходя из понятийно-метафорического инструментария Ф. Ницше, можно установить, что речь здесь идет прежде всего о негативной свободе, «свободе от» чего-либо, хотя при этом не следует упускать из виду и способность алкоголя побуждать людей к положительной творческой «свободе за» что-либо³. Если учитывать метафорику Ницше, то героиню, глухую к запретам домашних, можно уподобить льву: «свободу хочет он себе добыть и господином быть в своей собственной пустыне» и потому произносит «священное Нет <...> перед долгом» (Ницше 1999: 23).

«Я вообще ощущала себя в оппозиции к обществу, к существующему миропорядку, к Демиургу этого мира и всему такому» (34) — вспоминает

³ На положительные стороны употребления водки вообще, а особенно положительное влияние на творческий потенциал человека указывает Евгений Попов в разговоре с Виктором Ерофеевым: «водка помогла народу снять стресс от подлой жизни в далеком от совершенства государстве. Водка — путь в закрытую от государства частную жизнь, где можно расслабиться, забыть о неприятностях, заняться сексом <...> под воздействием водки, особенно с бодуна, хорошо придумываются литературные сюжеты» (цит. по Ерофеев 2003).

героиня свое школьное время, описываемое в рассказе «Путяга». Уже тогда она полностью вышла из-под родительского контроля, стала неуправляемой и под влиянием алкоголя с наслаждением отвергла все правила приличия. Когда, например, пьяная, со своими подружками она ковыляла от «Castle Rocka», рок-магазинчика, места встречи неформалов к станции метро или в обратном направлении — обыватели смотрели на них «со страхом и осуждением» (40). Однако она жаждала именно такой реакции окружения на свое эпатирующее поведение. Школу она заменила пьянками и гулянками, причем не только со сверстниками, но и с настоящими преступниками, убийцами, спившимися проститутками и наркоманами. Понятно, что и в этом случае алкоголь, сокращая дистанцию между людьми различного возраста, пола и общественного статуса, демонстрировал свою невероятную нивелирующую силу.

Освобождающая роль алкоголя нигде, однако, не проявила себя столь ярко, как в области эротического опыта героини в период ее взросления. Не следует забывать, что ее воспитывали дед и бабушка, традиционные общественно-культурные нормы которых касательно сексуальности она гораздо легче преступала в пьяном, чем в трезвом состоянии. Это касается прежде всего ее подростковых экспериментов в области однополой любви⁴, о которой ее любимый дедушка как-то раз сказал, что «это самое худшее, что может быть между двумя женщинами» (293). Эпизод с «дерзкой и прекрасной» Ксаной из упомянутого рассказа «Путяга» четко указывает на алкоголь как средство, подталкивающее ее к отбрасыванию императивов целомудрия под натиском своего эротического любопытства:

Однажды в Костыле, когда мы напились, я сказала Ксане, что никогда еще не целовалась с девушкой и мне хотелось бы попробовать. Мы и попробовали, и с тех пор иногда по пьяни целовались (42).

Еще дальше пьяная героиня пошла несколько лет спустя, о чем она подробно повествует в рассказе «Под мостом»:

В апреле Марта пригласила меня на свой день рождения, мы пили во дворике у дома Бродского, напились и стали целоваться, а ночью оказались на какой-то квартире и переспали. До этого я никогда не спала с девушкой (59).

Героиня, по сути, уже на пороге переходного возраста склонна к экстремальным переживаниям, что почти всегда подразумевает выход за пределы должного и допустимого. Пользуясь понятийным аппаратом французского писателя и философа Жоржа Батая (ср. Батай 2007: 69–95), можно сказать, что героиня жаждет «трансгрессивного опыта», дабы посредством перешагивания границ, определенных общественными и культурными нормами и табу, ощутила полноту подлинного бытия. Как иначе, если

⁴ Об осуждении, которое встречает однополая любовь в России и со стороны левых, и со стороны правых кругов и сейчас, в XXI веке, подробно пишет И. Кон (2010: 476–510).

не трансгрессивными, назвать фантазии тринадцатилетней девочки, описанные в рассказе «Конец света, моя любовь»? Под влиянием крепкого пива «Балтика 9» героиня в своих фантазиях немного шокирующим образом связывает мотивы насилия, сексуальности и смерти, испытывая телесные и психологические границы собственной личности. Итак, потрясенная мыслью о скором наступлении конца света и мысленно прощаясь от всего, что ею любимо, героиня вполне ожидаемо ощущает пронизывающую боль расставания. Однако, в стремлении преодолеть эту боль более страшной, интенсивной болью, ей хотелось — вопреки здравому смыслу — быть изнасилованной и умереть насильственной (жертвенной) смертью:

В индустриальных районах среди бетонных заборов я гуляла впотьмах и надеялась, что меня изнасилует и зарежет какой-нибудь пьяница. Тогда же я стала выпивать по бутылке-другой “Балтики 9” в день (16).

Жорж Батай в своем анализе трансгрессивного опыта подчеркивает, что трансгрессия предполагает нарушение двух фундаментальных запретов, которые «поддерживают <...> мир, организованный трудом» (Батай эл. публ.). Речь идет о запретах, относящихся к сексуальности и смерти, поскольку именно два этих феномена вносят более всего тревоги и хаоса в нашу повседневность. Трансгрессивный опыт, приобретенный в сфере Танатоса и Эроса, Алла Горбунова наиболее ярко описала в двух своих рассказах — «Против закона» и «Брошена на землю». В обоих случаях в состоянии трансгрессии герои попадают прежде всего благодаря неумеренному потреблению спиртного. Дело в том, что именно опьянение позволяет им безотчетно поддаться своим самым мрачным и общественно неприемлемым желаниям, нарушая при этом все общепризнанные моральные нормы.

В рассказе «Против закона», завершающем первую часть сборника, говорится о самореализации героини в «пограничных ситуациях» так называемой девиантной сексуальности (случайный, групповой, садомазохистский секс, проституция и т. п.). Здесь, речь идет о типе трансгрессивного опыта, который внутри христианской парадигмы недвусмысленно отождествляется со Злом. Интересно, что о событиях не говорится больше от первого лица, но повествование ведется от лица всеведущего рассказчика. Вместо автофикционального Я, которое до сих пор мы отождествляли с автором, роль главной героини берет на себя ее двойник Настя⁵. Читателя знакомят с важным фактом из биографии автора/Настии, а именно: «На философском факультете она писала курсовую о философии Ницше и о карнавале у Бахтина» (95). Тем самым читателю предлагается ключ

⁵ Это не единственный случай, когда автор отказывается от автофикционального Я, чтобы сформировать своего двойника, на которого затем переносит ситуации, события и травмы собственной жизни. В качестве примера можно привести женских персонажей по меньшей мере из трех рассказов сборника: Полину из «Любить как никто», Анну из «Вечеринки сгоревшей юности» и Настю из рассказа «Тот самый день».

к интерпретации жестоких экспериментов Насти с собственным телом. Дело в том, что в стремлении достичь дионисийского опьянения, в котором теряется субъективность, то есть, в котором субъективность растворяется в космической стихии, Настя подвергает испытанию собственную телесность, доводя ее до границ саморазрушения:

она словно проваливалась в обморок небытия, беспмятство, бред, когда ты выходишь за грань, чтобы принадлежать — не важно кому, и растворяешься в нем, в космической стихии (102).

Рассказ заканчивается бахтиновской картиной карнавального шествия на Невском проспекте, на которое смотрит Настя после ночи, проведенной в борделе. Охваченная обновляющим духом карнавала, в котором исчезает *principium individuationis*, а весь мир умирает для того, чтобы родиться вновь, Настя, совершенно возродившись, вдруг рассмеялась.

Рассказ «Брошена на землю» включен в третью часть сборника с короткими прозаическими сочинениями, пронизанными элементами фантастики. С учетом этого факта отождествление рассказчицы с подлинным автором оказывается под вопросом⁶. В рассказе от первого лица описывается трансгрессивный опыт, пережитый пассажирами одного из спальных вагонов поезда, следующего из Сибири на Кавказ. В этом вагоне находилась и рассказчица, являющаяся одновременно и второстепенным персонажем рассказа. После многодневной пьянки упомянутые пассажиры в приступе трансгрессивного безумия разорвали на куски и сожрали свою попутчицу Леру, которая, не была ни слишком умна, ни слишком привлекательна, но, несмотря на это, стала объектом их безумного обожания. Стремительно пьянея, в экстазе они преступают два основных запрета нашей культуры — запрет убийства и табу на антропофагию. Коллективной трансгрессии в конце концов предалась и сама рассказчица, хотя на основании ее слегка иронической дистанции по отношению к спутникам, могло сначала показаться, что она будет только свидетелем, а не участником описываемых событий. В пользу этого говорит прежде всего трезво-аналитический, а нередко и сдержанно-юмористический тон ее повествования:

Душевность нарастала вместе с пустыми бутылками. Разделив общую любовь мужиков к Лере, Жанна и вторая девица возлюбили ее так же, и тоже стали уговаривать ехать с ними. «Вы меня сейчас все по кусочкам растащите!» — в мутном пьяном счастье кричала Лера. К ней тянулись пять пар жадных рук, чтобы унести ее с собой <...> (212–213).

Трансгрессивный опыт, описанный в данном рассказе, временами производит впечатление далекого отголоска древних дионисийских празднеств или, точнее говоря, пародии на них. На этих празднествах регулярно

⁶ К фантастической прозе весьма трудно приложимо то, что Филипп Лежён назвал «автобиографическим пактом», поскольку почти невозможно подтвердить тождественность автора, рассказчика и персонажа (ср. Lejeune 2000). В этом смысле прозу Горбуновой целесообразнее характеризовать не как автобиографическую, но как автофикциональную.

инсценировалась смерть бога вина, после чего участники обряда в трансе вкушали его «тело» и «кровь», а, по сути, тело и кровь жертвенного животного или человека. Таким образом, они символически соединялись с Дионисом, впитывая его живительную и обновляющую силу. (ср. Frazer 2002: 249–256). Другими словами, для участников дионисийских празднеств и человеческая, и животная жертва представляют бога, победившего смерть. Таким образом, пожирание жертвенного мяса для них становится гарантией того, что вкушением этих божественных кусков они и сами будут преобразены. Как бы то ни было, спиртное доводит человека до измененного состояния сознания, более того, до трансгрессивного экстаза, в котором преодолеваются все нравственные барьеры, существующие в повседневной реальности.

О том, что алкогольное опьянение отделяет человека от повседневной реальности, погружая его в некие ее более глубокие и неведомые слои, свидетельствует еще несколько рассказов второй и третьей части данного сборника. Упомянутые нарративы избегают автобиографических деталей из жизни автора, точнее говоря, автофикциональная рассказчица заменяется или всезнающей нарративной инстанцией или фиктивным рассказчиком с суженным горизонтом зрения и ориентацией на «сказ» (см. об этом Шмид 2008: 182–187). Эти рассказы в большинстве случаев сосредоточиваются на невероятных, зачастую даже сверхъестественных явлениях в жизни персонажей. При этом эти явления остаются необъяснимыми не только самим персонажам, но и читателям. Проникновение необъяснимого в повествовательные миры Горбуновой превращает их в жизненное окружение, пронизанное абсурдом, оборачивающимся к литературным героям то своей мрачной, то смешной стороной. Интересные наблюдения об алкогольном опьянении как вхождении в иную реальность предлагает Ю. С. Степанов в своем словаре русской культуры *Константы* в статье «Водка и пьянство»:

Опьянение как переход опьяненного человека в иной мир, в мир потусторонний, — универсальная черта всех культур, начиная от принятия напитка сомы в древнеиндийских Ведах. Дело только в том, как расценивается самый этот мир — как мир всеблагих богов, *sanctus*, или как мир темных сил, мир запретный, для человека пагубный, неприкасаемый, *sacer*. Оба мира — факт русской культуры (Степанов 2004: 329).

Если судить по рассказу «Russian beauty», алкоголь для человека с легкостью становится путем в мир мрачных и враждебных ему сил (*sacer*). «Russian beauty» по сути название темного крафт пива, которое рассказчик пил в баре «Мотор». Знаковым является то, что этот бар находится посреди леса, а лес очень часто — символ бессознательного. Как утверждает последовательница аналитической психологии Юнга Мария-Луиза фон Франц, «Лес — это область пространства, где видимость ограничена, где легко потерять дорогу, где не исключена встреча с хищными зверями и непред-

виденными опасностями, и следовательно, подобно морю, лес — это символ бессознательного» (фон Франц эл. публ.). По мнению же исследователя русских сказок Владимира Проппа лес — это «вход в царство мертвых» (Пропп 2010: 41), граница между миром живых и миром мертвых. От бармена со свойствами трикстера — посредника между этими двумя мирами — рассказчик узнает, что жуткая красавица, нарисованная на этикетке пивной бутылки, по субботам около полуночи заходит в бар и пальцем указывает на кого-нибудь из посетителей. Как-то раз она показала пальцем на самого бармена, и с тех пор он больше не знает, относится ли к этому или тому миру, пространству бара или пространству леса. Из английского текста на бутылочной этикетке простодушный рассказчик, несмотря на скудные познания в английском, все же умудряется понять, что русская красавица является в наш мир из так называемой «темной Родины», обозначающей «Темное русское коллективное бессознательное»:

Есть как бы две небесные Родины: светлая и темная. Одна — как град Китеж, там белые храмы, колокола, расписные терема и прочая древняя святая Русь. Другая — темная Родина, похожая на страшную сказку, где всякая хтонь и нечисть, Баба яга, Кощей и ночной лес, где заблудились Аленушка с Иванушкой. «Темное русское коллективное бессознательное» — так написали про темную Родину художники. <...> на темную Родину они отправляются в состоянии мистического транса и рисуют всякие невоплощенные сущности, существующие на границе между миром мертвых и миром живых. Там-то они и повстречали русскую красавицу — эту бабу в кокошнике, и заодно показали ей дорогу в наш мир (113).

Выпив пиво и выслушав рассказ бармена «Russian beauty», рассказчик в большом недоумении выходит из бара. На выходе из бара в углу он замечает кучу белых опарышей, точно таких же, каких держит в руках русская красавица на пивной этикетке⁷. Белые червячки, недвусмысленно ассоциирующиеся со смертью, с распадающимся телом, отсылают этот рассказ к фантастике, как ее определяет Ц. Тодоров в своем *Введении в фантастическую литературу*. Это значит, что читатель вместе с персонажем (рассказчиком) колеблется, существует ли для появления опарышей в углу бара рациональное объяснение или необходимо предположить вмешательство сверхъестественных сил. Другими словами, остается непонятным, идет ли речь здесь о необычном или о чудесном явлении⁸.

В рассказе «Иван колено вепря» с подзаголовком «Пражская история» из третьей части сборника алкоголь, являясь динамичным мотивом (ср. Томашевский 1925: 140), приводит в движение не только события в пове-

⁷ Русская красавица на бутылочной этикетке представлена как смесь современно-готического и национально-фольклорного стиля: «<...> непонятно живая или мертвая, готичная такая, лицо белое, сама в кокошнике, сердце из груди вырвано и к платью приспособлено, в руках опарыши, в глазах лютая злоба» (112).

⁸ По словам Тодорова, фантастическое — это «граница между двумя жанрами: чудесным и необычным» (Тодоров 1999: 38).

ствовательном мире произведения, но и сам акт повествования. Дело в том, что Иван, как вторичный рассказчик⁹, начинает свою многократно повторяющуюся историю только после выпивки и рассказывает «о том, как в последний день в Праге он (зам. — Ж. Б.) напился и познакомился с коленом вепря» (175). Наряду с отказом от реалистических условностей в показе действительности алкоголь, как и в предыдущих нарративах, представлен как путь в мир темных сил. Уже само название ресторана — «Peklo» (чешск. ад), где пьяный Иван съел колено вепря, указывает, что вкушение этого блюда будет для него иметь роковые последствия. После крайне невкусного и недоеденного яства, Иван, как всегда, напившись, очень плохо спал, слыша сквозь сон, как в дверь с ревом и хрюканьем стучится колено вепря. Когда утром он проснулся, то увидел вместо своего колена щетинистое колено вепря. Мотив колена вепря можно понять, как реализованную метафору звериного, дикого и агрессивного в человеке, что в нормальных условиях, в трезвом состоянии, обычно остается за порогом человеческого сознания. Рассказ, как и большинство нарративов данного сборника, пронизан своеобразным юмором, рождающимся из игры как языковыми, так и логическими отступлениями от нормы. К примеру, после злосчастного пражского эпизода Иван начинает страдать синдромом беспокойных ног, который лечит, привязывая по ночам ремнем свое новое колено к кровати, а время от времени делает грязевые ванны. В описании своего недомогания он использует медицинские выражения, применяющиеся исключительно к человеческому организму. И медицинские процедуры для устранения недомогания, отдают своеобразной псевдологикой, вызывающей смех.

Как уже подчеркивалось в начале статьи, в последней, четвертой части сборника, состоящей лишь из одного довольно длинного рассказа под названием «Память о рае», автор повествует о своем детстве и юности, не упоминая при этом ни своего, ни чужого пьянства¹⁰. Этот факт бросается в глаза прежде всего потому, что ретроспективные нарративы первой части сборника, посвященные тому же периоду жизни автора, просто кишат мотивами алкогольного опьянения¹¹. Однако, с другой стороны, стоит отметить, что в этом более или менее традиционном автобиографическом рассказе Горбунова показывает детство как эдемское состояние, как потерянный рай, а в раю, естественно, пьяницам нет места.

⁹ В кратком введении первичный рассказчик, как старый знакомый Ивана, объявляет о рассказе Ивана, приглашая слушателей /читателей к общему столу в воображаемой ситуации свободного общения в распивочной.

¹⁰ Мотив алкоголя появляется только в одном месте данного рассказа, причем в связи с соседом алкоголиком. Сосед, однако, упоминается не как пьяница, а как последователь Ельцина, прозванный по этой причине «ельцинистом» (305).

¹¹ В состоянии дионисийского опьянения, так, как его понимает Ф. Ницше (ср. Ницше 2000: 54) героиня впадает благодаря музыке, а не алкоголю: «Я чувствовала восторг, потрясение, музыка была для меня чистой стихией, стирающей субъектность, она растворяла меня, когда я слышала музыку — я словно переставала быть собой, выходила за свои границы, я сталкивалась с чем-то огромным, безмерным, космическим /.../» (300).

Правда, тезис о том, что в раю нет места пьяницам, внутри православной русской культуры не является неопровержимым. Для этого достаточно вспомнить, например, некоторые произведения, принадлежащие к литературной традиции так называемой «святой пародии» (*parodia sacra*), в которой пьяницам вход в рай не запрещен — более того, их изображают с нескрываемой симпатией и состраданием. Например, в «Слове о бражнике» — пародии XVII века на старые, переводные с греческого, хождения в рай — на право пребывания в Раю претендует не стереотипный праведник, но горький пьяница, который, правда, славил Бога за каждой чаркой вина и ночью Ему часто молился (ср. Гудзий 1955: 451–452). По сути, пьянство на Руси никогда не рассматривалось исключительно как грех. Оно скорее понималось как амбивалентное явление, которое порой может иметь и положительное значение. Так, на восприятие пьянства как особенной формы добродетели указывала Е. Иноземцева в статье «Пьяненко. Образы алкоголиков в русской литературе на примере Мармеладова и Венники». В своем анализе Иноземцева обосновывает это следующим образом: «Разумеется, Православная церковь не призывает прихожан к алкоголизму, наоборот пьянство порицаемо. Однако, в своеобразной “иерархии грехов” на первом месте стоит гордыня, в то время как одной из главных добродетелей считается смирение» (Иноземцева эл. публ.). Таким образом, пьянство, по мнению Иноземцевой, можно воспринимать как унижение гордыни в человеке и путь к смирению.

Собственный опыт пьянства, описанный Горбуновой во многих рассказах сборника, вряд ли склонит читателей к выводу, что алкоголь привел юную бунтарку к смирению. Как раз наоборот, алкоголь придавал ей храбрости во всех ее трансгрессиях и завоеваниях все больших областей личной свободы. Своеобразной духовной свободой Горбунова наделяет и своих пьяниц, включая скатившихся на общественное дно. Однако она не морализирует и не причитает над их судьбой. Дело в том, что жизнь пьяниц в ее прозе, не следующих голосу разума и велению долга, в сравнении с трезвенниками, не столь приятна, но зато и не столь банальна и скучна. Почти всю проблематику пьянства и опьянения в сборнике Аллы Горбуновой можно в сжатом виде выразить словами Абрама Терца (Андрея Синявского), согласно которому «Не с нужды и не с горя пьет русский народ, а по извечной потребности в чудесном и чрезвычайном...» (Терц 1966: 79).

ЛИТЕРАТУРА

- Батай Жорж. *Запрет и трансгрессия*. <<http://vispir.narod.ru/bataj2.htm>> 02.05.2022.
 Батай Жорж. *История эротизма*. Москва: Логос, 2007.
 Бахтин Михаил. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965.
 Горбунова Алла. *Конец света, моя любовь: Рассказы*. 2. изд. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.

- Гудзий Николай (сост.) «Повесть о бражнике». *Хрестоматия по древней русской литературе XI–XVII веков*. 6. изд. Москва: Учпедгиз. Министерства просвещения РСФСР, 451–452.
- Зайграев Григорий. «Алкоголизм и пьянство в России. Пути выхода из кризисной ситуации». *Социологические исследования* 8 (2009): 74–84.
- Ерофеев Виктор. «Русский Бог». *Огонёк* 2 (4781). 22.01.2003. <<https://www.kommersant.ru/doc/2291377>> 02.05.2022.
- Иноземцева Елена. *Пьяненькие. Образы алкоголиков в русской литературе на примере Мармеладова и Венички*. https://promegalit.ru/public/9879_elena_inozemtseva_pjanenkie_obrazy_alkogolikov_v_russkoj_literature_na_primere_marmeladova_i_venichki.html#top, 2.05.2022.
- Кон Игорь. *Клубничка на берёзке: Сексуальная культура в России*. Москва: Время, 2010.
- Левина-Паркер Маша. «Введение в самосочинение: Autofiction». *Новое литературное обозрение* 3 (2010) <<https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3vvedenie-v-samosochinenie-autofictin.html>> 23.04. 2023.
- Липовецкий Марк. «Расратные стратегии, или метаморфозы “чернухи”». *Новый мир* 11 (1999) < https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html> 2.05. 2022.
- Лосев Алексей. «Диониз». Мелетинский Елеазар (ред.). *Мифологический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1990: 189–190.
- Ницше Фридрих. *Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого*. Санкт-Петербург: Азбука, 1999.
- Ницше Фридрих. *Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
- Пропп Владимир. *Исторические корни волшебной сказки*. Москва: Лабиринт, 2010.
- Степанов Юрий. «Водка и Пьянство». *Константы: Словарь русской культуры*. 3. изд. Москва: Академический Проект, 2004, 317–338.
- Терц Абрам. *Мысли врасплох*. Нью Йорк: Издательство И. Г. Раузена, 1966.
- Тодоров Цветан. *Введение в фантастическую литературу*. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999.
- Томашевский Борис. *Теория литературы*. Rarity Reprints. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- фон Франц Мария-Луиза. *Психология сказки. Толкование волшебных сказок*. <<https://www.litmir.me/br/?b=122095&p=32>> 2.05. 2022.
- Шмид Вольф. *Нарратология*. 2. изд. Москва: Языки славянской культуры, 2008.
- Юзефович Галина. «“Конец света, моя любовь” — ностальгическая фантазмагория Аллы Горбуновой, которая получила премию “Нос”» <<https://meduza.io/feature/2020/08/01/konets-sveta-moya-lyubov-nostalgicheskaya-fantasmagoriya-ally-gorbunovoy-kotoraya-iz-memuara-prevrashaetsya-v-zhutkuyu-skazku>> 2.05.2022.
- Frazer James. *Zlatna grana: podrijetlo religijskih obreda i običaja*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2002.
- Lachmann, Renate. *Phantasia / Memoria / Rhetorica*. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.
- Lejeune, Philippe. «Autobiografski sporazum». Milanja Cvjetko (priredio). *Autor, pripovjedač, lik*. Osijek: Svjetla grada, 2000.

REFERENCES

- Bahtin Mihail. *Tvorchestvo Fransua Rablè i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i renessansa*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1965.
- Bataj Zhorzh. *Zapret i transgressiya*. <<http://vispir.narod.ru/bataj2.htm>> 02.05.2022.
- Bataj Zhorzh. *Istoriya èrotizma*. Moskva: Logos, 2007.
- Erofeev Viktor. «Russkij Bog». *Ogonëk* 2 (4781). 22.01.2003. <<https://www.kommersant.ru/doc/2291377>> 02.05.2022.
- fon Franc Mariya-Luisa. *Psihologija skazki. Tolkovanie volshebnyh skazok*. <<https://www.litmir.me/br/?b=122095&p=32>> 2.05. 2022.

- Frazer James. *Zlatna grana: podrijetlo religijskih obreda i obiĉaja*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2002.
- Gorbunova Alla. *Konec sveta, moja ljubov'*. 2. izd. Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Gudzij Nikolaj (sost.) «Povest' o braŕnike». *Hrestomatiya po drevnej russkoj literaturi XI–XVII vekov*. 6. izd. Moskva: Uĉpedgiz. Ministerstva prosvetŕeniya RSFSR, 451–452.
- Inozemceva Elena. *P'yanen'kie. Obrazy alkogolikov v russkoj literaturi na primere Marmeladova i Venichki*. https://promegalit.ru/public/9879_elena_inozemseva_pjanenkie_obrazy_alkogolikov_v_russkoj_literaturi_na_primere_marmeladova_i_venichki.html#top, 2.05.2022.
- Kon Igor'. *Klubnichka na berŕzke: Seksual'naya kul'tura v Rossii*. Moskva: Vremya, 2010.
- Lachmann Renate. *Phantasia / Memoria / Rhetorica*. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.
- Lejeune Philippe. «Autobiografski sporazum». Milanja Cvjetko (priredio). *Autor, pripovjedaĉ, lik*. Osijek: Svjetla grada, 2000.
- Levina-Parker Masha. «Vvedenie v samosochinenie: Autofiction». *Novoe literaturnoe obozrenie* 3 (2010) <<https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html>> 24.04. 2023.
- Lipoveckij Mark. «Rastratnye strategii, ili metamorfozy“chernuhi”». *Novyj mir* 11 (1999) <https://magazines.gorky.media/novi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html> 2.05. 2022.
- Losev Aleksej. «Dioniz». Meletinskij Eleazar (red.). *Mifologicheskij slovar'*. Moskva: Sovetskaya ěnciklopediya, 1990: 189–190.
- Nicse Fridrih. *Tak govoril Zaratustra: Kniga dlya vseh i ni dlya kogo*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 1999.
- Nicse Fridrih. *Rozhdenie tragedii iz duha muzyki: Predislovie k Rihardu Vagneru*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000.
- Propp Vladimir. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki*. Moskva: Labirint, 2010.
- Stepanov Yuriy. «Vodka i p'yanstvo». *Konstanty: Slovar' russkoj kul'tury*. 3.izd. Moskva: Akademicheskij Proekt, 2004, 317–338.
- Shmid Vol'f. *Narratologiya*. 2.izd. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2008.
- Terc Abram. *Mysli vrasplokh*. N'yu Jork: Izdatel'stvo I. G. Rauzena, 1966.
- Todorov Cvetan. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu*. Moskva: Dom intellektual'noj knigi, 1999.
- Tomashevskij Boris. *Teoriya literatury*. Rarity Reprints. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Yuzefovich Galina. «“Konec sveta, moja lyubov'” — nostalgicheskaya fantasmagoriya Ally Gorbunovoy, kotoraya poluchila premiyu “Nos”». <<https://meduza.io/feature/2020/08/01/konets-sveta-moya-lyubov-nostalgicheskaya-fantasmagoriya-ally-gorbunovoy-kotoraya-iz-memuara-prevrashaetsya-v-zhutkuyu-skazku>> 2.05.2022.
- Zaigraev Grigorij. «Alkogolizm i p'yanstvo v Rossii. Puti vyhoda iz krizisnoj situacii». *Sociologicheskie issledovaniya* 8 (2009): 74–84.

Жива Бенчић

МОТИВИ ПИЈАНСТВА И ОПИЈАЊА У ЗБИРЦИ КРАТКИХ ПРИЧА
АЛЕ ГОРБУНОВЕ *КРАЈ СВЕТА, ЉУБАВИ МОЈА*

Резиме

У раду се истражују мотиви пијанства и опијености у збирци кратких прича Але Горбунове *Крај свећа, љубави моја*. У причама заснованим на аутобиографском материјалу, алкохол се схвата као средство које јунакињи омогућава да стекне негативну слободу (Ф. Ниче) и трансгресивно искуство (Ж. Батај). У причама са фиктивним ликовима, опијеност подразумева прелазак опијеног човека у други, онострани свет, прожет елементима чудног, чудесног и необјашњивог.

Кључне речи: негативна слобода, трансгресија, пијанство, опијеност, Горбунова.

Йосип Ужаревич

Философский факультет Загребского университета
juzarevic@ffzg.hr

Josip Užarević

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb
juzarevic@ffzg.hr

ВОДКА В АНЕКДОТАХ*

VODKA IN JOKES**

В статье исследуется значение водки и пьянства, исходя из материала анекдотов — микронарративных структур современного городского фольклора. При этом воздействие водки прослеживается на трех уровнях — телесном (физиологическом), душевном (эмоциональном) и духовном (общекультурном).

Ключевые слова: анекдоты, водка, пьянство.

The article explores the meaning of vodka and drunkenness, based on the material of jokes — micro-narrative structures of modern urban folklore. The impact of vodka can be traced on three levels — bodily (physiological), soul (emotional) and mindedly (cultural).

Key words: jokes, vodka, drunkenness.

1. Введение: пьянство и культура

Нетрудно согласиться с утверждением, что все сферы и все факты человеческой жизни в той или иной степени обладают культурностью. Мысль о том, что и физиологические явления, такие, например, как сексуальные действия или потребление алкогольных напитков, превращаются в культурные факты, высказана Юрием Лотманом: «Здесь можно было бы указать на обширность того пространства, которое отводится в культуре семиотикам вина и любви даже в высшей ее области — поэзии. Поэзия превращает, например, употребление вина (а для ряда культур — наркоти-

* Данная статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 год» (IP-2020-02-2441), финансируемого Хорватским научным фондом.

This paper was written as part of the project “Russian Literary Transformation from 1990 to 2020” (IP-2020-02-2441), funded by the Croatian Science Foundation.

ческих средств) из физиохимического и физиологического факта в факт культуры. Явление это настолько универсальное и окружено таким пространством запретов и предписаний, поэтической и религиозной интерпретацией, так плотно входит в семиотическое пространство культуры, что человек не может воспринимать алкогольное воздействие в отрыве от его психо-культурного ареала» (Лотман 1992: 207–208; ср. Степанов 2001: 292).

Функции алкоголя в обществе и культуре весьма разнообразны. Достаточно упомянуть, хотя бы, ситуацию в *Библии*, где вино является и феноменом физиологического уровня, выступая как пищевой продукт (вместе с хлебом, елеем, мясом), а также фактором психической и социальной жизни — как средство увеселения, развлечения, празднования (позитивный аспект), но и насилия, разврата и т. п. (отрицательный аспект). Кроме функций физиологического и психосоциального порядка, вино в *Библии* выполняет и ритуально-сакральные функции, выступая, напр., как элемент жертвоприношений. В Новом же Завете вино достигает даже божественного статуса: на Тайной вечере Христос отождествляет вино с собственной — божественной — кровью. И до Тайной вечери вино в евангелиях упоминается в чудесном контексте: на свадьбе в Кане Галилейской Иисус превратил воду в вино высшего качества...¹

Тема алкоголизма широко включается в русскую литературу в XVII в. Именно тогда, вслед за апокрифическими текстами и народной живописью, встречается и предположение, что как раз пьянство, а не гордыня, является первородным грехом людей. В *Повести о Горе и Злочастии* Адам и Ева пьянеют от «плода виноградного», а в *Житии* пророка Аввакума — от смоквы (плода смоковницы или винной ягоды). Теме алкоголизма посвящены и многие другие произведения семнадцатого века, и не только семнадцатого (см. Užarević 2020). Неудивительно поэтому, что хорват Юрий Крижанич, который с 1661–1676 гг. был в ссылке в Тобольске, в своей *Политике* резко осуждал царскую монополию на кабаки и продажу алкоголя, а также неприемлемое, отвратительное пьянство не только в среде мирского населения, но и священства (Križanić 1997: 292–294, 408–409)².

¹ В Новом Завете, как видно, происходит своеобразная реабилитация вина. Это особенно выходит наружу, если учесть популярное мнение, что ветхозаветным деревом познания добра и зла (которое вместе с деревом жизни росло в центре райского сада) была виноградная лоза, а первородным грехом — пьянство. Такую — фольклоризованную — трактовку библейской ситуации условно можно связать с древнегреческим мифом о Дионисе, которого определяют как «бога растительности, виноградарства, виноделия, производительных сил природы, вдохновения и религиозного экстаза». Но надо сказать, что в самой *Библии* слова «виноградник» и «вино» впервые упоминаются только после всемирного потопа, в связи с земледельческой деятельностью Ноя, который, по-видимому, в мировой литературе и является одним из первых пьяниц (точнее, людей, подвергнувшихся опьянению) (Бытие 9, 20–22). В том же ряду стоит более чем интригующий библейский эпизод с Лотом и двумя его дочерьями, которые использовали пьянство отца, чтобы совокупились с ним ради продолжения рода (Бытие 19, 32–36)...

² Ссылаясь на немецкие источники, Юрий Степанов пишет, что способ перегонки для получения водки занесен в Восточную Европу итальянскими купцами из Генуи, пере-

2. От выхода в иной мир до забытия и самозабытия

Смысл пьянства (опьянения), а также его наличие в общественно-культурной истории всех народов, можно понять как стремление человеческого сознания выйти за пределы существующего или данного состояния, т. е. продвинуться в «мир потусторонний» (Степанов 2001: 303)³. Но в русской культуре веер уровней, видов и смыслов опьянения оказывается гораздо шире, чем просто выход в инобытие. Так, например, Ф. И. Буслаев писал, что «на пиру первую чашу пьешь в жажду, вторую в сладость, третью во здравие, четвертую в веселье, пятую в пьянство, шестую в бешовство, а последнюю в горькую смерть» (Степанов 2001: 304). В этом высказывании Буслаева сжато очерчена своеобразная феноменология алкоголизма, которая, как мы скоро увидим, хорошо распознается и на материале анекдотов про водку.

Небезынтересно отметить, что и в случае алкоголя наблюдаются две ценностно противоположные его стороны, «два имени» (Бахтин) — «высокое» и «низкое», положительное и отрицательное... Противоположность выражена в том, что алкоголь выступает одновременно и как *лекарство*, и как *яд*; и как эффективное *средство увеселения-празднования*, и как еще более эффективное *средство уничтожения* не только индивида, но и общества в целом... Если к сказанному добавить оппозицию *посюсторонний мир* (как нечто неудовлетворительное) — *потусторонний мир* (как нечто желательное), то нетрудно понять, как и почему возникло представление о пьянстве как «первородном грехе».

3. Анекдоты про водку

Анекдот — это миниатюрный повествовательный жанр современного городского фольклора, состоящий, как правило, из трех частей (реже из двух, а совсем редко из одной части), с пуантом как обязательной частью: без пуанты в самом конце анекдота нет анекдота (ср. Solar 1972; Курганов 1997; Užarević 1991). Водка, так же, как и другие алкогольные напитки

нявшими этот способ с Востока. В Россию эта технология попала в 1398 г. (Степанов 2001: 296). «Действительно, в России выпивают не для удовольствия вкуса, не для того, чтобы “отведать” той или иной водки, пьют, чтобы опьянеть, — просто “водку”. И, конечно, помногу». Об этом говорил еще Владимир Первый, отвергая магометанскую веру: «Веселие Руси есть пити, не можем без того быти» (Степанов 2001: 300). Но эти слова Владимира Первого историк (древне)русского быта Иван Прыжков понимал как критику пьянства, а не как его защиту: «Пьянства в домосковской Руси не было, — не было его как порока, разъедающего народный организм. Питье составляло удовольствие, как это видно из слов, вложенных древнерусским грамотником в уста Владимира...» (Степанов 2001: 301). В Московию, точнее, в кремлевский монастырь Чудов, дистилляция пришла в XV в. (между 1440 и 1470 гг.), а «государь всяя Руси» Иван III запретил частную собственность над кабаками, обеспечивая таким образом заполнение деньгами государственной казны (ср. Popović 2018: 29, 49).

³ Об алкоголе как результате поиска «духа вина» (лат. *spiritus vini*) и «воды жизни» (лат. *aqua vitae*), т. е. «эликсира вечной жизни», см. Heršak i Adžija 2013: 63; Popović 2018: 37.

(особенно пиво и вино), является довольно эксплуатируемой темой в русских анекдотах. При этом анекдоты про алкоголь встречаются гораздо реже в книжных изданиях, чем в Интернете, где они уже разбиты на своего рода алкоголические сериалы: «Анекдоты про водку», «Лучшие анекдоты про пиво», «Советские пьяницы в анекдотах» и т. п. Поэтому я в данной статье большинство анекдотов брал с Интернета, а не из сборников.

Уже в силу того, что водка и пьянство фигурируют как ведущие мотивы в определенном типе текстов, мы должны учитывать, что они — водка и пьянство — уже относятся не к «первичной системе» физических (биологических) и общественных феноменов, а подняты на уровень «вторичных моделирующих систем» (Лотман), т. е. литературы. Материал позволяет выделить три функционально-символических уровня воздействия водки в рассматриваемом корпусе текстов: уровень тела (физиологии), уровень души (чувств) и уровень духа (мировосприятия, социальных отношений, «философии жизни»). Этим самым, повторяю, «тело», «душу» и «дух» надо здесь отнести к искусству слова, а не только и не столько к физиологии (биологии), психологии, философии, социологии... В такой перспективе более ясной становится художественная комплексность анекдотов как представителей особого микроповествовательного жанра.

Как я уже намекнул, анализ анекдотов позволяет воспроизвести своеобразную феноменологию (русского) пьянства, проявляющегося в специфическом алкоголическом языке (метаязыке). Здесь имеются в виду следующие моменты: *названия спиртных напитков* (алкоголь, спирт, спиртное, брага, пиво, вино, квас, коньяк, шампанское); *пьющие лица* (пьяница, алкоголик, бражник, собутыльник); *процесс питья* (пить, выпивать, запивать, пропивать⁴, бухать, выпивка, пьянка, застолье, последняя рюмка, бросить пить); *побочные эффекты пьянства и движение пьяного* (качание, спотыкание, подкашивание, падать ничком, ползание)⁵; *то, что приходит после пьянства* (похмелье, отрезвление, трезветь, перегар, рассол, вытрезвитель); *сосуды из которых пьют* (стакан, стаканчик, рюмка, рюмочка, чаша, чарка, бутылка, горлышко, пить из рога, ящик водки, ведро); *закуска* (соленые огурцы, икра, мясо, соленая рыба); *болезни, лечение, смерть* (алкотестер, цирроз печени, гастроэнтеролог, желудочно-кишечный тракт, панкреатит, потеря памяти); *места, где достают и пьют алкоголь* (кабак, корчма, вино-водочный магазин).

3.1. Водка и тело (физиология пьянства)

Под физиологией пьянства в анекдотах (и вообще) следует понимать виды воздействия водки на функцию телесных органов. Здесь речь идет о таких феноменах, как сам процесс питья, посуда, закуска, рвота, испраж-

⁴ Ср. поговорку: «Пьёшь за чужое здоровье, а пропиваешь своё».

⁵ Ср. у Даля: «Хлеб на ноги ставит, а вино валит» (Даль 1989а: 270).

нение, передвижение (шатание, ползание), визуальное удвоение предметов, сексуальное вожделение, похмелье, заболевания и их лечение, смерть.

Удачным примером «перевода» абстрактного языка математики на конкретный, физиологический язык алкоголя может послужить следующий анекдот:

Поехал Василий Иванович экзамен в академию сдавать. Через некоторое время возвращается. Петька спрашивает:

— Ну как, поступил?

— Нет, Петька. Задали мне задачу — сколько будет ноль пять плюс ноль пять. Нутром чувствую, что литр, а математически доказать не могу⁶.

Физиологизм пьянства указывает в анекдотах на *посюсторонность мира*, на его материальность, элементарность, доступность. Но несмотря на игнорирование иного, сверх-материального мира, и в анекдотах с установкой на физиологические аспекты пьянства строится своеобразный *алкоголический антимир*. Дело в том, что, например, в таком антимире пространственная вертикаль превращается в горизонталь (т. е. прямохождение в ползание), вино-водочный магазин видится алкоголику как самая шикарная квартира, а алкогольные напитки ведут в желудке самостоятельную жизнь, решаясь вырваться наружу...

В анекдотах водка тесно связана с пищей — хлебом, солеными огурцами, мясом, рыбой. Дело в том, что после водки, как правило, закусывают — выпивка и закуска приходят вместе⁷. При этом водка может сочетаться со всеми блюдами и до, и после закуски, поскольку «под водочку любая закусочка кажется пикантнее». В то же время наивно думать, что отсутствие закуски помешает получить удовольствие от питья водки как водки:

— Что такое наивность?

— Предположение о том, что русского человека от выпивки удержит отсутствие закуски.

Водка на столе превращает другие блюда в нечто более ценное и более осмысленное: «Обычная магия: на столе лежит соленый огурец, это — еда; ставишь рядом рюмку водки, глазом не успеешь моргнуть, тот же овощ, а уже — закуска»⁸.

⁶ Ср. и следующий анекдот-эксперимент: «Занимательный тест. Задайте любому нашему человеку вопрос: сколько будет десять раз по сто грамм. Хоть кто-нибудь ответит, что это будет килограмм?!».

⁷ Показательным является факт, что в *Пословицах русского народа* Владимир Даль поместил главу «Пьянство» перед главой «Пища» (Даль 1989б: 269–278, 278–293), а Юрий Степанов в своих *Константах* сделал наоборот: сначала поместил концепт «Хлеб», а потом «Водку и пьянство» (Степанов 2001: 284–291, 291–313). Таким образом, и у того, и у другого закуска и водка понимаются, сознательно или бессознательно, как взаимосвязанные концепты.

⁸ Ср. и Даля: «Где огурцы — тут и пьяницы» (Даль 1989б: 271). Когда же речь о связи *водка — закуска*, мы уже видели, что в дальевских *Пословицах русского народа* сразу же после отдела «Пьянство» помещен отдел «Пища».

Мера (количество) алкогольной жидкости является важным моментом в жизни пьющего, но в анекдотах эта проблема не всегда решается в пользу неограниченного потребления алкоголя:

- Едешь на дачу, водочку пить?
- Да, доктор сказал, что можно немножко.
- С Валерой?
- Нет, с Валерой немножко нельзя.

Окружающие говорят, что я слишком много пью. Но я не помню, чтобы я выпивал больше трех рюмок. Три рюмки помню, а больше не помню...

Смешение алкогольных напитков приводит к рвоте и другим проблемам пищеварительного тракта:

- Встречаются в желудке водка и коньяк. Слышат снаружи:
- Выпьем за Ивана Ивановича!
- К ним присоединяется вино.
- Через пять минут опять:
- Выпьем за Ивана Ивановича!
- Присоединяется пиво.
- Через пять минут:
- Выпьем за Ивана Ивановича!
- Водка говорит:
- Давайте выйдем, посмотрим, что там за Иван Иванович!
- Утренний звонок:
- Серега, мы вчера пиво пили?
- Пили...
- А водку?
- Пили...
- А когда водка закончилась пили авиационное топливо?
- Пили...
- Не ходи в туалет, я тебе из Токио звоню!..

Сплошной физиологизм можно увидеть в следующем удачном диалоге жены и мужа после вчерашнего пьянства супруга:

- Скажи честно, мне стоит бросить пить?
- Ты вчера заблевал весь дом, а потом укакался во сне...
- Люся, ты просто ответь: я не понимаю твоих намёков!

Самое высокое место на алкоголическом Олимпе занимает водка: «Употребление пива — это скрытое желание пить водку», «Душевные царапины можно лечить пивом, раны только водкой». Но такое положение дел не мешает смешивать водку с другими спиртными напитками:

- Официант! Пива!
- Как пива? После водки?..
- Запомни, мальчик, не после водки, а перед шампанским!

С проблемой меры (количества) выпитого алкоголя теснейшим образом связана система посуды для питья: рюмка отличается от стакана, а стакан от бутылки и ящика...

Мужик водителю автобуса:

— Извините, вы вчера случайно не находили в вашем автобусе ящик водки?

— Нет, но мы нашли того, кто его нашел!

Закономерным результатом регулярного пьянства являются болезни: цирроз («Всё время поющая душа, предвестница — цирроза»; «Что бы вы хотели поменять в жизни? — Печень.»), склероз («Склероз: вчера чуть трезвым не улегся») и др. Самым крайним «физиологическим» эффектом алкоголя можно считать конец жизни, т. е. смерть⁹. Анекдоты про смерть от водки являются примерами самой эффективной «чернухи»:

Нашли мужики бутылку, вроде бы с водкой, да вот беда — стакан только один. Придется пить по очереди. Первый выпил — упал замертво, второй посомневался, выпил — упал замертво. Третий налил, достал сотовый, звонит:

— Але, скорая? Тут на пустыре три трупа!!!!¹⁰

3.2. Водка и душа

Приводимые до сих пор анекдоты наглядно указывают на то, что «физиология» неразрывно связана с «душой». Все-же можно выделить сферу эмоций (страха, грусти, любви, равнодушия, храбрости), временной потери памяти, раздвоения личности и пр., чтобы подчеркнуть факт, что именно *душа* является настоящим генератором не только пьянства, но и словесных структур, в которых художественно обрабатывается данная тема. Иначе говоря, анекдоты, как словесно-художественные структуры, указывают на то, что главные толчки к алкоголизму приходят изнутри, т. е. из души, из сферы эмоций: спирт выступает как своего рода лекарство душевных ран. Выше было сказано, что «душевные царапины можно лечить пивом, а раны только водкой».

Среди анекдотов есть и такие, которые можно считать автометаописанием (объяснением) механизмов, связывающих мозг, чувства и алкоголь: «Ученые доказали, что наш вестибулярный аппарат, для постоянного сохранения равновесия, жрет уйму ресурсов мозга. Если его отключить, высвободившийся потенциал, дает человеку огромные дополнительные воз-

⁹ Для Даля смерть и кабак — нечто неминуемое: «Смерть — неминуемое дело, а к кабаку необходимый путь», но: «Пьяный не мертвый: когда-нибудь да проспится» (Даль 1989б: 272).

¹⁰ Но есть и противоположный взгляд на смерть от алкоголя. Иронический афоризм: «Кто не курит и не пьет, тот здоровенький умрет» защищает гедонистический взгляд на алкоголь и курение: суффикс *-еньк-* ядовито указывает на факт, что и «здоровые», которые в жизни (и от жизни) не получают никакого удовольствия («не курят и не пьют») тоже умрут...

можности; поднимается тонус, возникает ощущение полета, повышается энергетика и тяга к сексу, улучшается настроение, самочувствие и т. п. Появляется чувство действительно полноценной жизни. Отключается аппарат равновесия довольно легко, можете попробовать сами, всего литр водки».

Но если начальным толчком к пьянству и была тяга превзойти (трансцендировать) существующие душевные проблемы, потом желание пить становится уже самоцелью: «Мужчина пьянствует в трех случаях: когда плохо — от горя, когда хорошо — от радости и когда все нормально — от скуки»¹¹. Несмотря на то, что сами проблемы остаются («Хотел утопить свои проблемы в алкоголе... Плавают, сволочи!»), у алкоголя есть свои козыри: «Алкоголь не помогает найти ответ, но он помогает забыть вопрос»; «Попробовал безалкогольное пиво. По вкусу — как будто тебя никто не любит». Оказывается, алкоголь обеспечивает позитивные чувства в душе, и этим он отличается от трезвого состояния:

- Вася, ты чего такой грустный?
- Я не грустный, я трезвый.

Поэтому парадоксально-замкнутым оказывается мечта пьяницы бросить пить: пьющий хочет бросить пить, но в таком случае он лишился бы своей самой важной мечты:

- Есть ли у тебя мечта?
- Есть.
- Какая?
- Хочу бросить пить.
- Так брось.
- А как потом жить без мечты?

В парадоксально-безвыходной ситуации оказывается Я пьющего, потому что: «Водка — это единственное, что меня радует. И это меня устраивает...»

Счастье, которое обеспечивается спиртом, обладает математико-процентной формулой: «40% этилового спирта делают счастливыми 60% россиян», т. е. «в лучшем лекарстве от депрессии 60% просто вода».

Венгерский философ и писатель Бела Хамваш указывал в своей книге *Философия вина* на тесную связь вина и эротики: питье — «ближайший родственник любви. Вино похоже на жидкий долгий поцелуй» (Hamvas 2002: 36). В русских же анекдотах водка имеет, с одной стороны, прямое отношение к сексуальности, а с другой — к деторождению (т. е. она предстает как демографический фактор). В ситуациях, когда надо выбирать между водкой и девушкой, решение не всегда будет в пользу девушки:

¹¹ Ср. у Даля: «На радости выпить, а горе запить»; «Пей — тоска пройдет. Пить — горе; а не пить — вдвое»; «Спасается — по три раза в день напивается» (Даль 1989б: 273, 277).

— Девушка, дайте мне бутылку водки!

— С собой?

— Без вас.

— Почему водка лучше женщины?

— Потому что водке все равно, сколько у тебя было водок до нее.

Из приведенных примеров видно, что главным субъектом русских анекдотов про водку и пьянство являются мужские персонажи — мужское повествовательное Я. Очень редко здесь фигурируют женщины, но когда это случается, они — женщины — заслуживают особый респект мужского субъекта: «Что у пьяной женщины на уме, то не всякий мужчина сможет».

Несмотря на то, что алкоголь иногда трактуется и как «враг сексу», никто не сомневается в демографических эффектах употребления алкоголя: «Да, много людей умерло от алкоголя. Но и родилось не меньше». Или:

— Алкоголь убивает 2.5 миллиона человек в год.

— Производит гораздо больше.

Тема «лишнего человека» в анекдотах звучит так:

— Приведите пример «лишнего человека» на гулянке.

— Трезвенник, который не умеет водить машину!

Особый случай представляют собой «душевные» анекдоты, в которых разрабатывается проблема раздвоения личности и потери памяти:

Врач:

— Вы же в нашем санатории лечились в прошлом году, обещали перестать пить и стать другим человеком.

Больной:

— Я и стал другим человеком, но он тоже начал пить.

Мужик с дикого помела, в туалете, облокотившись на раковину, чуть приоткрыв рот задумчиво смотрит в зеркало. Проходит пять минут... десять... двадцать...

Из кухни голос жены:

— Коля, иди завтракать.

Мужик, щёлкая пальцами:

— Точно, Коля!

3.3. Водка и человеческий дух: пьянство в социокультурном контексте

Когда речь идет о семантике и понимании анекдотов про водку и пьянство, самыми требовательными или сложными являются, по-видимому, те анекдоты, в которых развертывается идея антимира, смысла жизни, функционирования государства, науки, этнопсихологии, семейных отношений, работы, современности...

Способ построения алкоголического антимира лучше всего виден в анекдоте, в котором вертикальный мир трезвых становится горизонталь-

ным миром пьяниц, т. е. прямохождение трезвых превращается в ползание пьяных, из-за чего железная дорога воспринимается как неудобная лестница, рельсы как перила, железнодорожные шпалы как лестничные ступеньки, а поезд — как лифт...

- Три алкаша ползут по путям:
 — Что-то лестница неудобная...
 — Да... и перила широкие...
 — Ну ничего, вон лифт едет...

Таким же образом алкоголику, как было намечено выше, вино-водочный магазин видится как «шикарная квартира», а социальная лестница как ход вниз (за водкой)...

В детстве Леша мечтал стать космонавтом, Ваня — спортсменом, а Сережа — алкоголиком. В итоге первые два спились, а третий таки добился своего.

В своих *Константах* Юрий Степанов определяет «пьянство в России» как этнопсихологическую черту русского народа: «Водка — это крепкий алкогольный напиток, т. е. нечто, что потребляют, пьют *ради алкогольного опьянения*. Вот в таком виде это слово и предмет входят в русскую культуру и составляют в ней прискорбно тесную ‘связку’ ‘водка — пьянство’. Именно в факте этой связки лежит ключ к пониманию их истории и места в русской культуре» (Степанов 2001: 292). Сфера анекдотов очень хорошо подкрепляет все, что говорит Степанов.

Если хорошенько вдуматься, то два главных символа России, матрёшка и бутылка водки, по сути своей одно и то же. Открываешь одну, а дальше — вторая, третья, четвёртая...

Представьте картину: за окном мороз, окна заледенели, вы только пришли с улицы, а на столе в огромном блюде дымятся пельмешки, рядом в тарелочке аккуратно нарезана селедочка, политая маслицем и посыпанная луком. Чего еще не хватает? Правильно!

А иностранец ни за что не догадается...

Среди анекдотов мы нередко находим проникновенные, саркастичные наблюдения о власти и государстве: «В стране, где водка дешевле закуски, народ перестает гнать самогонку и начинает выращивать огурчики и прочую хрень, что неминуемо ведет к полному развалу сельского хозяйства и подорожанию водки»¹². Алкоголический субъект охотно помогает государству:

¹² В своих *Константах* Юрий Степанов ссылается на Де Голя, который сказал, что «трудно управлять страной, в которой 300 сортов сыра!» Степанов саркастично добавляет: «Легко управлять страной, где один сорт напитка — водка!» (Степанов 2001: 299–300). В 17 в. власть запрещала платить за работу водкой, а «государственная власть изначально стремилась прибрать к рукам производство и, главным образом, торговлю водкой»: надо было заводить «царевы кабаки», так что центрами торговли спиртным стали корчмы (Сте-

Много пить вредно для здоровья, а мало — вредно для государства. Да кто я такой, чтобы быть вредителем своей Родине?!

В анекдотах водка, как химическое соединение, довольно часто связывается с наукой, в первую очередь с Менделеевым как химиком, который «научно» доказал, что идеальная (= русская) водка должна содержать 40% спирта и 60% воды (о чем здесь уже было сказано). В данном контексте мы встречаем и «британских ученых», которые провели опыты с алкоголем: «водка со льдом вредит почкам, ром со льдом вредит печени, джин со льдом вредит сердцу, виски со льдом вредит мозгу. Оказывается, лед невероятно вреден!» Наукообразным является и следующий анекдот:

Купил часы-шагомер. За год прошёл 3286 км. За это время выпил где-то 128 л водки. Так вот мой расход — 3.9 л на 100 км.

Философское обоснование алкоголизма мы обнаруживаем в следующем тезисе: «Несовершенство мира наглядней всего демонстрирует то, что поводов для выпивки всегда больше, чем спиртного». Поэтому оказывается тщетной попытка медиков воздействовать на человека, который познал суету и печальную сущность мира:

Доктор:

— Пьянство делает человека равнодушным ко всему!

Пациент:

— А мне плевать!

4. Поэтика

В конце укажем на некоторые аспекты поэтики анекдотов про водку и пьянство.

Общей чертой таких анекдотов следует считать своеобразный их реализм, т. е. реалистическое изображение предметов и сцен, о которых они рассказывают. Иначе говоря, в них нет метафизики, сакральных и чудесных мотивов, фантастических сцен. Кроме того, структура анекдота предполагает максимальную сжатость, точность и эффектность каждого слова, несмотря на обычную для анекдотов игру слов, семантическую амбивалентность и неожиданные повороты мысли как условия для построения пуанты¹³.

Я уже отмечал, что в глаза бросается мужская нарративная перспектива: мужчины являются, как правило, и субъектами, и объектами анекдотов

панов 2001: 307–308). В России существовало убеждение «будто бы власть, пытающаяся насильно ограничить в России потребление водки, непременно падет; это “доказывается” падением царя в 1917 г. и падением советской власти в период около 1992 г.» (Степанов 2001: 310).

¹³ «Бывало, выпьешь царь-водки с вечера, а с утра голова — царь-колокол. Да, и с царь-пушкой не все в порядке...»; «Водка „Эталон“ 40%. Просто по-пьяни буквы „Л“ и „Н“ местами перепутали»; «Алкоголь делает нас синее».

про алкоголиков. Это значит, что пьянство — преимущественно мужское дело.

Тем не менее, язык анекдотов очень богат (разнообразен). В нем имеют место и уменьшительные формы (праздничек, винцо, водочка, чарочочка, в припадочку, пьяненький), и грубые (бранные) слова (морда, блевать, укачаться, пошел нах*й, охренеть, жрать, срать), и разговорный язык (обильное использование диалогов с разными интонациями), и современная лексика (инстаграм, компьютер, вирусы, трояны, файлы, дефрагментация памяти, постапокалиптический мир, супермаркет).

Особо стоит указать на связь анекдотов с традиционными и новыми малыми жанрами: афоризмами¹⁴, антипословицами и антипоговорками¹⁵, антисказками¹⁶, лирическими стихотворениями¹⁷. Интересно было бы исследовать и связь анекдотов про водку с некоторыми народными русским обрядами (напр., обычай оставлять чарку водки на могилах), здравницами (выпивка за здоровье) и др.

ЛИТЕРАТУРА

- Анекдоты про водку* <https://anekdotovstreet.com/eda-napitki/vodka/> (19.3.2022.)
 Даль Владимир. *Пословицы русского народа*. В 2 т. Т. 1. Москва: «Художественная литература», 1989а.
 Даль Владимир. *Пословицы русского народа*. В 2 т. Т. 2. Москва: «Художественная литература», 1989б.
 Курганов Ефим. *Анекдот как жанр*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1997.
 Лотман, Юрий. *Культура и взрыв*. Москва: Гнозис, 1992.
Рога и копыта. Непрерывное издание. Москва — Киев: «НКП» — «Атика», 1994.
Советские пьяницы в анекдотах <https://www.yaplakal.com/forum3/topic2287219.html> (19.3.2022.)
 Степанов Юрий. *Константы: словарь русской культуры*. Москва: Академический проект, 2001.
 Hamvas Béla. *Filozofija vina*. Zagreb: Ceres. Treće izmijenjeno izdanje. Preveo Ivan Ladislav Galeta. Za tisak priredio Stanko Andrić, 2002.
 Heršak Emil, Adžija Maja. *Sveta pića. Od medovine do čaja*. Zagreb: TIM-press, 2013.
 Križanić Juraj. *Politika*. Zagreb: Golden marketing, Narodne novine. Preveli Mate Malinar i Radomir Venturin, 1997.
 Popović Marija. *Napitci u hrvatskim i ruskim poslovicama*. Zagreb: Doktorska disertacija, 2018.

¹⁴ «Мы общаемся не для того, чтобы выпить. Мы пьем для того, чтобы общаться» (ср. «Мы живем не для того, чтобы есть, а едим для того, чтобы жить»); «От алкоголя отказаться не сложно, сложно понять для чего это нужно»; «Лучше водка без повода, чем повод без водки»; «Алкоголь не помогает найти ответ, но он помогает забыть вопрос».

¹⁵ «Вода камень точит, а водка — печень».

¹⁶ «Идет алкаш по берегу. Видит — выбросило на берег золотую рыбку. Лежит, хвостом бьет, просит бросить ее в воду, обещает исполнить три желания.

— Дай кружку пива на опохмел!

Появляется кружка пива. Алкаш хватает рыбку, лупит ею по тыльной стороне кисти:

— Вот и таранька есть!

¹⁷ «Водка, водка, огуречик. /Вот и спился человечек!»; «Утро таяло в тумане, /Шелестели камыши. /Грациозные как лани, /Шли по полю алкаши.»

- Solar Milivoj. „Analiza jednog vica“, *Književna smotra* 7 (1972): 39–43.
 Užarević Josip. *Književni minimalizam*. Zagreb: Disput, 2012.
 Užarević Josip. *Ruska književnost od 11. do 21. stoljeća*. Zagreb: Disput, 2020.

REFERENCES

- Anekdoty pro vodku* <https://anekdotovstreet.com/eda-napitki/vodka/> (19.3.2022.)
 Dal' Vladimir. *Poslovitsy russkogo naroda*. V 2 t. T. 1. Moskva: «Khudozhestvennaya literatura», 1989a.
 Dal' Vladimir. *Poslovitsy russkogo naroda*. V 2 t. T. 2. Moskva: «Khudozhestvennaya literatura», 1989b.
 Hamvas Béla. *Filozofija vina*, Zagreb: Ceres. Treće izmijenjeno izdanje. Preveo Ivan Ladislav Galeta. Za tisak priredio Stanko Andrić, 2002.
 Heršak Emil, Adžija Maja. *Sveta pića. Od medovine do čaja*, Zagreb: TIM-press, 2013.
 Križanić Juraj. *Politika*, Zagreb: Golden marketing, Narodne novine. Preveli Mate Malinar i Radomir Venturin, 1997.
 Kurganov Efim. *Anekdot kak zhanr*, Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1997.
 Lotman Yurij. *Kul'tura i vzryv*, Moskva: Gnozis, 1992.
 Popović Marija. *Napitci u hrvatskim i ruskim poslovicama*, Zagreb: Doktorska disertacija, 2018.
Roga i kopyta. Nepreryvnoye izdaniye. Moskva — Kiyev: «NKP» — «Atika» 1994.
Sovetskiye p'yanitsy v anekdotakh <https://www.yaplakal.com/forum3/topic2287219.html> (19.3.2022.)
 Solar Milivoj. 1972. „Analiza jednog vica“, *Književna smotra* 7 (1972): 39–43.
 Stepanov, Yurij. *Konstanty: slovar' russkoy kul'tury*, Moskva: Akademicheskij proyekt, 2001.
 Užarević Josip. *Književni minimalizam*, Zagreb: Disput, 2012.
 Užarević Josip. *Ruska književnost od 11. do 21. stoljeća*, Zagreb: Disput, 2020.

Јосип Ужаревић

ВОТКА У АНЕГДОТАМА

Резиме

У раду се истражује значење вотке и пијанства на материјалу анегдота — микро-наративних структура савременог градског фолклора. Истовремено, утицај вотке се може пратити на три нивоа — телесном (физиолошком), душевном (емоционалном) и духовном (општекултурном).

Кључне речи: анегдоте, вотка, пијанство.

Николай Поселягин

Факультет гуманитарных наук

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

poselyagin@gmail.com

Nikolay Poselyagin

Faculty of Humanities, HSE University

poselyagin@gmail.com

Александра Баженова-Сорокина

независимый исследователь

Nyberg School Yerevan

bazhenova.al@gmail.com

Alexandra Bazhenova-Sorokina

Independent researcher

Nyberg School Yerevan

bazhenova.al@gmail.com

ЛИТЕРАТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СООБЩЕСТВА: ИХ СПЕЦИФИКА, ФУНКЦИИ, РАЗНОВИДНОСТИ*

LITERARY-EDUCATIONAL COMMUNITIES: THEIR SPECIFICS, FUNCTIONS, AND FORMS

В этой статье мы постулируем особый класс социальных организаций — литературно-образовательные сообщества, объединяющие в себе художественные, научные (или философские) и педагогические функции. Они отличаются тем, что распространяют теоретические концепции не только среди своих членов, но и на более широкую внешнюю аудиторию, одновременно выступая и как «испытательный полигон», где эти концепции тестируются и применяются на практике. Мы выделяем ряд отличительных признаков таких сообществ, по которым их нельзя сводить только лишь к литературным (или только лишь к научным / философским, педагогическим), и намечаем общие контуры того, какими методами и по каким критериям эти сообщества лучше всего изучать в принципе. В приложении мы в качестве практи-

* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ (Николай Поселягин) и проектного исследования НИУ ВШЭ «Социальные проекции литературного творчества и творческого письма: история и современность» (Николай Поселягин, Александра Баженова-Сорокина). Благодарим Майю Кучерскую и Алину Бодрову за помощь при подготовке статьи.

ческого примера публикуем блок историко-литературных материалов для будущего словаря литературно-образовательных сообществ. Эта подборка описывает в нашем фокусе процессы, происходившие в русской (точнее, в предреволюционной и ранне-советской) литературе 1910–1920-х годов.

Ключевые слова: литературно-образовательные сообщества, литературные кружки, социальные организации, художественные сообщества, образовательные сообщества, академические сообщества, литературный процесс.

In this article, we postulate a special class of social organizations: literary-educational communities that combine artistic, academic (or philosophical) and educational functions. Their specificity is in that they spread their theoretical conceptions not only among their own members but also to a wider outer audience; and at the same time, they act as a “test site” where these conceptions are being tested and applied. We distinguish a number of features of this type of communities according to those they cannot be reduced to just literary (or just scientific/scholar/philosophical/educational) ones. We outline the general contours of methods and criteria by which these communities could be best studied. In the Appendix, for a practical example, we publish a collection of historical-literary materials intended for a possible future dictionary of literary-educational communities. This compendium represents in our focus processes that took place in Russian (or more exactly, in pre-revolutionary and early Soviet) literature in the 1910–1920ths.

Key words: literary-educational communities, literary circles, social organizations, art communities, educational communities, academic communities, literary process.

Литературно-образовательные сообщества играют сразу несколько ролей в литературе и смежных социальных полях, выступая одновременно и как художественные (а также философские, публицистические и т. д.) объединения, и как особого рода академические и педагогические институты. Помимо очевидных функций — таких, как функция кружка по интересам, — они выполняют также две дополнительные задачи, более специфические для именно этого типа социальных образований. Во-первых, они распространяют теоретические концепции не только среди своих членов, но и на более широкую внешнюю аудиторию. Во-вторых, одновременно с этим они выступают и как «испытательный полигон», где эти концепции тестируются и применяются на практике. Подчеркнем, что образовательный — или, более обобщенно, культуртрегерский — аспект для организаторов и участников таких сообществ не менее, а иногда и более важен, чем собственно литературный, поэтому изучать их только как внутрিলитературные явления недостаточно — как, впрочем, и относить их исключительно к образовательной или научной сфере. В полном объеме их можно понять, только исследуя на пересечении всех этих полей¹.

¹ Близкие к нашей, но не полностью идентичные концепции представлены, в частности, в работах о социальном поле литературы и о стратегиях, присущих участникам литературных групп. В первую очередь это, разумеется, подход Пьера Бурдьё (Бурдьё 2005), его учеников (например, Сапиро 2004) и исследователей, от него отталкивающихся (прежде всего Guillory 1993), — а также многочисленные и разнообразные по методологии труды по истории читателей и по литературным институтам (Jauss 1982a; 1982b; Дубин 2010; 2017; Рейтблат 2009; Рэдуэй 2004; Шартье 2006 и мн. др.). Ближе всего к нам — подход к исследованию литературных кружков (literary circles; в данном случае, может быть,

Чтобы лучше представить специфику литературно-образовательных сообществ, нужно обозначить их главные функции — т. е. описать, какие литературные, научные и педагогические задачи то или иное сообщество ставит перед собой и как их реализует на практике. Впрочем, о реализации не всегда можно говорить однозначно. В одних случаях у сообщества может попросту не хватать достаточных ресурсов и авторитетности, тем не менее оно позиционирует себя как литературно-образовательное — и тогда его имеет смысл включить в объем нашего понятия. А в других влияние какого-либо сообщества, изначально не ставившего перед собой никаких образовательных целей, или даже влияние одного отдельного автора окажется настолько велико, что его сторонники в итоге сами создадут теоретическую базу и начнут ее транслировать максимально широко.

Впрочем, даже если сообщество и не позиционирует себя публично как литературно-образовательное, зато на практике ведет образовательную деятельность, то оно вполне подпадает под наше определение. Еще раз подчеркнем: при том условии, что так делает оно само, а не его позднейшие последователи, не связанные с ним напрямую, а лишь использующие его имя.

Итак, мы считаем какое-либо сообщество литературно-образовательным, если:

- о нем можно говорить именно как о сообществе, т. е. это либо группа лиц, воспринимающих себя участниками единого коллектива и разделяющих общие ценности, либо даже официально учрежденная организация;
- его основная деятельность происходит внутри литературного поля (по Бурдьё 2005). Поэтому сюда не включаются, в частности, чисто академические институты, где среди прочего преподается художественная литература, например филологические факультеты университетов, — если только на каком-то из этих факультетов не возникнет полноценная литературная школа. В то же время высшие учебные заведения и курсы, специально созданные для обучения людей творческому письму, в эту категорию попадают;
- оно транслирует вовне не только собственные эстетические принципы, но и соответствующие этим принципам формы преподавания писательского мастерства. Даже если само сообщество сравнительно аморфно, и не всегда можно ясно обозначить его границы и определить его институциональную принадлежность (таковы, в частности, многие дружеские литературные кружки), установка на преподавание писательских навыков позволяет считать его объектом нашего

правильнее сказать — кругов) Майкла Фаррелла (Farrell 2001). Понятие «литературный круг» — гораздо более гибкое, чем тот же «литературный институт», и по многим характеристикам совпадающее с нашим термином «литературно-образовательное сообщество», однако мы исследуем данное явление с несколько иных ракурсов, чем Фаррелл.

исследования. Так, в конце 1920-х годов, когда ОПОЯЗ как полноценная автономная организация уже практически перестал существовать, Виктор Шкловский пытался его пересобрать, размышлял над составом участников и параллельно этому публиковал такие работы, как книга «Техника писательского ремесла» (Шкловский 1927);

- оно не ограничивается эстетикой, а выстраивает философскую (или научную, как у того же ОПОЯЗа) теорию, которая становится обоснованием и базисом этой эстетики. Впрочем, данный тезис нужно применять осторожно: многие литературные кружки и иные неофициальные объединения не стремятся к тому, чтобы выстроить стройную и четкую теоретическую позицию, однако какие-то теоретические основания (пусть даже довольно разнородные и аморфные) они предоставляют в любом случае — и мы можем эти основания выявить. Тем не менее такая аморфность существенно размывает границы понятия «литературно-образовательное сообщество», и данный признак из дифференцирующего может превратиться в проблемный;
- оно претендует на широкий охват аудитории: это не только младшие члены, ученики и т. д., но и неопределенный круг людей, в общество (пока еще) не входящих. Целевая аудитория разомкнута и не может быть сведена к точному списку участников с конкретными фамилиями. Даже если на практике такого охвата сообщество не достигает, значимо уже то, что оно себя именно таким способом позиционирует. Другими словами, литературно-образовательные сообщества скорее инклюзивны — или по крайней мере хотят быть инклюзивными, — в отличие от заведомо эксклюзивных литературных клубов, которые по остальным признакам иногда близко приближаются к объекту нашего исследования.

Таким образом, литературно-образовательные сообщества — это сложный конструкт, как бы «надстраивающийся» над обычными литературными сообществами. Литературный кружок или более крупное писательское объединение, редакция литературного или филологического журнала, жюри литературной премии могут взять на себя дополнительные функции, связанные с теоретическим осмыслением и пропагандой собственных принципов, а литературный институт или школа преподавания творческого письма (creative writing) могут объединить вокруг себя писателей и поэтов, работающих в русле определенной эстетики и философии, и их читателей.

Но чем сложнее социальный конструкт, тем труднее провести четкие границы. Какое-то сообщество с одного ракурса — скажем, того, как оно само о себе заявляет, — можно интерпретировать как литературно-образовательное, а с другого — допустим, реальных результатов его деятельности — уже нет. Маленький дружеский кружок, сформулировавший (или заимствовавший) собственные писательские принципы и создавший под

них философский бэкграунд, хочет стать мощным литературным движением и преподавать свою эстетическую концепцию массам. Однако у него нет ни громкого имени, ни полезных знакомств, ни ресурсов или навыков для продвижения, а первоначальное воодушевление его основателей в конце концов спадает — и в итоге вся его деятельность ограничивается парой манифестов и несколькими короткими литературными подборками на страницах литературных журналов или в интернете. С точки зрения позиционирования мы можем говорить об этом кружке как о разновидности литературно-образовательного сообщества, но с точки зрения эффективности результатов — уже нет: декларированные образовательные функции оно так и не выполнило. Соответственно, здесь можно провести первое разделение разных типов литературно-образовательных сообществ: *позиция vs. результат*.

Другим очевидным способом разграничения будет *официальность vs. неофициальность*: у сообщества могут быть собственный формальный устав, членские взносы, лицензия на образовательную деятельность и т. д., но оно может действовать и вне официальных каналов и форм самопозиционирования. Тут необходимо оговорить, что, во-первых, это противопоставление не равно противопоставлению публичности и непубличности (о котором чуть ниже), — литературно-образовательные сообщества всегда, по определению, публичны или по крайней мере стремятся такими стать. А во-вторых, оно не может быть сведено к взаимодействию сообщества с государственной властью: и официальные государственные организации, и неофициальные литературные коллективы могут относиться к литературно-образовательным сообществам, а могут и не относиться. Взаимодействие сообщества с государственной властью бывает каким угодно, в том числе и резко оппозиционным. Оно может избегать ее или демонстрировать полное равнодушие к государству и любым формам официальности; может существовать как официально зарегистрированная организация, а может — как просто неформальный кружок по интересам (во всяком случае номинально).

Оппозиция *публичность vs. непубличность* фактически дополняет предыдущий пункт, образуя с ним неразрывную пару. Здесь хорошо применима концепция Юргена Хабермаса, отделявшего публичную сферу, с одной стороны, от официальной сферы, где работают и транслируют свои ценности институты государства, а с другой стороны — от частной, непубличной жизни отдельных индивидов (Habermas 1989). Независимая от них обеих публичная сфера — это отдельная, самостоятельная третья сфера жизни общества, и литературно-образовательные сообщества по большей части работают именно в ее пространстве. Даже официальные организации входят в публичное пространство хотя бы частично — или сами выстраивают его, или по меньшей мере имитируют его, если полноценное существование такого пространства в данном обществе невозможно (например, когда речь идет об авторитарных режимах и иных видах диктатуры).

Вообще говоря, работа литературно-образовательных сообществ в публичном поле весьма сложна, и даже если речь идет о «всего лишь» имитации, на практике вокруг этих сообществ могут выстраиваться более сложные отношения публичности (хотя бы локальной). Если в каком-то обществе хорошо отлаженной публичной сферы нет или она находится только еще в процессе формирования, литературно-образовательные сообщества зачастую вносят ощутимый вклад в ее создание. Более того, многие из них нацелены на разные формы диалогических отношений с другими сообществами — причем это могут быть как взаимодействие и партнерство, так и (чаще) полемика, противостояние и непримиримая вражда. Однако даже в этих случаях перед нами разновидности взаимодействия, а не равнодушие и атомизация: нечасто бывает такое, что литературно-образовательные сообщества сосуществуют в едином пространстве в режиме атомизации, вовсе никак не взаимодействуя между собой, полностью игнорируя друг друга. А пространство для их сосуществования и любых форм взаимодействия — это, повторим, пространство публичное или хотя бы осмысляемое как (квази)публичное. Полностью официальная сфера государственных предписаний и исключительно частная жизнь отдельных индивидов не подходят для этого, хотя и по разным причинам, — если только перед нами действительно полноценные литературно-образовательные сообщества, а не копирование лишь отдельных их внешних черт (например, государственными институтами ради тех или иных идеологических целей).

Еще одно разграничение можно провести между *академическими vs. неакадемическими институтами*. Как уже говорилось выше, литературно-образовательное сообщество может возникнуть на базе образовательной организации, которая обучает литературе или навыкам творческого письма (как поэтическая «школа Черной горы» при колледже Блэк-Маунтин или писательский кружок вокруг Дэвида Фостера Уоллеса, преподававшего *creative writing* в нескольких американских университетах), либо на базе академической институции (как ОПОЯЗ, УЛИПО или журнал «Tel Quel»), а может — на базе чисто литературного объединения, как Цех поэтов или международное объединение женщин-писательниц Write Like a Grrrl. Это разделение фактически описывает направление движения того или иного сообщества между разными социальными полями: одни из них движутся из университетской среды, из филологии, философии или даже математики (УЛИПО) к литературе, другие — из литературы к гуманитарным наукам и педагогике. В целом более-менее любые литературно-образовательные сообщества существуют на стыке полей литературы и науки, однако, как правило, одни из них больше тяготеют к первому полюсу, а другие — ко второму. Сообщества, находящиеся на этой шкале ближе к науке и к сфере институционализированного преподавания, мы и определяем как академические, хотя уровень аналитического осмысления собственной литературной деятельности в «неакадемических» сообществах может оказаться даже выше.

Здесь также надо оговорить, что движение к литературе может исходить и из каких-либо иных социальных полей — например, журналистики (американская новая журналистика, гонзо и т. п.). Если какое-либо объединение журналистов не только теоретически отрефлексирует свою стилистику и использует ее в художественных текстах, но и начнет преподавать ее общую логику и принципы всем желающим, то его тоже можно будет отнести к нашему объекту исследования. Впрочем, в рамках оппозиции «академические vs. неакадемические» такое сообщество все равно определяется как неакадемическое.

Кроме того, классификацию можно выстраивать, исходя из особенностей той или иной национальной культуры и того или иного исторического периода, где и когда возникло соответствующее сообщество. Так, внутренняя логика и идеология Парнасской школы, очевидно, будет отличаться от логики и идеологии группы «Tel Quel», и не только эстетикой, философией и политическими взглядами, но и банально тем, что между ними — сотня лет.

При этом заметим, что литературно-образовательные сообщества в нашем понимании имеет смысл выделять только в те моменты истории и в тех культурах, когда и где можно говорить о режиме модерности — пусть даже само это понятие весьма проблематично². Тем не менее для нас в категории модерности важны такие характеристики, как публичная сфера — реально существующая или теоретически возможная (в СССР публичное пространство хотя бы потенциально могло существовать, а вот в древнем Вавилоне — уже нет: там вся остальная структура общества кардинально иная), — и автономное либо полуавтономное существование литературы: это уже не элемент религиозных ритуалов или увеселительных мероприятий при королевском дворе, а самостоятельное социальное поле. Даже если некоторые схожие функции можно найти в организациях более древних исторических периодов или культур, не предполагающих публичную сферу в современном смысле, общее социологическое и эпистемологическое основание там будет совсем другим. Например, Академию Платона нельзя относить к нашему объекту исследования, хотя многие функции у нее

² Восходящие к Бодлеру категории «Модерн» и «модерность» (в русских переводах нередко представленные как «современность») многократно становились предметом осмысления и полемики историков, философов, социологов и культурологов, начиная как минимум с 1920–1930-х годов (Франкфуртская школа и Вальтер Беньямин). См., например, такие разные и подчас даже противоположные друг другу работы, как: Eisenstadt 2002; 2003; Eisenstadt, Sachsenmaier, Riedel 2002; Habermas 1987; Jauss 1982a; Koselleck 1985; 2002; Malia 2006; Preyer, Sussmann 2016; Rosati, Stoeckl 2016; Therborn 2003; Адорно 2001; Ассман 2017; Беньямин 2012; Валлерстайн 2015–2016; Гидденс 2011; Гумбрехт 2014; Дэвид-Фокс 2016; Латур 2006; Хабермас 2005a; 2005б; Хоркхаймер, Адорно 1997 и мн. др. В задачи нашей статьи не входит выбрать какую-то одну (или несколько) из этих либо других теорий модерности и придерживаться исключительно ее — скорее мы хотим зафиксировать здесь их принципиальную множественность, с одной стороны, и все-таки некоторые базовые элементы, общие для всех или по крайней мере для большинства из них, — с другой.

совпадают с функциями той же Парнасской школы. Однако платоновская Академия предполагает совершенно иные формы публичности, не равные хабермасовской «буржуазной» публичности эпохи Модерна, и ставит перед собой совсем иные цели, да и литературу как отдельное, особое социальное пространство она тоже не выделяет.

Но зачем вообще постулировать такую специфическую форму социальных групп, как литературно-образовательное сообщество? Для этого мы находим несколько причин.

Во-первых, несмотря на всю важность выделения ключевых параметров, описанных выше, специфика этих сообществ не сводится к обычному перечислению набора функций. Нельзя просто описать какой-либо кружок или организацию сначала как литературную группу, потом как философское или научное объединение теоретиков, а затем как педагогическую институцию — так, как будто это три разных, слабо пересекающихся между собой вида деятельности. Наоборот, все три ипостаси взаимно обуславливают друг друга. Литературное творчество во многом выступает как прикладное тестирование теоретических концепций, которые, в свою очередь, создаются как общие аналитические рамки для литературного мастерства. Преподавание литературных навыков и теоретических установок — не побочное следствие деятельности этих сообществ, а необходимый элемент трансляции выработанных внутри них знаний, умений, опыта, без которых они не способны выполнять свои основные задачи, — поэтому даже в таких сообществах, где нет никаких возможностей и ресурсов, создается по крайней мере декларация о намерениях (позиция).

Вторая причина вытекает из первой: подобные сообщества нельзя изучать исключительно в рамках отдельных дисциплин, тут требуются междисциплинарные методы анализа. Так, если рассматривать их литературную ипостась внутри филологии, теоретическую — внутри философии или истории науки, а образовательную — внутри педагогики или исторической социологии, то их внутренняя логика будет осмыслена лишь частично. Помещая эти сообщества между несколькими социальными полями, мы тем самым утверждаем, что и исследовать их необходимо инструментами различных гуманитарных и социальных наук.

Возможно, в дальнейшем будет выработан единый метод исследования — или скорее набор методов, — который объединит в себе инструментарий всех этих дисциплин и станет оптимальным способом анализа для именно такого материала. А пока что мы предполагаем, что наряду с методами филологических и исторических наук здесь пригодятся заимствованные из социальных наук функционалистские и конструктивистские подходы. Ведь литературно-образовательные сообщества — это, по сути, конструкты, более или менее эффективно воплотившиеся в жизнь (Брубейкер 2012), причем те типы сообществ, которые так и не были реализованы или смогли реализоваться лишь отчасти, но позиционировали себя как литера-

турно-образовательные, наиболее наглядно демонстрируют, что в их основе лежит именно социальный конструкт, хоть и не удавшийся.

В-третьих, нам важен прагматический аспект нашего исследования. Если мы будем лучше понимать внутреннюю логику, структуру, систему ценностей и формы функционирования сообществ из разных исторических периодов и национальных культур, то сможем применять наше понимание к новым аналогичным сообществам, существующим сегодня. Применять его можно не только в академических работах, но и для того, чтобы эффективнее преподавать теорию литературно-образовательных сообществ молодым авторам на курсах творческого письма. Более того — можно применять наше знание на практике, чтобы самостоятельно выстраивать подобные сообщества в будущем либо модерировать их выстраивание. Потенциальные участники будущих сообществ такого типа, собираясь самоорганизоваться, смогут глубже осознавать специфику своих будущих объединений и лучше прорабатывать собственные литературные, научные/ философские и преподавательские стратегии. Таким образом, литературно-образовательное сообщество в этом аспекте становится некой общей социальной рамкой, фреймом, с которым можно знакомить тех, кто в подобном фрейме нуждается.

* * *

В обширном приложении к этой статье мы хотим предложить несколько примеров прикладного анализа литературно-образовательных институций. В будущем эти материалы, собранные нашими коллегами Олегом Лекмановым и Михаилом Свердловым, должны стать частью специального тематического словаря, который задуман участниками подборки как важное подспорье при изучении литературно-образовательных сообществ разных эпох и культур; этой задачей обусловлен их энциклопедический формат.

Хотя, как мы неоднократно указывали выше, объединения такого типа можно найти во многих национальных традициях последних двух или трех столетий и нашу теорию можно применять к различным народам и культурам, материалы приложения сосредоточены только на одном коротком периоде истории русской (точнее, раннесоветской) литературы — со второй половины 1910-х до конца 1920-х годов. Но узкая направленность выборки не должна смущать. Данный период нам представляется не просто важным, а одним из ключевых во всей истории русской литературы — и не только из-за политических потрясений, начавшихся в 1914 году с Первой мировой войной и еще более усилившихся после двух революций, распада Российской империи, Гражданской войны и начала советской власти. В эти годы формировалась новая литературная культура, во многом повлиявшая и на всю последующую российскую литературную теорию (от Виктора Шкловского до Бориса Гройса и далее до постсоветских филологических и литературно-критических поисков), и на литературную прак-

тику XX века — как в СССР, так и далеко за ее пределами. Взгляд на литературную жизнь в России 1910–1920-х годов сквозь призму литературно-образовательных сообществ позволяет увидеть литературные кружки, редакции литературных журналов, теоретико-научные объединения, образовательные курсы и т. д. не как отдельные, лишь отчасти связанные друг с другом «острова» в общем море интеллектуальной жизни той насыщенной и непростой эпохи, а как элементы единой динамической среды, поддерживающей, осмысляющей и развивающей саму себя. Более того, на материале российских 1910–1920-х годов можно увидеть литературные и социальные явления, присущие отнюдь не одной только позднеимперской и раннесоветской культуре. Скорее тут можно говорить о том, что СССР в этот период находился внутри большого международного процесса ломки старых и создания новых риторических систем.

Представленные в приложении статьи написаны не только с целью демонстрации того, как можно описывать и систематизировать данный материал. Каждая из них сама по себе способна выступать самостоятельным научным исследованием, предлагающим особый взгляд на проблему, анализирующим литературные кружки и организации 1910–1920-х годов с новых ракурсов.

Статьи в приложении расположены в хронологическом порядке возникновения сообществ, которым они посвящены.

Александра Баженова-Сорокина и Николай Поселягин в статье об ОПО-ЯЗе дают общий обзор кружка — не ставя перед собой задачу охватить все аспекты деятельности самой известной группы русских формалистов, подробно изученной в большом количестве исследовательской литературы, а описывая ее только в интересующем нас разрезе. Кружок Виктора Шкловского, Бориса Эйхенбаума, Юрия Тынянова и их единомышленников — классический пример литературно-образовательного сообщества академического типа, поэтому основное внимание здесь уделяется научной деятельности ОПОЯЗа — теории формального метода в интерпретациях участников общества. Это оправданно постольку, поскольку все остальные стороны деятельности ОПОЯЗа, в том числе и литературно-образовательная, являются следствием общетеоретических установок его ключевых участников, и можно даже говорить об определенном теоретическом «доминировании», — хотя, разумеется, к одной только научной теории деятельность этого кружка не сводится, иначе о нем нельзя было бы говорить как о литературно-образовательном сообществе.

Олег Лекманов и Михаил Свердлов дают обзор сообщества официального типа, описывая Литературную студию при издательстве «Всемирная литература» и Доме искусств (1919–1923). Они показывают, как была организована литературная учеба в студии, какие эстетические концепции в ней формировались и какой коллектив в итоге складывался в ее стенах. Разнородность разрабатывавшихся и преподававшихся в ней эстетик — и даже их вражда друг с другом — не должны дезориентировать: перед

нами полноценная литературно-образовательная институция, предлагавшая широкой аудитории целый спектр взглядов и методик, различных в стилистическом и идеологическом плане, но объединенных концептуально и организационно.

В параллель к этому Александра Чабан в статье о Третьем «Цехе поэтов» (1920–1922) демонстрирует, как функционирует неофициальное литературно-образовательное сообщество. Данный пример вдвойне показателен, поскольку многие участники этой группы были одновременно и учениками институционализированной Литературной студии. Причем сам по себе Третий «Цех поэтов» больше похож на обычные — т. е. закрытые, эксклюзивные — литературные сообщества: так, число его членов было ограничено, существовала процедура формального вступления с отбором кандидатов и т. д. Тем не менее и в этом смысле мы можем, хотя и с определенными оговорками, относить объект исследования к нашей теме — и потому, что в основе его деятельности лежало (само)обучение литературному мастерству, и потому, что «Цеху поэтов» была свойственна критическая рефлексия над собственным поэтическим методом (пусть и отражающая по преимуществу личные предпочтения его лидера Николая Гумилева), и потому, что функционально он образовательную функцию в конце концов тоже выполнил, хотя бы отчасти.

Дмитрий Харитонов в статье о группе «Сепарионовы братья», в целом весьма подробно изученной в филологической литературе, делает акцент на том, какие детали в жизни этого кружка свидетельствуют, что он существовал именно в режиме литературно-образовательного сообщества. Подчеркнуто шутливый характер собраний, отказ от публичной солидарности с официальными политическими идеологиями сосуществуют с активной работой кружка над собственными эстетическими и философскими принципами. Эти принципы не только переносятся на художественное творчество самих участников группы, но и транслируются вовне — в том числе на страницах советских журналов в расчете на максимально широкую публику.

В центре внимания в статье Ольги Нечаевой — Высший литературно-художественный институт имени В. Я. Брюсова («Брюсовский институт», 1921–1925), первое в России и во всем мире профессиональное училище литераторов, организованное как полноценный университет — т. е. с программами обучения творческому письму, литературной критике, журналистике и др., а также разным формам публичного устного слова. Это яркий пример максимально официального литературно-образовательного сообщества, которое тяготеет к академичности и находится на стыке между публичной и государственной сферами. ВЛХИ принимал студентов после вступительных экзаменов, а по окончании обучения выдавал официальные дипломы, но при этом все-таки не превращался в чисто академическое заведение и самостоятельно формировал в своих аудиториях новые формы публичности.

В статье Майи Кучерской рассматриваются Высшие государственные литературные курсы (1925–1929) — по сути, преемник ВЛХИ. Это тоже официальная академическая институция, находящаяся по преимуществу в поле литературы, — даже выпускные работы студентов должны были представлять собой художественные произведения (и лишь в качестве исключения — литературоведческие труды). По признакам публичности и неэсклюзивности курсы тоже хорошо вписываются в определение литературно-образовательного сообщества. Более того, в планах ВГЛК (во многом так и не реализованных) было представить трансляцию своей деятельности еще шире — издавать собственную газету, проводить литературные чтения среди рабочих, организовывать «критические кружки» на фабриках и заводах и т. д.

Остается вкратце сказать, почему эта подборка реализована в формате именно энциклопедических статей, а не в каком-либо ином, и зачем блок материалов такого рода вообще помещен в приложение к статье о литературно-образовательных сообществах. Основная цель, которую мы преследуем на данном этапе, — очертить самые общие контуры проблемы. Сейчас у нас нет задачи открыть какие-то новые, неизвестные филологической науке факты или глубоко, в деталях переосмыслить известную информацию о группах и организациях, ставших объектами нашего анализа; все это — уже следующий этап работы. А в данный момент нам важно в принципе понять, какие сообщества могут быть включены в рамки будущих исследований. Какие характеристики позволяют выделять такой тип сообществ не в теории, а на практике? Как они воплощаются в деятельности реальных литературных групп и академических организаций? Не является ли теория литературно-образовательных сообществ просто очередным научным мифом? Мы полагаем, что нет, это не миф, — но для этого нам необходимо увидеть картину одновременно и целиком, «с высоты птичьего полета», и в отдельных подробностях, которые при обобщающем охвате просто выпадали бы из поля нашего зрения. А энциклопедический формат как раз и обеспечивает именно такой угол обзора, какой нам нужен, — сразу и широкий, и детальный.

Мы намеренно не унифицировали статьи, входящие в подборку. При соблюдении единого общего принципа анализа они очень различаются между собой в способах работы с материалом и в особенностях его подачи, в ракурсах исследования, в обращении к источникам и т. д. — в конце концов, даже по листажу. Мы надеемся, что это даст нам большую гибкость и позволит лучше увидеть, что же все-таки представляет собой этот сложный, комплексный объект, который мы здесь выделяем и предлагаем пристальнее изучать.

Каждая статья сопровождается избранной библиографией по своей теме. Общий единый список цитируемой во всех очерках литературы приведен в конце подборки.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно Теодор. *Эстетическая теория*. Перевод с немецкого А. В. Дранова. Москва: Республика, 2001.
- Ассман Алейда. *Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна*. Перевод с немецкого Б. Хлебникова; перевод английских цитат Д. Тимофеева. Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
- Беньямин Вальтер. «О понятии истории». Перевод с немецкого С. Ромашко. Беньямин В. *Учение о подобии: Медиаэстетические произведения*. Переводы с немецкого И. Болдырева и др. Москва: РГГУ, 2012: 237–253.
- Брубейкер Роджерс. *Этничность без групп*. Перевод с английского И. Борисовой. Москва: НИУ ВШЭ, 2012.
- Бурдьё Пьер. «Поле литературы». Перевод с французского М. Гронаса. Бурдьё П. *Социальное пространство: поля и практики*. Переводы с французского под ред. Н. А. Шматко. Москва; Санкт-Петербург: Институт экспериментальной социологии; Алетейя, 2005: 365–472.
- Валлерстайн Иммануил. *Мир-система Модерна*: В 4 т. Перевод с английского, литературное редактирование и комментарии Н. Проценко (т. 1–4) и А. Черняева (т. 1). Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2015–2016.
- Гидденс Энтони. *Последствия современности*. Перевод с английского Г. К. Ольховникова и Д. А. Кибальчича; научная редакция и вступительная статья Т. А. Дмитриева. Москва: Праксис, 2011.
- Гумбрехт Ханс. «Современный, Современность (Modern, Modernität, Moderne)». Перевод с немецкого К. Левинсона. Зарецкий Ю., Левинсон К., Ширле И. (сост.). *Словарь основных исторических понятий: Избранные статьи: В 2 томах*. Т. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2014: 241–296.
- Дубин Борис. *Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре*. Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
- Дубин Борис. *Очерки по социологии литературы: Избранное*. Предисловие, составление и подготовка текста А. И. Рейтבלата. Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
- Дэвид-Фокс Майкл. «Модерность в России и СССР: отсутствующая, общая, альтернативная или переплетенная?» Перевод с английского Т. Пирусской. *Новое литературное обозрение* 140 (2016): 19–44.
- Латур Бруно. *Нового Времени не было: Эссе по симметричной антропологии*. Перевод с французского Д. Я. Калугина; научный редактор О. В. Хархордин. Санкт-Петербург: ЕУСПб, 2006.
- Рейтблат Абрам И. *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2009.
- Рэдуэй Дженис. *Читая любовные романы: Женщины, патриархат и популярное чтение*. Перевод с английского М. Т. Курганской и М. А. Тихонова. Москва: Прогресс-Традиция, 2004.
- Сапиро Жизель. «Французское поле литературы: Структура, динамика и формы политизации». Перевод с французского В. Н. Клейман. *Журнал социологии и социальной антропологии* VII/5 (2004): 126–143.
- Хабермас Юрген. «Модерн — незавершенный проект». Ю. Хабермас. *Политические работы*. Составитель А. В. Денежкин; перевод с немецкого Б. М. Скуратова. Москва: Праксис, 2005а: 7–31.
- Хабермас Юрген. «Концепции модерна: Ретроспектива двух традиций». Ю. Хабермас. *Политические работы*. Составитель А. В. Денежкин; перевод с немецкого Б. М. Скуратова. Москва: Праксис, 2005б: 234–268.
- Хоркхаймер Макс, Адорно Теодор. *Диалектика Просвещения: Философские фрагменты*. Перевод с немецкого М. Кузнецова. Москва; Санкт-Петербург: Медиум; Ювента, 1997.
- Шартье Роже. *Письменная культура и общество*. Перевод с французского и послесловие И. К. Стаф. Москва: Новое издательство, 2006.

- Шкловский Виктор. *Техника писательского ремесла*. Москва; Ленинград: Молодая гвардия, 1927.
- Eisenstadt Shmuel (ed.). *Multiple Modernities*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2002.
- Eisenstadt Shmuel. *Comparative Civilizations and Multiple Modernities*. Leiden; Boston: Brill, 2003.
- Eisenstadt Shmuel, Sachsenmaier Dominic, Riedel Jens (eds.). *Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese and Other Interpretations*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002.
- Farrell Michael. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2001.
- Guillory John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1993.
- Habermas Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Translated from German by F. Lawrence. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Habermas Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Translated from German by Th. Burger with the assistance of F. Lawrence. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1989.
- Jauss Hans-Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translated from German by M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982a.
- Jauss Hans-Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated from German by Th. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982b.
- Koselleck Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Translated from German by K. Tribe. Cambridge (Mass.); London: MIT Press, 1985.
- Koselleck Reinhart. *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Translated from German by T. S. Presner et al.; foreword by H. White. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Malia Martin. *History's Locomotives: Revolutions and the Making of the Modern World*. Edited and with a foreword by T. Emmons. New Haven; London: Yale University Press, 2006.
- Preyer Gerhard, Sussmann Michael (eds.). *Varieties of Multiple Modernities: New Research Design*. Leiden; Boston: Brill, 2016.
- Rosati Massimo, Stoeckl Kristina (eds.). *Multiple Modernities and Postsecular Societies*. London; New York: Routledge, 2016.
- Therborn Göran. «Entangled Modernities». *European Journal of Social Theory* VI/3 (2003): 293–305.

REFERENCES

- Adorno Teodor. *Esteticheskaya teoriya*. Pervod s nemeckogo A.V. Dranova. Moskva: Respublika, 2001.
- Assman Alejda. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima Moderna*. Pervod s nemeckogo B. Hlebnikova; pervod anglijskih citat D. Timofeeva. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Ben'yamin Val'ter. «O ponyatii istorii». Pervod s nemeckogo S. Romashko. Ben'yamin Val'ter. *Uchenie o podobii: Mediaesteticheskie proizvedeniya*. Pervody s nemeckogo I. Boldyreva i dr. Moskva: RGGU, 2012: 237–253.
- Brubejker Rodzhers. *Etnichnost' bez grupp*. Pervod s anglijskogo I. Borisovoj. Moskva: NIU VSHE, 2012.
- Burd'yo P'er. «Pole literary». Pervod s francuzskogo M. Gronasa. Burd'yo P'er. *Social'noe prostranstvo: polya i praktiki*. Pervody s francuzskogo pod red. N.A. SHmatko. Moskva; Sankt-Peterburg: Institut eksperimental'noj sociologii; Aletejya, 2005: 365–472.
- Dubin Boris. *Klassika, posle i ryadom: Sociologicheskie ocherki o literature i kul'ture*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.

- Dubin Boris. *Ocherki po sociologii literatury: Izbrannoe*. Predislovie, sostavlenie i podgotovka teksta A. I. Rejtblata. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Devid-Foks Majkl. «Modernost' v Rossii i SSSR: otsutstvuyushchaya, obshchaya, al'ternativnaya ili perepletennaya?» Pervod s anglijskogo T. Pirusskoj. *Novoe literaturnoe obozrenie* 140 (2016): 19–44.
- Eisenstadt Shmuel (ed.). *Multiple Modernities*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2002.
- Eisenstadt Shmuel. *Comparative Civilizations and Multiple Modernities*. Leiden; Boston: Brill, 2003.
- Eisenstadt Shmuel, Sachsenmaier Dominic, Riedel Jens (eds.). *Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese and Other Interpretations*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002.
- Farrell Michael. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2001.
- Guillory John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1993.
- Giddens Antoni. *Posledstviya sovremennosti*. Pervod s anglijskogo G. K. Ol'hovnikova i D. A. Kibal'chicha; nauchnaya redakciya i vstupitel'naya stat'ya T. A. Dmitrieva. Moskva: Praksis, 2011.
- Gumbrecht Hans. «Sovremennyy, Sovremennost' (Modern, Modernität, Moderne)». Pervod s nemeckogo K. Levinsona. Zarekij Yu., Levinson K., Shirle I. (sost.). *Slovar' osnovnyh istoricheskikh ponyatij: Izbrannye stat'i*. V 2 tomah. T. 1. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014: 241–296.
- Habermas Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Translated from German by F. Lawrence. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Habermas Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Translated from German by Th. Burger with the assistance of F. Lawrence. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1989.
- Habermas Jürgen. «Modern — nezavershennyj proekt». J. Habermas. *Politicheskie raboty*. Sostavitel' A. V. Denezhkin; pervod s nemeckogo B. M. Skuratova. Moskva: Praksis, 2005a: 7–31.
- Habermas Jürgen. «Konceptii moderna: Retrospektiva dvuh tradicij». J. Habermas. *Politicheskie raboty*. Sostavitel' A. V. Denezhkin; pervod s nemeckogo B. M. Skuratova. Moskva: Praksis, 2005b: 234–268.
- Horkkhajmer Maks, Adorno Teodor. *Dialektika Prosveshcheniya: Filosofskie fragmenty*. Pervod s nemeckogo M. Kuznecova. Moskva; Sankt-Peterburg: Medium; Yuventa, 1997.
- Jauss Hans-Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translated from German by M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982a.
- Jauss Hans-Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated from German by Th. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982b.
- Koselleck Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Translated from German by K. Tribe. Cambridge (Mass.); London: MIT Press, 1985.
- Koselleck Reinhart. *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Translated from German by T.S. Presner et al.; foreword by H. White. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Latur Bruno. *Novogo Vremeni ne bylo: Esse po simmetrichnoj antropologii*. Pervod s francuzskogo D.YA. Kalugina; nauchnyj redaktor O.V. Harhordin. Sankt-Peterburg: EUSPb, 2006.
- Malia Martin. *History's Locomotives: Revolutions and the Making of the Modern World*. Edited and with a foreword by T. Emmons. New Haven; London: Yale University Press, 2006.
- Preyer Gerhard, Sussmann Michael (eds.). *Varieties of Multiple Modernities: New Research Design*. Leiden; Boston: Brill, 2016.
- Rejtblat Abram. *Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sociologii russkoj literatury*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009.
- Reduej Dzenis. *Chitaya lyubovnye romany: ZHenshchiny, patriarhat i populyarnoe chtenie*. Pervod s anglijskogo M. T. Kurganskoj i M. A. Tihonova. Moskva: Progress-Tradiciya, 2004.
- Rosati Massimo, Stoeckl Kristina (eds.). *Multiple Modernities and Postsecular Societies*. London; New York: Routledge, 2016.

- Sapiro Zhizel'. «Francuzskoe pole literatury: Struktura, dinamika i formy politizacii». Perevod s francuzskogo V. N. Klejman. *Zhurnal sociologii i social'noj antropologii* VII/5 (2004): 126–143.
- Shart'e Rozhe. *Pis'mennaya kul'tura i obshchestvo*. Perevod s francuzskogo i posleslovie I. K. Staf. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2006.
- Shklovskij Viktor. *Tekhnika pisatel'skogo remesla*. Moskva; Leningrad: Molodaya gvardiya, 1927.
- Therborn Göran. «Entangled Modernities». *European Journal of Social Theory* VI/3 (2003): 293–305.
- Vallerstajn Immanuel. *Mir-sistema Moderna*. V 4 t. Perevod s englijskogo, literaturnoe redaktirovanie i komentarii N. Prochenko (t. 1–4) i A. CHernyaeva (t. 1). Moskva: Russkij fond sodejstviya obrazovaniyu i nauke, 2015–2016.

Николај Посељагин, Александра Баженова-Сорокина

КЊИЖЕВНО-ПРОСВЕТНА ДРУШТВА:
СПЕЦИФИЧНОСТИ, ФУНКЦИЈЕ И РАЗНОВРСНОСТИ

Резиме

У чланку постулирамо посебну класу друштвених организација — књижевних и просветних друштава, која спајају у себи уметничке, научне (или филозофске) и педагошке функције. Одликује их то што шире теоријске концепте не само међу својим члановима, већ и на ширу спољну публику, док истовремено делују и као „полигон“ где се ови концепти проверавају и примењују у пракси. Издвајамо низ карактеристичних особина оваквих друштава, према којима се оне не могу свести само на књижевне (или само на научне/филозофске, педагошке), и износимо опште нацрте, који методи и критеријуми су у принципу најбољи за проучавање ових друштава. У прилогу, као практичан пример, објављујемо блок историјско-књижевне грађе за будући речник књижевно-просветних друштава. Овај избор у нашем фокусу описује процесе који су се одвијали у руској (тачније, у предреволюционарној и раној совјетској) књижевности 1910–1920-их.

Кључне речи: књижевно-просветна друштва, књижевни кружоци, социјалне организације, уметничка друштва, просветна друштва, академска друштва, књижевни процес.

Приложение

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИНСТИТУЦИИ КАК КЛАССЫ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ШКОЛЫ: МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ*

Составители Олег Лекманов и Михаил Свердлов

Александра Баженова-Сорокина, Николай Поселягин — ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка/Общество изучения теории поэтического языка)

Олег Лекманов, Михаил Свердлов — Литературная студия при издательстве «Всемирная литература» и Доме искусств (ЛС)

Александра Чабан — Третий «Цех поэтов» (ЦП)

Дмитрий Харитонов — «Серапионовы братья» (СБ)

Ольга Нечаева — Высший литературно-художественный институт им. В. Я. Брюсова (ВЛХИ)

Майя Кучерская — Высшие государственные литературные курсы (ВГЛК)

ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка/Общество изучения теории поэтического языка) — научно-литературное объединение 1910–1920-х гг., базировавшееся в Петрограде (Ленинграде) и ставшее ключевым направлением русского формализма. Было создано В.Б. Шкловским, скорее всего, в 1916 г., однако точной даты создания, как и точного количества участников группы, судя по всему, не существует. В письме Тынянову от конца 1928 г. о попытке перезапуска ОПОЯЗа Шкловский перечисляет в качестве костяка группы следующий состав: «...Я, ты, Борис [Эйхенбаум] <...>, Роман Якобсон, Якубинский, Сергей Бернштейн, остатки Поливанова, хорошо бы Томашевский и младшее поколение, не сейчас же приглашенное»¹. Существуют, однако, два списка, представленные во время регистрации ОПОЯЗа в 1919 г. как официального объединения. Первый из них помещен в объявление в газете «Жизнь искусства»:

1. Бернштейн С. И.
2. Векслер А. Л.
3. Ларин Б. А.
4. Пяст В.
5. Полонская Е. Г.

* Все материалы подборки подготовлены в рамках проектного исследования НИУ ВШЭ «Социальные проекции литературного творчества и творческого письма: история и современность».

¹ Прочитировано в комментариях Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова и М. О. Чудаковой к статье Ю. Н. Тынянова и Р. О. Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» в издании: (Тынянов 1977: 532).

6. Пиотровский А. И.
7. Слонимский М. Л.
8. Эйхенбаум Б. М.
9. Шкловский Вл. Б.
10. Якубинский Л. П.²

Второй список был подан в Петросовет в ноябре 1921 г. Согласно ему, в ОПОЯЗ входили: В. Б. Шкловский (председатель), Б. М. Эйхенбаум (товарищ председателя), Ю. Н. Тынянов (секретарь), В. М. Жирмунский, Л. В. Щерба, С. И. Бернштейн, Б. В. Казанский, Л. П. Якубинский, А. Л. Векслер, Е. Г. Полонская, Вл. Б. Шкловский, В. Г. Корди, В. Р. Ховин (Крусанов 2003: 300–301).

Есть и не включенный в эти официальные списки важный круг участников и соавторов ОПОЯЗа и идеологически близких к нему людей, в который входят Е. Д. Поливанов, Р. О. Якобсон, О. М. Брик. К ним же относятся и непостоянный участник кружка Б. В. Томашевский:

Также и теоретические поиски Б. В. Томашевского предстают порой чуть ли не внеположенными общей работе формалистов, между тем как материалы вполне определенно свидетельствуют о том, что и самими «беспорными» формалистами (по крайней мере, Шкловским и Тыняновым), а не только их внешними критиками и оппонентами, Томашевский воспринимался не только как полноправный участник работы формальной школы в целом, но и как неременный и необходимый член опоязовского кружкового сообщества (Устинов 2001: 297–298).

Тесно связаны с ними и так называемые «младоформалисты» — Марк Аронсон, Борис Бухштаб, Лидия Гинзбург, Виктор Гофман, Григорий Гукровский, Соломон Рейсер, Николай Степанов.

Большинство участников объединения учились в Императорском Санкт-Петербургском университете и входили в литературно-научные кружки, организованные преподавателями. Ключевыми из них были пушкинский семинарий Венгерова (среди его участников — М. К. Азадовский, С. М. Бонди, В. Л. Комарович, Г. В. Маслов, Ю. Г. Оксман и другие непостоянные участники ОПОЯЗа³), Кружок молодых, Кружок поэтов, объединение «Омфалос», а также романо-германский кружок, организованный испанистом Д. К. Петровым (в нем в 1910–1915 гг. участвовали С. М. Боткин, А. А. Гвоздев, Б. А. Кржевский, Б. М. Эйхенбаум, К. М. Мочульский, В. М. Жирмунский, поэт В. А. Пяст и члены Цеха поэтов). Отличительной их особенностью было соприкосновение исследовательской и творческой деятельности — устраивались поэтические вечера, а не только чтения докладов, — и таким образом появилось целое поколение филологов и лингвистов-литераторов. Однако уже в 1910-е гг. было очевидно, что часть

² *Жизнь искусства* 273 (1919), 21 октября.

³ См. комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова и М. О. Чудаковой: (Тынянов 1977: 451–452 и др.).

участников желает обновления лингвистического и литературоведческого научного аппарата и нового осмысления поэтического языка. Виктор Шкловский учился на историко-филологическом факультете Санкт-Петербургского университета, и уже в 1914 г. появляется его брошюра «Воскрешение слова» (Шкловский 1914), написанная по следам речи, которая нередко рассматривается как точка отсчета деятельности объединения. В годы Первой мировой войны Шкловский отправляется добровольцем на фронт, однако совместно с О. М. Бриком, Е. Д. Поливановым и Л. Д. Якубинским продолжает заниматься разработкой теоретической базы будущего ОПОЯЗа, которая позднее воплотится в двух первых сборниках печатного органа группы — «Сборниках по теории поэтического языка» (выходили с 1916-го по 1923 г., всего 6 выпусков).

Основой нового подхода, разрабатываемого группой для исследования в первую очередь современной литературы и литературы «вне времени», становится идея **искусства как приема**, наиболее ярко выраженная в одноименной статье Шкловского 1917 г.⁴ и ставшая базовой для концепции раннего ОПОЯЗа. Сам подход к литературному тексту как к сумме формальных приемов, т. е. функциональных единиц, материально выраженных в самом тексте, а не как к простому внешнему выразителю неких внетextовых сущностей (таких, как авторский замысел, национальная культура, романтический гений и т. д.), был резко полемичен по отношению к предшествующим традициям неоромантической и психологической (А. А. Потебня) интерпретаций художественной литературы, а также к диффузионистскому направлению в гуманитарных науках (А. Н. Веселовский, Дж. Дж. Фрэнгер, А. Аарне и др.). Текст при таком подходе переставал быть ориентированным на автора и / или литературную традицию, а переориентировался на самого себя (свою внутреннюю структуру) и на читателя. При этом читатель получал возможность — как раз благодаря восприятию заложенных в тексте приемов — воспринять его как нечто качественно новое, тем самым деавтоматизируя и собственный процесс чтения и рефлексии, и ту информацию, которая заложена в тексте. Внимание к внутренней структуре текста и элементам ее устройства сформулировано во многом под влиянием современной Шкловскому лингвистики — в частности, взглядов И. А. Бодуэна де Куртенэ. А деавтоматизация читательского восприятия, которую Шкловский обозначает также как **остранение**, становится ключевым термином раннего ОПОЯЗа. Автор при таком взгляде оказывается функциональным объектом, лишь детализирующим — например, с помощью интонирования при устном чтении — то, что уже объективно заложено в его тексте (Эйхенбаум 1969), а читательское восприятие художественного произведения — и даже, более того, его мировосприятие в целом, сформированное читаемым текстом, — на-

⁴ См. ее републикацию в одном из итоговых для Шкловского и для всего ОПОЯЗа изданий: (Шкловский 1929: 7–23).

оборот, оказывается во главе угла. Как следствие, литературный процесс и литературные влияния в раннем формализме предстают в виде межтекстового обмена: тексты как бы «сами» механически обмениваются приемами и способами внутреннего структурирования своей композиции (Эйхенбаум 1987); этот радикальный взгляд был в середине 1920-х гг. переосмыслен Тыняновым.

Концепции литературной формы, приема и остранения становятся основой как для литературоведческого разбора, так и для литературной практики и обучения искусству написания прозы. Интерес Шкловского к «внутренним законам литературы», с одной стороны, чуть позже станет базой для работы с молодыми писателями и сценаристами (особую роль в обоих случаях играет разделение **фабулы и сюжета**), но, с другой стороны, окажется камнем преткновения и причиной споров с Тыняновым и Эйхенбаумом, а позднее обернется методологической проблемой для литературоведческих исследований.

Тынянов в статьях «Литературный факт» (1924), «О литературной эволюции» (1927) (Тынянов 1977: 255–281) и ряде других сильно трансформирует теоретический базис ОПОЯЗа. В них он противопоставляет генезис литературных явлений (т. е. историю литературы, выстроенную как интуитивная подборка отдельных литературных влияний) и **литературную эволюцию** — полуавтономный культурный процесс, который, однако, более не сводится к обмену приемами между разными текстами и группами текстов, а представляет собой исторически обусловленную динамику социальных конвенций — т. е. того, что считают литературой, приемом, жанром, стилем, тем или иным литературным направлением и т. д. сами участники литературного процесса. Это еще более ориентирует исследование литературы на читателя, но одновременно показывает субъективность, историческую изменчивость и зависимость от общества, казалось бы, стабильных и самоочевидных литературных категорий. Литература становится зависима не столько от отдельных читателей и их восприятий, сколько от всего общества, где ее создают, издают, читают, цитируют и интерпретируют. Общество постоянно переосмысляет **конструктивные принципы** литературных текстов — т. е. общие установки, договоренности, а одновременно — элементы структуры, которые опознаются читателями как ключевые для данного жанра, направления и т. д. Принцип конструкции связан не с идеями, заложенными в тексте, а с особенностями формы, структуры, и с читательской интерпретацией этой структуры (например, в один исторический период — середина XVIII в. — общество может считать оду высоким и значимым литературным жанром, а дружеское письмо вообще не рассматривать как литературу, а в другой исторический период — пушкинское время — ода теряет ценность и уходит из центра литературного процесса на периферию, а дружеское письмо, наоборот, входит в литературу и превращается в один из главных жанров эпохи). Литературная эволюция у Тынянова предстает как взаимное соотнесение всех лите-

ратурных явлений и постоянное изменение их соотношения, их внутренних элементов и функций, а функция каждого такого явления и элемента представляет собой его соотнесенность со всеми остальными элементами внутренней структуры художественного текста и со всеми другими явлениями литературного ряда. Как следствие, история литературы — больше не механический обмен приемами, отделенный от других сфер культуры и общества: между литературой и социумом теперь открывается большая промежуточная область — пространство **литературного быта**, где происходит активный взаимообмен между литературным и внелитературными рядами. Эйхенбаум и его ученики подхватили идею литературного быта и сделали ее одним из основных объектов исследования (Аронсон, Рейсер 1929 и др.). Фактически ОПОЯЗ здесь начал постепенно переходить от автономного филологического анализа к социологии литературы.

Параллельно с теоретическими исследованиями ключевые деятели ОПОЯЗа занимаются также и литературным творчеством, причем нередко рассматривают собственные художественные тексты как исследовательский полигон для прикладной отработки теоретических идей, создавая метапрозу. С другой стороны, и литературная теория служит формалистам для собственного творчества — неразделимость теории и практики является одной из ключевых идей сообщества: так, Шкловский пишет о том, что «поэзию анализировать надо. Но анализировать, как поэт, не теряя поэтического дыхания» (Шкловский 1983: 82). Л. Гинзбург в «Проблеме поведения Эйхенбаума» говорит об этом же явлении: «Шкловский изначально был писателем, Тынянов готовился им стать» (Гинзбург 2002: 442). Постепенный уход от строго научных методов и смешение теоретического, критического и творческого подходов к объекту исследования были и остаются новаторскими и крайне интересными решениями для последующих исследований, но во многом именно они и привели (в первую очередь, в глазах критиков) к дальнейшему кризису формального метода.

Другим значимым направлением прикладной деятельности ОПОЯЗа была работа с кинематографом — от кинокритики и создания сценариев (Шкловский, Тынянов) до разработки кинотеории, основанной на формальном методе исследования киноязыка и на работе с актерами (Шкловский, Тынянов, Брик)⁵. Инструментарий формального анализа кинотекста будет заново переоткрыт спустя несколько десятилетий и использован в других научных традициях — как российских (Жолковский, Щеглов 1996; Иванов 1976; 1999а; 1999б; Лотман 1994 (с вынужденными идеологическими оговорками); 1998; Успенский 1995 и мн. др.), так и зарубежных (Bordwell 1989; Mrugalski, Schahadat, Wutsdorff 2023; Theile, Tredennick 2013; Thompson 1981; 1988; Моретти 2016; Мукарежовский 1994; 1996 и др.). Особенно

⁵ См., например, раздел «Кино» в сборнике избранных статей Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» (Тынянов 1977: 320–348), сборники кинорецензий и киноведческих статей Шкловского (Шкловский 1965; 1985) и О.М. Брика (Брик 2015).

сильное влияние ОПОЯЗа прослеживается в концепциях участников Пражского лингвистического кружка и Тартуско-московской семиотической школы.

Установка на рассмотрение искусства как вида технически воспроизводимой деятельности, редукция исторических контекстов в ранней теории ОПОЯЗа, а также отсутствие строгой научной системы в трудах опоязовцев обуславливают отсутствие общего языка (иногда доходившее до прямых конфликтов) с московскими формалистами, а именно с Московским лингвистическим кружком — МЛК (за исключением, пожалуй, Якобсона) и с исследователями из Государственной академии художественных наук — ГАХН (см. для примера: Акимова 2001/2002; Шапир 2001/2002). Несмотря на то что ОПОЯЗ и МЛК были заинтересованы в обновлении российской-советской лингвистики и литературоведения, их подходы радикально различались. Было очевидно, что члены ОПОЯЗа гораздо ближе в своих изысканиях литераторам-футуристам и литературным критикам, для которых интуиция и выстраивание теории как будто бы «с чистого листа» играют не менее важную роль в осмыслении феномена, чем по всем правилам выстроенная научная концепция с опорой на предшествующую исследовательскую традицию.

В 1920 г. Российский институт истории искусств получил звание государственного (ГИИИ), а руководить открывшимся отделением истории словесных искусств стал литературовед-германист В. М. Жирмунский, в общем и целом разделявший теорию формального метода (Жирмунский 1977а), хотя и полемизировавший с наиболее радикальными воззрениями раннего ОПОЯЗа (Жирмунский 1928; 1977б). Благодаря ему в институте начинают преподавать С. И. Бернштейн, Б. М. Эйхенбаум, Е. Д. Поливанов, В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов и другие опоязовцы и близкие к ним теоретики. Большинство участников ОПОЯЗа преподавали в ГИИИ до конца 1920-х гг., когда отделение было распущено и закрыто.

Высшие государственные курсы искусствоведения в ГИИИ становятся центром формалистских исследований и споров; благодаря им появляется поколение младоформалистов (Б. Бухштаб, Л. Гинзбург, В. Гофман, Г. Гуковский, Н. Степанов и др.). Ключевую роль в появлении младоформалистов сыграл семинар по русской литературе XIX в., созданный Тыняновым и Эйхенбаумом в 1924 г. (по другим сведениям, в 1925-м (Гинзбург 1982: 305)). Неоспоримо влияние ОПОЯЗа и на других учеников и коллег опоязовцев по ГИИИ, отраженное, в частности, в мемуарах В. Каверина. По словам писателя, он, уже будучи преподавателем, посещал все лекции и семинары Шкловского (а самого его, как известно, вывел в качестве главного героя в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове»). Каверин писал, что семинар Эйхенбаума и Тынянова «можно назвать <...> “семинаром отбора” — иным из нас были не по плечу занятия, требовавшие основательного знания западноевропейской теоретической литературы»

(Каверин 1982: 343). В 1926 г. вышел сборник статей участников семинара «Русская проза», отражавший теоретические и исторические воззрения учителей и учеников, которые можно было бы воспринимать как единое направление (републикован в издании: Младоформалисты 2007). Однако критики формального метода, равно как и ученики Тынянова и Эйхенбаума, уже на этапе составления этого сборника видят накопившиеся проблемы кружка. Ключевыми из них стали несовпадение взглядов на будущее теории и невозможность вписать отдельные литературные факты в теоретические концепции, созданные старшим поколением формалистов. В итоге возник конфликт между «отцами-основателями» ОПОЯЗа и младоформалистами. В 1927-м учителя распускают семинар, сообщив, что участники «больше не нуждаются в их руководстве» (Гинзбург 1982: 305).

Вынужденный отъезд Шкловского из России (1922–1923) и последующее отдаление его от сообщества, глубокие научные расхождения между членами ОПОЯЗа, ухудшение политической и культурной среды — все это привело к тому, что кружок оказался в подвешенном состоянии. С другой стороны, в эти годы происходит включение внелитературного контекста в сферу формалистских интересов: обращение к литературному быту и отчасти к социологии литературы обновляют теорию формального метода и делают подход более гибким и цельным. Одновременно с этим часть формалистов активно занимается художественным творчеством, а переписка и критика становятся частью творческой и исследовательской деятельности наряду с прозой. Последняя попытка перезапуска ОПОЯЗа происходит в 1928 г., когда Шкловский, за несколько лет до того вернувшийся в СССР, зовет из-за границы Романа Jakobсона. Их активная переписка показывает возможные пути, по которым могли бы пойти ОПОЯЗ и ленинградский формализм в целом; возможно, случилось бы и восстановление связей между формалистами и младоформалистами. Однако в 1929–1930 гг. происходит окончательный разгром формалистского метода официальными советскими идеологами, что знаменует и публичное окончание всех версий бытования объединения.

Концепции ОПОЯЗа повлияли на различные направления советской и зарубежной теоретической мысли. Так, функциональный подход был подхвачен сторонниками формального метода, не входившими в ОПОЯЗ (в первую очередь В. Я. Проппом), и их зарубежными последователями (в частности, Парижской школой А. Ж. Греймаса), а ориентированность на внутреннюю структуру текста была позднее развита Р. О. Jakobсоном и интегрирована в структурализм, в том числе в структурную лингвистику и поэтику Пражского кружка и в советскую структуралистскую семиотику Тартуско-московской школы. Во многом близкий к ОПОЯЗу Б. В. Томашевский использовал многие наработки теоретиков кружка в учебных пособиях «Теория литературы. Поэтика» (1-е изд. — 1925, 6-е изд. — 1931) и «Краткий курс поэтики» (1-е изд. — 1928, 5-е изд. — 1931). Некоторые идеи опоязовцев инкорпорировал в свой метод В. В. Виноградов. Ряд идей

ОПОЯЗа, в первую очередь касающихся концепции литературных приемов, теории сюжетосложения и литературных стилей, продолжал развиваться в позднейших книгах бывший лидер кружка Шкловский (Шкловский 1927; 1928; 1931 и др.); более того, в те же годы в книге «О теории прозы» (Шкловский 1929) он републиковал некоторые наиболее значимые свои работы опоязовского периода, включая статью «Искусство как прием».

Развивали идеи, общие с ОПОЯЗом, и ученые, в целом достаточно далекие от идеологии этого кружка. Так, например, исследовательский фокус на читателе, чье мировосприятие деавтоматизируется с помощью художественного текста, и прикладной инструментарий формального анализа (включая разделение фабулы и сюжета, но уже не автономное, а взаимосвязанное с процессом читательского чтения) разрабатывал психолог Л. С. Выготский (Выготский 1998). Один из теоретиков немецкой рецептивной эстетики Х. Р. Яусс, наоборот, критиковал ОПОЯЗ за отсутствие, по его мнению, интереса к читателю и сведение всего филологического исследования к автономному анализу литературных форм и приемов (Яусс 1995). Отталкиваясь от идей Шкловского и Тынянова и противопоставляя их взглядам собственную концепцию, М. М. Бахтин позднее сформулировал основы теории речевых жанров, ставшей одной из предтеч дискурсивного анализа (Бахтин 1997). Отталкивался от наиболее радикальных идей раннего ОПОЯЗа и Ж. Женетт, разрабатывая концепцию нарратологии (Женетт 1998). Методология раннего формализма оказала значительное влияние на различные неформалистские направления второй половины XX и начала XXI вв. — такие, как поэтика выразительности А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова (Жолковский, Щеглов 1996), структурно-семиотический анализ поэтики литературного текста Тартуско-московской школы или подход Франко Моретти (Моретти 2016; впрочем, в последнем случае можно наблюдать не менее сильное влияние тыняновской концепции литературной эволюции).

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ⁶

- Баран Х., Гиндин С. И. (отв. ред.). *Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования*. Москва: РГГУ, 1999.
- Брик О., Поливанов Е., Шкловский В., Эйхенбаум Б. М., Якубинский Л. *Поэтика*. Вып. 1. Петроград: 18-я Государственная типография, 1919.
- Векшин Г. В. (отв. ред.). *Методология и практика русского формализма: Бриковский сборник*. [Вып. 2.] Москва: Азбуковник, 2014.
- Векшин Г. В. (отв. ред.). *Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник*. [Вып. 1.] Москва: МГУП, 2010.

⁶ Разумеется, мы не претендуем даже на относительную полноту: достаточно репрезентативная библиография по ОПОЯЗу могла бы составить целую отдельную книгу. Здесь мы даем лишь самый предварительный обзорный список книг и статей, которые, на наш взгляд, весьма значимы для лучшего понимания специфики ОПОЯЗа и помогут с разных ракурсов осмыслить ее в первом приближении.

- Гинзбург Л. Я. *О старом и новом: Статьи и очерки*. Ленинград: Советский писатель, 1982.
- Гинзбург Л. Я. *Записные книжки. Воспоминания. Эссе*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2002.
- Депретто К. *Формализм в России: Предшественники, история, контекст*. Авторизованный перевод с французского В. Мильчиной. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
- Жирмунский В. М. «Вокруг “Поэтики” Опояза». Жирмунский В. М. *Вопросы теории литературы: Статьи 1916–1926*. Ленинград: Academia, 1928: 337–356.
- Жирмунский В. М. «К вопросу о “формальном методе”». Жирмунский В. М. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Издание подготовлено Н. А. Жирмунской. Ленинград: Наука, 1977: 94–105.
- Зенкин С. *Работы о теории*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Каверин В. А. (сост.). *Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи*. Москва: Советский писатель, 1983.
- Левченко Я. С. *Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии*. Москва: НИУ ВШЭ, 2012.
- Левченко Я. (сост.). «Младоформалисты»: *Русская проза*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2007.
- Левченко Я. (сост.). «Русский формализм: визуальные кейсы». *Новое литературное обозрение* 147 (2017): 15–55.
- Левченко Я. (сост.). «Смотреть и делать. Русский формализм: метапоэтика и метатеория». *Новое литературное обозрение* 159 (2019): 122–212.
- Левченко Я., Пильщиков И. (сост.). «Второе столетие русского формализма». *Новое литературное обозрение* 139 (2016): 14–60.
- Левченко Я., Пильщиков И. (ред.-сост.). *Эпоха «остранения»: Русский формализм и современное гуманитарное знание*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
- Светликова И. Ю. *Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа*. Москва: Новое литературное обозрение, 2005.
- Тоддес Е. А. *Избранные труды по русской литературе и филологии*. Составители Е. Лямина, О. Лекманов и А. Осповат. Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
- Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков и М. О. Чудакова. Москва: Наука, 1977.
- Ушакин С. А. (ред.-сост.). *Формальный метод: Антология русского модернизма*. Т. 1–3. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2014–2016. [Издание продолжается.]
- Ханзен-Лёве О. А. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. Перевод с немецкого С. А. Ромашко. Москва: Языки русской культуры, 2001.
- Шкловский В. *Воскрешение Слова*. Санкт-Петербург: Типография З. Соколинского, 1914.
- Шкловский В. *О теории прозы*. Москва: Федерация, 1929.
- Шкловский В. *О теории прозы*. Москва: Советский писатель, 1983.
- Эрлих В. *Русский формализм: История и теория*. Перевод с английского А. В. Глебовской. Санкт-Петербург: Академический проект, 1996.
- Brown E. J. «The Formalist Contribution». *The Russian Review* XXXIII/3 (1974): 243–258.
- Garson J. «Literary History: Russian Formalist Views, 1916–1928». *Journal of the History of Ideas* XXXI/3 (1970): 399–412.
- Mrugalski M., Schahadat Sch., Wutsdorff I. (eds.). *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2023.
- Steiner P. *Russian Formalism: A Meta-poetics*. Ithaca (N.Y.): London: Cornell University Press, 1984.
- Thompson E. M. *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: A Comparative Study*. The Hague; Paris: Mouton, 1971.

Литературная студия (далее — ЛС) при издательстве «Всемирная литература» и Доме искусств возникла как учебный коллектив по подготовке переводчиков при издательстве «Всемирная литература», которое тогда располагалось в Петрограде по адресу: Невский проспект, д. 64. В отчете издательства за 1919 г. констатировалось: «...У руководителей издательства создалось убеждение, что лишь путем эмпирическим, путем совместной работы над методами анализа и созидания стихов и прозы — может быть создан кадр сознательных работников»⁷. 28 июня 1919 г. состоялось официальное открытие ЛС в петроградском доме Мурузи (Литейный проспект, д. 24), на котором о студии говорилось как о «мастерской», т. е. «не столько школе, сколько лаборатории. Задача ее не умозрительная, а действенная: добытые теоретически данные приложить к практической работе над переводами иностранной литературы»⁸.

Первоначальные задачи ЛС вскоре расширились, о чем в неподписанной статье 1921 г. рассказывал один из участников студии, Л. Лунц:

Весной 1919 г. по мысли поэта Н. Гумилева была организована при издательстве Студия, имевшая целью подготовить необходимых для «Всемирной Литературы» переводчиков и попутно дать литературное образование молодым поэтам и беллетристам. Четырехмесячные работы этой Студии протекли очень успешно, но показали, что интересы молодежи направлены, главным образом, на самостоятельную, а не переводческую работу⁹.

Сходно о генезисе ЛС в 1924 г. вспоминал Г Иванов: «Слушатели ее, все начинающие поэты, естественно, вскоре перешли от переводов на стихи свои собственные»¹⁰. Впрочем, ориентация ЛС на самостоятельное творчество отмечалась уже в отчете «Всемирной литературы» за 1919 г.:

Доныне в состав работников Студии входили исключительно переводчики — сотрудники издательства, но разрабатываемые вопросы имеют значение столь общее и захват столь широкий, что Студия впредь решила открыть свои двери всем стремящимся к изучению и созиданию литературы¹¹.

Соответственно, уже к осени 1919 г. студия насчитывала

четыре отделения: прозы, поэзии, переводов и критики. Во главе каждого отделения стояли известные писатели. Занятия по поэзии вел Н. С. Гумилев, по литературной критике — К. И. Чуковский, по прозе — Е. И. Замятин, по стихотворному переводу — М. Л. Лозинский, по теории литературы — В. Б. Шкловский (Полонская 1990: 148).

Впоследствии рубрикация занятий ЛС расширилась и усложнилась еще больше. В программу вошли курсы по теории поэзии и прозы, ритмике, стилистике, композиции, истории литературы, истории литературных

⁷ *Исторический архив* 2 (1958): 79.

⁸ «Открытие студии “Всемирной Литературы”». *Жизнь искусства* (1919), 2 июля: 2.

⁹ *Дом искусств* 1 (1921): 70. Ср.: (Лунц 2007: 390).

¹⁰ *Звено* [Париж] (1924), 3 ноября.

¹¹ *Исторический архив* 2 (1958): 79–80.

идей, а также «семинарии» по созданию поэтических и прозаических произведений, переводу стихов и прозы, «литературному разбору», «составлению литературных характеристик», «биографических и библиографических очерков»¹². Все это потребовало привлечения большого числа квалифицированных преподавателей и известных писателей, многие из которых в этот период к тому же остро нуждались в заработке. Среди преподавателей ЛС в разные годы числились А. А. Блок, А. Л. Волынский, М. Горький, М. А. Кузмин, А. Я. Левинсон, Федор Сологуб, Б. М. Эйхенбаум и др. Количество помещений, в которых велись занятия, тоже с неизбежностью должно было увеличиться. Когда 19 ноября 1919 г. открылся петроградский Дом искусств (Мойка, д. 59), ЛС переместилась туда.

По свидетельству М. Л. Слонимского, в семинарах ЛС в разные годы занималось свыше 200 человек (Зайдман 1973: 144). Однако постоянное ядро студийцев состояло из сравнительно небольшого количества молодых поэтов, прозаиков и переводчиков. В него входили Раиса Блох, Константин Вагинов, Михаил Зоценко, Лев Лунц, Сергей Нельдихен, Ирина Одоевцева (псевдоним Рады Гейнике), Ада Оношкович-Яцына, Владимир Познер, Елизавета Полонская, Николай Чуковский, Мария Шкапская и некоторые другие. При этом единства взглядов на литературу среди участников студии не наблюдалось. Напротив, между студийцами из разных отделений велось подобие полушуточной литературной войны: «...В первый же месяц, — отмечает К. И. Чуковский, — студисты разделились на враждебные касты: шкловитяне, гумилевцы, замятинцы. И все эти разнородные касты без конца сражались меж собой» (Чуковский 1965: 492). Тем не менее дух соревновательности сочетался в деятельности ЛС с атмосферой праздника и молодого жизнотворчества. По воспоминаниям И. В. Одоевцевой:

В Доме искусств, или, как его называли сокращенно, в Диске, всегда было шумно и многолюдно. <...> здесь студисты устраивали после лекций игры, в приступе молодого буйного веселья носясь с визгом и хохотом по залам (Лекманов 2020: 201).

Похоже студийную атмосферу описал в очерке «Диск» 1939 г. В. Ф. Ходасевич:

Гостиная служила артистической комнатой в дни собраний; в ней же Корней Чуковский и Гумилев читали лекции ученикам своих студий — переводческой и стихотворной. После лекций молодежь устраивала игры и всяческую возню в соседнем холле — Гумилев в этой возне принимал деятельное участие. Однажды случайно я очутился там в самый разгар веселья. «Куча мала!» — на полу барахталось с полтора десятка тел, уже в шубах, валенках и ушастых шапках. Фрида Наппельбаум, маленькая поэтесса, показала мне пальцем:

— А эта вот — наша новенькая студистка, моя подруга.

¹² *Известия* 126 (1919), 13 июня.

- А как фамилия?
- Нина Берберова.
- Да которая же? Тут и не разберешь.
- А вот она, вот, в зеленой шубке. Вот, видите, нога в желтом ботинке? Это ее нога (Ходасевич 1997: 275–276).

Главная ставка на занятиях ЛС делалась на обучение профессиональному мастерству. Особенно усердно привить студийцам отношение к искусству не только как к священнодействию, но и как к ремеслу старались Гумилев и Замятин. Н. А. Оцуп отмечал в начале 1950-х гг.:

Замятин и Гумилев — почти ровесники. <...> Есть что-то общее в их обликах, в их отношении к литературе. Гумилев был человеком редкой дисциплины, сосредоточенной воли, выдержки. Теми же качествами привлекателен характер Замятина. Каждый из них «алгеброй гармонию поверил». Тот и другой твердо знали, что мастерство достигается упорной работой (Оцуп 1993: 541–542).

Замятин не заботился о блеске и увлекательности изложения. Он хотел одного: принести как можно больше пользы своим ученикам. Многие его советы очень спорны, но им следовали, и не без успеха (Оцуп 1993: 543)¹³.

О педагогической тактике взаимодействия Гумилева с аудиторией рассказывала И. В. Одоевцева: «Он старался во что бы то ни стало поразить ее воображение и открыть перед ней еще неведомые горизонты» (Лекманов 2020: 53). Участник студии Н. К. Чуковский в воспоминаниях описывал, как проходили занятия с мэтром:

Особенно упорным является предположение, будто Гумилев заставлял своих учеников чертить таблицы и учил их писать стихи, бросая на эти таблицы шарик из хлебного мякиша. Так вот, что было и чего не было: таблицы были, шарика не было <...>. Теория поэзии, утверждал он, может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдологию <...>. Так как каждый отдел и каждый раздел делились на ряд подотделов и подразделов, то всю теорию поэзии можно было вычертить на большом листе бумаги в виде наглядной таблицы, что мы, участники семинара, и обязаны были делать с помощью цветных карандашей. Подотделы и подразряды располагались на этой таблице таким образом, что составляли вертикальные и горизонтальные столбцы. Любое стихотворение любого поэта можно было вчертить в эту таблицу в виде ломаной линии, отдельные отрезки которой располагались то горизонтально, то вертикально, то по диагонали. Чем лучше стихотворение, тем больше различных элементов будет приведено в нем в столкновение и, следовательно, тем больше углов образует на таблице выражающая его линия. Линии плохих стихов пойдут напрямик — сверху вниз или справа налево. Таким образом, эта таблица, по мнению ее создателя, давала возможность не только безошибочно и объективно критиковать стихи, но и писать их, не рискуя написать плохо (Чуковский 2005: 45).

¹³ См. тексты десяти лекций, прочитанных Замятиным в ЛС: (Замятин 2022).

Подобная ставка на профессиональное мастерство ставилась в вину преподавателям ЛС — или как минимум высмеивалась — не только бывшими студистами (например, Н. Чуковским), но и теми литераторами, которые наблюдали деятельность ЛС со стороны. Так, Г. В. Адамович вспоминал в 1928 г.:

Это было, кажется, в двадцатом году, — во время расцвета гумилевских поэтических студий. Учеников у Гумилева было без счета, все они писали недурно, по акмеистической выучке, умели сочинить правильный сонет и сразу отличить пятистопную строчку от шестистопной. Но талантов среди них заметно не было (Адамович 2015: 557).

Сходным образом о работе студии в позднейших мемуарах высказался К. А. Федин:

То, что прежде считалось возможным в живописи, в театре, — изучение мастерства, технических приемов искусства, — было допущено в литературу. Стали учиться писать, как раньше учились рисовать или делать реверансы <...>. Два-три человека из этой молодежи сделались потом писателями, большинство же рассеялось сначала по другим студиям и кружкам, потом по другим дорогам жизни (Федин 1977: 53).

Но в основном те, кто писал и вспоминал о ЛС, отмечали интеллектуальную насыщенность студийной жизни, с ее установкой на синтез науки, литературной учебы и творчества и открытостью всему новому в литературе. Это, в частности, обыгрывается в шуточных стихах В. С. Познера, 21 ноября 1919 г. внесенных в «Чукоккалу» (знаменитый альбом К. И. Чуковского):

Была весна, открылся дом Мурузи,
Звезда эйделологии зажглась,
И критика там в тройственном союзе
С поэзией и прозой слилась.
И Гумилев, и Левинсон, и Шкловский,
И Лернер, и Данзас блистали там.
При входе в Студию Корней Чуковский
Почтительно сгибался пополам.
Настало лето. Прилагал старанья
Сам Шкловский, чтоб вдолбить ряды основ.
«Сантиментальное» осталось «воспитанье»,
Хотя и выгнал сантименты Гумилев.
Но все же всяк, храня завет отцовский,
По грезам тосковал и по мечтам.
Все так же в Студии Корней Чуковский
Почтительно сгибался пополам.

(Чукоккала 2006: 240)

Именно в учебно-литературном быту Студии зародилась группа «Серрапионовы братья», сыгравшая заметную роль в литературе 1920-х гг. (о ней см. ниже очерк Д. В. Харитонова).

Закрылась ЛС в 1923 г.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Дом искусств 1 (1921): 70.

Зайдман А. Д. «Литературные студии “Всемирной литературы” и “Дома искусств” (1919–1921 годы)». *Русская литература* 1 (1973): 141–147.

Крамова Н. Ф. *Пока нас помнят...: Рассказы*. Теналы: Эрмитаж, 1989.

Лекманов О. «Жизнь прошла. А молодость длится...»: *Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы»*. Москва: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2020.

Лунц Л. *Литературное наследие*. Москва: Научный мир, 2007.

Нельдихен С. *Органное многоголосье*. Составление, подготовка текста и примечания М. Амелина. Москва: ОГИ, 2013.

Оцуп Н. *Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания о писателях*. Вступительная статья, составление и подготовка текста Л. Аллена. Санкт-Петербург; Дюссельдорф: Logos; Голубой всадник, 1993.

Полонская Е. Г. *Города и встречи*. Вступительная статья, послесловие, составление, подготовка текста и комментарии Б. Я. Фрезинского. Москва: Новое литературное обозрение, 2008.

Чуковский Н. *О том, что видел*. Москва: Молодая гвардия, 2005.

Олег Лекманов, Михаил Свердлов

Третий «Цех поэтов» (далее — **ЦП**) стал правопреемником Первого¹⁴ (отчасти и Второго¹⁵) «Цеха поэтов». Избрав еще в начале 1910-х гг. для самоназвания метафору из быта средневековых мастеров, организаторы группы сразу обозначили свое отношение к литературе как к ремеслу, которому можно обучить¹⁶. Основной задачей объединения участники считали постижение главных законов литературного мастерства через поступательную тренировку своих писательских навыков.

¹⁴ Первый «Цех» просуществовал с 1911-го по 1914 г., его главными организаторами стали Н. Гумилев и С. Городецкий. Подробнее об этом см.: (Богомолов 1999; Лекманов 2000: 9–184; Лозинский 2008; Тименчик 1974; 1977; 1981).

¹⁵ О деятельности Второго «Цеха поэтов» (1916–1917) до сих пор известно немного. Его организаторами и идейными вдохновителями считаются Г. Иванов и Г. Адамович. По всей видимости, разгар революции, а также отъезд Гумилева во многом повлияли на прекращение деятельности этого «Цеха».

¹⁶ В разные периоды существования группы этот подход вызывал ряд единодушных претензий со стороны их литературных оппонентов — см., например, рецензию А. Рославлева на первый номер «цеховского» «Гиперборея» (Рославлев 1912) или известную отповедь А. Блока «“Без божества, без вдохновенья”: (Цех акмеистов)». Однако само понимание ремесла у «цеховиков» не было утилитарным: наоборот, в группе присутствовал культ Слова и вдумчивого отношения к нему. См. например, рассуждения о Логосе в «Утре акмеизма» О. Мандельштама: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов. И если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования» (Мандельштам 2001: 503).

ЦП просуществовал со второй половины 1920-го¹⁷ до 1922 г.¹⁸ Заседания проходили в Доме искусств (Мойка, д. 59), Доме литераторов (Басейная (ныне Некрасова), д. 11) и на романо-германском отделении Петроградского университета (Университетская наб., д. 11) (Оношкович-Яцына 1993: 397).

В состав ЦП входили: Н. Гумилев (организатор), Г. Иванов, Г. Адамович, И. Одоевцева, Н. Оцуп, С. Нельдихен-Ауслендер, Вс. Рождественский, К. Вагинов, А. Оношкович-Яцына, Б. Н. Верин (Башкиров). На первых собраниях присутствовал В. Ходасевич, также заседания посещали М. Лозинский, В. Пяст, О. Мандельштам. Несмотря на ироничные замечания о Цехе в «Некрополе»¹⁹, Ходасевич и Мандельштам проявляли довольно активное участие на первых заседаниях: не только читая свои стихотворения и высказываясь о текстах остальных участников, но и выступая с другими членами «Цеха» на «Вечере стихов» (Галушкин 2005: 26).

Членство некоторых литераторов до сих пор находится под вопросом: так, тексты П. Волкова, Л. Липавского, В. Познера, М. Тумповской были опубликованы в альманахах «Цеха», что свидетельствует об их близости к ЦП по крайней мере в определенный период его существования. Однако участие этих поэтов не подтверждается пока мемуарными и другими источниками. О принадлежности Н. Тихонова к ЦП упоминает Оцуп (Оцуп 1995: 120), однако другие современники, как и сам Тихонов, об этом не пишут.

Состав участников ЦП во многом совпадал с кругом литераторов, входивших в Литературную студию (ЛС), функционировавшую в это же время (о ней см. выше очерк О. А. Лекманова и М. И. Свердлова). Однако если учащиеся ЛС по преимуществу постигали теорию и практику поэзии в академическом формате, то основной особенностью ЦП являлось сочетание литературной учебы с интимной дружеской атмосферой. ЦП был более малочислен, в его ряды мог вступить далеко не каждый желающий молодой поэт: нужна была рекомендация кого-нибудь из круга ЦП или личное приглашение Гумилева. Так, одна из участниц и единственный современный хроникер деятельности ЦП, Ада Оношкович-Яцына, в дневнике за-

¹⁷ С. Нельдихен пишет об осени 1920 г. (Нельдихен 2013: 328). Одоевцева называет конец 1920 г. (Лекманов 2020: 271). В. Лукницкая указывает зиму 1920–1921 гг. (Лукницкая 1990: 246). Н. Оцуп предлагает наиболее широкие рамки: с 1919-го по 1924-й (Оцуп 1995: 120). В предисловии к переизданному в 1922 г. Первому альманаху Цеха поэтов о времени появления написано следующее: «В конце 1920 года в Петрограде некоторые поэты, в том числе и несколько членов первого Цеха, объединились под старым Цеховым знаменем» (Цех поэтов 1922: 8).

¹⁸ Последний альманах «Цеха» вышел в Берлине в 1923-м. В качестве даты окончания объединения Оцуп называет 1924 г. (Оцуп 1995: 120).

¹⁹ Ср. следующий эпизод из воспоминаний Ходасевича: «Да потому, что и нет никакого “Цеха”. Блок, Сологуб и Ахматова отказались. Гумилеву только бы председательствовать. Он же любит играть в солдатики. А вы попались. Там нет никого, кроме гумилят.

— Позвольте, а сами-то вы что же делаете в таком “Цехе”? — спросил я с досадой. Мандельштам сделал очень серьезное лицо:

— Я там пью чай с конфетами» (Ходасевич 1996: 88–89).

фиксировала процедуру своего принятия в Цех, где за нее ходатайствовал Лозинский, затем шло обсуждение текстов и голосование:

Сегодня вечером первое заседание Цеха поэтов. Вдруг телефон, Maître (Лозинский. — *А. Ч.*): — А. И., у меня к вам экстренное дело. Диктуйте мне скорее Ваши стихи. — В чем дело? Зачем? — Мы сейчас Вас будем баллотировать в члены и нужны Ваши стихи. Причем имейте в виду, что это происходит по инициативе Гумилева. <...> И я диктую. Он там стенографически записывает. И обещает позвонить о результатах. Опять звонок. — Позвольте Вас приветствовать! Итак, я — член Цеха (Оношкович-Яцына 1993: 397).

Совершенствование литературного мастерства осуществлялось в ЦП путем коллективных чтений и подробных обсуждений стихов. Участник всех трех «Цехов» Г. Иванов так вспоминал об этой характерной методике:

В «Цехе поэтов» существовало правило: всякое мнение о стихах обязательно должно быть мотивировано. На соблюдении этого правила особенно настаивал Мандельштам. Он любил повторять: «Предоставьте барышням пиццать: Ах, как мне нравится! Или: Ох, нет, мне совсем не нравится!» Звонок синдика Гумилева, прерывавший оценки «без придаточного предложения», всегда вызывал у Мандельштама одобрение (Иванов 1994: 615).

Другие члены ЦП также описывают эту четко отлаженную схему работы группы — каждый из участников по очереди читал свой текст, а остальные участники высказывались о нем. По словам Вс. Рождественского:

Собирались регулярно в определенный день недели, новые стихи разбирались детально «с точностью до единой строчки, единого слова», нельзя ничего было печатать или читать на публичных выступлениях без общего одобрения. В ряде случаев требовалась обязательная доработка. Композиция отдельных сборников составлялась коллективно. Переговоры с издательствами велись тем же порядком. Обязательными были крепкое дружество и взаимная поддержка (Рождественский 1994: 420).

В дневниковой записи от 10 февраля 1921 г. Оношкович-Яцына не только подробно описывает заседание ЦП, но и передает его довольно неприужденную атмосферу:

...Я торопливо проглатываю конфету и читаю свой тарховский «Марс». На меня накидываются, что это скорее пейзаж первобытной земли <...>. Гум защищает моих носорогов. Maître — меня. <...> Я мужественно читаю «Нежданного». <...> Оцуп безапелляционно заявляет, что это даже не стихи, а только отдельные хорошие строчки (негодяй!), а Maître отвечает, что как раз наоборот, это стихи, но есть очень плохие строчки.

(Каюсь, что когда очередь дошла до Оцупа, я не без удовольствия убедилась, что его стихи медного гроша не стоят!)

<...> Maître спрашивал в письменной форме: Адусь, Вам не скучно?

А я от души отрицала. Правда, так как дело происходило на пустой желудок (были конфеты, чай и папиросы), я ужасно устала. Но все они чудесные! (Оношкович-Яцына 1993: 398).

Итак, в ЦП литераторы не получали определенных творческих заданий, не чертили графики и не занимались универсальными стиховедческими концепциями, наоборот, поэты оттачивали скорее собственную поэтическую манеру, выслушивая мнение других участников. Примечателен в этом плане следующий эпизод из «Некрополя», где Гумилев объясняет Ходасевичу свою задачу развития должного таланта в каждом поэте:

Гумилев <...> в лице Нельдихена приветствовал вступление очевидной глупости в «Цех Поэтов». После собрания я спросил Гумилева, стоит ли издеваться над Нельдихеном и зачем нужен Нельдихен в «Цехе». К моему удивлению, Гумилев заявил, что издевательства никакого нет. — Не мое дело, — сказал он, — разбирать, кто из поэтов что думает. Я только сужу, как они излагают свои мысли или свои глупости. Сам я не хотел бы быть дураком, но я не в праве требовать ума от Нельдихена. Свою глупость он выражает с таким умением, какое не дается и многим умным. А ведь поэзия и есть умение. Значит, Нельдихен — поэт, и мой долг — принять его в «Цех» (Ходасевич 1996: 90).

Не менее важным оказывалось и то, что на заседаниях ЦП формировалась общность по интересам, укреплялись творческие и дружеские связи, что можно было более полно ощутить только в рамках небольшой группы. Нельдихен так характеризовал интимную атмосферу ЦП:

«Цех поэтов», организация из небольшого числа членов, не задаваясь целями какого-нибудь одного идеологического направления (признаками общими для членов ее были: взаимные приятельские отношения, уверенность в возможности «говорить о стихах», подвергать свое творчество обсуждению других, желание работать даже и в тогдашних малоприятных условиях, а не ждать лучших времен), естественно, стала уделять внимание больше своей собственной организации, а не «Союзу поэтов», жизнь которого была менее интересной (Нельдихен 2013: 328).

Во многом подобный принцип честной доверительной беседы (к чему располагал сравнительно небольшой круг участников) был сформирован еще в рамках Первого ЦП, так же как и внепартийность его членов: «Заслугой Цеха в свое время явилось вообще признание в Петербурге всех поэтических направлений, терпимое отношение к футуризму и проч., и некоторое противоборство петербургскому консерватизму» (Нельдихен 2013: 330–331). Внепартийность была четко явлена в рамках Первого ЦП (Богомолов 1999); в Третьем ЦП основной эстетический ракурс группы был более ярко очерчен, но относительный плюрализм литературных течений все же был выдержан. Так, роль «символистской» фракции была вновь отведена М. Лозинскому, Ходасевич оказывался на позиции литератора «вне групп», молодой К. Вагинов также по большей части не ассоциировался у современников с акмеистами (Герасимова 1989).

Вместе с тем, несмотря на декларирующуюся внепартийность, авторитет Гумилева задавал ощутимый вектор развития творческих интересов ЦП. Так, в предисловии к переизданию первого альманаха ЦП довольно

четко прослеживается акмеистическая ангажированность его составителей и участников:

В начале многочисленный и пестрый по составу, Цех ставил своей задачей лишь совместную работу разных направлений над усовершенствованием стиха. Но уже в течение полугодовой работы Цеха ясно определилась в нем группа <...>. Слово «символизм» потеряло для этой группы свою магическую власть <...>. Так образовалось ядро Цеха — акмеисты и примыкающие к ним <...>. В конце 1920 года в Петрограде некоторые поэты, в том числе и несколько членов первого Цеха, объединились под старым Цеховым знаменем. В основу были положены принципы работы и строгой творческой дисциплины (Цех поэтов 1922: 8).

Примечательно, что и сам Гумилев в период формирования ЦП также рассматривал возможность возобновления не только «Цеха», но и акмеизма, о чем он намекает в письме к Брюсову от октября 1920 г.:

Помня Вашу всегдашнюю доброту ко мне, я осмеливаюсь рекомендовать Вам двух моих приятелей — Николая Авдеевича Оцупа и Михаила Леонидовича Слонимского²⁰, молодых писателей, которые принадлежат к петербургской группе, затеявшей новое идейное издательство на основе миролюбивого и развивающегося акмеизма. Вы ведь как мой литературный восприимчивый дедом этого течения (Гумилев 2007: 218)²¹.

В записных книжках от 20 октября 1920 г. Блок также отметил доминирование Гумилева: «Верховодит Гумилев — довольно интересно и искусно. Акмеисты, чувствуется, в некотором заговоре, у них особое друг с другом обращение. Все под Гумилевым» (Блок 1963: 304). Идеологические расхождения Гумилева с Блоком (Лекманов 2007) также отразились на членах ЦП: принявшему сторону Блока Вс. Рождественскому пришлось покинуть группу (Рождественский 1994: 405). Из-за борьбы между Блоком и Гумилевым от участия в ЦП отказалась и М. Шкапская, впоследствии писавшая:

Только много лет спустя поняла я, как много сделал для меня в то время Блок, почему так настойчиво предостерегал от Гумилева и всего того, что было связано с ним, как просто запретил мне войти в «Цех поэтов», где я собиралась совершенствоваться в теории стиха, как политически умно и верно направлял мою (да и всю работу Союза в целом)... (Шкапская 1993: 324–325).

В качестве предвестия поворота ЦП к акмеизму возможно рассмотреть и прочитанный в мае 1920 г. доклад Оцупа «Перелом в современной поэзии», где молодой литератор настаивал на возобновлении «вечно юной и обновляющейся» линии акмеизма²².

²⁰ Вполне вероятно, что осенью 1920 г. Гумилев еще рассматривал Слонимского как возможного кандидата в состав «Цеха». Членом ЦП Слонимский так и не стал.

²¹ Как указывают комментаторы полного собрания сочинений Гумилева, под «новым идейным издательством», по всей видимости, подразумевается издательство «Цеха поэтов», которое к этому времени начало оформляться (Гумилев 2007: 567).

²² *Жизнь искусства* 463 (1920), 28 мая: 5.

В каждом из существовавших «Цехов» существовала четкая иерархия: «синдики» (организаторы) и «подмастерья» (молодые поэты). Синдики организовывали процесс обсуждения — могли прервать затянувшуюся реплику или, наоборот, потребовать «придаточных предложений» (Адамович 1989: 51); мнение синдигов, безусловно, было авторитетнее остальных. Очевидно, что, в отличие от предшествующих «Цехов», в Третьем существовала и еще более строгая иерархия: вместо двух синдигов-учредителей (Гумилев и Городецкий — в Первом; Г. Иванов и Адамович — во Втором) единоправным председателем являлся Гумилев, следующую нишу занимали уже состоявшиеся литераторы (Лозинский, Мандельштам, Ходасевич), весомым авторитетом пользовались Иванов и Адамович. Далее шли молодые поэты: Одоевцева и Оцуп (впрочем, довольно быстро переместившиеся в ряд «авторитетных»), Вагинов и др. Ср. оценочное обозначение «цеховиков» как «гумилят» у Ходасевича (Ходасевич 1996: 85), а также ряд высказываний самих участников о заискивании перед мэтром Гумилевым: «Никто из цеховцев при нем не мог даже “...сметь / Свое суждение иметь”» (Лекманов 2020: 389–390).

Н. Чуковский также отмечает круг литераторов, наиболее приближенных к Гумилеву:

Восстановленный «Цех поэтов» был как бы штабом Гумилева. В него входили только самые близкие, самые проверенные. <...> Но настоящим штабом был не весь «Цех», а только четверо: Гумилев, Иванов, Адамович и Одоевцева. Только они были соединены настоящей дружбой (Чуковский 1989: 31–32).

Безусловно, пиетет перед Гумилевым несколько нивелировал ценность коллективного обсуждения, поскольку решительное слово подчас оставалось за синдиком. Так, довольно показателен эпизод спора М. Слонимского с Гумилевым:

На собрании «Цеха поэтов», куда я был приглашен (в первый и последний раз), я упомянул о чеховском «Черном монахе» (не помню, почему зашла речь о нем, — основной темой был выходящий в свет альманах «Дракон»). Гумилев резко отозвался о «Черном монахе». Я возразил ему: «Почему? Ведь “Черный монах” — гениальная вещь!» — «Это вам Корней Иванович подсказал, потому вы так и считаете», — ответил Гумилев (Слонимский 1966).

Вместе с тем доминирование Гумилева во многом искупалось тем деятельным участием, которое синдик уделял каждому поэту.

Помимо обсуждений стихотворений на заседаниях ЦП и коллективных выступлений²³, Третий ЦП, продолжая еще одну традицию Первого, активно развивал собственную издательскую деятельность, которая осуществлялась сразу в нескольких направлениях. Так, участники ЦП организовали беспрецедентное издание: рукописный журнал «Новый Гипербо-

²³ Известно несколько подобных мероприятий: 14 марта 1921 г. — «Вечер стихов», перенесен на 20 апреля (Галушкин 2005: 44); 20 марта 1921 г. — вечер «Цеха поэтов» (Галушкин 2005: 46).

рей»²⁴. Одоевцева вспоминает, что, создавая его, Гумилев относился к этому изданию как к заведомой библиотечной редкости, почти произведению искусства:

Всего было выпущено четыре тетрадки, все обозначенные «№ 1». Для радости библиофилов, по определению Гумилева: «Известно — библиофил особенно ценит первый номер журнала. Вот мы ему и потрафим». Гумилев сам шил тетрадки «Гиперборея», хотя, как он утверждал, хуже владел иглой, чем саблей. — А все же, — самодовольно говорил он, — красиво получается! (Лекманов 2020: 371).

Для этого издания поэты сами иллюстрировали свои стихи²⁵. Несмотря на то что Одоевцева объясняет появление рукописного журнала «отсутствием бумаги и прочими “сложностями и техническими трудностями” того времени» (Лекманов 2020: 372), представляется, что его прагматика была отчасти направлена и в сторону создания «литературной домашности», ранее отмечавшейся особой интимной аурой в кругу его участников. В этом плане журнал неспроста получил свое название от журнала первого ЦП, «Гиперборея»²⁶, где также присутствовала особая домашняя атмосфера²⁷.

²⁴ Рукописные экземпляры отпечатывались на стеклографе (гектографе). Одоевцева утверждает, что таким образом было создано три выпуска: «Третий “№ 1” был отпечатан в пяти экземплярах, второй тоже в пяти, зато первый “№ 1” — ему повезло — в двадцати пяти экземплярах» (Лекманов 2020: 373).

²⁵ Приведем объемную цитату, где Одоевцева подробно описывает содержание каждого номера: «В первом “№ 1” появились “Перстень” Гумилева, “В меланхолические вечера” Георгия Иванова и мой “Поэт”: “Белым полем шла я ночью”, явно написанный о Гумилеве. <...> Во втором “№ 1” “Гиперборея” были гумилевский “Слоненок” с его рисунком, “Не о весне пою” Георгия Иванова с автопортретом в снежно-чернильном раю и моя “Птица” с изображением орла. Этот орел всем почему-то чрезвычайно понравился, особенно Мандельштаму. Гумилев, всегда желавший всюду и во всем быть лучше остальных, заявил, что птиц рисовать легче всего, и для третьего “№ 1” дал свою “Канцону”, иллюстрировав ее петухом. Петух получился голенастый, длинноногий и пернастый. <...> Я в этот номер дала “Балладу о Роберте Пенгею” с девятью котами в виде иллюстрации. Георгий Иванов нарисовал закат, как персидскую шаль, к своему стихотворению “И дальний закат, как персидская шаль...”. Мандельштам — “Я слово позабыл” и обратился ко мне с просьбой немного помочь ему в его “собственноручной графике” — прибавить к ней слепую ласточку. <...> Четвертый “№ 1” собирался почему-то очень долго, и я не могу утверждать, что он “в соответствующем количестве экземпляров” вышел в свет. Я видела только оригинальный номер. В нем Гумилев поместил свое “Слово”, Мандельштам — “По каменным отрогам”, Георгий Иванов — “В половине сентября”, Оцуп — стихи про гвоздь, я — “Балладу об извозчике”» (Лекманов 2020: 371–373).

²⁶ См. об этом подробнее: (Чабан 2009).

²⁷ См. шуточные стихотворения первого Цеха, где весьма ярко отражена атмосфера собраний:

Выходит Михаил Лозинский,
Покуривая и шутя,
Рукой лаская исполненной
Свое журнальное дитя.

(Ахматова 1989: 122)

Ср. также вариант Вас. Гиппиуса:

Выходит Михаил Лозинский,
Покуривая и шутя,

Примечательно и замечание Одоевцевой, что подобные журналы раздарились самым близким друзьям²⁸.

Для более широкой литературной общественности предназначалось вполне традиционное книгоиздательство, в котором предполагалось выпускать уже печатные альманахи²⁹, а также книги участников группы и дружественных им литераторов. В первом печатном альманахе ЦП, «Дракон», сообщалось о следующих книгах, готовящихся к печати в издании «Цеха поэтов»:

Андрей Белый «Глоссолалия» (поэма о звуке); Н. Гумилев «Посередине странствия земного» (стихи); О. Мандельштам. Книга стихов; С. Нельдихен. Органное многоголосье (стихи); Ирина Одоевцева «Двор чудес» (стихи); Ник. Оцуп. Книга стихов; Всеволод Рождественский. Книга стихов.

Во втором выпуске среди изданий «Цеха поэтов» были названы три книги:

Сергей Нельдихен. Органное многоголосье (печатается); Ирина Одоевцева «Двор чудес» (печатается); Николай Оцуп. «Град» (печатается).

Этим планам не удалось осуществиться, однако в издательстве ЦП успели выйти два выпуска альманаха. Первый, «Дракон», вышел в феврале 1921 г.; второй заглавия не имел.

Печатные альманахи ЦП, где не было места иллюстрациям, но присутствовал раздел критики, значительно расширяли рамки его публичной сферы. Именно эти альманахи будут неоднократно рецензироваться как в советской печати, так и за рубежом³⁰. В критическом разделе участники ЦП продолжают отстаивать по преимуществу акмеистические позиции

С душой отцовско-материнской,
Выходит Михаил Лозинский,
Лелея лаской материнской
Свое журнальное дитя.

(Гиппиус 1989: 81)

²⁸ «Рукописные оригиналы продавались дорого только уезжающим за границу. Остальным — по сходной цене или просто раздавались на добрую память добрым же знакомым» (Лекманов 2020: 373).

²⁹ «Весной “Новый Гиперборей” прекратил свое существование, надобность в рукописных журналах исчезла. Наступил нэп. Вскоре вышел первый сборник Цеха поэтов в “нормальном благопристойном виде”» (Лекманов 2020: 373).

³⁰ См. некоторые статьи: Блок А. «“Без божества, без вдохновения”»: (Цех акмеистов)» [апрель 1921] (Блок 1962: 174–184); Брюсов В. «Альманах “Цеха Поэтов”». *Печать и революция* 3 (1921): 270–271; Герасим Чудаков <Гиняков А.И.>. «Бесплодная смоковница». *Красный балтиец* 7 (1921): 62; Горбачев Г. «Письма из Петербурга». *Горн* 2 (1922): 25–28; Иванов Г. «О новых стихах». *Дом искусства* 2 (1921): 96–99; Оксенов И. «Письма о современной поэзии». *Книга и революция* 1 (1921): 31; Поэт <Тихонов Н. С.>. «Поэзия изломов: (О творчестве “цеховых” поэтов)». *Жизнь искусства* 814 (1921), 25 октября; Свентицкий А. «Стихомания наших дней». *Вестник литературы* 6–7 (1921): 7–8; Свентицкий А. «Болезнь русской поэзии». *Вестник литературы* 11 (1921): 8; М. Сл. <Слонимский М. Л.>. «Дракон». *Жизнь искусства* 688–690 (1921), 18 марта; Тизенгаузен О. «Салоны и молодые заседатели петербургского Парнаса». *Абракадабра*. Вып. 1. Петроград, 1922: 59–61; Эйхенбаум Б. «Миг сознания». *Книжный угол* 7 (1921): 9–17; Его <Голлербах Э.>. «Дракон.

и резко порицать литературных оппонентов (символистов, футуристов, имажинистов).

После расстрела Гумилева активная деятельность ЦП приостановилась, однако оставшиеся литераторы (Адамович, Иванов, Одоевцева, Оцуп, Познер) продолжали некоторое время собрания, по преимуществу уже за рубежом, и выпуск альманахов не прекратился. В 1922 г. в Берлине вышло переиздание первого альманаха ЦП («Дракон»), существенно, однако, отличающееся по составу от первого издания³¹. Затем последовали еще два выпуска, последний появился в 1923 г.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Адамович Г. «Мои встречи с Анной Ахматовой». *Звезда* 6 (1989): 49–55.
 Ахматова А. А. «Листки из дневника». Ахматова А. А. [Сочинения] в пяти книгах: Реквием. Предисловие Р. Д. Тименчика; составление и примечания Р. Д. Тименчика при участии К. М. Поливанова. Москва: МПИ, 1989: 121–145.
 Блок А. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Т. 7: Автобиография 1915. Дневники 1901–1921. Подготовка текста и примечания Вл. Орлова. Москва; Ленинград: Гослитиздат, 1963.
 Богомолов Н. А. «Об одной фракции “Цеха поэтов”». Богомолов Н. А. *Русская литература начала XX века и оккультизм*. Москва: Новое литературное обозрение, 1999: 255–263.
 Галушкин А. Ю. (отв. ред.). *Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография*. Т. 1. Ч. 2: Москва и Петроград, 1921–1922 гг. Москва: ИМЛИ РАН, 2005.

Альманах стихов». *Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов* 40 (1921), 23 февраля. См. также: (Галушкин 2005: 171–172).

Альманах получил отзывы и в эмиграции: Ивелич <Берберова Н.>. «“Цех поэтов”». Книга 4-ая. Берлин. Изд. Трирема. 1923». *Современные записки* 4 (1924): 431–433.

³¹ Так, в берлинском переиздании первого альманаха отсутствовали стихотворение М. Тумповской «Закат» и «Отрывки из глоссолалии» Андрея Белого. Раздел стихотворений был объединен с поэмами, был добавлен текст Г. Иванова «Мы дышим предчувствием...».

В переиздании второго альманаха (в берлинском варианте он значился как №2–3) вместо стихотворения Г. Адамовича «Тогда от Балтийского моря...» были помещены его «За миллионы долгих лет...» и «По широком мостам...», к текстам Гумилева было присоединено также «Мне странно сочетание слов...»; вместо «Пашни танков» М. Зенкевича была напечатана «Смерть авиатора»; у Г. Иванова взамен отсутствующих «Я вспомнил о тебе...» и «Эоловой арфой...» напечатаны «Ты желанна! Ты желанен!..», «Дитя гармонии, Александрийский стих!..», «Вновь с тобою рядом лежа...», «Оттого и томит меня шорох травы...»; вместо «Диалогической поэмы» Л. Липавского напечатаны два его стихотворения: «Солнце запало в чужие страны...», «Слушай тягу, да!..»; вместо «Венецкой жизни» О. Мандельштама напечатана «Золотистого меду струя...»; к фрагменту «Из поэмы “Праздник”» С. Нельдихена были добавлены стихотворения «За летние месяцы...» и «Летними вечерами»; к стихотворению И. Одоевцовой «Поэт» были добавлены «Мы прочли о смерти его...» и «Баллада об извозчике»; вместо «Аэроплана» Н. Оцупа были напечатаны «Дождю не разбудить усталого солдата...» и «Я много проиграл...». Вместо П. Волкова (и его «Первого отречения (из симфонии)») было напечатано стихотворение В. Пяста «Нечто астральное». Раздел критики републикован не был (в нем помещались рецензии Н. Оцупа на «Подорожник» А. Ахматовой и «Ночь в окопе» В. Хлебникова; Г. Адамовича на «Шатер» Гумилева, «150.000.000» В. Маяковского и «Фимиамы» Ф. Сологуба; Г. Иванова на «Сопо» и «Деревенские ямбы» Вс. Роджественского). Вместо него помещен ряд статей: Г. Адамовича («Смерть Блока», «Два слова о рифме», «Памяти Анненского»), Н. Гумилева («Читатель»), Н. Оцупа («О поэзии Александра Блока», «О Н. Гумилеве и классической поэзии»).

- Гиппиус Вас. «Анна Ахматова “Вечер”». Ахматова А. А. *[Сочинения] в пяти книгах: Десятые годы*. Составление и примечания Р. Д. Тименчика при участии К. М. Поливанова; послесловие Р. Д. Тименчика. Москва: МПИ, 1989: 80–82.
- Гумилев Н. С. *Полное собрание сочинений: В 10 томах*. Главный редактор Н. Н. Скатов. Т. 8: Письма. Ответственный редактор тома Ю. В. Зобнин. Москва: Воскресенье, 2007.
- Иванов Г. В. «Петербургские зимы». Иванов Г. В. *Собрание сочинений: В 3 томах*. Составление и подготовка текста Е. В. Витковского и В. П. Крейда; комментарии В. П. Крейда и Г. И. Мосешвили. Т. 3: Мемуары; Литературная критика. Москва: Согласие, 1994: 5–220.
- Лекманов О. А. «Жизнь прошла. А молодость длится...»: *Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы»*. Москва: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2020.
- Лекманов О. А. *Книга об акмеизме и другие работы*. Томск: Водолей, 2000.
- Лекманов О. А. «“Пусть они теперь слушают...”: (О статье Ал. Блока ““Без божества, без вдохновенья” (Цех акмеистов)”)». *Новое литературное обозрение* 87 (2007): 214–227.
- Лукницкая В. *Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких*. Ленинград: Лениздат, 1990.
- Лунц Л. «Цех поэтов». *Книжный угол* 8 (1922): 48–54.
- Нельдихен С. *Органное многоголосье*. Составление, подготовка текста и примечания М. Амелина. Москва: ОГИ, 2013.
- Оношкович-Яцына А. И. «Дневник 1919–1927». Публикация Н. К. Телетовой. *Минувшее*. Вып. 13. Москва; Санкт-Петербург: Atheneum; Феникс, 1993: 355–456.
- Оцуп Н. *Николай Гумилев: Жизнь и творчество*. Санкт-Петербург: Logos, 1995.
- «Письма А. Е. Адалис к М. М. Шкапской». Публикация А. Л. Евстигнеевой и Н. К. Пушкаревой. *Минувшее*. Вып. 13. Москва; Санкт-Петербург: Atheneum; Феникс, 1993: 316–351.
- Редакционная коллегия. «<Предисловие>». *Цех поэтов*. Вып. I. Берлин: Издательство С. Ефрон, <1922>: 7–8.
- Рождественский Вс. «Н. С. Гумилев: (Из запасов памяти)». Публикация М. В. Рождественской. *Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография*. Составители М. Эльзон и Н. Грознова. Санкт-Петербург: Наука, 1994: 401–426.
- Слонимский М. «Из воспоминаний о Н. С. Гумилеве» [1966]. *Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений* (gumilev.ru/biography/149 (дата обращения: 10.03.2023)).
- Тименчик Р. Д. «Заметки об акмеизме». *Russian Literature* III/2–3 (1974): 23–46.
- Тименчик Р. Д. «Заметки об акмеизме II». *Russian Literature* V/3 (1977): 281–300.
- Тименчик Р. Д. «Заметки об акмеизме III». *Russian Literature* IX/2 (1981): 175–189.
- Ходасевич В. Ф. *Некрополь: Воспоминания; Литература и власть; Письма Б. А. Садовскому*. Предисловие и комментарии Н. Богомолова; примечания и заключительная статья И. Андреевой. Москва: СС, 1996.
- Чабан А. А. «Журнал “Гиперборей”»: Роспись содержания». *Озерная школа: Труды пятой Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе*. Под редакцией А. Балакина и др. Поляны (Уусикирко), Ленинградская обл.: РГПУ им. А. И. Герцена и др., 2009: 195–221.
- Чуковский Н. *Литературные воспоминания*. Москва: Советский писатель, 1989.

Александра Чабан

«Серapiоновы братья» (далее — СБ) — литературная группа, существовавшая в Петрограде/Ленинграде в 1920-е гг.; в ее состав входили Л. Лунц, М. Зощенко, И. Груздев, Н. Никитин, Вс. Иванов, Е. Полонская, М. Слонимский, К. Федин, Н. Тихонов и В. Зильбер (Каверин). (А также в течение недолгого времени В. Шкловский, В. Познер и Н. Чуковский.)

Название отсылает к одноименной книге Э. Т. А. Гофмана и, по всей видимости, было предложено М. Слонимским (свидетельства мемуаристов расходятся). Игровое начало, присущее деятельности группы, отразилось в шуточных прозвищах ее участников: Брат-Скоморох, Брат-Настоятель, Брат-Виночерпий, Брат-Ритор, Брат-Скандалист и т. д. Все они, кроме Федина и Каверина, занимались в Литературной студии (ЛС) при Доме искусств (первоначально — «Студии переводчиков» при издательстве «Всемирная литература», открывшейся в июне 1919 г.; о ней см. выше очерк О. А. Лекманова и М. И. Свердлова); некоторые из них посещали семинары Е. Замятина и В. Шкловского, оказавших сильное влияние на группу в целом. (Существенную роль в ее жизни сыграли также А. Ремизов и М. Горький.) Проблема освоения литературного мастерства может считаться для СБ основной: один из них, М. Слонимский, отмечал, что группа напоминала «творческую лабораторию» (Слонимский 1987: 512), другой, Н. Никитин, называл ее «настоящей школой дружбы и школой литературы» (Серапионовы братья 1998: 70), третий, В. Каверин, спустя долгие годы говорил, что это была «прекрасная серьезная литературная школа» (Серапионовы братья 1998: 62). Современник, Вяч. Полонский, видел в ней «литературную студию, изучавшую мастерство прозы» (Полонский 1988: 404), а исследователь, В. Муромский, впоследствии добавлял: «...Не просто изучавшую, но уверенно овладевавшую этим мастерством» (Муромский 1997: 84). «Творческой лабораторией» СБ стали регулярные собрания, начавшиеся 1 февраля 1921 г. в комнате М. Слонимского в Доме искусств (в этот же день впервые собрался третий «Цех поэтов», о котором см. очерк А. А. Чабан; в дальнейшем встречи СБ проходили и по другим адресам, в частности у К. Федина). На собраниях критически разбирались сочинения участников группы, а также их гостей, среди которых были К. Чуковский, В. Ходасевич, О. Форш, М. Шагинян, Е. Шварц, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, А. Ремизов, А. Ахматова, О. Мандельштам, Н. Клюев, И. Одоевцева, А. Гайдар (Фрезинский 2003: 17).

Заседания, насколько можно судить, продолжались до середины 1920-х гг. и имели подчеркнуто неформальный характер, о чем свидетельствует опубликованный и прокомментированный Л. Коноваловой протокол одного из них:

ПРОТОКОЛ
ЗАСЕДАНИЯ ОБЩЕСТВА «СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ»
ОТ 6 ЯНВАРЯ 1922 ГОДА

Присутствовали: Д. С. Александер, Муся Кази, Милла Сазонова, Конст. Федин, Ник. Никитин, Лев Лунц, Илья Груздев, Андрей Кази, Викт. Шкловский, Мих. Слонимский. Председатель — Муся Кази, секретарь — Викт. Шкловский.

Повестка дня: 1) Доктор Швед (очерк Викт. Шкловского), 2) Милла Сазонова, 3) винегрет и водка, 3) Лева Лунц, 4) селедка, 5) танцы, 6) фейерверк.

По поводу получения всеми серапионами акт пайка Виктор Шкловский читал об докторе Шеде <sic!>.

А у Коли Н. чистый носовой платок. Людмила. И баритон. Но не чистый. Ничего подобного: я не получил акт пайка. То же — Илья Груздев. А, между прочим, мы трезвые и паек получить желаем. Лев Лунц.
 Ясно: после водки нужен хлеб!!!
 2. Милла Сазонова. Высказались:
 Чем болваны занимаются. Алекс<андр> III — Ник. Никитин.
 Чего мне писать, когда я трезвый. А. Таз.
 Муся Кази.
 Это я виноват, что у меня все трезвы! К. Федин.
 В 12 ч. 10 м. Лева вышел из комнаты. Четверть первого вернулся.
 Мишша. Месть Л.С.

<...>

Примечание:

Нижеподписуемые по доброй воле своей и доброхотному пожеланию мне, слабому рабу и немощному брату Серапионову, сей протокол составить препоручили.

Шестого числа января месяца — по счету иностранному, собрались мы в палатку брата Константия Фединкова, дабы очередное собрание ОРДЕНА СВЯТОГО Нашего с тщанием и велией старательностью учредить и выполнить.

С целью сиею нижемноюподписуемые: I. Ругались на политические и прочие вопросы; II. Окрестили брата Михаила Прислонимского ФЕТЮКОМ — дабы носил имя сие с высокой к крестным отцам благодарностью; III. Пели дикими голосами песни содержания непристойного; IV. Ели, пили, как и прочей физиологией занимались удовлетворительно.

V. Каверзин. Л. Лунц. (Лида.) О, а не Ц.

V. Ваську Каверзина порѣшили выдать замуж за Илью Груздеву.

!0! Я Харитон, а не как ни иначе.

VI. Лида пытается быть остроумной.

VII. Дора Сергѣевна, не стройте мне глазок!

И. Кант. А. Пушкин.

Кроме сего, пророчествовали о будущем и прошлом, причем знаменитый историк и предсказатель М. И. Слонимский говорил (о) плоскости (плоскостях). Е. Полонская — по плоскости.

Протестую. Пред<седатель> Илья Садофьев.

Секр<етарь> Ник. Катков.

Космист.

Разложенный Слонимским Федин грустил.

Все с точностью застенографировано будущей Смирновой — Лидой Луно — не хочу!

Рисунки гениальной иллюстраторши Павла Арского и Ахматовой — Ел. Полонской.

Веселые ребята серапионовцы.

(Муромский 2006: 12–15).

Чуть больше сведений о том, как проходили собрания, дают воспоминания — в частности, В. Ходасевича:

[В комнате Слонимского] происходили порою закрытые чтения, на которые <...> набивалось человек по двадцать народу (Фрезинский 2003: 18);

Вс. Иванова:

Мы собирались один раз в неделю. В отличие от гофманских «Серapiонов» <...> мы были безжалостны. Несешь рассказ, думаешь получить одобрение, порадоваться, а приходилось порой испытывать ужас и презрение к самому себе <...>. Не замечая ни испуга на лице автора, ни сострадания на лицах других «серapiонов», очередной оратор <...> обстоятельнейше разбираал, хвалил или дробил прочитанное (Фрезинский 2003: 18);

М. Слонимского:

Ругали «Серapiоны» друг друга беспощадно и с такой яростью, какой позавидовали бы и некоторые самые темпераментные сотрудники тогдашних библиографических отделов. Эта взаимная брань никак не портила дружеских отношений, а, напротив, помогала росту «Серapiонов» (Фрезинский 2003: 18).

Ругали Серapiоны не только друг друга. Так, в письме И. Каплан-Ингель лечившемуся за границей Л. Лунцу от 8 марта 1924 г. описывается следующий эпизод:

Читал на Серapiонах Илья Эренбург. Было чрезвычайно торжественное собрание, говорили шепотом и все были очень вежливы <...>. Читал отрывки из романа «Любовь Жанны Ней». Совершенно Диккенс. Серapiоны благоговейно слушали, хвалили, Груздев и Федин интересовались судьбой героев и вообще все были страшно вежливы, а когда он ушел — начали крыть, особенно Зоценко, и разоблачили совершенно (Серapiоновы братья 2004: 281).

Осенью 1920 г. Дом литераторов устраивает конкурс на лучший рассказ. 7 июля 1921 г. объявляются результаты: премии получают шесть рассказов, из которых пять принадлежит Серapiонам («Сад» К. Фебина (первая премия), «Подвал» Н. Никитина (вторая), «Врата райские» Л. Лунца (третья), «Одиннадцатая аксиома» В. Зильбера (четвертая) и «Сила» Н. Тихонова (шестая)).

Летом 1921 г. готовится второй альманах «Дом искусств»; в нем Л. Лунц анонсирует выход первого альманаха «Серapiоновых братьев», идея которого принадлежала М. Горькому (он же — автор предисловия). Альманах «1921» опубликован не был и долгое время считался утраченным. Лишь в 2009 г. рукопись была обнаружена Б. Хеллманом в одном из архивов Хельсинки, а в 2012 г. сборник в конце концов увидел свет. Его состав: предисловие М. Горького, «Жаровня архангела Гавриила» и «Лога» Вс. Иванова, стихотворения Е. Полонской, «Рваные люди» и «Поручик Архангельский» М. Слонимского, «Баллада о коммунисте» и «Баллада о дезертире» В. Познера, «В пустоте» В. Шкловского, «Любовь», «Старуха Врангель» и «Рыбья самка» М. Зоценко, «Голод» Н. Радищева (Чуковского), «Бунт» и «Вне закона» Л. Лунца, «Рвотный форт» Н. Никитина, «Одиннадцатая аксиома» В. Зильбера (Каверина), «Савел Семеныч» К. Фебина (Серapiоновы братья 2012).

19 и 26 октября 1921 г. Серапионы читают свои произведения на литературных вечерах Дома искусств. 1 ноября «Летопись Дома литераторов» сообщает: «“Серапионовы братья” ведут неустанную студийную работу на еженедельных своих собраниях — “пятницах”»³². За первый год Серапионы устроили «50 закрытых литературных вечеров, на которых “братьями” были прочитаны и подвергнуты критическому разбору новые произведения членов общества»³³.

В апреле 1922 г. выходит книга «Серапионовы братья. Альманах первый» с рассказами М. Зощенко, М. Слонимского, Л. Лунца, Вс. Иванова, Н. Никитина, К. Федина и В. Каверина; второе издание («Серапионовы братья. Заграничный альманах»), пополненное сочинениями Е. Полонской, Н. Тихонова и И. Груздева, выходит в том же году в Берлине. Ни одно из произведений, отобранных для «1921», в эти альманахи не включено. В своей рецензии («Серапионовы братья») Е. Замятин разделяет Серапионов на «западную» (М. Слонимский, В. Каверин, Л. Лунц) и «восточную» (Н. Никитин, М. Зощенко, Вс. Иванов, К. Федин) группы: представители первой «склонны оперировать преимущественно архитектурными, сюжетными массивами и сравнительно мало слышат и любят самое русское слово, музыку его и цвет», что более доступно представителям второй (Фрезинский 2003: 519–522). Ю. Тынянов («Серапионовы братья. Альманах 1») отмечает «неспаянность» Серапионов: «...Перед одними стоит задача литературного преобразования нового быта (хотя бы и старыми средствами), у других больше сказываются поиски новой формы»; общим у них Тынянову видится «некоторое упрощение задач прозы, с тем чтобы увидеть ее, стремление “сделать вещь”» (Фрезинский 2003: 522–527). Сочувственно отзывается об альманахе А. Воронский, редактор журнала «Красная новь».

В августе 1922 г. Серапионы публикуют в «Литературных записках» (№ 3) иронические автобиографии; там же Л. Лунц печатает статью «Почему мы Серапионовы братья» — своего рода манифест группы, где декларируются внеидеологичность творчества ее участников и принципиальное разнообразие («У каждого свой барабан»). (Тема «чинности, чопорности, однообразности» русской литературы будет развита в докладе Л. Лунца «На Запад!» в декабре 1922 г.) Эти публикации вызывают оживленную полемику в прессе: в одной только «Красной газете» в течение полугода публикуется семь статей, посвященных «Серапионовым братьям». Участие в полемике принимают В. Полянский, П. Коган, Л. Троцкий, Б. Арватов и др.³⁴

³² *Летопись Дома литераторов* (1921), 1 ноября: 7.

³³ *Новая книга* 1 (1922): 25.

³⁴ Полянский В. «Серапионовы братья». *Московский понедельник* 11 (1922), 28 августа; Коган П. «О манифесте “Серапионовых братьев”». *Красная газета* 215 (1922); Троцкий Л. «“Серапионовы братья”. Всеволод Иванов». *Правда* 224 (1922), 5 октября; Лунц Л. «Об идеологии и публицистике». *Новости* 3 (1922); Арватов Б. «Серапионовцы и утилитаризм». *Новости* 5 (1922); Коган П. «Об искусстве и публицистике». *Красная газета* 274 (1922); Оксенов И. «Пути современной литературы». *Красная газета* 180 (1922); Мечеслав-

Главная ее тема — роль идеологии в искусстве и роль искусства в общественной жизни (Edgerton 1949).

1922 и 1923 г. Б. Фрезинский называет годами торжества Серапионов, совместной работы и растущей востребованности, постепенно переходившей в административный вес; в «Литературных воспоминаниях» Н. Чуковский напишет, что все «важнейшие издательские предприятия двадцатых годов основывались при участии серапионов и в той или иной мере контролировались ими» (Чуковский 1989: 90). В то же время внутри группы усиливаются центробежные тенденции; 23 января 1923 г. Л. Лунц пишет Н. Берберовой: «Должен Вам сообщить очень горькую для меня новость: Серапионы разваливаются. Медленно, но неуклонно. Часть вышла в “знаменитые писатели” и тяготится партийным ярмом» (Серапионовы братья 2004: 88). В мае 1923 г. он уезжает за границу лечиться.

Ценным источником сведений о том, как проходили собрания СБ, являются письма Л. Лунцу от Л. Харитон, призванные держать его в курсе событий:

...За последние 2 недели было 2 хороших вечера: Серапионы у Миши. Первый раз читал Федин <...>. Новая глава из романа мне понравилась меньше старых <...>. Федин лучше показывает, чем рассказывает <sic!>. Вчера читал Веня. Рассказ о шулере Дьё, не знавшем, что он бог, и побежденном гениальным шулером-человеком, с попыткой спуститься в Петербург, в реальный быт. Быт получился вроде угла Бассейной «7-й Рождественской», пивной на Лиговке с сапожником, похожим на его лейпцигских героев и т. д. Но есть там бред в курильне опиума — замечательный. А, в общем, рассказ удивительно недоделанный и как всегда — ни одного живого человека. Не сердитесь, что я вдаюсь в такие разговоры? <...> Я грешна: меня возмутила мысль, что собираться будут у Николая, кот<орому> наплевать на Серапионов и кот<орый> почти не бывал на субботах в прошлом году <...>. Ну вот, я Вас, кажется, уже посвятила во все, что здесь делается — в зале заседаний и в кулуарах. Теперь среды у Миши, при керосине, без чужих (20 октября 1923 г.) (Серапионовы братья 2004: 192).

Серапионы. Мишкой вновь выкинут лозунг «положение отчаянное». У Конст<антина> Ал<ександровича> на небритом лице такая мировая скорбь, что даже Полонская пугается. Никитин почти не ходит, а когда появляется, то ощущают его, к<a>к элемент весьма посторонний. Идут разговоры о взаимном невнимании и непонимании. Фронты — Зоценко, Слонимский; прослойка Федин — Груздев, Каверин. Катастрофа произошла на чтении «Мудрости» Зоценки. Рассказ, написанный стилем «Аполлона и Тamarы», еще утонченным, — прекрасный. Но Илья, восхитившись, сравнил с «Господином из Сан-Франциско» по теме; Зоценко обиделся сейчас же; Тихонов подлил масла в огонь, начав рассказывать повесть Грина, где человек тоже умер, но не так; Веня удивлялся, как это Зош<енко> «из такой дряни замечательный рассказ сделал», у Миши была т° 38,6 и взять на себя роль не пришедшего Федина — сгладить углы, он не мог, а Коля Ник<итин> вообще

цев А. «Тюха». *Красная газета* 286 (1922); Алатырцев М. «Литература синтеза». *Красная газета* 298 (1922).

зевал. Словом, трагедия. <...> Вчера, на собрании, Федин мрачно и отечески начал дебаты о корне зла <...>. Кончилось благополучно: все за одного, один за всех; читать все не халтурное; относиться внимательнее к работе друг друга; не обращать внимания на Николая (6 декабря 1923 г.) (Серапионовы братья 2004: 216).

Серапионы поручили мне написать Вам о всех разговорах (т. е. об обсуждении пьесы Лунца «Город Правды». — Д. Х.). Слушали внимательно, говорили много и — Вы это знаете — неодобрительно.

Веня и Тихонов, как им полагается, сейчас же стали искать литерат<урную> традицию. Веня вспомнил Метерлинка, Тихон<ов> — «Царь Голод» и кино. Оба указывали, что, несмотря на кажущуюся злободневность темы, она не современна, что Вы смело (это Венино) продолжаете традиции 1912 г. Тихон<ов> говорил, что Вы допустили философскую ошибку, Ваш город — патриархальный примитив, неясна работа. Какая работа?

Мишам не понравилось, что слишком откровенно Вы философствуете, действуют обнаженно и схематично идеи. Это — и тут главный и общий упрек — получилось не сценично. Вы взяли не свой (Вашим они считают книжный) матерьял — к тому же слишком отвлеченный для пьесы, взяли слишком большой масштаб, а впечатление получилось оперное. Полонская и Федин говорили, что смешение двух стилей, двух языков — быта и пафоса, — не удалось, режет слух. Зоценко назвал пьесу «пролетарской пьесой для эмигрантов». Форш говорила, что она будет очень интересна, как историческая вытяжка из настроений, интересная массовая инсценировка. Всем очень понравилось по замыслу начало. Как кто-то сказал, «как люди прут через Гоби». Веня говорил, что это новый Ваш эксперимент, после сюжета, формы — тема, и потому интересно, заслуживает большого внимания. Особых прений не было, соглашались все (7 апреля 1924 г.) (Серапионовы братья 2004: 287).

23 января 1924 г. Лунц присылает Серапионам рассказ «Хождение по мукам» для прочтения на трехлетней годовщине группы; рассказ представляет собою сатирическую фантазию на тему будущего братьев, в фокусе которой находятся измена литературе и прекращение дружбы. Судя по письмам, отправленным Серапионами Лунцу после 1 февраля, рассказ произвел сильное впечатление: по словам И. Каплан-Ингель, «все пришли в неопикуемый восторг (выпито было много), хохотали страшно, даже аплодировали в особо удачных местах», «может быть и кричали ура» и вообще «лежали под столом» (Серапионовы братья 2004: 263–264). Тем не менее Н. Тихонов отозвался о рассказе Лунца следующим образом: «Лева, ты сделал пророческий поиск в будущее. Но если все будет так, как ты предсказал, — я заряджу ружье осколками чернильницы и выстрелю себе в лоб» (Серапионовы братья 2004: 260).

27 января 1924 г. газета «Петроградская правда» печатает статью «Пролетарские писатели памяти тов. Ленина», под которой, среди прочих, подписываются все Серапионы, кроме Лунца, этим поступком возмущенного. (Переписка Серапионов позволяет предположить, что решающую роль в этом эпизоде сыграл Н. Никитин, который еще в октябре 1922 г.

отделился от Серапионов, подпав под влияние Б. Пильняка.) 10 мая 1924 г. Лунц умирает — и уносит с собою, по словам М. Слонимского, единство группы (Фрезинский 2003: 24)³⁵. Постепенная дезинтеграция СБ, обособление участников (некоторые из них станут официальными классиками советской литературы) не препятствуют сохранению дружеских отношений, совместным предприятиям и ритуальным встречам: так, празднуются пятилетня (1 февраля 1926 г.), восьмилетня (1 февраля 1929 г.) и десятилетня (1 февраля 1931 г.) годовщины. Впрочем, время и обстоятельства — жизненные и политические — берут свое: в «Эпилоге» В. Каверин скажет об отречении Серапионов от своей молодости и их превращении из братьев во врагов или равнодушных знакомцев (Каверин 2006: 58).

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Из истории литературных объединений Петрограда–Ленинграда 1920–1930-х годов: Исследования и материалы.* Ответственный редактор В. П. Муромский. Т. 2. Санкт-Петербург: Наука, 2006.
- Каверин В. А. *Эпилог*. Предисловие О. Лекманова. Москва: Вагриус, 2006.
- Лунц Л. *Литературное наследие*. Москва: Научный мир, 2007.
- Муромский В. П. «Серапионовы братья» как литературно-групповой феномен». *Русская литература* 4 (1997): 81–88.
- «Серапионовы братья» в зеркалах переписки. Вступительная статья, составление, комментарии и аннотированные указатели Е. Лемминга. Москва: Аграф, 2004.
- «Серапионовы братья» в собраниях Пушкинского дома: *Материалы. Исследования. Публикации*. Авторы-составители Т. А. Кукушкина и Е. Р. Обатнина. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1998.
- Слонимский М. *Завтра: Проза, воспоминания*. Ленинград: Советский писатель, 1987.
- Фрезинский Б. *Судьбы Серапионов: (Портреты и сюжеты)*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003.
- Edgerton W. «The Serapion Brothers: An Early Soviet Controversy». *The American Slavic and East European Review* VIII/1 (1949): 47–64.
- Hickey M. W. «Recovering the Author's Part: The Serapion Brothers in Petrograd». *Russian Review* LVIII/1 (1999): 103–123.
- Kern G., Collins C. (eds.). *The Serapion Brothers: A Critical Anthology of Stories and Essays*. Ann Arbor: Ardis, 1975.
- Oulanoff H. *The Serapion Brothers: Theory and Practice*. The Hague: Mouton, 1966.
- Piper D. G. B. «Formalism and the Serapion Brothers». *The Slavonic and East European Review* XLVII/108 (1969): 78–93.
- Plaskacz B. «The Serapion Legacy of Nikolaj Nikitin». *Russian Language Journal* XXXI/109 (1977): 167–175.
- Scherr B. «Notes on Literary Life in Petrograd, 1918–1922: A Tale of Three Houses». *Slavic Review* XXXVI/2 (1977): 256–267.
- Sheldon R. R. «Šklovskij, Gor'kij, and the Serapion Brothers». *The Slavic and East European Journal* XII/1 (1968): 1–13.

Дмитрий Харитонов

³⁵ В статье «Литературное сегодня», опубликованной в «Русском современнике» (№ 1, 16 мая 1924 г.), Ю. Тынянов пишет: «...Теперь очевидно, что “Серапионовы братья” могут быть названы разве только “Серапионовыми кузенами”...» (Тынянов 1977: 150). К смерти Лунца эти слова прямого отношения не имеют: речь идет о творческих различиях между писателями «под одной крышей».

Высший литературно-художественный институт (далее — ВЛХИ) им. В. Я. Брюсова — первое в России и мире высшее учебное заведение для литераторов, организованное по инициативе В. Я. Брюсова и располагавшееся в «усадьбе Соллогуба» в Москве по адресу: ул. Поварская (в 1923–1992 гг. — улица Воровского), д. 52 (в 1932 г. в усадьбе разместился Союз писателей СССР). Литературные салоны, кафе, кружки и группы существовали десятилетиями, но только Брюсову и только при помощи советской власти удалось институционализировать идею обучения писателей и создать высшее учебное заведение со своим уставом, учебным планом и программами курсов, со студентами и преподавателями, с государственными экзаменами и дипломами. Луначарский отмечал новизну этого начинания в день открытия ВЛХИ:

Несомненно, что литературное искусство может быть поставлено как предмет преподавания. Этот опыт и взял на себя наркомпрос, создавая высший литературно-художественный институт. Опыт крайне тяжелый, ибо это первый опыт во всем мире. <...> Что можно будет, возьмем от Европы, а в чем можно будет, пойдем впереди нее³⁶.

Г. А. Рачинский, возглавивший цикл художественного перевода в ВЛХИ, несколько лет спустя также подчеркивал его уникальность:

Институт представлял еще не бывалый тип высшей профессиональной школы работников художественного слова; нигде, в мире, таковой не имелось. Без уже сложившегося образа, без многолетнего опыта приходилось день за днем испытывать, строить, видоизменять, преобразовывать, постоянно проверять и перерабатывать план и программы, сообразуясь с тем, что постепенно сказывалось на деле (Рачинский 1924: 48–49).

Институт казался особенным не только его создателям, но и будущим студентам:

Следует заметить, что литературно-художественный институт, созданный по проекту Брюсова, был высшим учебным заведением совершенно нового типа. Это была литературная консерватория, о которой давно уже мечтал Брюсов. Все здесь создавалось заново. Вихрь смелой новизны поддерживал наши крылья. И тут без труда можно было заметить черты московской фантазмагии тех лет (Пуришев 1997: 567).

Выпускница ВЛХИ Е. Б. Захарова-Рафальская вспоминала, что говорили в то время о новом институте молодые люди в Москве:

В тот же день у моей тетки Ксении Секретевой я познакомилась с каким-то ее приятелем, который сказал: «И зачем вы стремитесь в МГУ с его рутинной и казенщиной! Гораздо интересней новый институт, организованный Брюсовым. Туда принимают только творческих людей, там действительно очень интересно заниматься. А преподаватели все равно те же самые, что и в МГУ» (Рафальская 2001: 189).

³⁶ «Высший Литературно-Художественный Институт». *Известия ВЦИК* 281 (1921), 20 ноября: 2.

После окончания института Захарова-Рафальская не стала известной писательницей, но много лет проработала в издательствах, редакциях журналов и газет. Это был вполне типичный путь для выпускников ВЛХИ. По замыслу Брюсова, институт должен был не столько «создавать» писателей, сколько давать его студентам всестороннее гуманитарное образование. В день открытия института поэт признался:

Гениев — писателей и поэтов из вас здесь, может быть, и не сделают, <...> но литературно образованными людьми, культурными работниками вы будете. А нашему государству очень нужны свои кадры культурных работников (Лазовский 1963: 338).

Официально целью ВЛХИ была подготовка

людей, владеющих техникой художественного слова в различных художественных жанрах (прозы, стиха, драмы, художественного перевода), а также кадр литературно-исследовательских работников (критиков, инструкторов по собиранию фольклора, истории литературы и т. д.) и литературных пропагандистов (работников в клубах и литкружках) (Григорьев 1924: 3).

«Производственно овладеть словом — такова задача В.Л.Х.И., созданного пролетарской властью» (Григорьев 1924: 3). Несмотря на недолгий срок существования института (четыре года) и на небольшое количество выпускников (два выпуска в 1925 г. — всего 90 человек), ВЛХИ дал русской литературе немало известных имен. Среди них *поэты, прозаики и драматурги*: Джек Алтаузен (Я. М. Алтаузен), Артем Веселый (Н. И. Кочуров), Иван Приблудный (Я. П. Овчаренко), М. Б. Жумабаев, М. А. Светлов (Шейнкман), М. С. Голодный (Эпштейн), Р. М. Берёзов (Акульшин), М. М. Скуратов, Н. С. Кауричев, Н. И. Дементьев, В. Ф. Наседкин, Е. А. Благинина, В. Н. Дубовка, И. И. Катаев, И. И. Пулькин, Г. Н. Оболдуев, Д. Л. Андреев, Дир Туманный (Н. Н. Панов), Алио Машашвили (А. А. Мирцхулава), М. К. Терентьева-Катаева, И. И. Доронин, Б. Н. Агапов, Л. Р. Шейнин, Я. Б. Фрид (Фридланд), С. П. Злобин, Амир Саргиджан (С. П. Бородин), И. С. Рахилло, М. И. Поступальская, Кондрат Крапива (К. К. Атрахович), П. И. Замоиский (Зевалкин), Н. Кальма (А. И. Кальманок), К. К. Андреев, А. И. Абрамов, Г. С. Березко, А. В. Кожевников, Н. В. Богданов, Н. А. Надеждина (Адольф), И. Ф. Жига (Смирнов); *литературоведы*: Н. И. Замошкин, Л. И. Тимофеев, С. А. Макашин, Б. И. Пуришев, Н. Вильмонт (Н. Н. Вильям-Вильмонт), Б. А. Песис, Б. В. Михайловский; *переводчики*: И. А. Кашкин, Н. М. Жаркова.

ВЛХИ был открыт 16 ноября 1921 г., но этому предшествовали почти двадцать лет планирования и осмысления концепции института будущим идеологом ВЛХИ — Брюсовым. Впервые он высказался в печати о необходимости формального образования для писателей в 1902 г. В заметке «Школа и поэзия» Брюсов пишет о том, что писатели находятся в невыгодном положении: для художников и музыкантов есть соответствующие учебные заведения, где они могут получить нужные им теоретические и практические знания, а писатели вынуждены оставаться самоучками. Брюсов

предлагает создавать «школы поэзии», в которых молодые литераторы смогут «овладевать техническими трудностями писательского искусства» при помощи «опытных писателей». Интересно, что на такие мысли поэта натолкнул анонимный британский учебник по творческому письму «How to Write a Novel: A Practical Guide to the Art of Fiction» (How to Write a Novel 1901). Он был переведен на русский язык Е. И. Бошняк и издан в Москве под названием «Как написать повесть: Практическое руководство к искусству беллетристики» (Как написать повесть 1901). Брюсов критикует пособие за отсутствие «настоящей “теории повести”», но вместе с тем подмечает, что эта область еще совсем не исследована, а это большое упущение теоретиков литературы и писателей. (Заметим, что, когда в России все-таки появится своя «теория повести» — теория романа Виктора Шкловского (Шкловский 1921), ее главным фокусом будет идея анализа, а не написания литературного произведения.) Брюсов призывает всех взяться за учебу:

Учиться ремесленной стороне искусства нисколько не зазорно. Знание техники своего дела не противоречит свободе творчества. Художниками рождаются, но умению рисовать учатся. Дар поэтического творчества состоит в ярком воображении, в проникновении в характеры людей, в тонком вкусе к словам и выражениям, но никак не в ловкости располагать содержание по главам и не в запасе рифм в голове³⁷.

Многие писатели до революции не разделяли брюсовских идей литературного обучения и не соглашались с тем, что у поэзии тоже есть техническая сторона. Показательный пример — диспут, возникший на одном из собраний Общества свободной эстетики. По воспоминаниям Рачинского, обсуждая стихотворение Каролины Павловой «Мое святое ремесло», члены общества спорили о том, «лежит ли в основе художественного творчества ремесло, раз его предмет есть красота, и можно ли вообще ремесло назвать “святым”», и почти единодушно, за исключением Брюсова, пытались «сузить место и значимость ремесленной техники в искусстве и бросить тень на ее существенную важность» (Рачинский 1924: 45–46). Брюсов продолжал отстаивать важность ремесленной стороны литературного творчества и на знаменитых средах в своем доме на Проспекте Мира, д. 30, и в «Башне» Вячеслава Иванова. По воспоминаниям Ходасевича, Брюсову «хотелось создать “движение” и стать во главе его», он чувствовал себя капитаном «некоего литературного корабля» и стремился к властвованию и предводительству. На литературных средах он «тщательно разбирал» форму стихов начинающих поэтов и «учительски» относился даже к таким состоявшимся поэтам, как Андрей Белый и Блок (Ходасевич 1991: 24–25). Похожее наставничество в области формы стиха было присуще и отношениям Брюсова с Гумилевым. Почти в каждом письме, адресованном Брю-

³⁷ Аврелий <Брюсов В. Я.>. «Школа и поэзия: (По поводу одной книжки)». *Приложение к газете «Русский листок»* 74 (1902), 17 марта: 166. Об изобилии англоязычных руководств по творческому письму в то время см.: (Tenen 2019).

сову, ученик «горячо» благодарил учителя за «советы относительно формы стиха» и «рассуждения о рифмах и размерах» (Брюсов 1994: 415, 426).

В 1916 г. Брюсов и Иванов начали разрабатывать план создания в Москве учебного заведения для практического обучения молодых поэтов и работников литературы³⁸, но их студия стиховедения была открыта лишь в 1918-м при участии советской власти (Брюсов 1918). Ходасевич объясняет сотрудничество Брюсова с новой властью перспективой руководить литературным процессом: «Брюсову представлялось возможным прямое влияние на литературные дела; он мечтал, что большевики откроют ему долгожданную возможность “направлять” литературу твердыми, административными мерами» (Ходасевич 1991: 40). Для этой цели он планировал открыть «Академию поэзии»³⁹. В 1920 г., будучи заведующим литературным отделом (Лито) Наркомпроса, Брюсов организовал новую литературную студию при Академическом отделе Лито и параллельно с этим составил трехлетний учебный план «Академии поэзии»:

1 год, обязательные курсы: 1. История поэзии. Эллада и Рим, 2. Народная поэзия. Поэты XVI–XVIII вв., 3. Античная метрика, 4. Русская ритмика и метрика русская; необязательные курсы: 1. Народная поэзия. Происхождение поэзии, 2. Архитектура и живопись в XIX в., 3. История театра; семинарии: 1. Переводы, 2. Разборы драм, 3. Метрические разборы; эпизодические курсы: 1. Немецкий романтизм, 2. Пушкинская плеяда, 3. Стихотворные терции. 2 год, обязательные курсы: 1. Европейская поэзия до XVIII в., 2. Поэзия XIX в., 3. Сравнительная метрика, 4. Евфония и строфика; необязательные курсы: 1. Поэзия первобытных народов, 2. Архитектура и живопись в XIX в., 3. Драматургия; семинарии: 1. Сочинения на тему, 2. История режиссуры; эпизодические курсы: 1. Символизм, 2. Достоевский, 3. Александрийский стих. 3 год, обязательные курсы: 1. Поэзия XIX в., 2. Новая поэзия, 3. История учений о метрике, 4. История русского стиха; необязательные курсы: 1. Народная поэзия разных стран, 2. История музыки, 3. Обзор современного театра; семинарии: 1. Свободное творчество, 2. Реферат по вопросу; эпизодические курсы: 1. Малларме, 2. Бальмонт, 3. Сpondeй в русской литературе⁴⁰.

Осуществить этот план на практике оказалось невозможным, несмотря на то что Брюсов занимал высокое положение в Наркомпросе. Одна из проблем состояла в том, что в 1920 г. Главпрофобр потребовал сократить количество учебных заведений⁴¹. Для выполнения этого требования Брюсов предоставил в Лито план по объединению двух литературно-художественных учебных заведений — литературной студии при Лито и общеобразовательных курсов при Дворце искусств — в едином Литературно-художественном институте. После долгих споров в Главпрофобре и переделок общего положения института и его учебных планов в августе 1921 г.

³⁸ РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 242. Л. 12.

³⁹ Нечто схожее в 1918 г. предлагал молодой поэт-дилетант А. Л. Чижевский — будущей знаменитый биофизик (Чижевский 1918).

⁴⁰ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 116. Д. 13. Л. 1.

⁴¹ Там же. К. 112. Д. 25. Л. 2.

упомянутые учреждения были соединены в Первый показательный литературный техникум повышенного типа с правами высшего учебного заведения. Вскоре он был переведен из разряда техникума в высшее учебное заведение и получил новое название — Высший литературно-художественный институт. (В начале 1922 г. к ВЛХИ также присоединили часть Государственного института слова, далее — ГИС.) В декабре 1923-го в связи с 50-летним юбилеем Брюсова институту было присвоено его имя.

При своем возникновении ВЛХИ состоял из 3 отделений: художественного, инструкторского и ораторского. Первое включало в себя все виды творческой работы — стих, прозу, драматургию и художественный перевод. Второе — литературную критику и библиографию, журналистику и инструкторско-преподавательскую работу в школе. Третье отделение представляло собой продолжение ГИС и занималось устным словом: основными предметами были энциклопедия права, судебная практика, история ораторского искусства, судебное и политическое красноречие. Учебный план каждый год пересматривали и меняли. Так, ораторское отделение закрыли через год ввиду того, что его направление сильно отличалось от главных задач ВЛХИ. Вскоре художественное отделение переименовали в творческое, а классы стиха, прозы, драматургии и художественного перевода были отделены друг от друга и заменены на циклы. Каждый студент был обязан выбрать не менее одного цикла из основных (стиха, прозы, драматургии, марксистской критики) и одного из дополнительных (художественного перевода, фольклора, литературной пропаганды и литературно-издательского дела). Дополнительные циклы были введены для того, чтобы кроме техники письма дать студентам еще какое-нибудь практическое литературное ремесло, которое могло бы их прокормить. Структура циклов была построена следующим образом: в центре каждого цикла находилась мастерская, вокруг каждой мастерской — ряд семинариев и теоретических предметов. Кроме того, ряд предметов считался обязательным для всех циклов. Наличие этих предметов было обусловлено тем, что ВЛХИ никогда не позиционировал себя как техникум. Правление института считало, что качественное овладение техникой письма невозможно без широкого литературного образования, без «умения сознательно использовать энергию старой и современной литературной культуры»⁴². Со временем добавилась и идеология — студентам давали не просто широкое литературное образование, но образование, построенное на марксистско-ленинской идеологической базе. Приводим проект учебного плана института за последний год его существования (1924–1925 гг.):

Предметы общие для всех циклов — I концентр (1 год): 1. История общественных форм, 2. Капитализм и пролетарская революция, 2. Основные проблемы естествознания и техники, 3. Логика и методология, 4. Введение в языковедение, 5. Теоретическая поэтика, 6. Энциклопедия стиха, 7. Введение

⁴² РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 242. Л. 14.

в историю русской литературы, 8. Введение в народную словесность, 9. Введение в западно-европейскую литературу, 10. Введение в античную литературу, 11. Английский, французский, немецкий (один на выбор), 12. Латинский и греческий (факультативно). *II концентр (2 и 3 год)*: 1. Исторический материализм, 2. Семинарий по историческому материализму, 3. Семинарий по ленинизму, 4. Психология, 5. Семинарий по психологии языка и творчества, 6. Литературный русский язык и диалектология, 7. Историческая поэтика, 8. История русской литературы, 9. История английской литературы, 10. История немецкой литературы, 11. История французской литературы, 12. История античной литературы, 13. Социология искусств, 14. История восточной литературы (факультативно).

Основные циклы (один по выбору студента) — *Цикл стиха*: 1. Пропедевческий практикум (на 1 курсе в связи с энциклопедией стиха), 2. Мастерская стиха, 3. Стихология, 3. Два семинария с переменным заданием. *Цикл прозы*: 1. Пропедевческий практикум (на 1 курсе), 2. Мастерская прозы, 3. Прозология, 3. Два семинария с переменным заданием. *Цикл драматургии*: 1. Пропедевческий практикум прозы или стиха (на 1 курсе), 2. Мастерская драмы, 3. Драматургия, 4. История драмы. *Цикл критики*: 1. Пропедевческий практикум прозы или стиха (на 1 курсе), 2. Мастерская марксистской критики, 3. История и методология критики, 4. История марксистской критики, 5. Два семинария по автору (русскому и иностр.).

Добавочные циклы (один по выбору студента) — *Цикл литературной пропаганды*: 1. Литкружки, работа в клубах, агит. газета, плакат, дискуссия и т. д. *Цикл редакционно-издательского дела*: 1. Техника журн. и издат. дела, история и техника книги и т. д. *Цикл художественного перевода*: 1. Мастерская художественного перевода, 2. Язык (франц., нем., англ. — по выбору), 3. Два семинария с переменным заданием (один по выбору). *Цикл фольклора*: 1. Мастерская фольклора, 2. Музыкальная этнография, 3. Материальная этнография, 4. Диалектология русс. языка (Григорьев 1924: 90–92).

Для того чтобы поступить в ВЛХИ, необходимо было сначала пройти классовый отбор, а затем сдать несколько экзаменов, разделенных на две группы: а) испытания по общеобразовательным предметам — общественному знанию (политграмоте), истории русской литературы, математике и физике; б) художественный коллоквиум, который состоял из собеседования по вопросам литературы и поэтики, а также из обсуждения собственного творчества испытуемого. Абитуриенты, окончившие рабфак или другой вуз, освобождались от испытаний по первой группе. Кроме того, по своему усмотрению приемная комиссия могла освободить от экзаменов по общеобразовательным предметам кого угодно (Григорьев 1924: 3–4). Для примера приводим разговор Брюсова с И. А. Козловым, абитуриентом ВЛХИ:

— Знакомлюсь я с вашим делом, товарищ Козлов, и вижу — очень вы подходящий для нас: рабочий, выходец из батрацкой семьи, и сами в детстве батрачили, большевик с 1905 года, бывший политкаторжанин. Но... но как у вас с образованием?..

— Окончил трехклассную церковноприходскую школу.

— Согласитесь, что этого маловато. Как по-вашему?

— Вы правы. Очень мало. <...> Нет у меня, Валерий Яковлевич, ни мастерства писателя, ни знаний. Вот и думал поучиться в вашем институте (Смирнова-Козлова 1998: 18–20).

И тем не менее Козлов был принят в ВЛХИ. Такое неформальное отношение к приемным испытаниям подтверждают и воспоминания Захаровой-Рафальской:

Я шла, чтобы узнать условия приема. Кто-то сказал мне: «Подождите, сейчас как раз идет заседание приемной комиссии». Я села. Вдруг меня вызвали в комнату, где шло заседание. За столом посередине комнаты сидело человек 6–7. <...> Совершенно для меня неожиданно началось нечто вроде экзамена, вернее собеседования (Рафальская 2001: 189–190).

Ивану Приблудному тоже повезло — вступительные испытания молодой поэт завалил, но Брюсов сумел разглядеть его талант и принял Приблудного в институт «условно»:

Стихи ваши талантливы, безусловно, но вы совершенно необразованны. Чтобы стать хорошим поэтом, вам надо много учиться и каждый день постигать что-то новое, чтобы стать всесторонне образованным и культурным человеком. Если не будете настойчиво работать над собой — загубите свой талант. Мы вас можем принять в институт только условно. Вы должны учиться и писать. Писать и учиться!.. (Смирнова-Козлова 1998: 216).

И у Козлова, и у Рафальской, и у Приблудного было преимущество при поступлении — «правильная» биография. На первых порах классовая принадлежность не играла большой роли, и в институт попадали люди самого различного происхождения:

«Какая смесь одежд и лиц!» Тут и вылинявшая красноармейская гимнастерка, и соседствующий с ней серый мундирчик недавнего гимназиста, и затасканная куртка рабочего, и матросский бушлат, и пиджаки, и телогрейки. Тут же, вперемежку, лихо надвинутая будденовка или красная косынка или глубокая — не по голове — огромная кепка, из-под которых выбиваются пряди спутанных волос или заплетенные косы... (Лазовский 1963: 336).

Если в первый год работы в ВЛХИ учились в основном беспартийные студенты, то со временем партийная часть заметно выросла. К 1924 г. коммунистическая ячейка ВЛХИ увеличилась с 6 человек до 100. При таком изменении состава ВЛХИ в скором времени мог превратиться в партийную школу для литераторов. Прием 1924 г. на 52 % состоял из членов РКП(б) и комсомольцев. Постоянные чистки также способствовали изменению состава студентов: в апреле 1922 г. из ВЛХИ исключили 116 студентов из 300, в октябре того же года — 90 из 364. В отчете о деятельности института за 1922–1923 гг. подчеркивалась необходимость пролетаризации ВЛХИ. В октябре 1923-го снова возобновились чистки — было исключено 150 студентов из 538, в мае — 194 из 535 и в октябре 1924-го — 29 студентов из 416⁴³.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 596. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 8.

Профессорско-преподавательский состав (ППС) института тоже постоянно менялся. Были преподаватели, которые проработали в ВЛХИ с момента открытия и до его ликвидации, но их насчитывалось не так много. Правление института объясняло изменения в составе профессуры тем, что было трудно найти специалистов, соединяющих знания с педагогическим умением. На самом деле ситуация с ППС напоминала положение со студентами: с каждым годом росла потребность не просто в хороших специалистах, но в специалистах, являющихся членами коммунистической партии и готовыми преподавать в соответствии с марксистским методом⁴⁴. 8 ноября 1922 г. Брюсов обратился в письме к П. С. Когану с необычной просьбой:

Случилось так, что по различным обстоятельствам в нашем институте в этом году замедлилось начало всех курсов по общ<ественно>-политическим наукам. Студенты 1-го курса остаются без надлежащего руководства в этой области. Между тем читаются курсы «логики» (М. Григорьев) и «исторической поэтики» (Якобсон), в которых лекторы, поневоле, касаются вопросов, связанных с историей философии. И Григорьев, и Якобсон, как вы знаете, — не марксисты. Является настоятельная необходимость спешно начать курс, в котором студенты 1-го курса были бы определено введены в курс воззрений исторического материализма (Брюсов 1976: 710).

Брюсов предложил Когану временно отложить «Введение в историю западных литератур» и немедленно прочесть «хотя бы несколько лекций по историч<ескому> материализму», поскольку «институту это *чрезвычайно* нужно (выделено Брюсовым. — О. Н.)» (Брюсов 1976: 710)⁴⁵. В 1924–1925 академическом году все кафедры общественно-политического характера были замещены членами партии⁴⁶. За все годы существования ВЛХИ там преподавали: В. Я. Брюсов (создатель, ректор до 1924 г., в разные годы вел историю древнегреческой литературы и историю римской литературы, латинский язык в связи с общим языкознанием, энциклопедию стиха), В. П. Полонский (ректор в 1924–1925 гг.), Г. А. Шенгели (руководитель цикла стиха, глава комиссии по методике работ мастерских, преподавал курс «Лирическая композиция и эйдология»), В. М. Волькенштейн (руководитель цикла драматургии), Л. П. Гроссман (руководитель цикла критики,

⁴⁴ Из протоколов Правления ВЛХИ и собраний профессоров: необходимо «усилить институт марксистскими силами» (Там же. Ед. хр. 6. Л. 2).

⁴⁵ Л. Г. Якобсон (1889–1949) — литературовед, специалист по исторической поэтике, занимался Веселовским и Потебней. Помимо ВЛХИ, преподавал литературу в МГУ, Уральском государственном университете, Северо-Кавказском государственном университете, Астраханском и Иркутском педагогических институтах и многих других региональных педагогических институтах, а также работал редактором Государственного социального-экономического издательства. См. его фонд в РГАЛИ: Ф. 1898. М. С. Григорьев (1890–1980) — литературовед и театровед, проректор по учебной части ВЛХИ. О его деятельности в ВГЛК см. ниже очерк М. А. Кучерской. Также преподавал на Высших литературных курсах Литературного института им. А. М. Горького в 1954–1968 гг.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 242. Л. 25.

вел курс «Методология и история литературной критики»), Г. А. Рачинский (руководитель цикла художественного перевода, глава предметной комиссии по истории литератур, вел курс по истории немецкой литературы и семинар по Фаусту), М. С. Григорьев (проректор, заведующий учебной частью, член правления, вел семинарий по психологии языка и творчества, логику, психологию), Е. П. Херсонская (руководитель цикла литературной пропаганды, член правления, глава комиссии по общественно-политическим предметам, вела курс «Метод и формы политпросвещения взрослых»), К. С. Локс (руководитель цикла прозы, глава комиссии по формальным предметам, вел курс «Теоретическая поэтика»), Ю. М. Соколов (вел курс «Русская устная словесность» и семинарий по устной словесности), Б. М. Соколов (вел курс по древнерусской литературе), А. В. Артюшков (вел практикум по метрике), М. П. Малишевский (был студентом ВЛХИ, но вскоре стал преподавать собственный курс — «Общую метротоническую стихологию», также был ученым секретарем института), И. А. Кашкин (был студентом ВЛХИ, затем начал преподавать английский язык, вскоре стал ассистентом по классу художественного перевода и помощником ученого секретаря), Я. О. Зунделович (вел семинарии по Гоголю, Достоевскому, Тютчеву), П. С. Коган (член правления, вел курс «Введение в историю западно-европейских литератур» и курс «Новейшая русская литература»), П. Н. Сакулин (периодически читал курс о новой русской литературе, а также курс по истории литературных стилей на социологической основе), А. В. Луначарский (читал лекции по драматургии), И. С. Руквишников (некоторое время вел теорию стиха), А. А. Сидоров (вел курс «Введение в искусствознание»), В. Ф. Переверзев (читал курс «Русская литература от Гоголя» и лекции по Достоевскому), Н. К. Пиксанов (вел семинарий «Марксистский метод в литературной науке и критике» и историю русской критики), С. М. Соловьев (латинский язык), Я. Э. Голосовкер (лекции об античных мифах), М. Д. Эйхенгольц (читал историю французской литературы), С. В. Шервинский (читал отдельные лекции о культуре Италии), М. Я. Цявловский (вел курс «Русская литература 1800–1830-х годов» и семинарий по Пушкину), М. А. Петровский (читал «Введение в поэтику»), А. М. Пешковский (вел семинарий по художественному синтаксису), Д. Н. Ушаков (русский язык), С. А. Бугославский (вел курс «Мелодия и ритм русской народной песни»), В. Мурзаев (руководитель цикла литературной пропаганды, вел методику преподавания русского языка и литературы), А. Л. Корольков (вел физику, химию). Также в разные годы в ВЛХИ преподавали Г. Л. Малицкий, А. Е. Грузинский, И. С. Гроссман-Роцин, С. К. Шамбинаго, П. П. Лазарев, В. М. Фриче, А. А. Зиверт, А. А. Альшванг, Н. Л. Бродский, Е. А. Адалис, Д. С. Усов, А. Е. Ефрон, Л. Г. Якобсон, Т. М. Левит, К. Р. Эйгенс, П. П. Люк, П. П. Нечаев, В. С. Богатырев, О. Г. Лобанов.

Студенты и выпускники ВЛХИ оставили воспоминания о своих учителях. Е. Благинина вспоминала, как

Цявловский допытывался у студентов, как звали отца Татьяны Лариной и бывал ли Пушкин за границей, и как инструментован «Медный всадник». Здесь Георгий Шенгели демонстрировал перед упоенными слушателями чудеса модулированного ямба. Здесь, поблескивая молниями пенсне, Эйхенгольц пировал вместе со слушателями на пирах французской литературы с чисто раблезианским размахом. Здесь читал немецкую литературу Григорий Рачинский — наш патриарх. Он казался нам ужасно старым — ему было тогда за пятьдесят (Благинина 2016: 291).

«Мрачный, с львиным обличем пушкиноведа Мстислав Цявловский» впечатлял не только Благинину: «Уже роились вокруг него пугающие слухи, будто требует он на экзамене, чтобы точно назвали ему, вино какого года пил Онегин, как было отчество Татьяны и какого цвета волосы у Ленского» (Кальма 1971: 5). П. Лазовский чуть не получил «неуд» по истории русской литературы из-за вопросов Цявловского, показавшихся ему каверзными: «Ну, так где же остановилась Татьяна по приезде в Москву? — недовольно повторил свой вопрос профессор. — Может быть, вы обратитесь в адресный стол за справкой?» (Лазовский 1963: 344). Некоторые работы студентов ВЛХИ по творчеству Пушкина можно найти в архиве Цявловского⁴⁷.

Рафальская говорит о том, что не только студенты были довольны преподавателями, но и преподаватели относились к студентам ВЛХИ по-особенному:

Преподавали у нас, в основном, те же лекторы, что и в МГУ. И мне не раз приходилось от них слышать, что у нас им работать интереснее, поскольку слушатели — народ творческий и сами причастны в той или иной форме к литературному труду (Рафальская 2001: 190).

Но больше всего воспоминаний сохранилось о Брюсове:

Валерий Яковлевич был блистательным, эрудированным лектором-исследователем, обнажавшим перед студентами свой метод исследования, а не популяризатором. <...> Вел Брюсов и практикум для поэтов, целью которого было и творческое продолжение неоконченных произведений Пушкина и в частности новый вариант окончания «Египетских ночей», как бы исправление того варианта, который Брюсов опубликовал в 1916 г., что вызвало известный выпад Маяковского, памфлет против Брюсова (Ясинская 1963: 309, 311).

Почти все мемуаристы свидетельствуют о теплых отношениях Брюсова со студентами:

Руководя специальными учебно-творческими занятиями, Валерий Яковлевич не допускал сколько-нибудь менторского тона, не подавлял своим авторитетом. Щадя индивидуальность каждого, мягко подчеркивая те или иные срывы и промахи, он умел превращать весь класс в дружную творче-

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2558. Оп. 2. Ед. хр. 1775; 1871.

скую лабораторию. Между ним и его учениками быстро устанавливались простые и доверчивые отношения (Корчагин 1973: 629).

Любовь студентов была обусловлена не только преподавательским талантом Брюсова, но и его чутким отношением к студентам, участием в студенческих делах и общественных мероприятиях:

В разгар веселья, когда между танцами и песнями затеяли какую-то игру, чуть ли не детскую, вроде «кошки-мышки», в аудитории незаметно появился Валерий Яковлевич. Он остановился у двери, с любопытством наблюдая за игрой. Одна из студенток втянула его в эту игру. И Валерий Яковлевич, забыв свое положение, отбросив всякую официальность, принял самое деятельное участие в нашем веселье (Лазовский 1963: 345).

И еще один случай, подтверждающий, что Брюсов со студентами был «не то что близок, но, во всяком случае, входил как-то в их нужды, интересы, развлечения»:

...Студенты развлекались тем, что прыгали с этого балкончика [на втором этаже здания института] на землю. Брюсова Валерия Яковлевича это очень увлекало, и он тоже вместе с ними стал прыгать, несмотря на свой сравнительно почтенный возраст (Тимофеев, Поспелов 2003: 18–19).

Однако не все студенты вспоминают ректора с любовью. Рафальская довольно холодно отзывается о Брюсове:

Время моего учения в институте было временем развенчания в моей душе Брюсова. <...> Я заметила, что он к большинству студентов относился с какой-то неодобрительной иронией. Брюсов читал нам курс античной литературы. Бесспорно, это был человек очень образованный. Но это и все. В лекциях его было много сведений, историю литературы он связывал с социальной историей древних, но слушать его было неинтересно (Рафальская 2001: 192).

Но не только Брюсов был раскритикован Рафальской. Она также довольно резко отзывалась о преподавательских способностях Аделины Адалис:

Занятия Адалис вела беспомощно и порой удивляла нас. Так, разбирая стихи Хлебникова, где есть такие строки: «Ходят двое чудаков / И стреляют судаков», Адалис стала уверять нас, что судаков действительно стреляют! (Рафальская 2001: 193).

Адалис — последняя возлюбленная Брюсова — преподавала не только в ВЛХИ. В 1921–1922 академическом году Брюсов назначил ее ректором им же организованного Поэтического техникума («Профессионально-технической школы поэтики»), закрывшегося после одного полугодия нерегулярных занятий. Студент техникума В. В. Фефер считал Адалис «хорошим поэтом» и «хорошим наставником молодежи», но плохим администратором:

В ответ на требования начать регулярное чтение лекций и «упорядочить постановку дела» Адалис отнекивалась, ссылаясь на трудности, или сидела не дыша в комнате-студии, вынув ключ, явно намекая на то, что ее нет (Фефер 1976: 812–813).

После закрытия техникума Фефер перешел в ВЛХИ.

В 1923 г. Георгий Шенгели сменил Адалис на посту руководителя класса стиха ВЛХИ (до Адалис классом руководил сам Брюсов). Рафальская негативно отзывается о Шенгели:

Занятия с ним состояли в бесконечном изучении схем и ритмов стиха. По этим схемам мы писали и свои стихи. Разбирали ритмически и стихи известных поэтов. Сначала это казалось интересным, но в конце концов бесконечный анализ приводил к тому, что наслаждение стихом пропадало. А я лично вообще бросила писать стихи. В чем и состоит заслуга Шенгели перед отечественной литературой (Рафальская 2001: 196).

Не только Рафальская была недовольна его методами преподавания: согласно официальному опросу студентов, некоторые считали, что Шенгели дает слишком много метрики и ничего не говорит о семантике и эйдологии⁴⁸. Тем не менее большинство студентов ценило подход Шенгели, с помощью которого он помогал им усвоить технику стихотворства до степени инстинктивного владения. Для этого студенты должны были сначала научиться определять метр на слух и складывать строчки, метрически аналогичные прочитанным. Далее Шенгели учил их чертить пиррихические и словораздельные кривые по методологии Андрея Белого, разбирал номенклатуру форм, учил составлять ритменные карточки по своему методу и объяснял, что такое ритменная инерция и изомерная форма по методике Томашевского. Только после этого студенты могли приступить к написанию стихов на заданную тему по ритменным карточкам. Они также упражнялись в рифмовке по разным видам каталектики, занимались инструментальной, подбором синонимов, работали над расширением поэтического словаря. Со временем упражнений по метрике становилось меньше — студенты занимались композиционным анализом стихотворения, анализом образов, писали стихотворения в твердой форме и работали в разных стихотворных стилях (Григорьев 1924: 29–30).

Не менее строгим был подход к студентам в цикле прозы, возглавляемом Константином Локсом⁴⁹. На каждый теоретически рассмотренный вопрос Локс давал студентам задания: например, проследить характер образов у писателя или изучить строение рассказа с точки зрения какого-нибудь приема. Также предполагалось, что определенное количество часов по особому соглашению со слушателями будет отводиться на разбор их собственных произведений (Григорьев 1924: 31–32). Приводим пример одного из заданий — написать рассказ о современном быте с двумя действующими лицами — изобретателем и «бывшим человеком»:

Отсутствие предварительной экспозиции. Рассказ начинается с основной сцены в комнате изобретателя. Близость открытия. Основные черты ха-

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 245. Л. 3–9.

⁴⁹ «Вот человек, который научил меня писать прозу!» — так охарактеризовал его Борис Пастернак (Локс 1994: 14–15).

рактера: загипнотизированность своей работой. Встречи с бывшим человеком случайны, глубокое различие между двумя действующими лицами подчеркивается характеристикой отдельных жизненных положений. Концовка рассказа: изобретатель не может завершить открытия, нуждаясь в деньгах и сталкиваясь с непониманием людей. Финальная сцена — разговор ночью с бывшим человеком. Столкновение двух оценок современности. Изобретатель продолжает с еще большим упорством верить в свое дело⁵⁰.

Как и в случае с Шенгели, некоторые студенты были недовольны тем, что задания Локса были слишком специфичны, а времени на разбор собственных произведений часто не хватало. Студенты считали, что самостоятельные работы и работы по заданию должны обсуждаться на равных правах. Некоторые даже предлагали заменить Локса на Викентия Вересаева, Алексея Толстого или Александра Серафимовича⁵¹.

Основной задачей цикла литературной пропаганды было обучение студентов практическим навыкам в деле клубной работы (организация литературных кружков и студий). Студенты самостоятельно знакомились с печатными руководствами и делали по ним доклады, готовили публичные выступления в виде устной газеты и агитационного суда⁵². Например, в 1924 г. класс организовал литературный суд над Бабелем и показал инсценировку суда в рамках отчетного вечера мастерской⁵³. Помимо работ в классе студенты привлекались к организованным выступлениям в рабочих клубах. По воспоминаниям Смирновой-Козловой, студенты ВЛХИ много работали на предприятиях — организовывали стенные газеты, «ликвидировали безграмотность» (Смирнова-Козлова 1998: 147). Цикл пропаганды по своим целям и содержанию стоит несколько в стороне от других дисциплин ВЛХИ — это единственный цикл предметов с явно выраженным идеологическим и агитационным уклоном. Содержание курсов цикла наводит на мысль о четкой связи между литературой и идеологией. В рамках курса «Метод и формы политпросвещения взрослых» студенты должны были изучать агитацию и пропаганду политических идей на базе просвещения, а также техники агитационной пропагандистской литературной работы. Такой подход противоречит первоначальному замыслу Брюсова и не находит отражения в его плане «Академии поэзии».

В целом попытки организовать «широкое литературное образование на базе марксистско-коммунистической идеологии» в ВЛХИ были не слишком удачными. Общественно-политические предметы в институте (исторический материализм, капитализм и пролетарская революция) и введение марксистского метода в части курсов по литературе носили чисто научный характер и не имели отношения к пропаганде определенной идеологии. Хотя Брюсов писал в отчете за 1923 г. о том, что институт стремится к тому,

⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 242. Л. 22–23.

⁵¹ НИОР РГБ. Ф. 646. К. 6. Д. 2. Л. 15.

⁵² РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 242. Л. 20.

⁵³ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 116. Д. 37. Л. 30.

чтобы метод преподавания всех предметов был марксистский, и что это уже частично реализуется в курсах по истории литературы профессорами Коганом, Переверзевым и Пиксановым, он отмечал, что область истории литературы еще недостаточно разработана по марксистскому методу, и многое нужно создавать заново⁵⁴. Принудительное внедрение марксистского метода в курсах по литературе не устраивало студентов. Например, они считали, что попытка Рачинского применить марксистский метод, который не являлся его специальностью, придавала его курсу «Введение в западноевропейскую литературу» характер истории политических идей, а не истории литературы. Вместе с тем студенты отмечали, что фактический материал, данный профессором, был очень ценен и интересен⁵⁵. Но даже когда преподавали профессора — члены партии и теоретики литературы, использующие марксистский метод анализа в своей собственной исследовательской работе, студенты все равно не понимали смысла нового подхода. Л. И. Тимофеев так вспоминал первое выступление Переверзева в институте:

Вдруг пошел разговор: «Сегодня к нам придет марксист. Сегодня придет к нам марксист». Все взволновались, интересовались, что за марксист такой. <...> Наконец, появился в коридоре института <...> Валериан Федорович Переверзев, <...> прочел нам лекцию о марксизме. Это было событие. Мы до сих пор не знали, — кто марксист, что марксист... (Тимофеев, Поспелов 2003: 9).

Мемуарист признается, что даже после этой лекции студенты совершенно не представляли, как можно использовать марксистский метод в литературоведении (Тимофеев, Поспелов 2003: 9).

Скорее всего, именно расхождение представлений советской власти о том, каким должен быть ВЛХИ, с реальным опытом преподавания в институте привело к его закрытию. ВЛХИ постоянно был на грани снижения до звания техникума и даже на грани закрытия. Иван Корчагин, студент ВЛХИ и заместитель ректора в качестве представителя студенчества, вспоминал о том, что «в качестве его [ВЛХИ] ректора он [Брюсов] не только руководил институтом: не раз бывал он вынужден отстаивать в кругу работников Наркомпроса право на существование этого института, ибо в то время самый принцип основания литературного вуза многим казался сомнительным» (Корчагин 1973: 629). В 1923 г. впервые прозвучала идея перевода ВЛХИ в Ленинград по причине излишней загруженности Москвы. Брюсов сумел отстоять институт и доказать, что эвакуация ВЛХИ — это нецелесообразная мера, которая неизбежно приведет к закрытию вуза и в то же время не окажет содействия в деле разгрузки Москвы⁵⁶.

Однако в декабре 1924 г., уже после смерти Брюсова, ВЛХИ снова оказался в опасности — комиссия по облегчению жилищной тесноты во главе

⁵⁴ Там же. Д. 43. Л. 15.

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 245. Л. 3–9.

⁵⁶ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 116. Д. 44.

с секретарем ЦК Н. М. Шверником предложила Политбюро перевести институт в Ленинград. Новый ректор, В. П. Полонский, попытался спасти институт. На протяжении нескольких месяцев он просил о помощи Наркомпрос, обращался в отдел печати ЦК РКП(б), в Совнарком, Агитпроп, Московский комитет РКП(б), но это ни к чему не привело⁵⁷. 15 июня 1925 г. коллегия Главпрофобра постановила, что «ввиду выяснившейся невозможности перевода ВЛХИ в Ленинград» институт нужно ликвидировать, студентов перевести на факультет языковедения и материальной культуры Ленинградского университета и к 15 июля освободить все помещения института⁵⁸. Официальная причина закрытия была все та же — необходимо разгрузить Москву. Одно обстоятельство заставляет усомниться в официальной версии: в конце марта 1925 г. Полонский получил приложение к протоколу заседания отдела печати ЦК РКП(б), на котором слушали доклад о Государственном институте журналистики (ГИЖ) и предложили влить ВЛХИ в ГИЖ в качестве факультета. Ни Полонский, ни преподаватели ВЛХИ не были в курсе этого решения. 28 марта они провели экстренное собрание ячеек РКП(б) и РЛКСМ ВЛХИ, где обсудили вопрос о слиянии института с ГИЖ. Члены заседания сошлись на том, что возможно слияние ГИЖ с ВЛХИ, но никак не наоборот. Участники заседания предложили ЦК партии ознакомиться с задачами ВЛХИ и только потом выносить какое-либо решение. Они подчеркивали разницу в целях институтов: ГИЖ готовит политических, а ВЛХИ — художественных авторов. В итоге 30 марта решение отдела печати ЦК РКП(б) о слиянии двух вузов было отменено⁵⁹. Странность этого эпизода заключается в том, что для осуществления слияния ГИЖ и ВЛХИ власти были готовы предоставить соответствующее помещение, а для оборудования института и на другие организационные расходы ГИЖ получал единовременную субсидию. То есть при желании можно было найти и помещение, и средства⁶⁰. Все вышперечисленное позволяет выдвинуть гипотезу о том, что причина перевода (и закрытия) ВЛХИ явно крылась не в здании на Поварской (к этому времени улица была переименована в ул. Воровского), а скорее в самом характере учебного процесса и в атмосфере учебного заведения, не соответствующим официальной идеологии. Пытаясь разобраться в причинах ликвидации, в статье «ВЛХИ надо сохранить!», напечатанной в «Правде» 18 июля 1925 г., уже после его закрытия, рапповский критик Г. Лелевич писал, что «довод о “жилплощади”»⁶¹ особенно не выдерживает критики. Другие

⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Ед. хр. 241.

⁵⁸ Там же. Л. 42.

⁵⁹ Там же. Л. 10–12.

⁶⁰ Отсутствие материально-технической базы всегда было большим вопросом ВЛХИ — нехватка помещений, нехватка стипендий, задержка выплат преподавателям оставались постоянными проблемами института. «Финансы Института являются наиболее уязвимым его местом. <...> ...средства, которые отпускаются Наркомпросом ВЛХИ, не соответствуют действительной потребности, ВЛХИ нуждается в материальной поддержке» (Райхцаум 1961).

⁶¹ Г. Лелевич. «ВЛХИ надо сохранить!». *Правда* (1925), 18 июля: 3.

причины тоже не казались ему существенными: ни довод, что «поэтами родятся, сделать поэтом никого нельзя», ни мнение некоторых о том, что ВЛХИ существует параллельно с двумя другими вузами — ГИЖ и литературным отделением этнологического факультета 1-го МГУ, — ни социально-чуждый состав слушателей ВЛХИ, ни «схоластическая» работа ВЛХИ. У ВЛХИ, по словам Г. Лелевича, были недостатки⁶², но их можно исправить, а ликвидация ВЛХИ стала бы «трудно поправимой ошибкой». Лелевич призывал партию не закрывать институт:

Партийное общественное мнение должно заинтересоваться этим вопросом, а соответствующие инстанции должны снова взвесить и проверить свои решения для того, чтобы не загубить чрезвычайно плодотворного, несмотря на многочисленные недостатки, культурного начинания, приобретающего особое значение сейчас, когда партия официально признала особую важность литературного участка идеологического фронта⁶³.

«Партийное общественное мнение» не заинтересовалось этим вопросом, и ВЛХИ был закрыт. Часть профессоров и студентов во главе с М. Григорьевым перебралась в студию Всероссийского союза поэтов, из которой в скором времени сделали подобие ВЛХИ — Высшие государственные литературные курсы (ВГЛК). ВГЛК были закрыты в 1929 г. по тем же причинам, которые в 1925-м перечислял в своей статье Г. Лелевич:

Принимая во внимание состав слушателей ВГЛК (абсолютное большинство чуждых нам людей), состав педагогов (руководят почти всеми творческими циклами — идеалисты), отсутствие помещений, средств и т. д., можно прийти только к одному выводу, а именно ВГЛК не в состоянии подготовить нужных стране литературных работников, ибо даже те талантливые ребята, которые несомненно имеются, идеологически портятся и по окончании учебы могли быть неплохими писателями, но сомнительно, что они стали «советскими писателями», людьми с нашей идеологией⁶⁴.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

НИОР РГБ. Ф. 386.

РГАЛИ. Ф. 596.

РГАЛИ. Ф. 1328.

Белый А. «Валерий Брюсов». *Россия: Общественно-литературный журнал* 4 (1925): 263–280.

Благинина Е. «О ВЛХИ им. Брюсова». *Золотые страницы «Орловского библиофила»*. Составители Л. И. Бородина и др. Орел: Орлик, 2016: 290–292.

Бородин С. П. «Дороги». *Дружба народов* 6 (1975): 256–271.

Брюсов В. «Высший Литературно-Художественный Институт». *Журналист* 8 (1923): 23–26.

⁶² «Должен подчеркнуть, что, действительно, преподавание в институте далеко от идеала. Мало того, по моему убеждению, необходима реформа этого преподавания — в смысле приближения его к литературной практике, и в смысле более последовательного проведения гегемонии марксизма в этом преподавании» (Там же).

⁶³ Там же.

⁶⁴ ЦГАМ. Ф. 2522. Оп. 1. Д. 49. Л. 28об.

- Брюсов В. «Из переписки послеоктябрьских лет (1918–1924)». Обзор, публикация и комментарии Н. А. Трифонова. *Литературное наследство*. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Ответственный редактор Н. А. Трифонов. Кн. 2. Москва: ИМЛИ РАН, 1994: 534–571.
- Брюсов В. «Переписка с редакцией журнала “Печать и революция” (1920–1923)». Вступительная статья, публикация и комментарии Т. В. Анчуговой. *Литературное наследство*. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Ответственный редактор Н. А. Трифонов. Кн. 2. Москва: ИМЛИ РАН, 1994: 572–682.
- Брюсов В. «Ремесло поэта». Брюсов В. *Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам: (Стихи 1912–1918 г.)*. Москва: Геликон, 1918: 7–11.
- Брюсов В. [псевд.: Аврелий]. «Школа и поэзия: (По поводу одной книжки)». *Приложение к газете «Русский листок»* 74 (1902), 17 марта.
- «Высший Литературно-Художественный Институт». *Известия ВЦИК* 281 (1921), 20 ноября: 2.
- «Высший Литературно-Художественный Институт». *Экран* 24–25 (1922): 11.
- Григорьев М. С. «Валерий Брюсов в последние годы жизни». *Прожектор* 3 (1925): 19–22.
- Григорьев М. С. (ред.). *Программы и учебные планы*. Москва: Пролетарий у Руля, 1924.
- Из далеких двадцатых годов двадцатого века: (Исповедальная переписка фольклористов Б. М. и Ю. М. Соколовых)*. Подготовка текста, вступительная статья, комментарии и указатели В. А. Бахтиной. Москва: ИМЛИ РАН, 2010.
- Кальма Н. «Улица Воровского, 52». *Неделя* 7 (1971), 8–14 февраля: 5.
- «“Консерватория слова”: Из воспоминаний Е. Б. Рафальской о Высшем литературно-художественном институте имени В. Я. Брюсова». Предисловие, публикация и примечания А. Л. Евстигнеевой. *Русская литература* 2 (2001): 185–205.
- Корчагин А. «Из воспоминаний о Брюсове». *Брюсовские чтения 1971 года*. Редактор-составитель К. В. Айвазян. Ереван: Айпетрат, 1973: 627–633.
- Лазовский П. «Подвижник мысли и труда». *Брюсовские чтения 1962 года*. Ответственный редактор К. В. Айвазян. Ереван: Айпетрат, 1963: 332–347.
- Локс К. «Повесть об одном десятилетии (1907–1917)». Публикация Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова. *Минувшее*. Вып. 15. Москва; Санкт-Петербург: Atheneum; Феникс, 1994: 7–162.
- «Материалы к проекту “Академии поэзии” В. Брюсова в Наркомпросе». Вступительная статья Е. Глухой. *Брюсовские чтения 2006 года*. Редактор С. Т. Золян. Ереван: Лингва, 2007: 529–530.
- Молодяков В. *Валерий Брюсов: Биография*. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2010.
- Пуришев Б. «Брюсовский институт: (Из “Воспоминаний старого москвича”»)». *Археографический ежегодник за 1997 год*. Москва: Наука, 1997: 567–580.
- Пуришев Б. «Воспоминания об учителе». *Брюсовские чтения 1971 года*. Редактор-составитель К. В. Айвазян. Ереван: Айпетрат, 1973: 516–517.
- Рачинский Г. А. «Брюсов и В. Л.-Х. И.». *Валерию Брюсову: Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта*. Под редакцией П. С. Когана. Москва: КУБС ВЛХИ им. Валерия Брюсова, 1924: 45–50.
- Смирнова-Козлова А. *В Брюсовском институте: Записки современницы*. Москва: РБП, 1998.
- Тимофеев Л. И., Поспелов Г. Н. *Устные мемуары*. Записи сделаны В. Д. Дувакиным. Москва: МГУ, 2003.
- Фефер В. В. «Брюсов в “Школе поэтики”». Публикация А. М. Смирновой; предисловие и примечания И. Ф. Кунина. *Литературное наследство*. Т. 85: Валерий Брюсов. Редакторы А. Н. Дубовиков и Н. А. Трифонов при участии Т. Т. Динесман. Москва: Наука, 1976: 799–826.
- Чихачев П. «Московские встречи (1923–1925 гг.)». *Кубань* 5 (1965): 40–43.
- Ясинская З. «Мой учитель, мой ректор». *Брюсовские чтения 1962 года*. Ответственный редактор К. В. Айвазян. Ереван: Айпетрат, 1963: 308–318.

Высшие государственные литературные курсы (далее — ВГЛК) были созданы осенью 1925 г. и просуществовали до середины 1929-го. Курсы готовили писателей, поэтов, драматургов, специалистов по редакционно-издательскому делу и клубных работников.

ВГЛК выросли из Литературной студии при Всероссийском союзе поэтов⁶⁵, который возглавлял В. Я. Брюсов. Студия была основана в конце 1923 г., непосредственным руководителем ее стал поэт Н. Н. Захаров-Мэнский (1895–1942), писавший под псевдонимом Н. Энский (Соболев 2013: 125–138). Несмотря на скромное название, Студия была, по сути, учебным заведением, в рамках которого читались различные курсы. После закрытия ВЛХИ, о котором см. выше очерк О. И. Нечаевой, в Студию пришли профессора Брюсовского института.

Осенью 1925 г. Московский комитет по профобразованию вывел Студию из подчинения Всероссийскому союзу поэтов и переименовал ее в Государственные литературные курсы, предоставив им автономию как хозяйственному заведению. М. С. Григорьев (1890–1980), теоретик литературы, заведовавший учебной частью в ВЛХИ, в письме от 1 декабря 1925 г. так описывал В. П. Полонскому превращение Студии в Литературные курсы:

Вы, наверное, слышали о литературных курсах Все[российского] Союза поэтов. Осенью этого года, когда я с группой профессоров ВЛХИ туда поступили — это было учебное заведение с безалаберным учебным планом. Мы сейчас же принялись за дело — и в результате упорной работы мы имеем, уже одобренный ГУСом, учебный план, развернутый на 4 года, мало отличающийся, если не вполне повторяющий, учебный план нашего Института (Тимофеев, Поспелов 2003: 144).

Действительно, и идеологически, и по составу преподавателей ВГЛК стали наследниками Высшего литературно-художественного института им. В. Я. Брюсова. После закрытия ВЛХИ в 1925 г. «из 67 преподавателей [ВГЛК] — 28 перешли из ВЛХИ»⁶⁶.

Помимо Григорьева, возглавившего на ВГЛК, как до этого и в ВЛХИ, учебную часть, оттуда перешли Г. А. Шенгели и И. С. Рукавишников, преподававшие стиховедение, В. М. Волькенштейн, читавший курс по драматургии и возглавлявший мастерскую по драме, Л. П. Гроссман (методология и история литературной критики), Я. О. Зунделович (введение в теорию литературы и поэтику), М. А. Цявловский (методика чтения художественной критики и истории), Г. А. Рачинский (художественный перевод). Среди новых преподавателей были философ, вице-президент ГАХН Г. Г. Шпет, читавший курс по эстетике; Б. И. Ярхо, преподававший курсы по стихосложению; выпускники ВЛХИ Л. И. Тимофеев (история русского стиха, история русского стихосложения) и Б. И. Пуришев (западноевропейская

⁶⁵ ЦГАМ. Ф. 2522. Оп. 1. Д. 4.

⁶⁶ Доклад о Высших литературных курсах 1928 г. (цит. по: Дуардович 2020: 217). См. также: ЦГАМ. Ф. 2522. Оп. 1. Д. 34. Л. 13.

литература). Мастерскую по поэзии были приглашены вести поэты И. Л. Сельвинский и И. А. Аксенов. На курсах преподавали и другие известные ученые, представители разных поколений и методологических установок — М. О. Гершензон, С. М. Соловьев, С. А. Соболевский, И. Н. Розанов, Н. К. Гудзий, Л. Д. Тарасов, М. Д. Эйхенгольц. В сентябре 1928 г. с предложением вести мастерскую, вероятно, по прозе обратились и к А. А. Фадееву, который тогда был одним из ведущих деятелей РАПП, он от предложения отказался⁶⁷.

В ВГЛК перешла и часть профессуры петроградского Института живого слова⁶⁸. Институт был закрыт в 1924 г.⁶⁹ Слияние педагогических составов двух вузов прошло не безболезненно: преподаватели, пришедшие из Института живого слова, склонялись к «созданию учебного заведения типа старого филологического факультета»⁷⁰, а брясовцы, пришедшие из ВЛХИ, настаивали на создании «литературно-производственного» вуза и в итоге одержали верх. В результате программа ВГЛК во многом повторила программу ВЛХИ.

Ощущая себя наследниками закрытого института, преподаватели ВГЛК настаивали на том, чтобы курсы были преобразованы в вуз. 14 апреля 1927 г. состоялось объединенное заседание всех литературных организаций города Москвы, в том числе литературной подсекции Научно-художественной секции Государственного ученого совета Наркомпроса и литературной секции Государственной академии художественных наук. На этом заседании и было решено ходатайствовать перед Совнаркомом о преобразовании Государственных курсов в художественно-литературный вуз. И первый шаг навстречу этому изменению был сделан в июне 1927-го: коллегия Главпрофобра постановлением от 11 июня 1927 г. присвоила Государственным литературным курсам наименование «Высших». Руководство курсами было передано Художественной секции отдела техникумов Главпрофобра, однако в реальности курсы остались в ведении Москпрофобра.

Как и ВЛХИ, ВГЛК предлагали четырехгодичную программу обучения⁷¹. На курсы принимались «лица обоего пола не моложе 16-ти лет с подготовкой не ниже школы-девятилетки по предварительному испытанию»⁷². Нужно было сдать четыре экзамена: русский письменный, русский устный, иностранный язык и политграмоту. В анкетах необходимо было указывать социальное происхождение, выходцы из дворянских семей могли указать «отец — служащий» и проложить себе путь к поступлению. Им сдать экзамены было несложно, за исключением политэкономии, с которой,

⁶⁷ Там же. Д. 13. Л. 69.

⁶⁸ См. о нем: (Белиловская 1997).

⁶⁹ ЦГАМ. Ф. 2522. Оп. 1. Д. 34. Л. 13.

⁷⁰ Там же. Д. 35. Л. 13.

⁷¹ Там же. Д. 17.

⁷² Там же. Д. 12. Л. 13.

впрочем, они справлялись (Голицын 1990: 291; см. также: Тарковская 2018: 126–127). Те, кто сдавал вступительные экзамены неудачно, могли поступить на подготовительные курсы, но тоже с «предварительным испытанием».

Слушатели подготовительных курсов изучали обществоведение, экономическую географию, историю культуры, технику грамоты, технику чтения художественного произведения, курс мировой литературы, курс русской литературы XIX и XX вв., а также древнерусской литературы и XVIII в., введение в русский фольклор, курс теории поэзии и прозы, лекции по современной литературе. Это были преимущественно курсы пропедевтические, призванные подготовить слушателей к более глубокому изучению литературы. Курсы по творческим дисциплинам не читались — и не только на подготовительных курсах, но и следующие два года⁷³.

На первом курсе преподавались общие дисциплины — политэкономия, экономическая политика, история культуры, социология стиля, биология, психология творчества, введение в языковедение, поэтика, введение в теорию стиха, введение в теорию прозы. Были и введение в западноевропейскую литературу, греческая литература, русская литература XX в. вместе с отдельным семинаром («семинарием») по тому же предмету, древнерусская литература и семинарий по автору, как уточнялось, «в теоретическом разрезе»⁷⁴. На втором курсе появлялись исторический материализм, классовая борьба на Западе, история русского искусства, русская литература XIX в., французская, немецкая и английская литература, методология литературоведения, история стиха, теория прозы, драматургия, история и теория критических жанров, психология творчества, русский литературный язык и семинар по тому же предмету.

И лишь на третьем курсе вводилась творческая специализация, каждая в рамках своего «цикла». Сначала таких циклов было шесть: стиха, драматургии, критики, редакционно-издательский, художественного перевода и литературно-инструкторский, который готовил руководителей клубной литературной работой, литературных кружков, консультантов при библиотеке⁷⁵. Каждый слушатель курсов должен был пройти два цикла: творческий, здесь можно было выбрать стихи, прозу, драму и критику, а также практический, обучающий редактуре, педагогике или переводу.

Помимо «мастерской», т. е. семинара по специальности, в цикл входили и другие курсы, тематически связанные со специальностью. Например, «цикл драматургии» включал в себя также курс по истории театра, семинар по отдельному драматическому автору, киносценарию и семинар по современной драме. В «цикле стиха», помимо мастерской, был семинар по современной русской поэзии и теории стиха; в цикле критики, кроме

⁷³ Там же. Д. 17.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 306. Оп. 1. Ед. хр. 35. Л. 16.

мастерской, — методология критики, история критики, история марксистской критики.

Мастерские творческих циклов — проза, поэзия, критика, драма — должны были носить «исключительно творческий характер (а не литературоведческий)», поэтому и руководить ими должны были «опытные мастера — художники слова»⁷⁶. В качестве выпускной работы каждый слушатель ВГЛК должен был предоставить творческую работу, и лишь в качестве исключения могла быть принята работа литературоведческая.

«Цикл прозы» появился только во втором полугодии 1927–1928 учебного года, как сообщалось, «по болезни руководителя». Руководителем стал писатель И. А. Новиков (1877–1959). Вот развернутая цитата из составленной им программы творческого семинара по искусству писать прозу:

Семинарию предшествуют вступительные беседы руководителя об основных вопросах писательской работы: о моментах возникновения художественного произведения, об основных типах и различной манере писания художественной прозы, о предварительных и параллельных работе набросках, о передвижках плана во время процесса писания, об основных и частичных последующих переработках. Особо освещаются вопросы тренировки писателя и различные виды этой тренировки. Вместе с тем прорабатываются вопросы о соотношении жизни и искусства: биология и социология писательства, в частности, вопрос о влиянии живого языка на литературу, о «социальном заказе», о классиках и о «малой литературе» (что делает писателя классиком, исчерпаны ли основные типы литературы, каковы дальнейшие художественные пути для литературной молодежи).

Развитие этих тем, но уже на конкретном материале, дается и при последующих занятиях. Здесь вступает в силу также и практическая проработка основных элементов художественной прозы — в отношении композиции, стиля, фабулы, языка и пр. — как на образцах высокохудожественных, так и на образцах несовершенных: осознание художественного мастерства как на достижениях, так и на ошибках, причем это последнее в педагогическом отношении может оказаться даже более плодотворным.

Основной материал совместных со слушателями курсов работ — их собственные произведения, как на свободные темы, так и на совместно вырабатываемые — общие для всех и для определенной группы. Прямая практическая цель — помочь молодым художникам слова находить свою манеру, свой стиль, углублять требовательность к себе⁷⁷.

Очевидно, что эти положения представляют собой скорее проект будущей программы, чем собственно программу курса. В отличие от других сохранившихся программ, она не содержит разделов и списков литературы и не выглядит продуманной и последовательной. Собственно техника письма посвящается малая ее часть, в основном же предполагаются «беседы», обсуждение достаточно общих вопросов, например, о соотношении жизни и искусства или о том, что превращает писателя в классика.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ ЦГАМ. Ф. 2522. Оп. 1. Д. 17. Л. 105.

Неудивительно, что в конце проекта Новикова следовало пояснение:

Этот общий очерк занятий не может быть строго разделен на 20 частей или параграфов, подобно всякой другой учебной программе, ибо еще не накоплен достаточный опыт в совместной работе и самая работа эта находится в прямой связи с материалом, который наперед не поддается учету⁷⁸.

Общественно-политические дисциплины, которые были включены в программу на всех этапах обучения, скорее маскировали далекие от марксистско-ленинской теории программы и курсы. Как вспоминал студент ВГЛК С. М. Голицын, все профессора на первых лекциях обещали «читать свой предмет на основе материализма, диалектического и исторического, и марксистско-ленинского учения», но после этого «до самого конца учебного года они не вспоминали ни о материализме, ни о марксистско-ленинском учении» (Голицын 1990: 294).

Параллельно с основными учебными курсами в рамках ВГЛК разворачивались различные дополнительные проекты. Так, преподаватели курсов постоянно обсуждали идею о собственном печатном издании при курсах. Речь шла и о еженедельной литературной газете⁷⁹, и о «газетах-однодневках», каждая со своим специфическим оформлением⁸⁰, и о выпуске журнала силами студентов и преподавателей курсов. Заведующий редакционно-издательским цехом писатель С. Д. Мстиславский (1876–1943) составил даже развернутый план будущего журнала. В самом начале плана он отмечал, что создание и выпуск журнала имеет педагогический смысл, так как поможет студентам познакомиться «с различными видами редакционно-издательской работы, начиная от конторской и кончая работой над рукописями и работой с авторами». По замыслу Мстиславского, журналу предстояло стать не учебным, а полноценным изданием: «...Он должен быть подлинным журналом, рассчитанным на широкую аудиторию и исполняющим определенное общественное и ответственное задание»⁸¹.

Мстиславский планировал публиковать в журнале материалы на общественные и литературные темы и предлагал сделать шесть основных отделов: «хроника политической жизни СССР и за границей», «литературный» — с публикациями произведений слушателей и преподавателей, «публицистический» — со статьями о «вопросах культуры и быта» и критическими разборами книг и статей, историко-литературный, в том числе с архивными публикациями, отдел «Театр» со статьями по драматургии и отзывами на театральные постановки, наконец, отдел «Библиография» «с перечнем книг по вопросам, охватываемым программой журнала»⁸². Каждый номер должен был посвящаться двум основным темам, общест-

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ РГАЛИ. Ф. 306. Оп. 1. Ед. хр. 35. Л. 6.

⁸⁰ ЦГАМ. Ф. 2522. Оп. 6. Д. 13. Л. 77.

⁸¹ Там же. Оп. 1. Д. 35. Л. 1.

⁸² Там же. Л. 2–4.

венной и литературной. В частности, мартовскую книжку (по-видимому, ближайшую) Мстиславский предлагал посвятить десятилетию советского суда, отмечаемому как раз в это время, и Максиму Горькому. Но замысел выпускать издание при ВГЛК в конце концов так и не осуществился.

Кроме того, руководство курсов планировало развернуть большую работу «по обслуживанию производства» — предполагалось, что студенты ВГЛК будут организовывать на заводах и фабриках «критические кружки», помогать рабочим и сельхозработникам повышать квалификацию, руководить начинающим писателям из рабочих, консультировать рабочих, желающих поступить на ВГЛК. Об этом сообщалось в докладной записке (в отдел печати ЦК ВКП(б)) нового директора курсов М. И. Карапетяна, сменившего на этом посту профессора Л. Д. Тарасова⁸³.

При организации курсов руководители проекта столкнулись с рядом закономерных проблем. Прежде всего это были финансовые трудности. ВГЛК практически не получали субсидий от государства и существовали за свой счет, как хозрасчетная организация. Бюджет формировался исключительно за счет платы студентов за обучение. С одной стороны, от курсов требовалось, чтобы они принимали лиц пролетарского происхождения, с другой, платить за обучение пролетарии, как правило, не могли. Тем не менее по отношению к представителям чуждых сословий, скрывавшихся под видом «служащих», прием ужесточался: по статистическим сведениям курсов, в 1926 г. было принято 48 детей рабочих, 51 крестьян и детей крестьян, служащих 152, в 1927-м рабочих уже 73, крестьян и детей крестьян 68, служащих 137⁸⁴. В 1928 г. после скандала, связанного с «Делом Альтшуллера» (об этом деле см. ниже), была назначена проверка, в результате которой из 656 был исключен 121 студент, 90 оставили условно⁸⁵. В 1928–1929 учебном году слушатели набирались с особенной строгостью, что еще больше усложнило финансовое положение курсов.

В результате часть студентов все равно освобождалась от платы, части предоставлялась скидка. Так, в личном деле студента курсов поэта Арсения Тарковского сохранилось его заявление от 23 сентября 1927 г. с просьбой: «Ввиду тяжелого материального положения прошу освободить меня от платы за провоч (право учиться. — М. К.)»⁸⁶.

В докладной записке (от 30 марта 1928 г.) в Главное управление профессионального образования Тарасов, в указанное время директор курсов, сообщал, что процент студентов, освобожденных от платы или вносящих сниженную плату, составляет 35% от всех учащихся, что на 10% больше заложенной в бюджет нормы. В той же записке говорится о том, что 84 человека учащихся освобождены от платы, так как присланы Московским

⁸³ Там же. Л. 16.

⁸⁴ ЦГАМ. Ф. 67. Оп. 1. Д. 46.

⁸⁵ ЦГАМ. Ф. 2522. Оп. 1. Д. 44. Л. 176.

⁸⁶ Там же. Оп. 2. Д. 1091. Л. 1.

отделом профессионального образования, обещавшим выдавать субсидию ВГЛК, но пока выполнившим свое обещание только частично. Тарасов просил ассигновать ВГЛК субсидию в размере 15 тысяч рублей. Откликнулось ли на эту просьбу управление, осталось неизвестным⁸⁷, но вскоре Тарасов отказался от занимаемой должности, и в мае 1928 г. его сменил партиец Карапетян.

Еще одна проблема курсов заключалась в отсутствии собственного помещения. За время своего существования ВГЛК арендовали помещение в разных московских школах, были ограничены во времени, не имели комнат для заседаний. Не было у курсов и своего общежития, так что приехавшим в Москву учиться селькорам и рабкорам буквально негде было жить.

Преподаватели и студенты сталкивались и с другими сложностями, связанными уже с учебным процессом: не было не только учебников, но и распечатанных программ курсов, расписание постоянно «плавало», преподаватели пропускали занятия, преподавателей не хватало; несмотря на это, студенты были перегружены, многие задуманные проекты, например издание журнала, не реализовались⁸⁸.

Вместе с тем в самом педагогическом коллективе курсов постоянно возникали конфликты. В октябре 1925 г. стиховед, выпускник ВЛХИ, а параллельно и его бывший преподаватель М. П. Малишевский пытался сместить с должности заведующего курсами Н. Н. Захарова-Мэнского. Малишевский был убежден, что, «не имея достаточного общего образования и никакого специального литературного», «т. Захаров-Мэнский не имеет объективных данных далее оставаться на посту заведующего»⁸⁹ и что его руководство «вредит авторитету курсов»⁹⁰. Он обвинил Захарова-Мэнского и в незаконном расходовании казенных средств⁹¹. Но на двух заседаниях, посвященных разбору обвинений, тот сумел оправдаться, коллектив предложения Малишевского не поддержал, и Захаров-Мэнский смещен с должности не был.

Эхо какого-то другого скандала, после которого С. Д. Мстиславский отказался занимать административную должность, отзывается в письме М. С. Григорьева Мстиславскому от 12 мая 1928 г., в котором тот уговаривает Мстиславского не уходить с курсов:

Ваш уход был бы огромной и незаменимой потерей для курсов, сильно отразился бы на студентах, которые не так уж виноваты в том хаосе, который творится на курсах. По вчерашнему заседанию Вы можете судить, что к этим людям, не только морально, но может быть, и физически пьяным, не имеет смысла обращаться⁹².

⁸⁷ Там же. Д. 35. Л. 11–11об.

⁸⁸ Там же. Оп. 1. Д. 15.

⁸⁹ Там же. Д. 25. Л. 2об. — 3.

⁹⁰ Там же. Л. 3.

⁹¹ Там же. Л. 3об.

⁹² РГАЛИ. Ф. 306. Оп. 8. Ед. хр. 285. Л. 3.

И все же самым крупным скандалом стало так называемое «Дело трех поэтов». Три студента ВГЛК, поэты из объединения РАПП М. Альтшуллер, В. Аврущенко и В. Анохин, согласно официальной версии, изнасиловали студентку ВГЛК З. Исламову, а на следующий день девушка покончила с собой.

И хотя вина студентов полностью не была доказана, сохранилось даже несколько любовных записок девушки Альтшуллеру, история была использована как повод для уничтожения ВГЛК (Дуардович 2020). Поднялась шумная газетная кампания, направленная против курсов, на которых преподают «черносотенцы» и «идеалисты», а учиться «золотая молодежь, есенинщина, чуждые элементы» (Голицын 1990: 317).

Не заставила себя ждать и реакция властей: была назначена комиссия по пересмотру состава слушателей ВГЛК; как уже указывалось выше, по итогам проверки из 656 студентов было исключено 121, а 90 оставлено условно⁹³. Но даже это не спасло ВГЛК от закрытия.

В марте 1929 г. Моспрофобр инициировал «обследование» ВГЛК. Представительная комиссия, в которую вошли заведующий Моспрофобра П. Н. Шимбирев, инспектор художественного образования В. Д. Баллод, представители Моссовета П. С. Коган и М. П. Рощенко, Н. Я. Брюсова, представлявшая Главпрофобр, и другие чиновники, изучила программы, организацию ВГЛК, преподавательский состав и студентов.

Комиссия нашла неудовлетворительным социальный состав учащихся, отметив, что «дальнейшее улучшение состава невозможно, ввиду того, что на не пролетарской части студенчества построен бюджет». «Непролетарским», вполне справедливо, был найден и материал, на основе которого велась подготовка будущих писателей. Прикладная же часть курсов, «редакционно-издательская, клубно-инструкторская, художественный перевод — не может быть осуществлена из-за отсутствия базы для практики»⁹⁴.

23 мая 1929 г. состоялось заседание комиссии и представителей ВГЛК. Итогом его предсказуемо стало решение о необходимости закрыть курсы, «а вместо них организовать другое, новое литературное заведение»⁹⁵.

К мнению П. С. Когана, который осторожно заметил, что ликвидация курсов «надолго затормозит создание другого, нового литературного вуза», и предложил реорганизовать ВГЛК, не прислушались. Выразительнее других общее мнение сформулировал В. Д. Баллод, отметив, что, в отличие от выпускников консерватории, которые становятся музыкантами или педагогами, выпускники ВГЛК рискуют стать «лишними обществу людьми»:

Принимая во внимание состав слушателей ВГЛК (абсолютное большинство чуждых нам людей), состав педагогов (руководители почти всеми творческими циклами — идеалисты), отсутствие помещения, средств и т. д., можно прийти только к одному выводу, а именно — ВГЛК не в состоянии подгото-

⁹³ ЦГАМ. Ф. 2522. Оп. 1. Д. 44. Л. 176.

⁹⁴ Там же. Д. 49. Л. 31.

⁹⁵ Там же. Л. 29.

вить нужных стране литературных работников, ибо даже те талантливые ребята, которые там несомненно имеются, идеологически портятся, по окончании учебы они могли бы быть неплохими писателями, но сомнительно, чтобы они стали «советскими писателями», людьми с нашей идеологией⁹⁶.

М. С. Григорьев и другие профессора делали попытки обжаловать это решение, но явно без веры в победу. 1 октября 1929-го ВГЛК были ликвидированы на основании постановления Моссовета от 13 сентября 1929 г.⁹⁷

ВГЛК подготовил только один выпуск студентов. Тем не менее среди тех, кто успел поучиться на курсах, были поэты Арсений Тарковский, Мария Петровых, Юлия Нейман, искусствовед и специалист по древнерусским рукописям Ольга Подобедова, писатели Юрий Домбровский, Сергей Голицын, поэт Павел Васильев, филологи и литературоведы Ольга Ильинская, Кирилл Пигарёв, Владимир Шмерлинг, Ксения Богаевская. Многие из них оставили воспоминания о литературных курсах, преподавателей и жизни студентов, в целом весьма комплиментарные. «По преподавательскому составу, по программе учебной — эти курсы были совершенно блестящим учебным заведением», — писала, например, Мария Петровых (Петровых 1991: 347). Поэт Юлия Нейман написала свои воспоминания в стихах. Ее поэма «Город друзей» целиком посвящена Высшим государственным литературным курсам:

У нас, у желторотых наших муз
Одна мечта — литературный вуз!

А Брюсовский закрыт... Ушел далече
Срыватель тайн, ревнитель мастерства,
Но мысль, им порожденная, жила.
И охраняют прелесть русской речи
Два-три великолепных старика —
Столпы Литкурсов новых — ГЛК.
<...>
Орлов, Цявловский — пушкинист сердитый,
Грушка — античник, Соболевский, Шпет...
Одни из вас теперь уже забыты,
Никто из вас достойно не воспет.
Так строчки нерадивой ученицы,
Глядишь, на что-то могут пригодиться.

Эта поэма включает беглые, но предельно доброжелательные портреты многих преподавателей курсов — Н. Н. Захарова-Мэнского, И. С. Рукавишниковой, С. А. Рачинского, И. Н. Розанова, И. С. Гроссмана-Рощина, М. А. Цявловского, М. С. Григорьева и любимой подруги, М. С. Петровых («Но золотые маленькие пчелы//Сбирали мед с ее ресниц»). И для Ю. М. Нейман, и для многих ее современников ВГЛК стали последним в системе советского образования осколком исчезающего мира.

⁹⁶ Там же. Л. 28об.

⁹⁷ Там же. Д. 43. Л. 174.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- ЦГАМ. Ф. 67.
 ЦГАМ. Ф. 2522.
 РГАЛИ. Ф. 306.
- Акифьева М. Ф., Слешина А. П. (сост.). *Во главе культурного строительства: Московские коммунисты-организаторы и руководители культурного строительства в столице*. Т. 1. Москва: Московский рабочий, 1983: 358–360.
- Баранская Н. В. *Странствие бездомных*. Москва: АСТ, 2011: 341.
- Голицын С. М. *Записки уцелевшего*. Москва: Орбита, 1990.
- Дуардович И. «На черную доску, или Юрий Домбровский в архивах ВГЛК». *Вопросы литературы* 3 (2020): 213–276.
- Кастарнова А. С. *Мария Петровых: Проблемы научной биографии*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва: РГГУ, 2009.
- Нейман Ю. «Город друзей». Нейман Ю. *Причуды памяти: Стихи*. Москва: Советский писатель, 1988: 175–186.
- Нейман Ю. «Маруся». Петровых М. С. *Черта горизонта: Стихи и переводы*. Ереван: Советакан грох, 1986: 288–290.
- Нечаева О. И. *Высший Литературно-Художественный Институт в историко-культурном контексте 1920-х годов: К истории литературного образования в России*. Магистерская диссертация по программе «Компаративистика: русская литература в кросс-культурной перспективе». Москва: НИУ ВШЭ, 2018.
- Петровых М. С. *Избранное*. Составление и подготовка текста А. В. Головачевой и Н. Н. Глен; вступительная статья А. М. Гелескула. Москва: Художественная литература, 1991.
- Тарковская М. А. *Тарковские: Осколки зеркала*. Москва: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2018.
- Тимофеев Л. И., Поспелов Г. Н. *Устные мемуары*. Записи сделаны В. Д. Дувакиным; составление и предисловие Н.А. Панькова. Москва: МГУ, 2003.
- Центральные архивы Москвы: Путеводитель по фондам*. Ответственный составитель И. Г. Тараканова. Вып. 3. Москва: Мосгорархив, 1999: 118.
- Шпирт А. «Как много нужно знать поэту». *О Сельвинском: Воспоминания*. Составители Ц. А. Воскресенская и И. П. Сиротинская. Москва: Советский писатель, 1982: 310–321.

Маяя Кучерская

ЛИТЕРАТУРА

- Адамович 1989 — Адамович Г. «Мои встречи с Анной Ахматовой». *Звезда* 6 (1989): 49–55.
- Адамович 2015 — Адамович Г. *Собрание сочинений: В 18 томах*. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания О. Коростелева. Т. 2. Москва: Д. Сечин, 2015.
- Акимова 2001/2002 — Акимова М. В. «Б. И. Ярхо в полемике с тыняновской концепцией стихотворного языка». *Philologica* VII/17–18 (2001/2002): 207–225.
- Аронсон, Рейсер 1929 — Аронсон М., Рейсер С. *Литературные кружки и салоны*. Редакция и предисловие Б. М. Эйхенбаума. Ленинград: Прибой, 1929.
- Ахматова 1989 — Ахматова А. А. «Листки из дневника». Ахматова А. А. *[Сочинения] в пяти книгах: Реквием*. Предисловие Р. Д. Тименчика; составление и примечания Р. Д. Тименчика при участии К. М. Поливанова. Москва: МПИ, 1989: 121–145.
- Бахтин 1997 — Бахтин М. М. «Проблема речевых жанров». Бахтин М. М. *Собрание сочинений: В 7 томах*. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. Редакторы тома С. Г. Бочаров и Л. А. Гоготишвили. Москва: Русские словари, 1997: 159–206.

- Белиловская 1997 — Белиловская М. *Институт живого слова, 1918–1924 гг.: Опыт реконструкции фонда*. Дипломная работа студентки 5 курса дневной формы обучения. Москва: ИАИ РГГУ, 1997 (www.academia.edu/29607084 (дата обращения: 10.03.2023)).
- Благинина 2016 — Благинина Е. «О ВЛХИ им. Брюсова». *Золотые страницы «Орловского библиофила»*. Составители Л. И. Бородина и др. Орел: Орлик, 2016: 290–292.
- Блок 1962 — Блок А. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Т. 6: Проза 1918–1921. Подготовка текста и примечания Д. Максимова и Г. Шабельской. Москва; Ленинград: Гослитиздат, 1962.
- Блок 1963 — Блок А. *Собрание сочинений: В 8 томах*. Т. 7: Автобиография 1915. Дневники 1901–1921. Подготовка текста и примечания Вл. Орлова. Москва; Ленинград: Гослитиздат, 1963.
- Богомолов 1999 — Богомолов Н. А. «Об одной фракции “Цеха поэтов”». Богомолов Н. А. *Русская литература начала XX века и оккультизм*. Москва: Новое литературное обозрение, 1999: 255–263.
- Брик 2015 — Брик О. *Фото и кино*. Составление, примечания и послесловие А. В. Валуженича. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Брюсов 1918 — Брюсов В. «Ремесло поэта». Брюсов В. *Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам: (Стихи 1912–1918 г.)*. Москва: Геликон, 1918: 7–11.
- Брюсов 1976 — «Письма к петербургским и московским литераторам». Публикация Э. С. Литвин, А. Н. Дубовикова, М. В. Рыбина, К. Н. Суворовой и Н. А. Трифонова. *Литературное наследство*. Т. 85: Валерий Брюсов. Редакторы А. Н. Дубовиков и Н. А. Трифонов при участии Т. Т. Динесман. Москва: Наука, 1976: 662–710.
- Брюсов 1994 — «Переписка с Н. С. Гумилевым (1906–1920)». Вступительная статья и комментарии Р. Д. Тименчика и Р. Л. Щербакова; публикация Р. Л. Щербакова. *Литературное наследство*. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Ответственный редактор Н. А. Трифонов. Кн. 2. Москва: ИМЛИ РАН, 1994: 400–514.
- Выготский 1998 — Выготский Л. С. «Легкое дыхание». Выготский Л. С. *Психология искусства*. Составление и послесловие М. Г. Ярошевского. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998: 186–207.
- Галушкин 2005 — Галушкин А. Ю. (отв. ред.). *Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография*. Т. 1. Ч. 2: Москва и Петроград, 1921–1922 гг. Москва: ИМЛИ РАН, 2005.
- Герасимова 1989 — Герасимова А. «Труды и дни Константина Вагинова». *Вопросы литературы* 12 (1989): 131–166.
- Гинзбург 1982 — Гинзбург Л. Я. «Тынянов-литературовед». Гинзбург Л. Я. *О старом и новом: Статьи и очерки*. Ленинград: Советский писатель, 1982: 302–327.
- Гинзбург 2002 — Гинзбург Л. Я. «Проблема поведения (Б. М. Эйхенбаум)». Гинзбург Л. Я. *Записные книжки. Воспоминания. Эссе*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2002: 441–445.
- Гиппиус 1989 — Гиппиус Вас. «Анна Ахматова “Вечер”». Ахматова А. А. *[Сочинения] в пяти книгах: Десятые годы*. Составление и примечания Р. Д. Тименчика при участии К. М. Поливанова; послесловие Р. Д. Тименчика. Москва: МПИ, 1989: 80–82.
- Голицын 1990 — Голицын С. М. *Записки уцелевшего*. Москва: Орбита, 1990.
- Григорьев 1924 — Григорьев М. С. (ред.). *Программы и учебные планы*. Москва: Пролетарий у Руля, 1924.
- Гумилев 2007 — Гумилев Н. С. *Полное собрание сочинений: В 10 томах*. Главный редактор Н. Н. Скатов. Т. 8: Письма. Ответственный редактор тома Ю. В. Зобнин. Москва: Воскресенье, 2007.
- Дуардович 2020 — Дуардович И. «На черную доску, или Юрий Домбровский в архивах ВГЛК». *Вопросы литературы* 3 (2020): 213–276.
- Женетт 1998 — Женетт Ж. *Фигуры: В 2 томах*. Переводы с французского под общей редакцией С. Зенкина. Москва: Издательство имени Сабашниковых, 1998.

- Жирмунский 1928 — Жирмунский В. М. «Вокруг “Поэтики” Опыаза». Жирмунский В. М. *Вопросы теории литературы: Статьи 1916–1926*. Ленинград: Academia, 1928: 337–356.
- Жирмунский 1977а — Жирмунский В. М. «Задачи поэтики». Жирмунский В. М. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Издание подготовлено Н. А. Жирмунской. Ленинград: Наука, 1977[а]: 15–55.
- Жирмунский 1977б — Жирмунский В. М. «К вопросу о “формальном методе”». Жирмунский В. М. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Издание подготовлено Н. А. Жирмунской. Ленинград: Наука, 1977[б]: 94–105.
- Жолковский, Щеглов 1996 — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. *Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст*. Москва: Прогресс, 1996.
- Зайдман 1973 — Зайдман А. Д. «Литературные студии “Всемирной литературы” и “Дома искусств” (1919–1921 годы)». *Русская литература* 1 (1973): 141–147.
- Замятин 2022 — Замятин Е. И. *Техника художественной прозы*. Москва: Рипол классик, 2022.
- Иванов 1976 — Иванов Вяч. Вс. *Очерки по истории семиотики в СССР*. Москва: Наука, 1976.
- Иванов 1994 — Иванов Г. В. «Петербургские зимы». Иванов Г. В. *Собрание сочинений: В 3 томах*. Составление и подготовка текста Е. В. Витковского и В. П. Крейда; комментарии В. П. Крейда и Г. И. Мосешвили. Т. 3: Мемуары; Литературная критика. Москва: Согласие, 1994: 5–220.
- Иванов 1999а — Иванов Вяч. Вс. «Очерки по предыстории и истории семиотики». Иванов Вяч. Вс. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 1. Москва: Языки русской культуры, 1999[а]: 605–811.
- Иванов 1999б — Иванов Вяч. Вс. «Эстетика Эйзенштейна». Иванов Вяч. Вс. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 1. Москва: Языки русской культуры, 1999[б]: 142–378.
- Каверин 1982 — Каверин В. А. «В старом доме». Каверин В. А. *Вечерний день: Письма. Встречи. Портреты*. Москва: Советский писатель, 1982: 333–486.
- Каверин 2006 — Каверин В. А. *Эпилог*. Предисловие О. Лекманова. Москва: Вагриус, 2006.
- Как написать повесть 1901 — *Как написать повесть: Практическое руководство к искусству беллетристики*. Перевод с английского Е. И. Бошняк. Москва: Издание В. И. Кудрявцева, 1901.
- Кальма 1971 — Кальма Н. «Улица Воровского, 52». *Неделя* 7 (1971), 8–14 февраля: 5.
- Корчагин 1973 — Корчагин А. «Из воспоминаний о Брюсове». *Брюсовские чтения 1971 года*. Редактор-составитель К. В. Айвазян. Ереван: Айпетрат, 1973: 627–633.
- Крусанов 2003 — Крусанов А. В. *Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 томах*. Т. 2: Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2003.
- Лазовский 1963 — Лазовский П. «Подвижник мысли и труда». *Брюсовские чтения 1962 года*. Ответственный редактор К. В. Айвазян. Ереван: Айпетрат, 1963: 332–347.
- Лекманов 2000 — Лекманов О. А. *Книга об акмеизме и другие работы*. Томск: Водолей, 2000.
- Лекманов 2007 — Лекманов О. А. «“Пусть они теперь слушают...”: (О статье Ал. Блока “Без божества, без вдохновенья” (Цех акмеистов))». *Новое литературное обозрение* 87 (2007): 214–227.
- Лекманов 2020 — Лекманов О. А. «Жизнь прошла. А молодость длится...»: *Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы»*. Москва: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2020.
- Лозинский 2008 — «“Транхопс” и около: (По архиву М. Л. Лозинского)». Публикация И. Платоновой-Лозинской; подготовка текста и примечания А. Меца. Байбурин А. К. и др. (сост.). *Natales grate numeras? Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона*. Санкт-Петербург: ЕУСПб, 2008: 447–457.

- Локс 1994 — Локс К. «Повесть об одном десятилетии (1907–1917)». Публикация Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова. *Минувшее*. Вып. 15. Москва; Санкт-Петербург: Atheneum; Феникс, 1994: 7–162.
- Лотман 1994 — Лотман Ю. М. «Лекции по структуральной поэтике». Кошелев А. Д. (сост.). *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. Москва: Гнозис, 1994: 10–263.
- Лотман 1998 — Лотман Ю. М. «Структура художественного текста». Лотман Ю. М. *Об искусстве*. Составители Р. Г. Григорьев и М. Ю. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998: 13–285.
- Лукницкая 1990 — Лукницкая В. *Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких*. Ленинград: Лениздат, 1990.
- Лунц 2007 — Лунц Л. *Литературное наследие*. Москва: Научный мир, 2007.
- Мандельштам 2001 — Мандельштам О. *Стихотворения. Проза*. Составление, вступительная статья и комментарии М. Л. Гаспарова. Москва; Харьков: АСТ; Фолио, 2001.
- Младоформалисты 2007 — Левченко Я. (сост.). «Младоформалисты»: *Русская проза*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2007.
- Моретти 2016 — Моретти Ф. *Дальнее чтение*. Перевод с английского А. Вдовина, О. Собчука и А. Шели; научный редактор перевода И. Кушнарева. Москва: Издательство Института Гайдара, 2016.
- Мукаржовский 1994 — Мукаржовский Я. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Перевод с чешского В. А. Каменской; составление и комментарии Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича. Москва: Искусство, 1994.
- Мукаржовский 1996 — Мукаржовский Я. *Структуральная поэтика*. Перевод с чешского В. А. Каменской; составление и комментарии Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996.
- Муромский 1997 — Муромский В. П. ««Серапионовы братья» как литературно-групповой феномен». *Русская литература* 4 (1997): 81–88.
- Муромский 2006 — Муромский В. П. (отв. ред.). *Из истории литературных объединений Петрограда–Ленинграда 1920–1930-х годов: Исследования и материалы*. Т. 2. Санкт-Петербург: Наука, 2006.
- Нельдихен 2013 — Нельдихен С. *Органное многоголосье*. Составление, подготовка текста и примечания М. Амелина. Москва: ОГИ, 2013.
- Оношквич-Яцына 1993 — Оношквич-Яцына А. И. «Дневник 1919–1927». Публикация Н. К. Телетовой. *Минувшее*. Вып. 13. Москва; Санкт-Петербург: Atheneum; Феникс, 1993: 355–456.
- Оцуп 1993 — Оцуп Н. *Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания о писателях*. Вступительная статья, составление и подготовка текста Л. Аллена. Санкт-Петербург; Дюссельдорф: Logos; Голубой всадник, 1993.
- Оцуп 1995 — Оцуп Н. *Николай Гумилев: Жизнь и творчество*. Санкт-Петербург: Logos, 1995.
- Петровых 1991 — Петровых М. С. *Избранное*. Составление и подготовка текста А. В. Головачевой и Н. Н. Глен; вступительная статья А. М. Гелескула. Москва: Художественная литература, 1991.
- Полонская 1990 — Полонская Е. «Мое знакомство с Михаилом Зощенко». *Вспоминая Михаила Зощенко*. Составление и подготовка текста Ю. В. Томашевского. Ленинград: Художественная литература, 1990: 147–154.
- Полонский 1988 — Полонский Вяч. «Очерки литературного движения революционной эпохи (1917–1927)». Полонский Вяч. *О литературе: Избранные работы*. Вступительная статья, составление и примечания В. В. Эйдиновой. Москва: Советский писатель, 1988: 369–433.
- Пуришев 1997 — Пуришев Б. «Брюсовский институт: (Из “Воспоминаний старого москвича”». *Археографический ежегодник за 1997 год*. Москва: Наука, 1997: 567–580.
- Райхцаум 1961 — Райхцаум А. Л. «Первый советский литературный институт». *Исторический архив* 5 (1961): 217–219.

- Рафальская 2001 — «“Консерватория слова”: Из воспоминаний Е. Б. Рафальской о Высшем литературно-художественном институте имени В. Я. Брюсова». Предисловие, публикация и примечания А. Л. Евстигнеевой. *Русская литература* 2 (2001): 185–205.
- Рачинский 1924 — Рачинский Г. А. «Брюсов и В.Л.-Х.И.». *Валерию Брюсову: Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта*. Под редакцией П. С. Когана. Москва: КУБС ВЛХИ им. Валерия Брюсова, 1924: 45–50.
- Рождественский 1994 — Рождественский Вс. «Н. С. Гумилев: (Из запасов памяти)». Публикация М. В. Рожественской. *Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография*. Составители М. Эльзон и Н. Грознова. Санкт-Петербург: Наука, 1994: 401–426.
- Рославлев 1912 — Рославлев А. «Бумажные цветы». *Воскресная вечерняя газета* 12 (1912), 12 августа: 3.
- Серапионовы братья 1998 — «Серапионовы братья» в собраниях Пушкинского дома: *Материалы. Исследования. Публикации*. Авторы-составители Т. А. Кукушкина и Е. Р. Обатнина. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1998.
- Серапионовы братья 2004 — «Серапионовы братья» в зеркалах переписки. Вступительная статья, составление, комментарии и аннотированные указатели Е. Лемминга. Москва: Аграф, 2004.
- Серапионовы братья 2012 — *Серапионовы братья. 1921: Альманах*. Предисловие и комментарии Б. Хеллмана. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 2012.
- Слонимский 1966 — Слонимский М. «Из воспоминаний о Н. С. Гумилеве» [1966]. *Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений* (gumilev.ru/biography/149 (дата обращения: 10.03.2023)).
- Слонимский 1987 — Слонимский М. *Завтра: Проза, воспоминания*. Ленинград: Советский писатель, 1987.
- Смирнова-Козлова 1998 — Смирнова-Козлова А. *В Брюсовском институте: Записки современницы*. Москва: РБП, 1998.
- Соболев 2013 — Соболев А. Л. *Летейская библиотека: Биографические очерки*. Т. 1. Москва: Трутень, 2013.
- Тарковская 2018 — Тарковская М. А. *Тарковские: Осколки зеркала*. Москва: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2018.
- Тименчик 1974 — Тименчик Р. Д. «Заметки об акмеизме». *Russian Literature* III/2–3 (1974): 23–46.
- Тименчик 1977 — Тименчик Р. Д. «Заметки об акмеизме II». *Russian Literature* V/3 (1977): 281–300.
- Тименчик 1981 — Тименчик Р. Д. «Заметки об акмеизме III». *Russian Literature* IX/2 (1981): 175–189.
- Тимофеев, Поспелов 2003 — Тимофеев Л. И., Поспелов Г. Н. *Устные мемуары*. Записки сделаны В. Д. Дувакиным; составление и предисловие Н. А. Панькова. Москва: МГУ, 2003.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков и М. О. Чудакова. Москва: Наука, 1977.
- Успенский 1995 — Успенский Б. А. «Поэтика композиции». Успенский Б. А. *Семиотика искусства*. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995: 7–218.
- Устинов 2001 — Устинов Д. «Формализм и младоформалисты. Статья первая: постановка проблемы». *Новое литературное обозрение* 50 (2001): 296–323.
- Федин 1977 — Федин К. А. *Горький среди нас: Картины литературной жизни*. Москва: Советский писатель, 1977.
- Фефер 1976 — Фефер В. В. «Брюсов в “Школе поэтики”». Публикация А. М. Смирновой; предисловие и примечания И. Ф. Кунина. *Литературное наследство*. Т. 85: Валерий Брюсов. Редакторы А. Н. Дубовиков и Н. А. Трифонов при участии Т. Т. Динесман. Москва: Наука, 1976: 799–826.
- Фрезинский 2003 — Фрезинский Б. *Судьбы Серапионов: (Портреты и сюжеты)*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003.

- Ходасевич 1991 — Ходасевич В. Ф. «Брюсов». Ходасевич В. Ф. *Некрополь: Воспоминания*. Москва: Советский писатель; Олимп, 1991: 20–43.
- Ходасевич 1996 — Ходасевич В. Ф. *Некрополь: Воспоминания; Литература и власть; Письма Б. А. Садовскому*. Предисловие и комментарии Н. Богомолова; примечания и заключительная статья И. Андреевой. Москва: СС, 1996.
- Ходасевич 1997 — Ходасевич В. Ф. «“Диск”». Ходасевич В. Ф. *Собрание сочинений: В 4 томах*. Составление, подготовка текста и комментарии И. П. Андреевой и др. Т. 4. Москва: Согласие, 1997: 273–283.
- Цех поэтов 1922 — *Цех поэтов*. Вып. I. Берлин: Издательство С. Ефрон, <1922>.
- Чабан 2009 — Чабан А. А. «Журнал “Гиперборей”»: Роспись содержания». *Озерная школа: Труды пятой Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе*. Под редакцией А. Балакина и др. Поляны (Уусикирко), Ленинградская обл.: РГПУ им. А. И. Герцена и др., 2009: 195–221.
- Чижевский 1918 — Чижевский А. *Академия поэзии: Проект*. Калуга: Культурно-просветительская комиссия Калужского комитета пехотных курсов, 1918.
- Чуковский 1965 — Чуковский К. И. *Собрание сочинений: В 6 томах*. Т. 2. Москва: Художественная литература, 1965.
- Чуковский 1989 — Чуковский Н. *Литературные воспоминания*. Москва: Советский писатель, 1989.
- Чуковский 2005 — Чуковский Н. *О том, что видел*. Москва: Молодая гвардия, 2005.
- Чукоккала 2006 — Чуковская Е. (сост.). *Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского*. Москва: Русский путь, 2006.
- Шапир 2001/2002 — Шапир М. И. «“...Домашний, старый спор...”»: (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха)». *Philologica* VII/17–18 (2001/2002): 239–244.
- Шкапская 1993 — «Письма А. Е. Адалис к М. М. Шкапской». Публикация А. Л. Евстигневой и Н. К. Пушкаревой. *Минувшее*. Вып. 13. Москва; Санкт-Петербург: Atheneum; Феникс, 1993: 316–351.
- Шкловский 1914 — Шкловский В. *Воскрешение Слова*. Санкт-Петербург: Типография З. Соколинского, 1914.
- Шкловский 1921 — Шкловский В. «Тристрам Шенди» *Стерна и теория романа*. Петроград: ОПОЯЗ, 1921.
- Шкловский 1927 — Шкловский В. *Техника писательского ремесла*. Москва; Ленинград: Молодая гвардия, 1927.
- Шкловский 1928 — Шкловский В. *Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»*. Москва: Федерация, 1928.
- Шкловский 1929 — Шкловский В. *О теории прозы*. Москва: Федерация, 1929.
- Шкловский 1931 — Шкловский В. *Как писать сценарии: Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа*. Москва; Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1931.
- Шкловский 1965 — Шкловский В. *За сорок лет: Статьи о кино*. Москва: Искусство, 1965.
- Шкловский 1983 — Шкловский В. «Слова освобождают душу от тесноты. Рассказ об ОПОЯЗ». Шкловский В. *О теории прозы*. Москва: Советский писатель, 1983: 68–98.
- Шкловский 1985 — Шкловский В. *За 60 лет: Работы о кино*. Москва: Искусство, 1985.
- Эйхенбаум 1969 — Эйхенбаум Б. М. «Как сделана “Шинель” Гоголя». Эйхенбаум Б. М. *О прозе*. Составление и подготовка текста И. Ямпольского. Ленинград: Художественная литература, 1969: 306–326.
- Эйхенбаум 1987 — Эйхенбаум Б. М. «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки». Эйхенбаум Б. М. *О литературе: Работы разных лет*. Составители О. Б. Эйхенбаум и Е. А. Тоддес; комментарии Е. А. Тоддеса, М. О. Чудаковой и А. П. Чудакова. Москва: Советский писатель, 1987: 139–286.
- Ясинская 1963 — Ясинская З. «Мой учитель, мой ректор». *Брюсовские чтения 1962 года*. Ответственный редактор К. В. Айвазян. Ереван: Айпетрат, 1963: 308–318.

- Яусс 1995 — Яусс Х. Р. «История литературы как провокация литературоведения». Перевод с немецкого и предисловие Н. Зоркой. *Новое литературное обозрение* 12 (1995): 34–84.
- Bordwell 1989 — Bordwell D. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1989.
- Edgerton 1949 — Edgerton W. «The Serapion Brothers: An Early Soviet Controversy». *The American Slavic and East European Review* VIII/1 (1949): 47–64.
- How to Write a Novel 1901 — *How to Write a Novel: A Practical Guide to the Art of Fiction*. London: Grant Richards, 1901.
- Mrugalski, Schahadat, Wutsdorff 2023 — Mrugalski M., Schahadat Sch., Wutsdorff I. (eds.). *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2023.
- Tenen 2019 — Tenen D. «The Emergence of American Formalism». *Modern Philology* CXVII/2 (2019): 257–283.
- Theile, Tredennick 2013 — Theile V., Tredennick L. (eds.). *New Formalisms and Literary Theory*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Thompson 1981 — Thompson K. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Thompson 1988 — Thompson K. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Наталья Михаленко

Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
tinril@list.ru

Natal'ya Mihalenko

A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
tinril@list.ru

СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП ИЗУЧЕНИЯ «ОКОН РОСТА И ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА» В. В. МАЯКОВСКОГО*

THE MODERN STAGE OF STUDYING THE “WINDOWS OF GROWTH AND GLAVPOLITPROVET” BY V. V. MAYAKOVSKY

В статье рассматриваются и обобщаются представления ученых (В. Д. Дувакина, И. С. Эвентова, Р. Куммер, О. В. Соколовой и др.) об особенностях изучения «ОКОН РОСТА И ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА», в создании которых принимал участие В. В. Маяковский как автор текстов и художник. На основе этих данных предлагаются принципы подготовки томов агитационно-производственного искусства Полного собрания произведения Маяковского, которое в настоящее время издается в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН. На примере впервые публикуемых текстов из записной книжки Маяковского №8 (январь — май 1921 г.), предоставленной Государственным музеем В. В. Маяковского, показывается, как шла работа поэта над стихами к плакатам.

Ключевые слова: В. В. Маяковский, «Окна РОСТА и Главполитпросвета», Полное собрание произведений Маяковского, Дувакин В. Д., Эвентов И. С., Куммер Р., Соколова О. В.

The article discusses and summarizes the ideas of scientists (V. D. Duvakin, I. S. Eventov, R. Kummer, O. V. Sokolova, etc.) about the peculiarities of studying the “WINDOWS OF GROWTH and the Glavpolitprosvet”, in the creation of which V. V. Mayakovsky participated as an author of texts and an artist. Based on these data, the principles of preparing volumes of propaganda and production art of the Complete collection of Mayakovsky's work, which is currently being published at the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, are proposed. Using the example of texts published for

* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) №20-012-00477 «Поэтика и текстология записных книжек В. В. Маяковского (1917–1930)».

the first time from Mayakovsky's notebook No. 8 (January — May 1921), provided by the V. V. Mayakovsky State Museum, it is shown how the poet's work on the poems for the posters went.

Keywords: V. V. Mayakovsky, "ROSTA and Glavpolitprosvet Windows", The complete collection of Mayakovsky's works, Duvakin V. D., Eventov I. S., Kummer R., Sokolova O. V.

Целью данной статьи является обобщение представлений ученых о плакатном творчестве В. В. Маяковского, выявление круга проблем, которые должны быть рассмотрены и проанализированы при подготовке к публикации тт. 13, 14, 15 («Окон РОСТА и Главполитпросвета») Полного собрания произведений Маяковского¹.

«Окна РОСТА» (или «Окна сатиры РОСТА») — особого типа плакаты на политические, военные и хозяйственные темы дня. Они выпускались с осени 1919 года по январь 1922 года включительно сначала Российским телеграфным агентством (РОСТА), а затем Главным управлением политико-просветительных учреждений Наркомпроса РСФСР (Главполитпросветом). За этот период было сделано несколько тысяч рисунков и подписей. Был изобретен способ трафаретного размножения, благодаря которому один и тот же плакат рассылался в 47 городов республики, в отделения РОСТА. Тираж плакатов доходил до 150 экземпляров. Вся система плакатной работы была рассчитана на выполнение ее в минимальные сроки, при наиболее примитивных технических средствах. Как отмечал Маяковский в статье «Только не воспоминания»: «Это не только отсутствие бумаги. Это бешеный темп революции, за которым не могла угнаться печатная техника. Это новая форма, введенная непосредственно жизнью» (Маяковский 1959: 153).

Плакат заменял журнал, информационный бюллетень, рекламные материалы. Как было написано в предисловии к каталогу выставки «20 лет работы», которая открылась 1 февраля 1930 года в клубе Федерации писателей: «Газета, плакат, лозунг, диспут, реклама, высокомерно отстраняемые чистыми лириками, эстетамы, выставлены как важнейший род литературного оружия» (*Выставка «Окна Сатиры РОСТА»* 1929: 2).

Целью этих плакатов было «отстоять республику Советов. Помочь обороне, чистке, стройке» (одна из заметок Маяковского, помещенная между плакатами на его выставке «20 лет работы»). Маяковский так писал об этой своей деятельности в статье «Агитация и реклама»: «Мы знаем

¹ Полное собрание произведений В. В. Маяковского подготавливается группой научных сотрудников Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН под руководством В. Н. Терехиной. В основу построения издания положен жанрово-хронологический принцип (Том 13. «Окна сатиры» РОСТА. 1919–1920 гг.; Том 14. «Окна сатиры» РОСТА. 1920–1921 гг.; Том 15. «Окна сатиры» РОСТА и Главполитпросвета. 1921–1922 гг.). Особые композиционные приемы используются в томах агитационно-производственного искусства, в которые включены агитлублики, подписи к рисункам, плакаты, лозунги, реклама, «Окна сатиры» РОСТА и Главполитпросвета: они строятся по принципу иллюстрированного каталога. Издание сопровождается обширным научным комментарием, раскрывающим текстологические и историко-литературные особенности произведений Маяковского.

прекрасно силу агитации. В каждой военной победе, в каждой хозяйственной удаче на 9/10 сказывается уменье и сила нашей агитации. Буржуазия знает силу рекламы. Это оружие, поражающее конкуренцию» (Маяковский 1959: 57). В «Окнах РОСТА» не только говорилось о военных победах и поражениях Красной армии, но их целью было сформировать у граждан государства верное отношение к происходящим событиям.

Тематика «Окон» очень разнообразна. Они показывали, кто враг Советской страны и как с ним следует бороться, как организовать и обустроить жизнь и быт в новых условиях. «Окна РОСТА» призывали безжалостно бить белогвардейцев, оценивать внешне- и внутривнутриполитическую ситуацию, основываясь на решениях партии, помогать бойцам хлебом, книгами, оказывать помощь голодающим районам страны, учили понимать, кто друг, а кто враг, осознавать принципы построения новой жизни, организовывать свой быт, руководствуясь гигиеническими правилами. В ситуации безграмотности большей части населения эти плакаты служили доступным информационным и агитационным средством. Как отмечала Р. Куммер, «“Окна РОСТА” оказывали большое влияние на население, формировали его эстетические предпочтения и мировоззрение. Стенная газета была рупором партии большевиков, где не допускались полутона, требовался грубый напор. Благодаря родству плакатов с лубком, использованию частушечного стиха “Окна” легко воспринимались аудиторией» (Куммер 2016: 224).

Изучение «Окон РОСТА» — важная и перспективная тема, поскольку позволяет расширить картину общественно-политической жизни 1919–1921 гг., уточнить особенности творческой деятельности Маяковского этого периода, составить представление об эволюции плаката в период Гражданской войны, рассмотреть эти агитационные материалы в рамках истории жанра от лубков к «Окнам ТАСС».

Исследованием плакатов Маяковского в разное время занимались П. И. Лебедев, И. С. Эвентов, В. Д. Дувакин, Р. Куммер, В. Э. Боннел, В. Н. Дядичев, Е. Ю. Иньшакова, Л. К. Алексеева, Г. А. Антипова, Ю. В. Юмаева, О. В. Соколова, Д. В. Рябининова и др. Если попытаться суммировать труды ученых, то можно обозначить круг проблем, основных объектов их рассмотрения. В своих работах исследователи отдельно выделяли анализ тематического разнообразия и прагматики «Окон», текста и изображения плакатов, рассмотрение средств выразительности подписей и рисунков, соотношения вербального и визуального, образов персонажей.

И. С. Эвентов анализировал работу Маяковского как художника, подробно освещая историю, тематику и проблематику «Окон РОСТА» (Эвентов 1940). В. Д. Дувакин рассматривал поэтику плакатов, особенности их композиции, ввел в научный оборот термин «образ-маска» для обозначения персонажей-типов — «своих» и врагов, у которых в связи с агитационными задачами «Окна» доминирующим мог быть только один признак» (Дувакин 1964). При подготовке тома 3 Полного собрания сочинений В. В. Маяковского он прокомментировал тексты к плакатам, вошедшие в данное издание (Дувакин 1957).

Р. Куммер ставила своей целью «качественную характеристику “Окон РОСТА” как изобразительно-текстовой коммуникативной системы», считая эти плакаты «иллюстрированной хроникой важнейших тем и событий своего времени с точки зрения партии большевиков» (Куммер 2016: 203).

О. В. Соколова впервые предложила теоретические основания и типологию, позволяющую выделить группу дискурсов, которая объединяется понятием «дискурсы активного воздействия» на основании их «общей ориентации на преодоление коммуникативного неприятия со стороны адресата, уменьшение дистанции между адресантом и адресатом и повышение прагматического эффекта посредством стимуляции творческой активности» (Соколова 2015: 4). При этом манипулятивное воздействие она трактовала как «разрушение алгоритмизированных моделей интерпретации сообщения адресатом и инициация творческой активности» (Соколова 2015: 4). К примеру, Маяковский в «Окнах» часто пародировал традиционные жанры, вкладывая в поговорку, песню и т. д. новое содержание, тем самым создавался эффект неожиданности, «отталкивания» от привычных форм.

Важным направлением исследования «Окон» на современном этапе изучения должен стать скрупулезный текстологический анализ плакатов от записных книжек и черновых набросков до окончательных текстов, что позволит охарактеризовать творческий процесс Маяковского. На основе данных материалов можно рассмотреть движение от текста к изображению, разнообразие и эффективность приемов коммуникации поэта-агитатора и воспринимающего зрителя-слушателя, этапы появления и формирования того или иного образа от первоначальных заметок до вербально-визуального единства плаката.

Л. Ю. Брик, занимавшаяся в РОСТА раскраской плакатов, вспоминала, что в летние месяцы 1921 г. во время ежедневных поездок из Пушкино в Москву Маяковский выписывал из газет по 15–20 тем для «Окон». Иногда он приезжал в РОСТА с уже готовыми стихами (Брик 2011: 234). Изучение записных книжек поэта должно стать основой рассмотрения плакатов, это позволило бы в том числе и восстановить тексты тех «Окон», которые не сохранились до нашего времени.

На примере плаката «Эй, уралец! Без помощи твоего рудника не победить разруху никак!», который делался по специальному заданию ЦК горнорабочих в связи со II Всероссийским съездом горнорабочих, проходившим 25 января — 2 февраля 1921 г., рассмотрим работу Маяковского от черновика (Л. 3, Л. 3 об.)² в записной книжке № 8 (январь — май 1921) до готового текста.

В левой части таблицы представлены первоначальные варианты строк, сохранившиеся в записной книжке, в которой поэт оставлял заметки с января по май 1921 г. В правой — окончательный текст.

² Публикуется впервые.

Таблица³

Записная книжка	Беловая запись
<p>Л. 3. 3⁴. Жуя ананас <i>забавляясь винцом</i> Буржуй расселся на теле.</p> <p>4. Буржуев шарахнули вашим свинцом и к чорту буржуи слетели</p> <p>1. сидел <i>на россии</i> помазанник царь <i>России</i> народу назло</p> <p>2. пока куском твоего свинца Его в <i>октябре</i> не смазали</p> <p>Л. 3. об. 5. Теперь закрывши солнце лицом (<i>неразборчиво</i>) На нас разруха <i>взлезла</i></p> <p>6. Бей товарищ разруху свинцом И медью бей и железом чтоб нас разруха не съела</p> <p>7. но <i>жалкой пулей</i> ее не собьем.</p> <p>8. чтоб шею свернуть ей бычью Миллионом пудов прида- вите ее</p> <p>9. в сто крат увеличте добычу</p>	<p>1. Сидел <i>на шее</i> помазанник-царь <i>всему</i> народу на́ зло,</p> <p>2. пока куском твоего свинца его в <i>феврале</i> не смазало.</p> <p>3. Жуя ананас, <i>попивая винцо</i>, буржуй расселся на теле.</p> <p>4. Буржуев шарахнули вашим свинцом, и к черту буржуи слетели.</p> <p>5. Теперь, закрывши солнце лицом, на нас разруха надела.</p> <p>6. Бей, товарищ, разруху свинцом, чтоб нас разруха не съела.</p> <p>7. Но <i>крохотной пулькой</i> ее не собьем.</p> <p>8. Чтоб шею свернуть ее бычью, миллионом пудов придавите ее,</p> <p>9. в сто крат увеличьте добычу!</p> <p style="text-align: right;">(Маяковский 1957: 311)</p>

О работе Маяковского над текстами к этому «Окну» можно судить по его заметкам в записной книжке. Здесь сохранился черновой автограф плакатных подписей, который можно сравнить с окончательной версией стихов.

Поэт почти полностью изменил порядок записи частей текста. Можно предположить, что сначала у него сложились яркие, образные строки, в которых нелюбезно изображались «буржуи» (3, 4). Характерно, что первые написанные строки («Жуя ананас / забавляясь винцом...») аллюзивно

³ Разночтения отмечены курсивом.

⁴ Цифры в первоначальной записи проставлены мной — Н. М., чтобы проиллюстрировать, как в ходе работы Маяковского над текстом менялся порядок строк.

связаны с революционным двустишием Маяковского — «Ешь ананасы, рябчиков жуй/День твой последний приходит, буржуй» (Маяковский 1955: 148). Позднее же, вероятно, были созданы строки, кратко рассказывающие историю молодой Советской республики, а также сформулирован призыв «в сто крат увеличьте добычу!» Интересно, что сначала поэт записал наиболее хлесткие строки, вызывающие эмоциональный отклик, а впоследствии была выстроена логика рассказа и императива.

Поэтический текст развивался от более абстрактных вариантов к более конкретным, выразительным, понятным и доступным широким народным массам. Например, труднопроизносимое «на нас разруха взлезла» он заменяет — «на нас разруха насела». От этого между подписями к 5 и 6 рисункам появляется каламбур: «разруха насела» — «разруха не съела». Вместо «сидел на России / помазанник-царь» появилась строка — «сидел на шее помазанник-царь». Вероятно, дать отпор разрухе нельзя с помощью «жалкой пули», как в первом варианте, «сбить» ее «крохотной пулькой», как в окончательном тексте, тем более.

Маяковский стремился к лаконичности и точности текста. Из подписи к 6 рисунку исчезла излишняя детализация, осталась только первая строка: «Бей, товарищ, разруху свинцом / И медью бей, и железом» (Маяковский 1957: 311).

Работая над текстом, поэт скорректировал дату свержения царизма. В первоначальном варианте такой датой был назван октябрь, а впоследствии появился более достоверный февраль: «Сидел на шее помазанник-царь / всему народу на́ зло, / пока куском твоего свинца / его в феврале не смазало» (Маяковский 1957: 311).

Сравнение чернового и окончательного текста «Окна» помогает заглянуть в творческую лабораторию поэта, проанализировать эволюцию того или иного образа. Благодаря изданию свода записных книжек в 19 томе Полного собрания произведений Маяковского широкому кругу исследователей и читателей станут доступны материалы, раскрывающие особенности работы поэта в плакатном жанре.

Вслед за исследованием черновых материалов важным для рассмотрения является тематическое разнообразие «Окон РОСТА».

В проспекте к выставке «Окон РОСТА» в Третьяковской галерее в 1929 г. П. Керженцев писал: «Темы окон сатиры были крайне разнообразны — мы громили белых, обрушивались на контрреволюционные силы внутри страны, атаковали империалистов, издевались над обывателем, призывали к восстановлению промышленности, к субботникам, “к неделям топлива” и пр. и пр.» (*Выставка «Окна Сатиры РОСТА» 1929: 4*).

Все плакаты выставки были распределены на пять отделов по характеру общих тем, которые входили в круг внимания организаторов плакатного дела «РОСТА»: «1) завоевания революции; 2) экономика периода военного коммунизма; 3) нэп; 4) защита революции (Красная армия, Гражд-

данская война и Интервенция); 5) борьба за новый быт. Шестой отдел показывал технику плакатов: их формальный путь от рисунка журнального типа к плакату-трафарету, влияющему в свою очередь на стиль некоторых художников и современных течений искусства» (Выставка «Окна Сатиры РОСТА» 1929: 7–8). Обобщая, можно сказать, что темы «Окон» были связаны с отражением того или иного исторического события, популяризацией решений советского правительства, особенностями обустройства жизни в новых реалиях.

Можно выделить несколько задач, которые призваны были решать плакаты.

«Окна», связанные с передачей тех или иных общественно-политических событий, были направлены на формирование у масс необходимой власти позиции. Перед сотрудниками «РОСТА» стояла задача конкретизации политических идей в доходчивых и наглядных рисунках. Можно это обозначить как «вертикальный» заказ.

Плакаты, рассказывающие о новых нормах советской жизни (в том числе санитарно-гигиенические требования), можно назвать своеобразным «горизонтальным» заказом, регламентирующим как нравственные принципы, так и различные жизненные устои.

Прагматика данного вербально-визуального единства основывалась на выполнении ряда функций (Куммер 2016: 202–203):

1. Обличение политических врагов (РОСТА № 721 «1) Со страхом и трепетом открывали газету...» (декабрь 1920 г.), ГПП № 68 «1) Разрушили большевики меньшевистский уют...» (март 1921 г., *илл. 1*).

2. Формирование убеждений, мировоззрения и эстетических предпочтений (гражданских долг и путь к победе) (РОСТА № 426 1) «Забудем солдатчину...», октябрь 1920 г., РОСТА № 535 «1) Товарищи! Идите так на оборону...», ноябрь 1920 г., ГПП № 14 «Неделя профдвижения. Крепите профсоюзы! 1) Если сеть профсоюзов крепим мы...», февраль 1920 г.).

3. Разрушение символов (памятников и т. п.) старого строя и создание новых («план монументальной пропаганды») РОСТА № 494 «Долой волонкиту! Да здравствует революционная инициатива!» (ноябрь 1920 г.).



Илл. 1. «Окно сатиры Главполитпросвета» № 68 «1) Разрушили большевики меньшевистский уют...», март 1921. Художник и автор текста В. В. Маяковский.



Илл. 2. «Окно сатиры Главполитпросвета» № 64 «Товарищи! 1) Если поверим меньшевичкам-шептунам...», март 1921 г. Художник и автор текста В. В. Маяковский.



Илл. 3. «Окно сатиры РОСТА» № 452 «1. Ты не пошел на фронт бить барона?», октябрь 1920 г. Художник и автор текста В. В. Маяковский.

4. Функция призыва, информирования (РОСТА № 425 «Все на Врангеля!», октябрь 1920 г.), ГПП № 19 «Неделя профдвижения. Крепите профсоюзы! 1) Для чего устроена...» (февраль 1921 г.), ГПП № 54 «Отпускные красноармейцы, внимание! 1) Поползла по платью вошь...», февраль 1921 г.)

5. Воспитательная (дидактически-наставительная) функция по методу кнута и пряника (РОСТА № 5 «1) Рабочий! Глупость беспартийную выкинь...» (начало октября 1919 г.), РОСТА № 624 «1) Товарищ, ну! 2) Призывов не надо многих...», ноябрь 1920 г.)

Данные функции и императив создания плакатов, сформулированные Маяковским в статье «Прошу слова» («Протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов» (Маяковский 1959: 205)), определяли жанровое разнообразие текстов и изображений плакатов.

В «Окнах РОСТА» необычно само соотношение вербального и визуального. Как писал Дувакин, «тесное взаимодействие рисунка с текстом и последовательное развитие темы требует последовательного просмотра частей плаката, в результате чего восприятие рисунков перемежается с восприятием текста, который сам членится на отдельные, интонационно самостоятельные отрезки» (Дувакин 1964: 222).

Кумер отмечала, что взаимоотношение вербального и визуального в плакатах можно обозначить как «интерференцию (текст и изображение занимают свои строго определенные и разграниченные пространства) при подчиненной роли коэкзистенции» (Дувакин 1964: 209).



Илл. 4. «Окно сатиры РОСТА» №241 «История про бублики и про бабу, не признающую республики», август 1920 г. Художник М. М. Черемных, автор текста В. В. Маяковский.

Обобщая представления Эвентова, Дувакина и Куммер, взаимоотношение вербального и визуального можно представить следующим образом:

1. Изображение и текст поддерживают и дополняют друг друга, тем самым обоюдно усиливая смысл.

а) Рисунок является «необходимым звеном в цепи умозаключений, а в тексте соответствующее звено опущено и заменено указательным местоимением («это», «вот» и т. п.)» (На плакате ГПП №64 изображен буржуй, сидящий верхом на рабочем: «Товарищи! 1) Если поверим меньшевичкам-шептунам, 2) Вот эту вот участь устроят нам», март 1921 г.) (Дувакин 1964: 225) (илл. 2).

б) Рисунок усиливает эмоциональность или экспрессивность текста. Он эмоционально и эстетически подчеркивает логически завершенный текст, обогащает его интонационную выразительность (На рисунках 1 и 2 плаката РОСТА №452 красная рука указывает пальцем на растерянно отшатывающегося гражданина: «1. Ты не пошел на фронт бить барона?

2. Ты не живешь в окопной стуже? 3. Что ж тебе остается сделать на оборону? 4. На субботник помощи тылу торопиться тут же», октябрь 1920 г.) (Дувакин 1964: 227) (илл. 3).

2. Подпись теряет смысл без рисунка (РОСТА №63 «1) На нас Антанта бронированная перла...», конец апреля — начало мая 1920 г.) (Эвентов 1940: 50).

3. «Парадокс». При расхождении текстового и визуального высказываний адресат может уловить неправдивость некоторой информации («Рождественский номер РОСТА»). Сатирический смысл плаката раскрывается при конкретизации надписи в рисунке (РОСТА №159 «Вот как работает Антанта двулика», июль 1920 г., РОСТА №508 «Крестьянин, так встречай Врангеля!», ноябрь 1920 г.). Например, текст плаката РОСТА №87 (июль 1920 г.) противоположен по смыслу изображению: «1. Красноармеец, заруби себе на носу — / вот что паны и Врангели народу несут. 2. Земля — народу. 3. Рабочим — свободу. 4. Бездомным — по жилищу. 5. Голодным — пищу. 6. Такова белогвардейщина. / Не покоряйся ей! / Бей!». На рисунках изображены могила, две виселицы, символизирующие свободу выбора рабочего, тюрьма, а также кулак белогвардейца.

4. Рисунок иллюстрирует небольшой сюжетный эпизод в стихах (РОСТА №241 «История про бублики и про бабу, не признающую республики», август 1920 г.). Этот выделенный Дувакиным (Дувакин 1964: 227) тип Куммер подвергает сомнению: «...тщательный анализ показывает, что между текстом и рисунками существуют временные и модальные расхождения, причем иллюстративный ряд сам по себе не связан» (Дувакин 1964: 210) (илл. 4).

* * *

Об особенностях композиции «Окон РОСТА» писали Эвентов и Дувакин. Они предложили две классификации. Эвентов выделял следующие композиционные типы плакатов (Эвентов 1940: 30):

1. Комбинированный многосюжетный лубок, где на одном листе размещены несколько рисунков разного содержания с различными по характеру подписями. (РОСТА №1 «I. Оперативная сводка РОСТА. II. Единственный путь», 24 декабря 1919 г., №2 «I. 1) Этих трех, насевших на рабочую рать...», №5 «I. 1) Красноармеец, отнимем у буржуазии последнюю соломинку...», начало декабря 1919 г.).

2. Композиция плаката, основанная на последовательном расчленении основной темы (РОСТА №175 «1) Рабочий, не смотри Антанте в рот...», июль 1920 г.).

3. «Сопоставление». В каждой паре рисунков один сопоставлен или противопоставлен другому. Подтипом такой композиции можно назвать «вопросо-ответный» лубок (РОСТА №221 «Что делать, чтобы сытому быть...», август 1920 г.).



Илл. 5. «Окно сатиры РОСТА» №473
«Врангель — фон, 2. Врангеля вон!»,
конец октября — начало ноября 1920.
Художник и автор текста В. В. Маяковский.



Илл. 6. «Окно сатиры РОСТА» №9
«П. Неделя фронта — неделя победы», середина
января 1920 г. Художник М. М. Черемных,
автор текста В. В. Маяковский.

4. Повествовательный лубок, отличающийся коротким сюжетом, в основе которого может быть дробление, сопоставление, концовка, вопрос-ответ.

Основу композиционной и жанровой классификации «Окон» у Дувакина составляло разделение плакатов на сатирические и «положительные» (Дувакин 1964: 237). К сатирическим он относил политические эпиграммы (двустушия из «Советской азбуки» 1919 г, помещавшиеся порознь в «Окнах»⁵), сатирический рассказ (его сюжет последовательно разворачивается в 12–14 стихах, «звеньях» плаката, или в серии рисунков) — например, РОСТА №262 «Сказка о министре-дурачке и о Врангеле-генерале, известном врале», сентябрь 1920 [147]), сатирические истории, рассказы, сказки (ГПП №315 «1) И в Самаре и в Рязани очень рады крестьяне...», сентябрь 1921 г., ГПП №316 «1) В шикарном вагоне, в вагоне-салоне...», сентябрь 1921 г.). К положительным — политическое стихотворение, мало связан-

⁵ Например, стихотворение из «Советской азбуки»:

Юнцы охочи зря приврать.
Юденич хочет Питер брать.

Или РОСТА №473 (1920):

1. Врангель — фон,
2. Врангеля вон!
3. Врангель — враг.
4. Врангеля в овраг! (илл. 5)

ное с рисунком (РОСТА №9 «Неделя фронта — неделя победы», начало января 1920⁶, РОСТА №44 «1) Коммунисты, все руки тянутся к вам...», март 1920 г., РОСТА №59 «Стой, гражданин, Рoste внимая! Что надо сделать Первого мая?», апрель 1920 г.⁷), лозунг (ГПП №24 «Неделя профдвижения. Крепите профсоюзы! 1) Если профсоюз оторвется от организованных в РКП рабочих масс...» (февраль 1921 г.), РОСТА №868⁸, январь 1921 г.), информационный (РОСТА №858, январь 1921 г.⁹) или пропагандистский текст (см. «Окна», разъясняющие декреты о нэпе — ГПП №141 «Эй, рабочий! 7 марта подписан важнейший декрет» (апрель 1921 г.), ГПП №144 «Если вы не знаете об урегулировании оплаты декрета, посмотрите это» (апрель 1921 г.), ГПП №157 «1) Этот декрет для помощи рабочим создан...» (апрель 1921)), частушечные и песенные тексты (ГПП №42¹⁰, февраль 1921 г.). Особенно он выделял градацию как композиционный прием, кото-

-
- 6 Эй, товарищи!
 Все, кто еще
 военной звезды не надели,
 пополните Красных Армий счет
 на зов фронтовой недели.
 Стройся в ряды!
 Греми и громи!
 Все и всё для победы! (илл. б).
- 7 <...> 7. Надо
 Май
 так праздновать,
 чтобы
 и пятнышка не было грязного!
 8. Надо, чтоб рабочий контроль
 проверил,
 каждый ли выполнил роль.
 9. И только
 к вечеру,
 устав стараться,
 на улицы выйдем
 для демонстраций!
 (Маяковский 1957: 89)
- 8 1. Смотри, —
 2. Без труда не раздав<ишь> и муху.
 3. Трудись!
 4. И победим разруху.
 (Маяковский 1957: 287)
- 9 1. Каждый прогул —
 2. радость врагу.
 3. А герой труда —
 4. для буржуев удар.
 (Маяковский 1957: 286)
- 10 ПОСЕВНАЯ КАМПАНИЯ
 ВЫПОЛНИМ ДЕКРЕТ!
 1. Весь провел советский план,
 2. зря не тратил время я.
 3. И за это сразу дан
 4. орден мне и премия.
 (Маяковский 1957: 325)

рая применяется только в больших плакатах (не менее 12 стихотворных строк) — например, РОСТА № 70 (76 — плакат был повторен под новым номером, май 1920¹¹). Об этом приеме см. подробно — (Дувакин 1964: 246).

Средства визуальной и вербальной выразительности плакатов обусловлены их прагматической целью. Однако выбор их был ограничен в виду того, что плакаты изготавливались по шаблонам. Самым важным являлась «узнаваемость изображения и его место в дихотомии “добро-зло”». С. 208 Изображение должно было рассматриваться и пониматься с учетом его места на плакате (переднего или заднего плана), величины по отношению к другим объектам, статичности или динамичности, изолированности или упорядоченности. Особый акцент делался на общекультурные коннотации. Поскольку важнейшей функцией «Окон» была информационная, в плакатах доминировали утилитарные изображения, а их эстетический компонент должен был формировать картину мира.

Важным средством визуальной выразительности был колорит плакатов. «Окна РОСТА» выполнялись яркими красками, без полутонов и передачи объема, красный цвет использовался как обозначение положительной



Илл. 7. «Окно сатиры РОСТА» №70
«1) Товарищи, не поддавайтесь панике...»,
май 1920 г. Художник и автор текста
В. В. Маяковский.

11

1. Товарищи,
не поддавайтесь панике.
Она
делает обыкновенно
из мухи слона.
2. И вот следствие этого.
3. Но
и остро держите ухо,
чтоб из слона
не получилась муха.
4. Следствие этого такое.
5. Без всякой паники,
но и не зря резво,
идите на фронт — хладнокровно и трезво.
(Маяковский 1957: 91) (илл. 7)



Илл. 8. «Окно сатиры Главполитпросвета» №210 «Берегите трамвай!», май 1921 г. Художник М. М. Черемных, автор текста В. В. Маяковский.

менты фигур (РОСТА № 740 «1) Мы подбили капиталу одну щеку...», декабрь 1920 г. — «но ручки сложа нельзя сесть...» (Маяковский 1957: 262), ГПП № 364 «Вот что для голодающих прислали из-за границы государства, ассоциации и частные лица», октябрь 1921 г. — «9. А ты чего ж, дядя, / сидишь, на чужие жертвы глядя? 10. Шарь не покладая рук ты, 11. собери и деньги и продукты, 12. и всё, что собрать смог, / беги сдавать со всех ног» (Маяковский 1957: 415). Важную роль играла «метонимическая техника» (изображение части вместо целого и вида вместо рода) (Кумер 2016: 217). Отрицание передавалось визуальными средствами: перечеркнутой картинкой (на плакате ГПП № 362 «1) В Советской России не может быть никакого царя» (сентябрь 1921 г.) перечеркнута фигура царя) или словом (РОСТА № 581 «1) Если даже окончена будет война...» (ноябрь 1920 г.) и ГПП № 135 («1. Мы воевали много...», апрель 1921 г.) — «война», ломаной линией изображения (ГПП № 210 «Берегите трамвай!», май 1921 г. — «трамвай

символики. В раскраске соблюдался принцип цветового контраста. Обычно в плакате доминировали три-четыре краски, причем если основные из них шли на заливку фигур, то остальные употреблялись на расцветку различных деталей. Принцип яркости и контраста заставлял при этом все время отступать от передачи натуральных цветов. Так, лезвие ножа делалось синим, винтовка — красной и т. д.

К характерным особенностям визуального ряда «Окон РОСТА» относятся отсутствие несущественных деталей (лаконизм), простота, четкость. Информативное здесь доминирует над художественно интересным, рисунок строится на основе линейной перспективы, а величина фигуры персонажа коррелирует с его значимостью или мощностью.

На плакатах могли изображаться реальные люди (П. Н. Врангель, А. И. Деникин), а также персонифицированные обозначения классов (Капиталист, Буржуй, Красноармеец, Рабочий), выделялись символически значимые эле-



Илл. 9. «Окно сатиры РОСТА» № 791
«1. Враг последний готов», декабрь 1920 г.
Художник и автор текста В. В. Маяковский.



Илл. 10. «Окно сатиры РОСТА» № 494
«Долой волокиту! Да здравствует революционная
инициатива!», ноябрь 1920 г. Художник и автор
текста В. В. Маяковский.

не трамвай — сломанный урод» (илл. 8), метафорической и метонимической символизацией — ворона, сидящая на каком-либо предмете, означала за-пустение; остановившееся производство изображалось как фабрика, кото-рая не дымит (ГПП № 144). (Кумер 2016: 217–218).

Частотны были абстрактные рисунки, использовалась своеобразная система знаков (например, луч изображался вместо света). Наричательные понятия передавались с помощью слияния буквального и метафорического значения слова или фразы. Например, понятие «жив капитализм в $\frac{3}{4}$ света» (РОСТА № 791 «1. Враг последний готов», декабрь 1920 г. (илл. 9) изображалось в виде буржуя, хватающегося за земной шар, РОСТА № 494 «Долой волокиту! Да здравствует революционная инициатива!», ноябрь 1920 г. (илл. 10) — призыв «12. Да не будет в Коммуне никаких волокит» изображается как нога, топчущая листки с резолюциями, на плакате ГПП № 14 «Неделя профдвижения. Крепите профсоюзы! 1. Если сеть профсоюзов крепим мы...», февраль 1921 г. изображены два рабочих, поддерживающих здание профсоюза (илл. 11). Эмблематические образы рисовались по тому же принципу (первая годовщина Октября изображалась в виде рабочего со знаменем, на котором была надпись — «Первый Октябрь»). Шрифт являлся одним из изобразительных элементов рисунка. Шрифтовое обозначение вещей и понятий (буквы между шпалами, составляющие слово «профсоюз» (ГПП № 14 «Неделя профдвижения. Крепите профсоюзы! 1) Если сеть профсоюзов крепим мы...», февраль 1921 г.), надпись «РСФСР» на орешке, который пытается разгрызть капиталист» (Эвентов 1940: 49).



Илл. 11. «Окно сатиры Главполитпросвета» № 14
«Неделя профдвижения. Крепите профсоюзы!»
1) Если сеть профсоюзов крепим мы...»,
февраль 1921 г. Художник и автор текста
В. В. Маяковский.



Илл. 12. «Окно сатиры РОСТА» № 571
«Сломали красноармейцы шею барону»,
ноябрь 1920 г. Художник и автор текста
В. В. Маяковский.

Для подписей к плакатам была характерна тенденция к императивно-сти, лаконизму¹² и динамичности фразы, ритмической организации. В текстах «Окон» отсутствовало описание — оно было «вытеснено» в рисунок, поэтому факты, явления только обозначались. Главная смысловая нагрузка заключалась в том, чтобы передать необходимость того или иного действия или дать указание. Например, в РОСТА № 443, октябрь 1920 г.: «1. Лезет барон. 2. Лезет шайка баронова. 3. Барона — вон! 4. Шайку вон его!» (Маяковский 1957: 184).

Подписи к плакатам жанрово очень разнообразны. Это и лозунг, призыв, песня, романс, баллада, сказка, загадка, раешник, частушка, пословица (сатирическая переработка фольклорного текста как актуализация пословиц и поговорок, например, «дальше едешь — тише будешь», РОСТА № 13 «Слегка подновленные пословицы», декабрь 1919 г., «Русь — свинье не товарищ» («Деникин и Россия» (Юмаева 2016: 185–186)), небылица, плясовая шуточная песня («Песня рязанского мужика»), худ. М. Черемных), пародирование стихотворений и песенного фольклора (РОСТА без № «Два гренадера и один адмирал», ноябрь 1919 г. («3. Деникин же мрачно горланил: / «Куда ж мне направить курс? / Не только не дали Орла они, / а еще

¹² По Соколовой, «минимализация как прием структурной организации текста способствует интенсификации семантического объема на минимальном пространстве, выраженном в виде слова, буквы...» (Соколова 2015: 36).

и оттяпают Курск"...» Маяковский 1957: 18), сказка («Сказка про историю странную с помощью французскою с баночкой иностранною», плакат Губрабис б/№, сентябрь 1921 г.).

В «Окнах РОСТА» использовались различные приемы выразительности — ирония, реализация метафоры (например, в виде иллюстрации идиомы, использования неологизмов и паремий, сложения знаков (передача понятия «обувная фабрика» через сочетание картинок фабрики и ботинка), военные метафоры (РОСТА № 571 «Сломили красноармейцы шею барону», ноябрь 1920 г.¹³, *илл. 12*), игра с лексико-фонетическим составом пословиц, парафразис; как нарративно-воспитательное средство — постановка вопроса с немедленным ответом («Снег остановит дороги. Что надо делать, чтобы не поддаться ему? Надо делать лопаты самому», РОСТА № 851, январь 1921 г.). Неслучайно Маяковский называл свою ростинскую работу «изустным периодом российской литературы» (Маяковский 1959: 153).

Для текстов было характерно редкое употребление эпитетов, но частое использование императивных («бей», «строй») и инфинитивных форм глаголов, а также безглагольных повелительных конструкций («Вопрос: как быть? Ответ: с двух сторон бить!» (РОСТА № 159, июль 1920 г.).

На язык плакатных стихов оказал влияние язык декрета, лозунга, телеграммы. Во многих подписях слышны отзвуки публицистической речи 1919–1922 гг. Иногда Маяковский шел путем прямого использования особенностей этой речи в плакатных стихах. Включал в текст он и специальную экономическую и техническую терминологию, тем самым выявляя скрытую образность деловой прозаической речи.

В подписях к плакатам можно встретить элементы речевого или указательного жеста («2) Если у тебя лишняя шинель — 3. Отдай красноармейцу!» (РОСТА 352 «Гражданин! Красноармейцу холодно!», сентябрь-октябрь 1920 г.); «2. Если у тебя два хлеба — 3. Отдай один красноармейцу! 4) Сытому легка победа» (РОСТА № 362 «Товарищи! Голодает зачастую твой защитник», сентябрь-октябрь 1920 г.).

Для усиления экспрессивности текста Маяковский использовал прием резкого ритмического хода, например:

1. Антанте не надо помогать панам, —
2. всю помощь Врангелю отдаст она.
3. Нашу противопоставить
Ихней силе,
4. или... (РОСТА № 412, октябрь 1920 г.)

(Маяковский 1957: 176).

¹³

1. Новые враги!
Товарищи, на оборону!
2. И этого врага не победишь разом:
бери его атакой,
3. окружи его окопами,
4. гони удушливым газом!

В структуре «Окон РОСТА» система персонажей образует оппозицию «свои-враги».

«Свои» представлены повторяющимся от плаката к плакату набором стандартных фигур: Рабочий¹⁴, Крестьянин (Крестьянка), Красноармеец. «Чужие» — карикатурные мерзкие рожи и фигуры, портретные сатирические изображения врагов. Оппозиция персонажей строилась на основе «упрощения — усложнения» (Кумер 2016: 219). Как говорил Маяковский на выездном заседании Художественно-политического совета Центрального управления госцирками 28 февраля 1930 года, где шло обсуждение постановки меломимы «Москва горит»: «Я нарочно показывал белых “героев” и красную массу» (Маяковский 1959: 419). Эти слова могут быть полностью отнесены и к плакатам, ведь на них положительный персонаж, как и зритель, принадлежал массе, народу, отрицательный скрывался под разными индивидуальными масками (личинами). Дувакин отмечал: «Если в сплошном однокрасочном силуэте рабочего главную роль играла динамика фигуры, а содержание и характер образа считались известными (РОСТА № 14 «Раек» (10 декабря 1919 г.), РОСТА № 236, РОСТА № 446 «Да здравствует всероссийский субботник для красноармейца-тыловика» («Не забывайте о тыле...»), октябрь 1920 г., РОСТА № 730 «Помни о дне красной казармы! Сегодня красной казармы день!» (декабрь 1920 г.), ГПП № 98 «Ремонтируй сельскохозяйственный инвентарь — получишь хлеб! (Эй, товарищ!..)», март 1921 г.), то в фигурах врагов, — как правило, менее подвижных и динамичных, — подчеркивалась главным образом характеристика образа: черты лица, оскал зубов, детали платья и т. д. (РОСТА № 228 «Остановитесь минуты на три!», август 1920 г., РОСТА № 447 «Да здравствует всероссийский субботник для красноармейца-тыловика!» («Если на фронт не попал ты...»), октябрь 1920 г.) (Дувакин 1964: 257).

Для обозначения типовых сатирических персонажей, устойчивых для серии плакатов, Дувакин ввел термин «образ-маска» (Дувакин 1964: 229), который обозначает образ, построенный не на совокупности признаков данного человека или явления, а на одном доминирующем, главном признаке, выражающем его (человека или явления) главную суть. Образы врагов создавались с помощью отдельных символов, штрихов. Например, Балахович — царский урядник с кокардой на фуражке, Врангель — злодей в адмиральских эполетах, анархисты — «те же городовые, но с длинными носами», эсеры — «барчуки, но с бомбой» (Маяковский 1957: 20, Эвентов 1940: 52) См. также (Маяковский 1918).

В. Э. Боннел в работе о советском плакате выделяла три группы врагов: представители старого режима, политические оппоненты, неназванная группа, объединяющая лодырей, прогульщиков, тунеядцев и т. п.

¹⁴ Или Работница, частая эмблематичная фигура рабочего — кузнец (ГПП № 62 «1. Мы голодаем», февраль–март 1921 г.).

Представители первой группы никогда не становятся своими, с ними можно только бороться и уничтожать их (лидеры белогвардейщины и интервенции — Деникин, Юденич, Врангель, Пилсудский, Петлюра, Савинков (Боннелл 2009: 182). Каждый из этих персонажей олицетворял всю возглавляемую ими военно-политическая группировку; являлся символом класса или политической партии — буржуй, капиталист, меньшевик, эсер, кадет). Ко врагам из второй группы (политическим оппонентам) возможно ироничное обращение («Эй, Вильсон! Кашу заварил, а расхлебывать не желаешь?») РОСТА № 5). Они представлены в третьем лице и часто изображено их уничтожение, непосредственное или метафорическое («Сказка об одном верблюде», РОСТА № 1) (Дувакин 1964: 220).

Для расчеловечивания враг часто изображался в виде животного (змеи, дракона (ГПП № 22 «[Неделя профдвижения. Крепите профсоюзы!]. 1) Профсоюзы организовали пролетариат для штурма капитала...», февраль 1921 г.), орла, паука, свиньи (ГПП № 245 «1) В России голод...», июль 1921 г.), собаки (РОСТА № 173, 393, 468).

Для образов «своих» характерны единообразие и типизация. Враги же были сильно конкретизированы и индивидуализированы. Они почти всегда изображались вооруженными — саблей, пистолетом, кинжалом. Свои — с винтовкой (РОСТА № 363), молотом (РОСТА № 234), вилами (РОСТА № 508).

После Гражданской войны главными врагами Советской республики стали голод, разруха, болезни (ГПП № 183, № 232, № 274). Они изображались как аллегорические персонажи (маски-аллегии), условный образ зла (РОСТА № 3, 40, 571, 308). Такой способ типизации близок русскому народному искусству. Голод обозначался в виде скелета (ГПП № 402, ГПП № 245).

Приведенные здесь направления исследования плакатов Маяковского определяют и принципы их публикации в Полном собрании произведений. Ученые должны подробно проследить историю и текстологию подписи к «Окну», исследовать композицию рисунка и текста, особенности связи вербального и визуального в плакате, проанализировать его агитационно-прагматическую задачу, средства выразительности, помогающие заострить проблему. В новом академическом издании произведений Маяковского будут опубликованы не только тексты, но и сами плакаты, часто не доступные широкому кругу исследователей и читателей, что даст возможность сделать полнее и глубже изучение творчества поэта и художника.

ЛИТЕРАТУРА

- Боннелл Виктория. Иконография рабочего в советском политическом искусстве. *Визуальная антропология: режимы видимости при социализме*. Под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. Москва: ЦСПГИ, 2009: 181–183.
- Брик Лиля. *Пристрастные рассказы*. Нижний Новгород: Деком, 2011.
- Выставка «Окна Сатиры РОСТА»*. Москва: Государственная Третьяковская галерея, 1929.

- Документальное описание «Окон РОСТА» / сост. А. П. Зименков // «Пятнами красок, звоном лозунгов...». Книжно-плакатное творчество Маяковского / сост. В. Н. Терехина. Москва — Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016: 287–399.
- Дувакин Виктор. *Примечания* // Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*: В 13 т. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955–1961. Т. 3. «Окна» Роста, 1919–1922. 1957: 467–581.
- Дувакин Виктор. *Радость, мастером кованный*. Москва: Советский писатель, 1964.
- Куммер Рената. «Не оружием, а плакатом будет разбит враг!»: Лингвосомиотический анализ агитплакатов РОСТА // «Пятнами красок, звоном лозунгов...». Книжно-плакатное творчество Маяковского / сост. В. Н. Терехина. Москва — Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016: 202–226.
- Маяковский Владимир. *Герои и жертвы революции*. Петроград: Отделение изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения, 1918.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений: В 13 т.* / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 1. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912—1917 годов / Подгот. текста и примеч. В. А. Катаняна. 1955.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений: В 13 т.* Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 3. Окна РОСТА и Главполитпросвета 1919–1922 годов / Подгот. текста и примеч. В. Д. Дувакина; Ред. Е. И. Наумов. 1957.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений: В 13 т.* / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва: Художественная литература, 1955–1961. Т. 12. Статьи, заметки и выступления: (ноябрь 1917–1930). Подгот. текста и примечания В. Ф. Земскова, Ф. Н. Пицкель, А. М. Ушакова, А. В. Февральского. 1959.
- Описание документальных материалов В.В. Маяковского, находящихся в государственных хранилищах: Выпуски I и II* / под ред. Т. М. Горяевой. Москва: Политическая энциклопедия, 2018.
- Соколова Ольга. *Дискурсы активного воздействия: теория и типология*: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.19. Москва, 2015.
- Эвентов Исаак. *Маяковский-плакатист. Критический очерк*. Ленинград — Москва: «Искусство», 1940.
- Юмаева Юлия. *Текст и претекст в плакатных подписях Маяковского* // «Пятнами красок, звоном лозунгов...». Книжно-плакатное творчество Маяковского / сост. В. Н. Терехина. Москва — Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016: 184–188.

REFERENCES

- Bonnell Viktoriya. *Ikonografiya rabochego v sovetskom politicheskom iskusstve. Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri socializme*. Pod red. P. V. Romanova, E.R. YArskoj-Smirnoj. Moskva: CSPGI, 2009: 181–183.
- Brik Lilya. *Pristrastnye rasskazy*. Nizhnij Novgorod: Dekom, 2011.
- Dokumental'noe opisanie «Okon ROSTA» / sost. A. P. Zimenkov // «Pyatnami krasok, zvonom lozungov...». Knizhno-plakatnoe tvorchestvo Mayakovskogo / sost. V. N. Terekhina. Moskva — Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriya, 2016: 287–399.
- Duvakin Viktor. «Primechaniya». Mayakovskij Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 13 t. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1955–1961. T. 3. «Okna» Rosta, 1919–1922. 1957: 467–581.
- Duvakin Viktor. *Radost', masterom kovannaya*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1964.
- Eventov Isaak. *Mayakovskij-plakatist. Kriticheskij ocherk*. Leningrad — Moskva: «Iskusstvo», 1940.
- Kummer Renata. «“Ne oruzhiem, a plakatом budet razbit vrаg!»: Lingvosemioticheskij analiz agitplakatov ROSTA». «Pyatnami krasok, zvonom lozungov...». *Knizhno-plakatnoe tvorchestvo Mayakovskogo* / sost. V. N. Terekhina. Moskva — Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriya, 2016: 202–226.

- Mayakovskij Vladimir. *Geroi i zhertvy revolyucii*. Petrograd: Otdelenie izobrazitel'nyh iskusstv Komissariata narodnogo prosveshcheniya, 1918.
- Mayakovskij Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 13 t./AN SSSR. In-t mirovoj lit. im. A. M. Gor'kogo. Moskva: Gos. izd-vo hudozh. lit., 1955–1961. T. 1. Stihotvoreniya, tragediya, poemy i stat'i 1912—1917 godov / Podgot. teksta i primech. V. A. Katanyana. 1955.
- Mayakovskij Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 13 t. Moskva: Gos. izd-vo hudozh. lit., 1955–1961. T. 3. Okna ROSTA i Glavpolitprosveta 1919–1922 godov / Podgot. teksta i primech. V. D. Duvakina; Red. E. I. Naumov. 1957.
- Mayakovskij Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 13 t./AN SSSR. In-t mirovoj lit. im. A. M. Gor'kogo. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1955–1961. T. 12. Stat'i, zametki i vystupleniya: (noyabr' 1917—1930). Podgot. teksta i primechaniya V. F. Zemskova, F. N. Pickel', A. M. Ushakova, A. V. Fevral'skogo. 1959.
- Opisanie dokumental'nyh materialov V. V. Mayakovskogo, nahodyashchihsy v gosudarstvennyh hranilishchah: Vypuski I i II* / pod red. T. M. Goryaevoy. Moskva: Politicheskaya enciklopediya, 2018.
- Sokolova Ol'ga. *Diskursy aktivnogo vozdejstviya: teoriya i tipologiya: avtoreferat dis. ... doktora filologicheskikh nauk: 10.02.19*. Moskva, 2015.
- Vystavka «Okna Satiry ROSTA»*. Moskva: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 1929.
- Yumaeva Yuliya. “Tekst i pretekst v plakatnyh podpisayah Mayakovskogo”. *«Pyatnami krasok, zvonom lozungov...»*. *Knizhno-plakatnoe tvorchestvo Mayakovskogo / sost. V. N. Terekhina*. Moskva — Sankt-Peberburg.: Nestor-Istoriya, 2016: 184–188.

Наталија Михаљенко

САВРЕМЕНА ЕТАПА ПРОУЧАВАЊА „ОКНА РОСТА И ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТЕ“
В. В. МАЈАКОВСКОГ

Резиме

У раду се разматрају и сумирају идеје научника (В. Д. Дувакина, И. С. Евентова, Р. Кумера, О. В. Соколове и др.) о карактеристикама проучавања „ОКНА РОСТА И ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТЕ“, у чијем стварању је у својству аутора текстова и уметника учествовао В. В. Мајаковски. На основу ових података предлажу се принципи припреме томова пропагандне уметности Сабраних дела Мајаковског, која се тренутно публикују у Институту за светску књижевност А. М. Горког РАН. На примеру текстова који су први пут објављени из бележнице Мајаковског № 8 (јануар-мај 1921. г.), коју је уступио Државни музеј В. В. Мајаковског, показано је како је песник радио на песмама уз плакате.

Кључне речи: В. В. Мајаковски, „Окна РОСТА и Главполитпросвете“, Сабрана дела Мајаковског, Дувакин В. Д., Евентов И. С., Кумер Р., Соколова О. В.

Андрей Устинов
Центр открытых исследований
Сан Франциско
abooks@gmail.com

Andrei Ustinov
Center for Open Studies
San Francisco
abooks@gmail.com

МАЯКОВСКИЙ И «РУССКИЙ БЕРЛИН» MAYAKOVSKY AND “RUSSIAN BERLIN”

В работе детально реконструируются обстоятельства первого визита Владимира Маяковского в Германию, где он пробыл чуть меньше пяти недель — с 12-го или 13-го октября по 11-е ноября 1922 года, и его непростые взаимоотношения с представителями «Русского Берлина». Работа выполнена к 130-летию со дня рождения поэта.

Ключевые слова: Владимир Маяковский, «Русский Берлин», русская эмиграция, русский футуризм, периодика русской эмиграции, берлинский Дом Искусств, «Берлинская выставка русского искусства» 1922 года.

The current essay reconstructs in vivid detail the circumstances of Vladimir Mayakovsky's first visit to Germany, where he spent a little less than five weeks, from October 12 or 13 to November 11, 1922, as well as his difficult relationship with representatives of “Russian Berlin.” The essay has been written to mark the poet's 130th anniversary.

Keywords: Vladimir Mayakovsky, “Russian Berlin,” Russian emigration, Russian futurism, Russian émigré periodicals, Berlin “House of Arts,” “Berlin Exhibition of Russian Art” in 1922.

*Ольге Раевской-Хьюз, Лазарю Флейшману и Роберту Хьюзу,
первопроходцам «Русского Берлина»*

Я — поэт. Этим и интересен.
Об этом и пишу.

Владимир Маяковский

Не говори «Ага!»
На языке врага.

Герман Лукомников

Let me keep my mind on what matters,
which is my work,
which is mostly standing still
and learning to be astonished.

Mary Oliver



Владимир Маяковский в Берлине (1922 г.). Желатино-серебряный отпечаток, размер 22,2 × 16,2 см. Фотография Карлиса Зале (?)

2 мая 1922 года Маяковский впервые выехал за границу в свободную Латвию, почти две недели пробыл в Риге и вернулся 13 мая в Москву. Путь его следующей заграничной поездки лежал дальше на запад. Маршрут этого путешествия поэта в общих чертах прослежен в труде Василия Катаняна «Маяковский. Хроника жизни и деятельности», и заставляет обратиться к последнему, 5-му изданию, поскольку сделанные Александром Парнисом *addenda et corrigenda* вносят дополнительные штрихи, хотя и не меняют общей картины. На основании этой «Хроники» сделаем выборку «трудов и дней» Маяковского между его выездом из Москвы в первую неделю октября и дальнейшим следованием из Берлина в Париж. Общим счетом поэт

пробыл в Германии, учитывая Штеттин, чуть меньше пяти недель — с 12-го или 13-го октября по 11-е ноября 1922 года (Катанян 1985: 234–236).

Маяковский покинул Москву вскоре после его вечера в Большом зале Консерватории 3 октября (Катанян 1985: 233). Московский еженедельник *Сегодня* назвал это выступление «прощальным вечером Маяковского»¹, а *Вечерние известия* представили колоритный репортаж с места события, возвращая внимание к скандалу с рукописями Велимира Хлебникова²:

¹ «Московская ассоциация футуристов — МАФ». *Сегодня*. 1922, №4/5, 10–15 октября: 7.

² Как известно, 19 августа 1922 г. художник Петр Митурич «написал “Открытое письмо”, адресованное Маяковскому, с необоснованными обвинениями в утаивании и уничтожении рукописей Хлебникова. В этом письме художник привел список, состоящий из 12 названий произведений Хлебникова, которые весной 1919 г. поэт якобы оставил у Маяковского, когда он вместе с Якобсоном работал над своим собранием сочинений. Вскоре Митурич опубликовал это “Открытое письмо” Маяковскому во 2-м издании сборника ничевоков “Собачий ящик”, вышедшее в Москве в конце 1922 года» (Парнис 2012:

Слякоть и осенняя унылость не помешали публике собраться в Большой зал Консерватории на вечер Маяковского.

— Я уезжаю в Европу, как хозяин, посмотреть и проверить западное искусство.

Так заявил Маяковский во вступительном слове.

— Искусство должно идти и служить массам.

— «5-й Интернационал» — это поэма предвидения.

Образец формы творчества грядущих лет.

Чтение поэмы заняло львиную часть вечера. <...>³

Декламация автора не дала ничего нового уже читавшим «5-й Интернационал».

По окончании чтения появились «ничевоки» с апелляцией к общественному мнению на злостное сокрытие творений В. Хлебникова Маяковским.

— Вы, ничевоки, хотите сыграть на повышение 2-хэкземплярного тиража ваших творений. Ратоборцы за права величайшего поэт, где вы были, когда он умирал от голода и лишений. В Хлебников — мой дорогой учитель и лучший друг.

В заключение на эстраде продефилировала фаланга друзей футуристов Н. Асеев, «бабушка и дедушка русского футуризма» В. Каменский, <А.> Кручёных и др.

Поэты читали уже печатавшиеся стихи. «Левым маршем» Маяковского вечер закончился⁴.

Пройдем по страницам 234–236 «Хроники жизни и деятельности» Маяковского, перебивая повествование необходимыми схождениями. Для удобства чтения выдержки из этого тома даются курсивом:

6(?) октября выехал в Берлин — через Петроград, Нарву, Ревель, Штеттин⁵.

9 или 10 октября приехал в Ревель.

10 октября — выступление в Советском посольстве в Эстонии с докладом «О пролетарской поэзии».

11 октября на пароходе «Рюген» Маяковский выехал из Ревеля в Штеттин.

Среди эмигрантской периодики о Маяковском чаще других изданий писала «сменовеховская» и пробольшевистская берлинская газета «Накануне», которая и выступит основным хроникером его пребывания в Герма-

37–38). Точнее, это было «четырёхстраничное приложение-вкладыш» именно для второго издания сборника, вышедшего «тиражом 75 экземпляров» (Парнис 2012: 50).

³ Пропуск сделан намеренно из-за порчи текста в газете.

⁴ И. Н. «Вечер Маяковского». *Вечерние известия*. 1922, №41, 9 октября: 4.

⁵ См. в дополнениях А. Парниса, протянутых в официальную печать вопреки цензуре:

6 октября. — Маяковский 28 сентября заполнил «Анкету сотрудников технического персонала, командруемых властями РСФСР в Российское Полномочное представительство в Ревеле». Виза на въезд в Эстонию была разрешена с 30 сентября по 14 октября 1922 года. 9 октября Маяковский проехал пограничный советско-эстонский пункт в Нарве. 11 октября покинул Эстонию на пароходе «Рюген». (См.: Райдма Э. Маяковский в Эстонии. — «Советская Эстония» (Таллин), 1959, 13 декабря).

(Катанян 1985: 551).

нии. Вот, например, фрагмент из пространного фельетона журналиста и переводчика *А. Вольского* — этот псевдоним скрывал Александра Гройнима (1886–1928), «советского агента» в Берлине, «члена Германской компартии», который «в середине 1920-х гг. вернулся в СССР; в нояб<ре> 1927 г. <был> арестован по обвинению в шпионаже и расстрелян» (Шруба 2018: 557–558):

Футуризма в России, конечно, никогда не было. Был Маяковский единственный и громадный. Он был в октябре и с октябрём. Опять-таки единственный, но... не громадный. Напоенный духом ненависти и разрушения — был он с октябрём. За ним пошли такие же, как он: изгои; как и он пьяные пафосом ненависти и разрушения. Несколько художников, скульпторов, музыкантов, теоретиков. Создался на миг намек на союз «левого искусства» с революцией. Маяковский требовал «Пушкина к стенке, по музеям пулями тенькать», Татлин сооружал в Питере Башню Третьего Интернационала, Якулов пытался дать Октябрь на стенах «Красного Петуха», что на Кузнецком <мосту> в Москве, Артур Лурье искал духа октября в диохроматических гаммах, Штернберг и Брик натужно и упорно прокладывали пути от коммунизма к футуризму. А Луначарский... Он нехотя благословлял. Благословлял — потому, что они пришли, не дезертировали, как прочие. А нехотя — сознавал всё-же, государственным чутьем сознавал, что это «не то». И на поверку оказалось, что очень «не то». Конечно, тут трагическая комедия случилась. <...> На опыте вышло, что из «левого искусства» ничего не вышло, ибо потребитель его не захотел, да и вообще искусства не захотел. Маяковский жестоко почувствовал это вместе с Мейерхольдом — еще один из деятелей октября в искусстве, каковой на поверку оказался всего только неудачным июльским бунтом. Они почувствовали это, когда ставили «Мистерию-Буфф» и имели succès d'estime. Какова ирония!⁶

Немногим позже берлинский еженедельник *Время* опубликовал репортаж Г. Либавского⁷ о встрече с Филиппо Томазо Маринетти «в вестибюле фешенебельной неаполитанской гостиницы», где «лысый плотный гнилозубый человек средних лет» рассказал *at length* о своих взглядах на русский кубо-футуризм и закончил свою бутаду приговором Маяковскому:

— Да, я помню Россию. Я был в ней до войны и не забуду теплого приема. Помню Маяковского и Бурлюкова <sic!>. Я признал в них футуристов чистой воды. Вы должны знать, что проявления футуризма пестры и многообразны: они зависят от долготы и широты, от климата и этнографии. Футуризм суданского негра не похож на футуризм обитателя Латинского квартала, в эскимосе и в итальянце футуризм, конечно, выявится различно, но футуристский дух — бурный протест против пассажиного застоя и мертвечины — один. В нем самая характерная черта бессмертного футуризма.

— Что я думаю о русском коммунизме? Раньше всего я должен сказать, что русский народ — не обижайтесь, пожалуйста, — в политике ничего

⁶ Вольский А. <А. Гройним>. «Организованное понижение культуры. II». *Накануне*. 1922, № 114, 23 августа: 2.

⁷ Неопределимый пока псевдоним; см.: (Шруба 2018: 847).

не смыслит. Русский народ, как и мы, итальянцы — народ художников и артистов. Я слышал как-то русский хор. С каким чувством он пел! И как ему, полузакрыв глаза, подтягивали. И еще. Разве экстазная русская душа не проявляется ярче всего в танцах. Кто станет спорить, что русские танцы нигде никем не превзойдены? И вот над этим народом с тонко чувствующей художественной душой Ленин производит эксперименты по немецкому учебнику. Коммунизм — по-моему — был бы более всего к месту в Германии, где легко найти и бездушных сухих теоретиков и выдрессированных автоматов, которым будет нетрудно подчиниться мертвым декретам. В Германии, где для него подходящая обстановка, коммунизм был бы временно полезен: он вытравил бы там остаток шовинизма и, может быть, как любопытный опыт, который немцы с их аккуратностью и точностью обставили бы как следует, коммунизм был бы уроком для будущего. Но совсем нелеп коммунизм, мертвящий дух, в России — стране искателей и мечтателей.

— Я, конечно, понимаю, что в первый момент русские футуристы могли приветствовать большевизм, который обещал им сильные ощущения, неизведанные впечатления, обещал им яркое и новое, — чего так жаждет ненасытная душа футуриста. Но потом большевизм застыл на развалинах, омещанился и сам превратился в падаль, весьма похожую на мелко-буржуазную мертвечину. Как же свободный бунтарь-футурист мог превратиться в придворного поэта большевистского режима? Уму непостижимо⁸.

Вряд ли возможно знакомство «отца футуризма» с прогремевшим тогда памфлетом Алексея Толстого «Торжествующее искусство», однако оба литератора воспользовались сходной риторикой, чтобы представить футуризм как оптимальное выражение нового большевистского искусства и, в свою очередь Маяковского как главного поэта футуро-большевизма. В частности, «красный граф» писал:

...Но искусство, теперь служащее всему трудовому народу, должно быть новым, особым. Старое искусство проедено буржуазной ржавчиной. Новый век, мировую революцию должно увенчать и славить искусство, стоящее по своим задачам, пониманию событий и пропагандной силе на уровне советской программы.

Словом, искусству дан декрет — быть, хотя и свободными, но определенным, тем, а не иным. И сейчас же, разумеется, нашлись люди, с восторгом принявшие на себя эту миссию, — это были футуристы.

Они появились в России года за два до <Великой> войны, как зловещие вестники нависающей катастрофы. Они ходили по улицам в полосатых кофтах и с разрисованными лицами; веселились, когда их ругали и наслаждались, когда обыватели приходили в ужас от их стишков, написанных одними звуками (слова, а тем более, смысл они отрицали), от их «беспредметных» картин, изображавших пятна, буквы, крючки, с вклеенными кусками обоев и газет. Одно время они помещали в полотна деревянные ложки, подошвы, трубки и пр.

Это были прозорливые молодые люди, с великолепными желудками и крепкими челюстями. <...> Над футуристами тогда смеялись. Напрасно.

⁸ Либавский Г. «Футуризм и коммунизм. (Беседа с Маринетти — отцом футуризма)». *Время*. 1922, № 217, 11 сентября: 4.

Они сознательно делали свое дело — анархии и разложения. Они шли в передовой цепи большевизма, были их разведчиками и партизанами.

Большевики это поняли (быть может знали) и сейчас же призвали их к власти. Футуризм был объявлен искусством пролетарским.

<...> Союзу художников-футуристов были отпущены многомиллионные суммы, бесконтрольно для скупки и коллекционирования соответствующих произведений. Отпущены были также суммы на особое учреждение, где футуристы-поэты пропагандировали новое искусство. Это было кафе, выкрашенное внутри в черную краску, с красными зигзагами и жуткими изображениями. Там, на эстраде, поэты-футуристы и учителя жизни, окруженные девицами, бледными от кокаина, распевали хором:

«Ешь ананасы, рябчика <sic!> жуй, —
День твой последний приходит буржуй».

Комиссар по народному образованию — Луначарский был постоянным посетителем этого кафе.

Футуристам поручили устройство республиканских праздников <...>. Затем футуристам же предлагают поставить что-то около 150 памятников, — денег на революцию не жалеют. <...>

В то же самое время русские художники, писатели, философы и поэты, не принявшие каиновой печати футуро-большевизма (а приняли ее только двое, трое), принуждены существовать, как птицы небесные. Журналы и газеты закрыты, издание книг и типографии монополизированы правительством, картин покупать частным людям нельзя и негде, а правительство скупает только беспредметное творчество. <...>

Так вот, советское правительство объявляет расцвет русского искусства. Есть чем козырнуть перед Европой. В 1914 году на дело искусства тратилось правительством 100 тысяч рублей, в 1919 году 100 миллионов. Отсюда крайне-левая пресса делает соответствующий вывод. Европа поражена. А в Петербурге за этот год 18 членов Академии Наук умерло от голода и истощения⁹.

Сходное мнение выразил в своей программной статье 1921 года о революционной поэзии и профессор Александр Яценко:

После октябрьского переворота футуристы, можно сказать, овладели революцией в области искусства, и сделались как бы официально признанными выразителями нового «революционного» искусства. Подлинно революционным творчеством, в области поэзии считалась, в лучшем случае непонятная абракадабра Маяковского. Хлебникова и всякого рода имажинистов, в живописи же верчение труб из жести Татлина и вся эта бессильная мазня и кляксы эпигонов кубизма, извративших в художественных идеях Пикассо даже то ценное, что в них было.

Теперь, по словам Игоря Грабаря, в ряде статей сообщившего в заграничной печати много интересного о художественной жизни в России, приходит конец этому увлечению «кубатурением» и «футурением» и движение это идет от учащейся молодежи, требующей *предметного* искусства и постепенно снова возвращающейся к реализму (Яценко 1921: 9).

⁹ Гр. Ал. Н. Толстой «Торжествующее искусство». *Общее Дело / La Cause Commune*. 1919, № 59, 9 октября: 2.

При этом он недоумевал относительно увлечения большевиков «левым» искусством, которое в его случае фигурирует под более близким для живущего в Берлине автора названием — «экспрессионизм»:

Каким образом футуристы могли занять место чуть ли не официальных представителей «одобренного начальством» искусства, остается загадкой, и может быть объяснено только тем, что все эти экспрессионисты были как будто революционерами искусства, разрушителями старых эстетических канонов и художественных догм. Но легко, казалось бы, понять, во имя какой идеи проповедуется экспрессионистами это разрушение старых школ. Экспрессионизм, перенося всё в субъективные переживания художника или поэта, с презрением отбрасывал внешний предметный мир, являет собою в области искусства самый беспредельный субъективизм и индивидуализм. Он мог бы сделаться искусством, индивидуалистического анархизма, но никак не коллективизма. В сущности нет искусства более враждебного социализму и коммунизму, чем экспрессионизм. Увлечение им наших коммунистов есть поразительное недоразумение (Ященко 1921: 9–10).

Однако постепенно Маяковский становится гостем, пусть и спорадическим, на страницах редактируемых Ященко био-библиографических журналов *Русская Книга* (1921)¹⁰ и *Новая Русская Книга* (1922–1923). Читателям последнего Маяковский мог быть знаком по отдельным рецензиям на издания, в которых он фигурировал более или менее эпизодически. Например, в отзыве Романа Гуля на книгу Фёдора Иванова *Красный Парнас*, где рецензент замечал: «О ком сказано не по заслугам мало — это о В. Маяковском»¹¹. На самом же деле автор *Красного Парнаса* посвятил поэту отдельную главу под характерным заголовком «Без дороги. Поэзия имажинистов — Вл. Маяковский», которая представляла трансформацию дореволюционного кубо-футуризма в пореволюционный имажинизм:

Они появились давно. Еще тогда, когда о мировой революции мечтала кучка завсегдагаев эмигрантских кафе, а мир, как бы в чаянии грядущих бед, скрывал истинный лик свой под маской беспечного веселья. Пришли они под забралом. Разве не маска — желтая кофта Маяковского, ложки в петлицах остальных — все эти атрибуты, созданные для того, чтобы шекотать нервы сытого буржуа? И как это часто случается, — под внешней буффонадой редко, кто угадал настоящее лицо. Старая и вечно новая история. <...> Из подвалов, где старались перешеголять друг друга по части изысков, вырос футуризм, духовный отец нынешнего имажинизма. Культура, дошедшая до предела, сама заговорила об уничтожении. <...>

Разрушение — вот основное содержание всей этой поэзии имажинистов от старого знакомого Вадима Шершеневича до вынесенного гребнем революционной волны на поверхность литературы Анатолия Мариенгофа (Иванов 1922: 69–70).

¹⁰ См. две справки в №№ 2 и 5 журнала о творческой работе Маяковского: *Русская Книга*. 1921, № 2: 27; № 5: 22–23.

¹¹ *Новая Русская Книга*. 1922, № 5: 9.

Иванов неожиданно тонко сместил ракурс отношения к футуристам — оказалось, что имажинизм с его тягой к разрушению оказался большевиком гораздо ближе, выступив литературным выражением революционного пафоса обновления¹². Соответственно и имажинисты, а не Маяковский оказались поэтами, более близкими государственному заказу на новое искусство.

Маяковский — футурист, — писал Иванов. — Но его футуризм — просто очередной этап ищущего таланта. Сила, душевное здоровье, как это может быть ни парадоксально на первый взгляд, выделяет этого поэта в толпе маленьких надругателей от отчаяния, за отрицанием которых не чувствуется подлинного горения, подлинного таланта.

<...> Маяковский — позитивист.

Бетонно-железный современный город наложил на него свою печать. Обрезал крылья романтики. Девиз Маяковского: я знаю, что знаю. <...>

Позитивизм отразился прежде всего на приемах творчества Маяковского. Он — экспрессионист в манере письма. Вместо юмора — шарж, вместо образа — плакат. В интимном, лирическом — у него нет полутонов, недоговоренности. Он кричит, он выносит лирику души — на людную улицу. <...>

Революция захватила Маяковского, как и многих других, своим размахом, своей стихийностью. В этом отношении у него что-то от Блока. Оба приемлют разрушение. Но один — аристократ, пресыщенный тяготеющей над ним вековой культурой, романтик, фантаст. Другой — плебей. Его ненависть от пресыщения, в ней гнев и месть взбунтовавшегося раба. Маяковский не станет подобно Блоку навязывать революции Христа. Ничего потустороннего. Как реальна в его изображении революция: в ней больше от фотографии, чем от творческого озарения... (Иванов 1922: 73–74).

И далее Маяковский выступает у Иванова как едва ли не диссидент, если не анти-советский, то, по меньшей мере поэт, разочарованный революционным развитием событий в Советской России: «Последнее время отмечено уходом Маяковского в сторону тем, где иной подход к жизни, я сказал бы, сатирический. <...> И не в этом ли истинное призвание Маяковского? В этом отрицании — положительное: ненависть Маяковского к Мещанству мировому, мещанству с большой буквы. Это мещанство

¹² Можно предположить, что Иванов почерпнул сведения об аффилиации Маяковского с имажинистами также из журнала «Русская Книга», где в рубрике «Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918–1920 г.» были напечатаны следующие био-библиографические сообщения:

Серг<ей> Ал<ександ>ров<ич> *Есенин*, поэт, после октябр<ьского> переворота присоединился к большевикам; выпустил несколько поэм: «Товарищ», «Инония», «Триптих», ныне напечатанных издат<ельством> «Скифы» в Берлине. В настоящее время живет в Москве, принадлежит к новой группе поэтов «Имажинистов» (Маяковский, Шершеневич и др.). К 1920 г. в изд<ательстве> «Трудовой Артели Худож<ников> Слова» вышел сборник его стихов «Голубень» (80 стр.). (*Русская Книга*. 1921, № 1: 22).

Влад<имир> Влад<имирович> *Маяковский*, поэт, участв<ует> в Москве в новом кружке поэтов-имажинистов. Издал книгу «Всё Маяковского». Печатает новую поэму «150 000 000». (*Русская Книга*. 1921, № 2: 27).

создало свой быт в Советской России, прилепилось к ней и потихонько-полегонечко прядет свою паутинку <...>. В борьбе с одолевающим мещанством корни творчества Маяковского. Они от жизни меняющейся, волнующей и непостоянной» (Иванов 1922: 75–76)¹³.

В другой главе этой, по авторскому определению, «небольшой работы» (стр. 8), Иванов пишет о Маяковском в связи с прочтением новой поэтической книги Осипа Мандельштама:¹⁴ «“Tristiae” <sic!> рождены современным Петербургом. Это столь же показательно, как и то, что Москва породила — “Мистерию-Буфф”. На торжестве людских страстей — так понятны и свистопляска буйствующего имажинизма в стойле Московского Пегаса, и театральные действия Маяковского, и молодые здоровые песни только нарождающейся пролетарской поэзии. По улицам музейного Петрограда в затишье пустынных его дворцов, в безмолвии его улиц — есть что-то, что оправдывает и ласковую человеческую музу Кузмина, и тихую печаль Ахматовской поэзии, и величавую спокойную мудрость возродившихся “Tristiae”» (Иванов 1922: 20).

Маяковского упоминал в своей рецензии на сборник Бориса Пастернака *Сестра моя Жизнь* (Москва, 1922) Илья Эренбург: «О любви, об этом выползающем хаосе, — в новой русской поэзии две редкие книги: “Облако в штанах” Маяковского и “Сестра моя Жизнь”. Показательно следующее: в “Облаке” Маяковский (1915 г.) с циклоповой мольбой к Марии связует предвещание катастрофы (ведь именно в этой книге известно: “в терновом венце революции грядет шестнадцатый год”))»¹⁵.

Внимательный читатель мог обратить внимание на ремарки Эриха Голлербаха в его обзоре «Старое и новое. Заметки о литературном Петербурге», касающиеся влияния Маяковского на поэзию Михаила Кузмина:

Любопытно проследить и разграничить «старое» и «новое» в последних книгах М. Кузмина, — в «Нездешних вечерах», «Эхо» и др. По-прежнему пленительны те стихотворения Кузмина, в которых он не изменяет своему «кляризму», своей классической ясности, слегка затуманенной флёр импрессионизма. Но иногда (см. «Эхо») он начинает зачем-то имитировать

¹³ См. в связи с этим анонс: «В Петрограде выходит сатирич<еский> журнал “Мухомор”, во главе которого стоят: Бродаты (б<ывший> редактор “Красного Дьявола”), Козлинский, Лебедев, Воинов, О. Л. д’Ор, Флит и пр. Обещали свое сотрудничество Д. Бедный, Маяковский, Э. Герман, Черни» (*Новая Русская Книга*. 1922, №6: 44).

¹⁴ О подготовке книги было объявлено в берлинской журнальной хронике: «Осип Мандельштам, поэт, выпускает в ближайшем времени в Петрограде в издании “Петрополис” книгу своих стихов “Tristia”» (*Русская Книга*. 1921, №9: 28).

¹⁵ *Новая Русская Книга*. 1922, №6: 11. См. также его реплику в рецензии на сборник Николая Тихонова «Орда» (Петербург, 1922): «Тихонов — главный “островитянин”. Вывеска этого поэтического содружества может легко ввести в обман. Островом “островитяне”, пожалуй, являются только в сомнительном море петербургской поэзии, где давно искоренены приливы и отливы. <...> Но жаль, что географическое положение “острова” ограничивает утварь туземцев. <...> Всё (из наследства). А между тем, недалеко в Москве Маяковский, “Центр-<и>фуга”, Есенин и др. создали немало вещей, полезных всякому туземцу» (*Новая Русская Книга*. 1922, №7: 11).

Маяковского, Хлебникова и др., и тогда становится похожим чуть ли не на московских имажинистов. Этот новый уклон в творчестве Кузмина вызвал, насколько мне известно, единодушную антипатию среди почитателей его таланта, а, судя по рецензиям, и в критике. Новизна, как и дань моде, не может встретить сочувствия. Если же «маяковщина» Кузмина есть результат внутренней потребности, то тем хуже для поэта¹⁶.

Позже в своей рецензии на новейшую итерацию *Чтеца-Декламатора* (Берлин, 1922) Борис Николаевский зачислил Маяковского в категорию поэтов «первого разряда»: «Всего в сборнике около сорока имен — причем предпочтение отдано современности, что опять-таки приближает его к читателю наших дней. От Пушкина, через Тютчева, Некрасова, Надсона — до Белого, Блока, Маяковского и дальше до последнего времени — таково содержание этой чисто и с любовью изданной книжки»¹⁷.

Развернутый материал о Маяковском журнал *Новая Русская Книга* поместил в № 9 (на титуле обозначено «сентябрь», но выпуск вышел в свет только в начале декабря¹⁸) в своей регулярной рубрике «Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918–1922 г.» сообщение о его приезде в Германию¹⁹:

Влад. Влад. *Маяковский*, поэт, приехал из Москвы через Штеттин в Берлин (Kurfürstenstr<а>е>, «Kurfürstenhotel»). В 1918 году выпустил в Московском изд<ательст>ве «Имо» «Мистерию-буфф» и <поэму> «Война и Мир», в 1919 г. в том же изд<ательст>ве — «Всё сочиненное Маяковским», в 1920 г. в Госиздате — «150 миллионов» и там же «Сказка о дезертире», в 1921 году выпустил в изд<ательстве> «Тео» второе дополненное издание «Мистерии-буфф», в 1922 г. книгу «Люблю», в Московском изд<ательст>ве «МАФ»²⁰

¹⁶ *Новая Русская Книга*. 1922, № 7: 4. Ср. сообщение в хронике «Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов»: «Роман Бор<исович> Гуль пишет книгу “Записки эмигранта Никиты Кельина” и работу о Маяковском и Кузмине» (*Новая Русская Книга*. 1923, № 5/6: 51).

¹⁷ *Новая Русская Книга*. 1922, № 10: 18. См. также упоминание Маяковского в справке об издательской программе петроградского «Петрополиса»: «IV. Издание ряда монографий В первую очередь намечены книги об А. Ахматовой, Н. Гумилёве, М. Кузмине, В. Маяковском и др.» (Н. З<алшупина>. «Петербургское книгоиздательство “Петрополис”». *Новая Русская Книга*. 1922, № 1: 34–35).

¹⁸ См.: «Только что вышедшая в свет Новая Русская Книга № 9 очень запоздала. Поэтому весь информационный материал чересчур устарел. <...> Не лишена остроумия автобиография Маяковского, если в ней нет большой доли вымысла» (*Дни*. 1922, № 35, 9 декабря: 17).

¹⁹ Кроме того, Маяковский был заявлен среди участников берлинского «ежемесячного международного обозрения современного искусства под редакцией Эл. Лисицкого и Ильи Эренбурга “Obje/Вещь/Gegenstand”» (*Новая Русская Книга*. 1922, № 2: <60>; № 3: <64>; № 4: <59>).

²⁰ «Литературное приложение» к № 51 газеты «Накануне» сообщило о выходе книги: «В издании “Московской Ассоциации Футуристов” вышла новая книга Владимира Маяковского: “Люблю”» (*Накануне. Литературное приложение* № 5. 1922, 28 мая: 12). Здесь же было объявлено о новой итерации литературной группировки «Центрифуга» с участием Маяковского: «Московское книгоиздательство “Центрифуга” возобновило свою деятельность. В первую очередь и<здательст>вом выпускаются книги: “Третий сборник Центрифуги” (участвуют Аксенов, Асеев, Бобров, Большаков, Локс, Маяковский, Пастернак,

и в Риге (последнее издание было конфисковано латвийскими властями), в Московском издательстве «Вхутемас» — «Маяковский издевается» и там же полное собрание сочинений в двух томах — «Тринадцать лет работы». В Москве же печатается в издательстве «Круг» книга лирики. В Берлине в издательстве «Накануне» выходит его книга «Избранный Маяковский». Пишет утопию из искусства будущих лет «Пятый Интернационал»²¹.

Ниже в том же выпуске журнала в рубрике «Писатели о себе» была напечатана литературная автобиография Маяковского, хорошо известная своей «темой»: «Я — поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу»²², — а также отчет о «текущем сезоне» берлинского «Дома Искусств», где, в частности, о Маяковском говорилось как об активном участнике этой литературно-художественной ассоциации, наравне с Андреем Белым и Виктором Шкловским²³:

Шестая пятница была целиком посвящена приехавшему из России поэту В. В. Маяковскому, который после краткого теоретического вступления, определяющего место футуризма в современной литературе, прочел ряд своих произведений. На этой же пятнице присутствовал только что приехавший из Эстонии Игорь Северянин. На седьмом заседании В. Шкловский сделал доклад на тему «Литература и кинематограф», вызвавший оживленные прения, в которых участвовали А. Белый, В. Маяковский, М. Левилов, А. Шредер и др. На этом заседании присутствовал только что приехавший Евг. Чириков²⁴.

Согласно «Хронике жизни и деятельности» Маяковского, его выступление «на собрании Дома Искусств с докладом и чтением стихов» состоялось 20 октября, как и было анонсировано в *Накануне*: «В пятницу 20 октября в 6 часов вечера в Кафе “Леон”, Ноллендорфплац, состоится Общее Собрание для утверждения новых членов и выборов Президиума. <...> В 8 часов вечера в том же помещении состоится очередное собрание, посвященное приехавшему недавно из Москвы поэту Маяковскому, который прочтет свои произведения»²⁵. Также не преминула выразить свое

Хлебников, Шиллинг и др.), Аксенова “Геркулесовы столпы”, Асеева “Бомба”, Боброва “Восстание мизантропов”, Локса “Творческое сознание”, Пастернака “Близнец и Барьеры” <sic> и др.). О дальнейших книгоиздательских планах МАФ писалось в «Литературном приложении» к № 68: «Издательство Маф (Московская ассоциация футуристов) выпустило новую книгу сатир Владимира Маяковского под названием “Маяковский издевается”. — Маф готовит к печати теорию футуризма О. Брика, книги Пастернака, Асеева, Кручёных, Хлебникова, Каменского и Третьякова» (*Накануне. Литературное приложение № 8. 1922, 18 июня: 11*).

²¹ *Новая Русская Книга. 1922, № 9: 36–37.*

²² *Новая Русская Книга. 1922, № 9: 39–45.*

²³ О том, как берлинский Дом Искусств воспринимался русскими эмигрантами хорошее представление дает статья «Среди артистов и художников» (*Голос России* (Берлин). 1922, № 1069, 27 сентября: 3); см.: *Приложение 1.*

²⁴ *Новая Русская Книга. 1922, № 9: 32.*

²⁵ *Накануне. 1922, № 164, 20 октября: 5.* Объявление было повторено в следующем выпуске газеты: «В пятницу 20 октября в кафе Леона состоится **очередной вечер «Дома Искусств»**. На вечере будет читать свои произведения прибывший на днях из России поэт В. Маяковский» (*Накануне. 1922, № 165, 21 октября: 5*).

отношение к приезду Маяковского резко анти-советская газета «Руль»: «В Берлине находится теперь известный большевистский поэт В. В. Маяковский, который 20 октября выступает в Доме Искусств»²⁶.

Через несколько дней в «Накануне» появился отчет об этом собрании Бориса Шенфельда-Россова, будущего возвращенца в СССР, под названием «Маяковский в Берлине»:

Очередная пятница в «Доме Искусств» была целиком посвящена московскому гостю В. В. Маяковскому. И снова, как и в вечер Есенина, прилетевшего в «Дом Искусств» чуть ли не прямо с воздушного корабля, царило оживление. В теоретическом вступлении Маяковский бесцеремонно разделался с несимпатичными ему течениями русской поэзии, особенно яростно обрушившись на «имажинят». Чтение собственных стихов было гораздо более убедительным.

Бегущая впереди этого поэта «Божьей милостью» слава песнопевца революции — заслуженная слава, а не преходящая мода. «Голод» — это не только лучшее, что было написано в связи с прошлогодним русским бедствием, но и одно из самых мощных произведений на эту тему вообще. Поэма «150 миллионов» полна такого искрометного вдохновения, такой бичующей сатиры, что может смело выдержать сравнение с выдающимися творениями европейской поэзии. А стихотворение о страдающей лошади свидетельствует о высокой лиричности разностороннего таланта Маяковского. Неприятно резали слух банальности («никаких гвоздей, никаких испанцев» и т. д.). Но это всё же только озорство большого художника.

В цельности, в непосредственности, в непредвзятости, в смелых исканиях и творческом жаре — ценность Маяковского. И на чужой земле ему следует пожелать только одного — не «окультуриться», ибо он настоящий сын земли²⁷.

В эти же дни «Русский Берлин» обсуждал судьбу отозванного дипломата Юрия Соловьева, по слухам ставшего жертвой ГПУ при НКВД РСФСР, получившего 6 февраля 1922 года полномочия ВЧК. О его судьбе после возвращения в Советскую Россию рассказывалось в заметке «Судьба сменовеховского дипломата»:

Как у нас уже сообщалось, бывший советник Российского посольства в Мадриде Ю. Соловьев, «сменивший вехи» и сделавшийся сотрудником «Накануне», получил назначение на пост советника большевистского посольства в Пекине, т. е. состоять при Иоффе.

Несколько времени тому назад Соловьев выехал в Москву, чтобы оттуда направиться на Дальний Восток.

²⁶ *Руль*. 1922, № 577, 21 октября: 5. Здесь же сообщалось в связи с визитом Маяковского: «Не состоявшееся 13-го октября общее собрание “Дома Искусств” переносится на пятницу 20-го октября на 6 часов вечера в кафе “Леон” (Бюловштрассе 1) и будет считаться действительным при любом количестве собравшихся». На не состоявшемся собрании 13 октября должны были обсуждаться «выборы президиума, новых членов и др. вопросы» (*Руль*. 1922, № 571, 14 октября: 5).

²⁷ *Накануне*. 1922, № 167, 24 октября: 5. По словам И. Эренбурга, Маяковский также прочел поэму «Флейта-позвоночник», «повернувшись к Пастернаку» (Катанян 1985: 235).

В Берлине получены теперь частные сообщения о том, что дальше Москвы Соловьеву проехать не удалось. Он был арестован Госполитуправлением и посажен в че-ка.

Дальнейшая судьба его пока неизвестна²⁸.

Продолжим следование по «Хронике жизни и деятельности» Маяковского:

27 октября — второе выступление в Берлине на собрании Дома искусств (в кафе «Леон») в прениях по докладу В. Шкловского «Литература и кинематограф».

Это заседание было тоже анонсировано в «Накануне»: «В пятницу, 27 октября, состоится в Кафе “Леон” (Бюловштрассе 1) очередное собрание Дома Искусств. В. Б. Шкловский прочтет доклад на тему “Литература и кинематограф”. После доклада прения»²⁹. Два дня спустя там же появился отчет о выступлении Шкловского под заголовком «В Доме Искусств»:

В пятницу в «Доме Искусств» состоялся доклад В. Б. Шкловского на тему: «Кинематограф и литература». Докладчик, один из наиболее талантливых и блестящих представителей т<ак> н<азываемого> формального метода в литературной критике, — в свете этого метода подошел также и к проблемам кино. Не дав сколько-нибудь цельного и законченного анализа поднятых вопросов, Шкловский, вместе с тем расцветил доклад остроумными, подчас весьма значительными догадками из области техники и философии кино. Чувствовалось к сожалению у докладчика отсутствие знакомства с теорией и практикой кино в англо-саксонских странах, что значительно уменьшило документированность доклада.

В прениях участие приняли В. Маяковский, А. Белый, М. Левидов, и сам докладчик. При наличности значительных подчас разногласий Маяковского, Левидова и Шкловского, чувствовалось всё-же, что они возвращаются в одной и той-же духовной атмосфере — России и революции... А. Белый лишний раз доказал, что он всё больше и больше впадает в роль Керенского от литературы. Конечно, и проблемы кино можно трактовать под углом зрения истерики, возведенной в пафос — только кому это нужно! В начале собрания А. Белый объявил, что в зале присутствует «дорогой гость» — Е. Чириков. Аудитория похлопала этому бывшему писателю, нынешнему постоянцу современного «На Дне»³⁰.

²⁸ *Рувль*. 1922, № 577, 21 октября: 5.

²⁹ «Дом Искусств». *Накануне*. 1922, № 170, 27 октября: 5.

³⁰ *Накануне*. 1922, № 172, 29 октября: 6. Следующее выступление Шкловского в берлинском Доме Искусств состоялось уже после отъезда Маяковского; см. объявление: «В пятницу, 17 ноября, состоится в “Кафе Леон”, Бюловштрассе 1, очередное собрание Дома Искусств. В. Б. Шкловский прочтет о “Новой русской прозе”. После доклада будет прения. Во втором музыкальном отделении вечера выступит скрипач Куцен» (*Накануне*. 1922, № 188, 17 ноября: 5). Ср. также анонс «Дом Искусств» в другой газете:

Во вторник 14 ноября состоялось общее собрание членов «Дома Искусств» для выборов правления в связи с уходом председателя А. Белого и пяти членов правления.

Председателем правления избран Н. М. Минский, тов<арищем> председателем — В. Шкловский, секретарем — Т. Цемах и казначеем — З. Венгерова.

В пятницу 17 ноября состоится очередное собрание, на котором В. Шкловский выступит с докладом на тему «О новой русской прозе». (*Дни*. 1922, № 16, 16 ноября: 5).

Автором отчета, возможно, был журналист и драматург Михаил Левитов (наст. фам. Левит; 1891–1942), который вернулся в СССР, был арестован в 1941 г. и расстрелян (Шруба 2018: 633). Видимо, на том же собрании состоялась реорганизация руководства Дома Искусств, о которой написала газета *Накануне*: «На состоявшихся пере выборах президиума берлинского “Дома Искусств” избран: председателем Андрей Белый, товарищем председателя Виктор Шкловский, казначеем Елена Феррари и секретарем Александр Бахрах»³¹. Как станет понятно ниже, новый президиум был во главе Дома Искусств совсем непродолжительно.

Далее хроника предоставляет нам возможность узнать, чем был занят Маяковский между выступлениями, с кем он встречался и что происходило на этих встречах:

В октябре — начале ноября — встречи с С. П. Дягилевым и С. С. Прокофьевым.

*«С Дягилевым я встретился еще раз в Берлине, когда там был Маяковский, с которым мы провели несколько интересных вечеров. В один из них у Маяковского разгорелся с Дягилевым страстный спор о современном искусстве, в другой Маяковский читал свои стихи, которым мы внимали с увлечением» (С. Прокофьев, 1956)*³².

В записной книжке Маяковского сохранились названия произведений Прокофьева, которые, возможно, автор играл Маяковскому и Дягилеву: 1) «Бабушкины сказки», 2) «Марш из Любви к трем апельсинам», 3) Романс, 4) Мимолетности, 5) 3-й концерт.

*Художник М. Ф. Ларионов рассказывал автору этой книги в 1956 году: «Дягилев был в Берлине одновременно с Маяковским. Маяковский ему очень понравился. Почему вы не приедете в Париж? — спросил Дягилев. — А как? Надо иметь зацепку, — отвечал Володя. Дягилев обещал помочь с визой. Ему это было нетрудно сделать. У него были большие связи среди французов...»*³³.

Так с помощью Дягилева в ноябре 1922 года Маяковский впервые попал в Париж. В предисловии к книге «Семидневный смотр французской живописи», тогда не увидевшей свет, Маяковский не забыл поблагодарить С. П. Дягилева за помощь: «Считаю нужным выразить благодарность Сергею Павловичу Дягилеву, своим знанием парижской живописи и своим исключительно лояльным отношением к РСФСР способствовавшему моему осмотру и получению материалов для этой книги».

*1 ноября заключил договор с издательством «Накануне» в Берлине на сборник «Избранный Маяковский». Срок сдачи рукописи 10 ноября 1922 года»*³⁴.

³¹ *Накануне*. 1922, № 176, 3 ноября: 5; ср.: *Дни*. 1922, № 4, 2 ноября: 5.

³² Источник цитаты указан в дополнениях А. Парнисом: *Сергей Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания*. М., 1956: 53.

³³ Ср.: Катанян В. «Маяковский и Дягилев». *День поэзии*. М., 1971: 152.

³⁴ См. в хронике «Русская литературная и научная жизнь за рубежом» журнала «Новая Русская Книга»: «Акц<и>онерное» О<бщест>во “Накануне” печатает нашумевший негритянский роман Рэнэ Марана “Батуала” в перев<оде> 3. Венгеровой, “Избранного Маяковского”, “Аль-Баррак” А. Кусикова, “Соловья” И Северянина и три сборника его избранных произведений; в “Библиотеке практических знаний” под ред<акцией> инж<е>нера Б. И. Воробьева печатается “Парящий полет” А. Д. Шерешевского. (*Новая Русская*

3 ноября — третье выступление в Берлине в Доме Искусств на диспуте «Современная русская живопись и русская выставка в Берлине».

Здесь обстоятельства выступления Маяковского указаны не совсем точно. Поэт присутствовал не на «диспуте “Современная русская живопись и русская выставка в Берлине”», а участвовал в дискуссии, состоявшейся после доклада Ивана Пуни под таким названием. Имя художника-эмигранта в «Хронике» Катаняна не упоминается, вероятно, по цензурным соображениям. Об этом событии оповестила газета «Накануне»: «В пятницу, 3-го ноября, в 9 часов вечера в кафе Леон состоится очередное собрание “Дома Искусств”, на котором будет заслушан доклад Ивана Пуни на тему “современная русская живопись и русская выставка в Берлине”. В качестве оппонентов выступят Архипенко, Альтман, Габо, Лисицкий, Маяковский, Штеренберг, Шкловский, Эренбург и друг<ие>. Согласно постановления правления “Дома Искусств” плата для гостей и членский взнос за ноябрь повышены до 100 марок»³⁵.

Книга. 1923, № 1: 38). О выходе «Избранного Маяковского» (Берлин-Москва, 1923; 256 стр.) было сообщено в апрельском выпуске журнала (Новая Русская Книга. 1923, № 3/4: 58; ср. с. <69>). Единственная известная рецензия на это издание была написана «сменовеховцем» Александром Дроздовым (1895–1963), биография которого реконструирована в: (Флейшман, Хьюз, Раевская-Хьюз 1983: 80–87); см.: Приложение 2.

³⁵ *Накануне. 1922, № 176, 3 ноября: 5. На этой же полосе напечатано эссе Г. Лукомского «Кустодиев и Грабарь. (Выставка на Унтер-ден-Линден)», посвященное «Берлинской выставке 1922 года», где обсуждаются ее лакуны и, одновременно, присутствие художников, работающих в нетрадиционной манере, в частности: «Петербургцы: Добужинский, Бенуа — представлены слабо. О них говорить нельзя, надо пожалеть только об этом и об отсуствии Петрова-Водкина, Сомова, Лансере, в то время когда несколько, в Берлине сделанных, Богуславской акварелей на выставку принято». Выпад в сторону Ксении Богуславской объяснялся тем, что она была женой Ивана Пуни, активного проponenta нового «левого» искусства. Было непонятно, как интерпретировать их творчество, поскольку их творчество невозможно было причислить к большевистским художникам, тем более, что они прекрасно вписывались в структуру эмигрантского искусства в Берлине. Как сообщалось, например, в объявлении о Бале русской прессы: «В число выигравшей лотереи на балу входят рисунки, любезно предоставленные Союзу <русских журналистов и литераторов. — А. У> для розыгрыша К. Богуславской, И. Мозалевским, В. Мозалевской, И.А. Пуни, П. Челищевым и другими известными русскими художниками» (Руль. 1922, № 604, 11 ноября: 5). Примечательно, что в другой заметке в «Накануне» Г. Лукомский сплетничает о будущих планах одного из комиссаров выставки, что заставляет воспринимать сказанное как провокацию: «Н. Альтман в Берлине. Предполагает поехать в Америку», — и продолжает возмущаться нетрадиционной манерой живописи берлинских эмигрантов: «Был Пиетро Лонги, Гварди, — а вот явились Боберман и Госсиасберг <имеется в виду Филипп Гозиясон. — А. У> и сделали под Лонги... и успех! Всем нравятся явные и вялые подражания дивному венецианцу в “Домино”, им заказывают “Арлекинаду”» (Г. Л<укомский>. Заметки художника. Наши художники. *Накануне. 1922, № 178, 5 ноября: 7). Тем не менее сходный сентимент выразил в своем обзоре выставки, написанном для начавшей выходить 29 октября 1922 года новой берлинской газеты «Дни», художественный критик Николай Синезубов: «Почему там, где в четырех родах выставлен Альтман, — нет Сомова? Почему там, где есть Габо и Архипенко, нет единственного русского скульптора Конёнкова? Почему Крымов представлен наислабейшими вещами, Кончаловский случаен, как и Лентулов, и так пышно экспонированы Родченко, Альтман, Штернберг? Но не они же пульс русской живописи, он бьется в другой группе, враждебной им, исключочающей их» (Н. Синезубов. «О выставке русских художников». *Дни. 1922, № 1, 29 октября: 8).***

Как справедливо замечено в «Хронике», наряду с перечисленными художниками Маяковский был полноправным участником берлинской «Выставки изобразительного искусства РСФСР» — здесь «экспонировались десять плакатов РОСТА» его работы. Это была первая выставка советского искусства за границей, одна из целей которой была работа с эмигрантами и возможная репатриация, отчего выставка плотно опекалась ГПУ — отсюда участие в диспуте обоих комиссаров выставки Натана Альтмана и Давида Штернберга. На дни «Берлинской выставки 1922 года» Галерея ван Димен на Унтер ден Линден стала едва ли не самым посещаемым в городе местом, несмотря на ограничения в выборе художников, что констатировалось в «Художественной хронике»: «Сегодня в Берлине открывается выставка русских художников. Из Москвы привезено до 2000 полотен. Особенно сильно представлено левое крыло художников. Работы художников-эмигрантов, за некоторым исключением, на выставку не допущены. Адрес выставки — Унтер-ден-Линден 21»³⁶.

Газета *Пуль* не преминула едко высказаться относительно «Берлинской выставки 1922 года» и ее организаторов по материалам своей неожиданной беседы с художником Филиппом Малявиным, прежде сервилистом, а теперь — невозвращенцем:

Любопытно его замечание о современных направлениях русской живописи. Футуризм, имажинизм и кубизм, царившие четыре года при покровительстве Луначарского, приелись ныне всем. Даже ярые коммунисты требуют иного. В России ныне снова загорается то реалистическое искусство, вождем которого в <18>80–90-х годах был Репин.

В общем пока — глубокая усталость художественных кругов России. Русское искусство, как и душа России, находится в состоянии смертельного изнеможения. В этом изнеможении глубокое отчаяние... Живы еще, но совсем не работают братья Виктор и Аполлинарий Васнецовы, жанристы Архипов, Виноградов, Кустодиев и пейзажист Жуковский.

Луначарский и его помощник «по управлению искусством» Штернберг и Альтман — убили русскую живопись так же, как весь советский режим убил печать, школы, театр. Пайки, мелкий карьеризм, халтура — вот чем живут сейчас в России служители искусства...

Несмотря на то, что Малявин зарисовал Ленина, Троцкого и Луначарского и как бы этим заслужил доверие властей, ему с огромным усилием удалось выбраться за границу, чтобы подышать здесь другим воздухом³⁷.

³⁶ *Голос России*. 1922, № 1085, 15 октября: 5. Выставка экспонировалась ровно до конца года. «Закрылась выставка картин русских художников, устроенная на Унтер ден Линден советским правительством, — сообщил корреспондент газеты “Дни”. — Выставку решено перенести в Париж. Посещаемость выставки по отзывам некоторых лиц, стоящих близко к ней, была очень слабая. Только в воскресные дни и то, буквально, по несколько человек. Ни одна из картин, бывших на выставке, не продана. На просьбу сотрудника нашей газеты, обращенную к заведывающему галереей сообщить сведения о количестве посетивших выставку и прочее, он ответил, что так как выставка была правительственной, он не считает возможным сообщать о ней сведения» (Закрытие выставки русских художников. *Дни*. 1922, № 52, 31 декабря: 9).

³⁷ Н. У художника Малявина. *Пуль*. 1922, № 587, 2 ноября: 5.

Беседа это неизбежно вызвала скандал — на публикацию «Руля» живоотреагировал «сменивший вехи», притесавшийся к выставке советского искусства Григорий Лукомский, напечатав в «Накануне» свое «Открытое письмо художнику Ф. А. Малявину»:

На выставке русского искусства, устроенной Д. И. Штернбергом, открытой З. Г. Гринбергом и организованной Наркомпросом на средства Р. С. Ф. С. Р. висят — и как повешены! — на лучшем видном мосте (и даже в окне были выставлены) картины художника Малявина.

Красуется также ряд вещей (отличных и какого размера!) — Архипова, Жуковского, Кустодиева.

Всё это лучшее доказательство тому, что живопись в России (и притом всех направлений, в том числе и «Союза русских художников») — не забыта, и, что жалобы художников, сетовавших на отсутствие красок, кистей и холста к счастью преувеличены.

Картины писаны на холсте новом (нарочно заглядывал и смотрел на оборот); а краски на иных полотнах — ну, право, на палец толщиной!

А как заботился Штернберг о всех художниках («всех направлений»): доставал им пайки, материалы для работы.

И вот прочтите «Руль» от 2-го ноября (или «Новое Время») статья — интервью с Малявиным.

Малявин пережил, как говорится в «Руле», и «вѣсну» (почему через ъ даже, весна? не от усердия ли «Руля», держащегося за старую орфографию), «пережил жестокие октябрьские будни большевизма». (?) «Наш народ смертельно устал», заявляет Малявин, «обнищал и одичал»; «Русское искусство, как и душа России, находится в состоянии смертельного (!) изнеможания», живы еще, но совсем не работают Архипов, Жуковский, Кустодиев. Луначарский и его «помощник по управлению искусством» Штернберг и Альтман — **«убили русскую живопись так же, как весь советский режим убил печать, школы и театр»** (и Художественный Театр тоже убил?).

Вот что, гр. Малявин. Или вы откажитесь, и публично, от ваших или вам приписываемых слов, или имейте мужество снять ваши вещи с российской выставки³⁸.

Несколько дней спустя *Руль* ответил на этот выпад фельетоном «Услужающие», который был подписан «Арк. Кудрин». Возможно за этим *pot de plume* скрылся эсер, публицист и общественный деятель Николай Русанов (1859–1939), в феврале–октябре соредактор уже закрывшейся газеты *Голос России* (см.: Шруба 2018: 715):

Сама советская власть признает, что ее первые годы были революционным самумом, стихией. Она так и говорит: «стихией». Это говорит и Стеклов, и даже сам Троцкий.

Даже сам Троцкий.

«Мы смогли приступить к творческой работе лишь теперь, когда исчезли фронты, когда жизнь начала входить в берега.

А до сих пор поневоле политика заглушала жизнь».

Это говорят они. Говорят сами.

³⁸ *Накануне*. 1922, № 182, 10 ноября: 5.

«И теперь мы сможем начать возрождать всё то, что отступило на второй план, что было поневоле оттеснено и пахло, почти умирало».

Так говорят они сами: и об искусстве, и о художестве, и о театре.

И такие же слова о забытом, оттесненном искусстве — сказал приехавший «оттуда» Малявин. Сказал об убитом, поверженном искусстве. Сказал то, что все знают. Сказал мягче того, что говорили они сами в минуты откровенности в «Известиях» и «Правдах».

И вдруг появился служающий.

Г. К. Лукомский в «Накануне» заявляет, что слова Малявина о русском искусстве неуважительны к советской власти. «Или опровержите эти слова, гражданин Малявин, или уберите свои картины с советской выставки». Есть такой период у всех служающих, когда они не соразмеряют угодливости со степенью нужды в ней своих господ и бросаются вперед с ненужной поспешностью, прорвут вдруг цепь лакеев, выбегут вперед, угодливо нагнутся и...

Напрасно.

Барин даже не заметит.

Ибо слова об искусстве, о самой жизни, оттесненной политикой, «фронтами», революционными буднями — барин часто говорил сам.

Но Г. Лукомский, в стремлении услужиться, хочет доказать барину, что он, Лукомский, оберегает интересы барина тщательнее, чем барин сам умеет это сделать. «В Н<ижнем> Новгороде, судя по последнему номеру “Руля”, Кремль тоже гибнет. Так ли это?», — восклицает лакей³⁹, закрывая глаза на то, что «Руль» привел это сообщение в виде цитаты из официальных известий⁴⁰.

Инцидент с Малявиным на «Берлинской выставке 1922 года» имел драматическую развязку, подробности которой сообщала газета *Дни*:

Художник Малявин выставил свои картины на устроенной в Берлине советским представительством выставке картин русских художников; в числе картин имеются его известные «Бабы» и «Автопортрет». По словам художника картины были предоставлены им для выставки на определенный срок, а именно до 15 ноября, так как с 1 декабря они законтрактованы для выставки, организуемой в Америке.

Когда пришел срок, г. Малявин обратился к заведывающему выставкой <г. е. Д. Штернбергу. — А. У.> с просьбой разрешить взять картины, на что получил ответ, что выставка эта государственная и частные интересы художника в расчет приняты быть не могут. Во вторник 21 ноября г. Малявин явился в помещение выставки и забрал свои картины к себе⁴¹.

³⁹ Реакция на ремарку Г. Лукомского в его фельетоне «Искусство в России по информации “Руля”» (сохранены особенности цитации в оригинале): «В “Руле” всё по-старому. Из большого большевистского театра, пишет “Руль”, ушли музыканты, в Эрмитаже хищения: украдены монеты и некоторые (?) картины. <...> В “Нижнем Новгороде”, судя по последнему № “Руля”, тоже “Кремль гибнет”. Так ли это? Несомненно, посильный ремонт и там производится. Но совсем наивно **теперь** утверждать о возможности **новых** хищений в Эрмитаже. А если артисты большого “большевистского” театра — артисты, то и “художественники” стало быть артисты “**большевистского** театра”? Что за противоречие в отношении к российским делам со стороны эмиграции, представляемой “Рулем”?» (*Накануне*. 1922, № 184, 12 ноября: 8).

⁴⁰ *Руль*. 1922, № 597, 14 ноября: 2. Вторую часть фельетона Арк. Кудрина см. ниже.

⁴¹ «Инцидент с картинами художника Малявина». *Дни*. 1922, № 24, 26 ноября: 7.

Картины Малявина предназначались для выставки в Америке, которую анонсировала газета *Руль*:

Художественным издательством А. Э. Когана «Русское Искусство» организуется нынешней зимой большая русская художественная выставка в Америке.

В выставке принимают участие все виднейшие художники эмиграции: И. Я. Билибин, Н. С. Гончарова, Б. Д. Григорьев, М. Ф. Ларионов, Н. К. Рёрих, С. А. Сорин, Д. С. Стеллецкий, С. Ю. Судейкин, В. И. Шухаев, А. Е. Яковлев и др., а также недавно прибывшие из России Ф. А. Малявин и Л. О. Пастернак.

Кроме того, издательству А. Э. Когана удалось собрать среди собственников, находящихся в эмиграции, обширную коллекцию выдающихся произведений русских художников, находящихся в России. В большом количестве собраны картины Ал. Н. Бенуа, В. Э. Борисова-Мусатова, Виктора и Аполлинария Васнецовых, А. К. Головина, М. В. Добужинского, Жуковского, Крымова, К. К. Коровина, Б. М. Кустодиева, И. Машкова, И. Е. Репина, К. А. Сомова, Тружанского, Юона и др. Из «стариков» будут представлены: Боровиковский, Венецианец, Кипренский, Левицкий и др.

Иллюстрированный каталог этой выставки, печатаемый в Берлине представляет собою большую монографию русского искусства; это — огромный альбом с 60 репродукциями в красках.

К этой же выставке изготавливается целый ряд монографий русских художников на английском языке.

В залах выставки в Нью-Йорке будут регулярно устраиваться русские художественные вечера и концерты⁴².

Но вернемся к выступлению Маяковского 3 ноября 1922 года. Через день в газетной хронике был напечатан сухой отчет о собрании Дома Искусств и о решении нового президиума этой литературно-художественной организации; доклад Ивана Пуни был также всеу помянут:

В пятницу в «Доме Искусств» состоялся доклад художника Пуни о новых течениях русской живописи, в связи с открывшейся в Берлине выставкой русского искусства. Докладу предшествовало заявление председателя вновь избранного президиума Андрея Белого, который подчеркнул в своей речи, что в противовес прежней практике пассивной аполитичности, не дававшей достаточных гарантий от попыток втиснуть «Дом Искусств» в «политическую оправу», **новый президиум ставит себе целью активное проведение принципа аполитичности и обещает преследовать тех, кто попытается выйти за поставленные президиумом чисто художественные пределы**. Товарищ председателя Виктор Шкловский также призвал к благонравию. Доклад Пуни затянулся до позднего вечера. Следующая пятница будет посвящена чтению стихов поэта Ходасевича и разбору его поэтического творчества⁴³.

Более информативным стал фельетон «Неразбериха в Доме Искусств», опубликованный той же *Накануне*:

⁴² *Руль*. 1922, № 590, 5 ноября: 9.

⁴³ *Накануне*. 1922, № 178, 5 ноября: 7.

Не повезло «Дому Искусств» при новом президиуме. На первом же заседании в прошлую пятницу под председательством Андрея Белого по программе, казалось бы, самой далекой от политики — доклад Ив. Пуни о художественной выставке — разыгрался какой-то необъяснимый скандал, в результате которого весь президиум, как говорят, подал в отставку. По рассказам одних очевидцев, президиум был взорван Маяковским, который возмутился тем, что оскорбление, нанесенное одному из художников, не было остановлено председателем. По рассказам других очевидцев, виной всему был Андрей Белый своим политическим (по его словам, аполитическим), глубоко бестактным пафосом.

Очевидно, в «Доме Искусств» предстоят выборы нового президиума. Вместе с тем ряд членов подает заявления о своем выходе из «Дома Искусств».

А пока этот выходящий в отставку президиум собирается судить одного члена О<бщест>ва, Василевского–Не-Букву и одного члена президиума гр. А. Н. Толстого за напечатанную в приложении к «Накануне» критическую статью Василевского об Эренбурге.

Любопытно кстати сказать, что председателем «Дома Искусств» Андреем Белым сделано публичное заявление о созыве Общего Собрания на предмет исключения А. Н. Толстого на основании заявления, подписанного одним только членом О<бщест>ва. Этот член О<бщест>ва никто иной, как «знаменитый литературный критик Каплун-Сумский»⁴⁴.

Скандал в Доме Искусств подробно реконструирован в замечательной книге Лазаря Флейшмана, Роберта Хьюза и Ольги Раевской-Хьюз *Русский Берлин 1921–1923* (Paris, 1983) и не нуждается в дальнейших комментариях (Флейшман, Хьюз, Раевская-Хьюз 1983: 46–47). «Неразберихой в Доме Искусств» воспользовался журналист газеты *Руль*, которая прохладно относилась к деятельности этой организации и откровенно враждебно к Маяковскому, олицетворявшему для круга *Руля* истинного поэта-большевика. Замечательно, что из фельетона ««Собеседование» в «Доме Искусств»» следует, что Маяковского в заграничной поездке сопровождал его друг и издатель Осип Брик, критик и одновременно сотрудник ГПУ, отчего он назван в отчете «представитель “порядка”»⁴⁵:

Вчера на литературном собрании «Дома Искусств» произошел очередной (третий) скандал — хотя председатель «Дома» и новый, но дело, очевидно, в кадре посетителей...

После доклада Ив<ана> Пуни, обстоятельно и строго коснувшегося «русской» выставки, вывезенной из Совдепии на показ Европе — возникли

⁴⁴ *Накануне*. 1922, № 179, 7 ноября: 4.

⁴⁵ Об этом же свидетельствовала и ходкая в 1920-е гг. анонимная эпиграмма:

Вы думаете, здесь живет Брик,
Исследователь языка?
Здесь живет шпик
И следователь из Чека.

(323 эпиграммы. 1988: 50). Известен также иной вариант второго двустишия: «На самом деле он — шпик/И следователь ЧК».

прения, очень оживленные, во время которых один из присутствовавших не сдержался и обозвал худ<ожника> Альтмана, пропагандирующего портреты Ленина, «шибером от искусства»⁴⁶.

В воздухе повис обмен «любезностями», в пылу которых различались отдельные реплики — «хам», — «сам я читал твою автобиографию в журнале» и т. д. еще звонче и сильнее... — в результате чего председатель Андрей Белый объявил собрание закрытым и группа во главе с Маяковским, Габо, Штернбергом и представителем «порядка» Бриком демонстративно покинула очередную «пятницу».

Но инцидент этим не окончился: по инициативе небезызвестного литератора В. Шкловского, <А.> Бахраха и И. Эренбурга на ближайшем общем собрании «Дома Искусств» решено поставить вопрос об исключении из числа действительных членов И. Василевского, написавшего резкую критическую статью о творчестве И. Эренбурга, а также и гр. Ал. Н. Толстого, как редактора, эту статью в «Накануне» поместившего, а также и всех других, что либо отрицательное о членах «Дома искусства» написавших. К концу собрания среди присутствующих наметился явный раскол: один новый «Дом Искусств» возобновится под руководством З. Венгеровой, другой — с И. Петровым <неясно, о ком идет речь. — А. У.>; что станет с собраниями в «Кафе Леон» — пока неизвестно⁴⁷.

Более подробный отчет об этом вечере опубликовала противостоящая *Накануне* и более близкая своим антисоветским настроением к *Рулю* газета *Дни*. Хотя автор предпочел остаться анонимным, эту «картину маслом» написал Александр Бахрах, секретарь нового президиума Дома Искусств. Именно по этой причине он и скрыл свое имя, зато тогда же обернулся постоянным обозревателем *Дней*:

⁴⁶ Это был латышский художник Карл Залит (Kārlis Zāle; 1888–1942), скульптуры которого украшают знаменитый рижский монумент «Памятник Свободе» (1935).

⁴⁷ М. <М. Ганфман?>. ««Собеседование» в “Доме Искусств”». *Руль*. 1922, № 590, 5 ноября: 9. См. также первую реакцию газеты «Руль» в разделе «Печать», где «Накануне» адресуется как «сменовеховская газета»:

Очередной скандал, происшедший в Доме Искусств, сменовеховская газета смиренно называет «неразберихой» и никак не может понять, отчего этот скандал произошел.

<Далее цитируются два последних параграфа статьи в «Накануне». — А. У.>

Г<осподину> Толстому к этому не привыкать стать. Но самое любопытное, что в том же номере газеты напечатано письмо самого г. Эренбурга, который пишет:

Я полагаю, что все прочитавшие статью г. Василевского обо мне смогли сами оценить употребляемые им приемы травли писателя, построенных на передержках и явной лжи.

А редакция к этому никакой оговорки не делает. Она знает, что милые бранятся, только тешатся!

(*Руль*. 1922, № 592, 8 ноября: 2).

В связи с этим скандалом «Руль» пустил очередную шпильку уже в следующем выпуске газеты: «На вторник было назначено общее собрание “Дома Искусств”, на котором должен был обсуждаться вопрос об исключении А. Толстого и И. Василевского за напечатание в газете “Накануне” статьи последнего о творчестве Эренбурга. На собрание пришло столь незначительное количество членов “Дома”, что собрание не могло состояться» (*Руль*. 1922, № 593, 9 ноября: 6).

«Дом Искусств» в последнее время начал приобретать популярность и довольно большое внимание. Устраиваемые диспуты и собрания привлекают довольно много публики.

Назначенный на пятницу доклад И. А. Пуни и объявленный устроителями список оппонентов в числе которых значился между прочим и прибывший недавно из Москвы В. Маяковский привлекло много публики, так что помещение было переполнено.

Собравшихся, однако, постигло разочарование. Преднамеренно или случайно собрание было сорвано.

Открывая собрание председатель переизбранного недавно президиума «Дома Искусств» Андрей Белый обратился к собранию с вступительным словом (в виде декларации), в котором указал вкратце о той программе деятельности, которую наметил президиум.

— «Дом Искусств», — заявил он, — не политическое учреждение, но так как в окружающей современной обстановке очень трудно бывает отстаивать аполитичность, так как многие будут стараться вовлечь или приписать ему политичность, то он будет не пассивно аполитичным, а активно аполитичным и преследовать, кто будет стараться сдвинуть «Дом Искусств» на этот путь.

Коснувшись ближайших задач, А. Белый указал, что деятельность свою «Дом Искусств» намерен сосредоточить в особых студиях, по отдельным отраслям искусства. В этих студиях и будут подробно разбираться выдвигаемые вопросы. В частности в ближайшем собрании студии будут разбираться произведения поэта В. Ходасевича.

После вступительного слова А. Белого выступил И. А. Пуни с докладом на тему о беспредметной живописи. Докладчик остановился на работах двух художников этого направления Кандинского и Малевича и подвергнул произведения их подробному разбору.

После доклада слово взял В. Шкловский. В своей речи он между прочим коснулся работ молодого художника Натана Альтмана и допустил такое выражение, что у него есть и хорошие картины, но есть и такие, которые не покупают даже шибера. С места раздался голос: «Потому что он сам шибера». Присутствовавший на собрании В. Маяковский громко произнес: «Прошу председательствующего обратить внимание на то, что один из присутствующих здесь позволяет себе хулиганские выходки. По окончании речи Шкловского, Маяковский снова выступил со своим заявлением и начал требовать, чтобы вопрос о брошенном по адресу художника Альтмана оскорблении был выяснен и ликвидирован.

Начинается шум. Художник Залит требует слова. Председатель заявляют, что он не слышал оскорбительных слов и пытается ликвидировать инцидент. Залит громко заявляет, что он не отказывается от произнесенного выражения и требует слова, для объяснения. Председатель просит считать инцидент исчерпанным и продолжать обсуждение доклада, тех же, кто не согласен и производит шум, просит покинуть зал, — в противном случае он вынужден будет закрыть собрание.

Записавшиеся ораторы отказались выступать, пока не будет ликвидирован инцидент. Попытки председателя внести успокоение не привели ни к чему, и он объявил собрание закрытым. Уже после закрытия собрания В. Шкловский в повышенном тоне начал упрекать некоторых лиц, что они приходят на собрания, чтобы сводить личные счета, позволяют себе неуместные выходки, чем причиняют только вред «Дому Искусств».

Публика осталась чрезвычайно недовольна происшедшим. Высказываются опасения, что если подобные случаи будут повторяться, то «Дом Искусств» распадется.⁴⁸

Словечко «ши́бер», которое оказалось ключевым в этой дискуссии, заслуживает отдельного рассмотрения, поскольку в «Русском Берлине» оно имело статус специального термина. О его появлении и распространении отдельно написал Рашит Янгиров:

«Ши́беры» и их роль в жизни русского Берлина были обойдены вниманием исследователей, освещавших скандал на диспуте 3 ноября 1922 г. <...> Между тем этим словом обозначали немаловажное явление, получившее широкое распространение в русской колонии Берлина. Своим вызывающим поведением его носители, в чем-то наследовавшие, по нашему мнению, отечественным «фармацевтам» <...>, придали ему вполне определенную семантику в глазах окружающих. Из отзыва литератора, чья общественная физиономия вызвала аналогичные упреки: «<...> Они что-то покупают, что-то продают. Всё, чего нет. <...> Они копошатся в европейских столицах, это плесень России. Они ругают революцию, ругают русский народ, ругают маленьких, честных людей, делающих свое маленькое, но честное дело. Они их презирают... Их много еще, этих джентльменов. <...> Они гниль нашей государственности, плесень русской жизни. Что они создали? Хоть маленькое, ничтожное... Что они делали для народа, для науки, искусства, литературы... Они создали спекуляцию. Они привели Россию к тем эксцессам, от которых она сейчас страдает. <...> Жаль, что они русские» (Янгиров 2002: 531).

Так их характеризовал в статье «Шиберы» Владимир Крымов, писатель с репутацией нувориша⁴⁹. Р. Янгиров также припомнил недобрый мемуарный пассаж Ирины Одоевцевой «о метаморфозе Н. Оцупа, менявшего образ петроградского “комиссара” на костюм берлинского “шибера”» (Янгиров 2002: 531): «Оцуп появляется у меня ровно через десять минут — он, как всегда, удивительно точен. Это совсем не тот Оцуп, что в Петербурге — в высоких ярко-желтых сапогах, с всегдашним большим портфелем под мышкой. От комиссарского вида и помина не осталось. В Берлине он превратился в элегантного, преуспевающего в делах “шибера”. Хотя у него с “шибером”, как и с комиссаром, ничего общего нет. Он похож на картинку модного журнала в своем коротком пальто, в костюме оливкового цвета и остроносых, плоских башмаках» (Одоевцева 1983: 43–44).

Итоги собрания в Доме Искусств, где прозвучало словечко «шибера́» подвел «нейтральный» журнал *Новая Русская Книга*:

⁴⁸ <А. Бахрах.> «В “Доме Искусств”». *Дни*. 1922, № 7, 5 ноября: 10; воспроизводится здесь с исправлением порчи текста.

⁴⁹ Из фельетона В. Крымова «Шиберы» (*Голос России*. 1921, № 588, 16 февраля: 3). См. о нем: (Устинов 1994: 184–185). См. также его другой фельетон о «шиберах»: Крымов В. «Миллиардеры и миллионеры». *Голос России*. 1921, № 622, 1 апреля: 3.

3 ноября состоялось очередное собрание «Дома Искусств», на котором был заслушан доклад Ивана Пуни на тему: «Современная русская живопись и русская выставка в Берлине». В качестве оппонентов должны были выступить Архипенко, Альтман, Габо, Лисицкий, Маяковский, Штернберг, Шкловский, Эрэнбург и друг<ие>. Но во время прений произошли инциденты между скульптором Залитом и художником Альтманом и между В. Маяковским и А. Белым. Эти инциденты сорвали собрание.

Упоминаемый здесь конфликт Маяковского с А. Белым, кроме бытовых обстоятельств, также имел подоплекой литературное противостояние между оставшимися и уехавшими из Советской России. Авторы *Русского Берлина 1921–1923* напоминали, «что наряду с “эмигрантскими” литераторами в Берлин в 1922 г. хлынули представители молодой русской литературы — Пильняк, Кусиков, Пастернак, Есенин, Маяковский, — и что русский Берлин амальгамировал в тот момент представителей непримиримо враждебных художественных лагерей» (Флейшман, Хьюз, Раевская-Хьюз 1983: 56). Именно об этом писал в открывавшем последний выпуск *Новой Русской Книги* за 1922 год большом *exposé* «Литература за пять истекших лет» Александр Яценко, где он отдельно рассказывал о пореволюционной поэзии в Советской России, в частности, о Маяковском:

Русская поэзия понесла тяжелую и непоправимую потерю со смертью Блока. Трагически погиб и поэт Н. Гумилёв.

Почти все старые поэты продолжали писать и в годы революции, и некоторые из них дали прекрасные стихотворные сборники, в особенности Андрей Белый, Фёдор Сологуб, Вячеслав Иванов, Максимилиан Волошин, Анна Ахматова. Мы не будем здесь перечислять всех старых поэтов и не беремся разбирать и характеризовать новых. Среди этих последних есть, однако, два поэта, возвысившихся над средним уровнем поэтов, пишущих «хорошие» стихи. Оба они созданы революцией. Оба приняли ее целиком, с ее грубостью и неистовством. Оба извращены и избалованы, оба, вследствие этого, в большинстве случаев, неприятны и неприемлемы, но всё же, нельзя отрицать, у них есть подлинное поэтическое вдохновение и бьются сердца истинных поэтов.

Мы разумеем Вл. Маяковского и Серг. Есенина.

Маяковский груб, часто пошл, но с крепким юмором и с полнокровным смехом. Его тон часто может вызывать негодование, но есть у него сила, а в его поэтических построениях — подлинная монументальность.⁵⁰

⁵⁰ В статье 1921 года «Русская поэзия за последние три года» А. Яценко отнес Маяковского к «поэтам разложившегося символизма», приписал его к имажинистам и констатировал: «Наиболее видной и популярной фигурой среди этих поэтов, эпигонов разложившегося символизма, является Владимир Маяковский. “Творчество” его довольно известно. <...>. В своей поэме “Облако в штанах”, написанной в 1914 году, Маяковский писал: “Иду красивый 22-хлетний”. Теперь о нем можно сказать: “идет стоеросовый 28-летний”. Время ничему его не научило, а только еще боле опошлито, если его вообще еще можно было опошлить. Поскольку эта поэзия имеет какой-нибудь смысл, это — поэтическое хулиганство и футуристический раешник. Правда, у этого уроженца южного Кутанси есть моменты полнокровный, хотя и балаганный юмор. И весь успех его объясняется,

Сергей Есенин вышел из деревни, из среды деревенских хулиганов, опьянен, возбужден и нервирован революционной жестокостью, и поэзия его часто носит не то хлыстовский, не то разбойнический характер; но за всеми его неистовствами чувствуется огромная природная песенная сила (Яценко 1922: 6–7)⁵¹.

Однако этот конфликт также наметил раскол внутри эмигрантского лагеря. Так журналисты газеты *Руль* использовали ситуацию в Доме Искусств как плацдарм для очередной атаки, направленной против их оппонентов в газете *Накануне*. Именно этим объяснялся заголовок очередного фельетона в *Руле* — «Смеха вех “Домом Искусств”»:

В «Руле» уже сообщалось о расколе, происшедшем в берлинском «Доме Искусств», о выходе из него целой группы лиц и сложении президиумом своих полномочий⁵². Ввиду этого вчера состоялось общее собрание членов «Дома Искусств», на котором были произведены выборы нового президиума. Председателем избран Минский, товарищем председателя Шкловский, секретарем <Татьяна> Цемах; казначеем З. Венгерова. Членами президиума: проф. Яценко, проф. Браун и Лукьянов. В ревизионную комиссию избраны: Гуль, Богуславская и Вишняк.

вероятно, этим ярмарочным гаерством. У других же представителей этого направления хулиганство даже без всякого юмора, мрачное и отвратительное. Поэзия их отобразила самый грубый момент нашей революции. Иногда их изображения революции звучат как брань против нее или пародия, выдуманная заклятыми врагами революции» (*Русская Книга*. 1921, № 3: 6, 8).

⁵¹ В связи с замечаниями Яценко ср. также наблюдения И. Эренбурга о трансформациях в русской поэзии: «Первый признак поэзии в эпохи расцвета — ясность. Современные русские поэты все от Вячеслава Иванова до Маяковского прояснили. <...> Маяковский, ассоциативно туманный в “Простом как мычанье”, дошел до всенародности в своей новой ясности. Его “Мария” не головоломка раннего футуриста, а песня всех <...>. Следующий симптом — мужественность. Неизбежное свойство эпох начальных, может быть впадающих в варварство, но боле всего ненавидящих упадочную дряхлость.

Нашего второго рожденья день —
Мир возмужал.

(Маяковский)».

(Эренбург Э. О некоторых признаках расцвета российской поэзии. *Русская Книга*. 1921, № 9: 2–3). С Эренбургом спорил обозреватель газеты «Руль»:

Мы предвидим возражение сторонников Эренбурга, нам скажут: все приведенные нами примеры как раз показывают, что в то время, как эмиграция живет настроениями «лощенных приемных анемичного “Аполлона”», перепадами прежних достижений поэзии, в Совдепии вышла на широкий простор улиц и площадей поэзия Маяковского и Есенина и по-разному, но улавливает бешенный ритм жизни, катастрофичность грандиозного сдвига и могучую поэзию фабрик.

На это можно ответить, что как раз наиболее яркие выразители двух новых течений в поэзии «там», за гранью Совдепии, явились еще до большевизма, может быть, нашли в порожденном им хаосе богатую пищу для творчества, но не порождены ими. Поэзия фабрик, механичности прославления красоты стрекочущего пулемета, всей грандиозности современной техники, темы столь близкие Маяковскому, — всё это восходит к далекому, уже отошедшему в историю и в истоках своих нерусскому футуризму Маринетти.

(Вальтер В. «Еще о “них” и о “нас”». *Руль*. 1921, № 312, 26 ноября: 2)

⁵² Имеется в виду фельетон «“Собеседование” в “Доме Искусств”».

Однако после произведенных выборов в «Доме Искусств» тут же наметился новый раскол ввиду нежелания некоторых членов нового президиума находиться в президиуме, носящем такой явно сменовеховский характер⁵³.

*

Нам сообщают, что М.В. Вишняк подал заявление о своем выходе из состава правления⁵⁴.

Ответ Дома Искусств не заставил себя ждать. Три дня спустя в *Руль* появилось «Письмо в редакцию», направленное туда поэтом Николаем Минским:

В Вашей газете — по поводу выбора нового президиума Дома Искусств, было сказано о «Смене Вех Домом Искусств» и сообщено, что один из членов нового президиума — г. Вишняк — уже вышел из президиума вследствие его явно сменовеховской окраски.

В самом деле от г. Вишняка получено заявление о выходе его из состава президиума, так как «здрово рассудив, он не может дружно работать в организации, имеющей определенно политическую окраску»⁵⁵.

Кроме того, «оставшиеся члены Президиума» назначили новую дату для «общего собрания» всех членов Дома Искусств, на которое Маяковского уже не стали приглашать. Не стал он читать стихи и на вечере 10 ноября, на котором выступил Пётр Богатырёв, едва прибывший в Берлин по приглашению Виктора Шкловского:

— В виду выхода из Президиума «Дома Искусств» председателя и нескольких членов⁵⁶, оставшиеся члены Президиума созывают общее собрание членов «Дома Искусств» во вторник, 14-го ноября, в 9 часов вечера в кафе «Леон» на предмет выбора нового президиума.

В пятницу, 10-го ноября, в кафе «Леон» Бюлоффштрассе 1 состоится очередное собрание «Дома Искусств». Приехавший из Праги П. Г. Богатырский <sic!> прочтет доклад о «народном искусстве». Затем состоится чтение стихов⁵⁷.

⁵³ См. также «шпильку» в адрес нового президиума Дома Искусств: «...газета <“Известия”>. — А. У.> бичует в стихах известного бульварного журналиста Евг. Венского: <...>

Но Деникина не стало, —
Красный воин победил,
И бульварный запевала
На Тверскую прикатил.

Верно! Но все эти сменовеховцы под водительством Ал. Толстого и <3.> Венгеровой — разве это не то же самое?» («Печать». *Руль*. 1922, № 575, 19 октября: 2).

⁵⁴ *Руль*. 1922, № 599, 16 ноября: 6.

⁵⁵ *Руль*. 1922, № 602, 19 ноября: 9.

⁵⁶ Накануне этого объявления об «общем собрании» газета «Дни» сообщала: «Из состава членов “Дома Искусств” вышли Андрей Белый, А. Ремизов, В. Ходасевич, В. Шкловский, Н. Берберова, В. Лурье, С. Постников, А. Бахрах и С. Каплун-Сумский» («В “Доме Искусств”»). *Дни*. 1922, № 11, 10 ноября: 5).

⁵⁷ *Накануне*. 1922, № 183, 11 ноября: 5. См. в газетном отчете «В “Доме Искусств”»: «После ухода из президиума шести членов, во главе с председателем» Андреем Белым, “Дом Искусств” остался без руководителя. Роль кормчего взял на себя быв<ший> председатель Н. М. Минский, который стремится сгладить происшедшее, в связи с последним

На этом ситуация с Домом Искусств, как могло показаться, более или менее разрешилась, и хотя бы на время визита Маяковского его участники смогли, что называется, сохранить хорошую мину при плохой игре.

Следующее выступление Маяковского произошло в частном порядке, поэтому не рекламировалось. Среди приглашенных выступить каким-то непонятным образом очутился поэт-эмигрант Игорь-Северянин⁵⁸, оставший мемуарную зарисовку:

7 ноября — четвертое выступление в Берлине в полпредстве СССР на вечер, посвященном 5-й годовщине Октябрьской революции.

«В день пятой годовщины советской власти в каком-то большом зале Берлина торжество. Полный зал. А. Толстой читает отрывки из “Аэлиты”. Читают стихи Маяковский, Кусиков. Читаю и я “Весенний день...”» (И. Северянин, 1941)⁵⁹.

Как заметил А. Парнис, согласно тем же воспоминаниям, «встретившись с Маяковским в Берлине, Северянин ходил на все его выступления. Кроме того, по его словам, “в Болгарском землячестве... выступили совместно”» (Катанян 1985: 551).

Об этом вечере в советском полпредстве, не упоминая Маяковского, написал во второй части своего фельетона «Услужающие» Николай Русанов:

инцидентом, разногласие между членами общества. В пятницу 11 ноября состоялся очередной вечер, который прошел очень удачно. На вечере выступил П. Г. Богатырёв, поделившийся с собравшимися своими воспоминаниями и впечатлениями, вынесенными им при собирании и записывании в деревнях народных песен и легенд. Докладчик, видимо, не готовился к публичному выступлению, сообщенные им сведения носили отрывочный характер, но и при всём этом слушатели узнали от него много интересного. <...> После г<осподина> Богатырёва читали свои стихи г<оспо>жа Феррари, прибывший на днях из Праги поэт-москвич <sic!> П. П. Потёмкин и др.» (Дни. 1922, № 13, 12 ноября: 7). Вполне возможно, что Потёмкин приехал в Берлин, чтобы встретиться с Маяковским, который хорошо относился к «поэту-москвичу» (на самом деле, петербуржцу) и даже исполнил его портрет для альбома «Чукоккала» Корнея Чуковского. На следующий день газета «Руль» опубликовала его «Письмо в редакцию»:

М. Г., г<осподи>н Редактор!

В ближайшем номере журнала, издаваемого группой «Веретено» должны появиться мои стихи, сданные в редакцию до выхода оттуда значительного числа близких мне по духу членов «Веретена». Не откажите дать место моему заявлению о том, что и я выхожу из этого союза.

П. П. Потёмкин.

13 ноября, Берлин.

(Руль. 1922, № 598, 15 ноября: 3).

⁵⁸ Агентство «Русспресс» сообщало 2 октября 1922 г.: «В Петрограде большевиками арестован вернувшийся туда из Эстонии поэт Игорь Северянин. Ему вменяются в вину анти-советские стихотворения, писанные им в эмиграции» (Руль. 1922, № 562, 4 октября: 3).

⁵⁹ См. объявление: «Программа назначенного на 21 ноября в Oberlichtsaal'e Филармонии вечера Игоря Северянина будет состоять из 3-х отделений. Автор исполнит свои поэмы из сборников “Громокипящий кубок”, “Златолира”, “Вервэна”, “Ананасы в шампанском”, “Поэзо-антракт” и др.» (Накануне. 1922, № 189, 18 ноября: 5). См. афишу поэзоконцерта Северянина в Берлинской Филармонии (Bernburger Straße 22–23) 21 ноября, например, в: Дни. 1922, № 15, 15 ноября: 5.

Если есть простые ливреи, то есть и парадные, большие, спортучные для дворецких или мажордомов. Должно быть в ней читал А. Н. Толстой отрывки своего нового романа на торжественном собрании советской миссии в Берлине по поводу пятилетия октябрьской революции. После речи Крестинского и телеграммы Ленину, он, русский литератор, откашлялся и стал читать.

Большая русская литература, истинная, горевшая, как лампада — никогда не кадила победителям. Были Гурлянды и Дубровины, они подымали тосты на табельных торжествах, но они не были «литературой».

Впервые плотная хорошая ливрея застегнулась на настоящем, барском, дородном «литераторе».

Там сверкающие обманною фольгою НЭП'а шумливые центры и вымирающая Русь с погашенными трубами фабрик, с волжским кладбищем, с задушенной искаженной мыслью, с вторично распятым Богом. Большое кладбище с карнавалом Москвы и витринами в балыхах Петербурга. А здесь полномочные этого кладбища, эмиссары большой умирающей матери, которую пять лет бьют и не могут добить:

— Оживает.

Эмиссары, сих дел мастера, — а меж них, бочком, оттесняя толпящихся, пробирается к ораторской трибуне плотная дородная фигура. Поджидает, пока затихнут аплодисменты, после оглашения телеграммы Ленину и, откашлявшись, начинает чтение.

Свободный русский «литератор». Хранитель лампады, светоча, литературы русской.⁶⁰

Последнее пятое выступление Маяковского было объявлено в «Накануне» под соответствующим грифом:

Вечер Маяковского.

— В среду 15 ноября в Schubert-Saal состоится вечер поэта В. В. Маяковского, устраиваемый Объединением Российских Студентов в Германии. Начало в 8 час^{ов} вечера. Билеты продаются в книжных магазинах Ладыжникова, «Москва» и в Объединении Российских Студентов в Германии — Песталоцци штрассе 52, Шарлоттенбург, с 8 ч^{асов} вечера⁶¹.



⁶⁰ Кудрин Арк. <Н. Русанов?>. «Услужающие». Рувль. 1922, № 597, 14 ноября: 2.

⁶¹ Накануне. 1922, № 184, 12 ноября: 7.

В газетном отчете было сказано:

В среду, в Шубертзале, «Объединением Российских Студентов в Германии» был устроен вечер поэта Маяковского.

В своем докладе о «позиции <поэзии? — А. У> Р. С. Ф. С. Р.» В.В. Маяковский указал на пробуждение интереса к поэзии в России со стороны тех кругов, которые до революции ничем другим не могли заниматься, кроме каторжного труда на господствующие классы, требовавшие от поэзии непременно соловья и девушки с томным взором.

Ныне поэты, отождествляющие себя с революцией и прошедшие «испытание в грозе и буре», пользуются широкими симпатиями населения, глухо к произведениям, где нет отражения последних героических лет.

«Быть русским поэтом, писателем можно, только живя в России и с Россией. Пусть не думают въехать в Москву на белом коне своих многотомных произведений засевавшие за границей авторы»...

После доклада Маяковский начал чтение своей поэмы «150 миллионов», а также прочитал ряд мелких своих произведений.

Многочисленная аудитория со вниманием и бурными восторгами отнеслась к поэту⁶².

18 ноября Маяковский выехал из Берлина в Париж.

В день отъезда в письме к Р. Я. Райт писал: «Эх, Рита, Рита. Учили вы меня немецкому, а мне по-французски разговаривать».

По касательной визит Маяковского вызвал интерес к футуризму, к его соратникам и другим «левым» поэтам. В день его отъезда, газета *Накануне* опубликовала в регулярной рубрике «Книжный угол» рецензию Александра Гройнима на новый сборник Николая Асеева *Стальной соловей* (Москва, 1922):

Асеев — молодой талантливый футурист из школы Маяковского, Каменского, Хлебникова. Если судить о нем по так называемой «поэтической идеологии», выявленной в его стихах, то он покажется претенциозным, напыщенным, глашатаем «производственного искусства».

Живому соловью «велено было вдруг запеть о стальной махинеце», — повествует Асеев:

И стало тогда соловью не в мочь
От полымем жегшей одуми:
Ему захотелось — в одно ярмо
С гудевшими власть заводами.
Тогда, пополам распилив пилой,
Вонзивши в недвижимую форму лом,
Увидели, кем был в середке живой,
Свели его к точным формулам...

Мы не знаем точно, о каких точных формулах говорит Асеев, но если это предполагаемые формулы машинизированного искусства, то можно заранее

⁶² А. О<рланский>. «Вечер Маяковского». *Накануне*. 1922, № 189, 18 ноября: 5; ср.: (Шруба 2018: 675).

сказать, что тут — покушение с негодными средствами. Талант самого Асеева в том и заключается, что при всей кажущейся «машинности» его стиха, он не укладывается ни в какие формулы, кроме тех, которые пригодны только для данного индивидуального случая. Понятно, в любой формуле мы найдем привычные знаки, шаблонные обозначения: то, чем один поэт похож на другого, как бы далеко они ни отстояли друг от друга. Неспроста, однако, мы ценим в художнике обратное: то, чем он отличается от «себе подобных». В противном случае, после Маяковского, всем футуристам пришлось бы сломать перья. Асеев, к счастью, не следует собственной теории и потому находит себе место рядом с Маяковским и другими «пророками и предтечами» русского футуризма⁶³.

В качестве *post scriptum'a* к пребыванию Маяковского в Берлине газета *Руль* напечатала неллицеприятный фельетон «Тредьяковский *redivivus*», одновременно направленный и против поэта, и против оппонентов газеты и в *Накануне*, и в Доме Искусств, напечатав стихотворение Маяковского «Владимир Ильич!», написанное к 50-летию Ленина в апреле 1920 года. То что, это стихотворение двумя неделями раньше появилось в петроградской *Красной газете* (утренний выпуск; 1922, № 252, 5 ноября), лишний раз подтверждает, насколько легко происходило проникновение периодических изданий в ту и в другую сторону и насколько пристально эмиграция следила за публикациями в метрополии. Приведем этот фельетон целиком, обращая внимание на особенности передачи лесенки поэта, со всеми орфографическими и пунктуационными расхождениями в воспроизведении стихотворения Маяковского:

Ко дню пятилетия большевистского господства придворный пиита Маяковский, улаждающий теперь слух берлинских сменовеховцев, написал оду в честь Ленина.

*

Я знаю — не герои — низвергают революций лаву. — Сказка о героях — интеллигентская чушь! — Но кто-ж — удержится — чтоб славу — нашему не воспеть Ильичу. —

Ноги без мозга — вздорны. — Без мозга — рукам не дело. — Металось — во все стороны — мира безголовое тело. — Нас — продавали на вырез. — Военный вздымался вой. — Когда — над миром — вырос — Ленин — огромной головой.

И зёмли сели на ёси. Каждый вопрос — прост. — И выявились — два — в хаёсе — мира — во весь рост.

Один — животище на животище. Другой — непреклонно скалистый — влил в миллионы тыщи. — Встал — герой мускулистый.⁶⁴ — Теперь — не промахнемся мимо. — Мы знаем, кого мети! — Ноги знают, — чьими — трупами — им идти. —

⁶³ А. Вольский. «<Рец. на> <Ник.> Асеев. Стальной соловей. М., 1922 г. Изд. Вхутемас. Стр. 24». *Накануне*. 1922, № 189, 18 ноября: 5. Отзыв Гройнима печатается здесь целиком с исправлением порчи текста.

⁶⁴ У Маяковского: «горой мускулистой».

Нет места сомненьям и воям. — Долой улитье — «пождем»! Руки знают, — кого им крыть смертельным дождем. —

Пожарами землю дýмя — везде, — где народ исплѣнен, — взрывается — бомбой — имя: — Ленин! — Ленин! — Ленин!

И это — не стихов вееру обмахивать высокий уют. — Я — в Ленине — мира веру — славлю — и веру мою. —

Поэтом не быть мне бы, — если б — не это пел — в звездах пятиконечных небо — безмерного свода Р. К. П. —

*

Эти вирши очень живо напоминают знаменитое: «Екатерина Великая, о! поехала в Царское Село». — Но до такого хамства, как «поэтом не быть мне бы, если б не это пел» — Вас<илий> Тредьяковский не снижался!⁶⁵

Маяковский снова приехал в Берлин весной 1924 года, но это уже совсем другая история⁶⁶.

Приложение 1

Берлин.

Среди литераторов и артистов.

В Берлине живет и работает очень большое число литераторов и артистов, причем число это во всяком случае имеет тенденцию к увеличению, а не уменьшению. Литература и сценическое искусство представлены здесь богато и разнообразно: есть первые величины и рядовые работники. А между тем в условиях длительного беженства и эмиграции ни артисты, ни литераторы не имеют хотя сколько-нибудь серьезных общественных или профессиональных организаций, которые были бы способны поддерживать их при безработице, оказывать помощь в несчастных случаях и защищать интересы от работодателей, а часто и просто от грубых вымогателей.

Правда, в Берлине есть суррогаты таких учреждений, но они лишь заслоняют необходимость скорейшей организации работников литературы и искусства.

Для литераторов имеется «Дом Искусств» — учреждение довольно непонятное. Организованное как будто на началах общности, теперь оно выродилось в простую ассамблею для гостей, сидящих в кафэ и слушающих случайную программу. Вся организация таких ассамблей лежит на Н. М. Минском и З. А. Венгеровой, деятелях очень почтенных, работающих совершенно бескорыстно, любящих свое дело. Но ведь это — не то, что нужно для литературы и литераторов. В «Дом Искусств» приходят

⁶⁵ *Рувль*. 1922, № 602, 19 ноября: 5.

⁶⁶ См.: Устинов Андрей. «Маяковский в «Русском Берлине» весной 1924 года» (в печати).

совершенно случайные люди — себя показать и людей посмотреть, отдавая дань молчаливому слушанию отрывка из какой-нибудь повести или рассказа. В этом сезоне было уже две «пятницы», но до сих пор ничего не слышно ни относительно общего собрания членов «Дома Искусств», ни о реорганизации дела. А между тем, у литературной публики есть и другие интересы, помимо слушания приезжего поэта или беллетриста.

Недовольство «Домом Искусств» в самой среде литераторов было уже весной, есть оно и теперь. В связи с этим идут разговоры или об организации нового учреждения, или о реорганизации существующего «Дома Искусств». Ясно, что требуется серьезная помощь литераторам и настоящая систематическая работа, в смысле ознакомления с современной литературой и ее положением; а потому долг заправил теперешнего «Дома Искусств» и вообще инициативной части литераторов — немедленно приступить к делу. Если берлинский «Дом Искусств» возник и хотел существовать по образу и подобию петербургского «Дома Искусств», который в свое время очень много сделал для писателей, — то он должен из случайных собраний превратиться в серьезное учреждение. А кроме того трудность жизни в Берлине и надвигающийся кризис издательского дела заставляют теперь же, в начале сезона принять меры для защиты интересов писателей. В этом отношении писателям нужно брать пример с работодателей, то есть с издателей. Они имеют свой прочный союз, часто собираются, подчиняются строгой издательской дисциплине и настороженно реагируют на все колебания книжного рынка, защищая свои интересы от книгопродавцев и случайностей валютной игры.

Не лучше обстоит дело и с артистами. Существующий союз «Сценических деятелей» трудно назвать профессиональной организацией. Здесь совершенно нет открытой общественной жизни. Около правления есть небольшая группа лиц, которая не умеет или не хочет поставить союзное дело так, чтобы оно действительно объединило всех работников сцены и приносило бы пользу наиболее нуждающимся из них. Есть элементарные правила и навыки профессиональных организаций в деле помощи своим членам и вообще лицам своей профессии. Это — прежде всего широкая агитация по привлечению членов и регистрация деятелей сцены. Самая же организация помощи своим членам исключает какую-либо кружковщину и тайну оказания ее. При правлении должна быть комиссия по спросу и предложению труда. Все запросы на работу должны оглашаться путем объявлений. Точно так же должно доводить до сведения всех членов и устройство артистов на работу. Это исключает всякое пристрастие и кумовство, и дает возможность справедливейшим способом распределять работу.

Приложение 2.

**<Рецензия:> «Избранный Маяковский»,
издание акц. о-ва «Накануне», Берлин — Москва 1922 г.**

«Памятнейшая» ночь.

Разговор. От скуки рахманиновской перешли на училищную, от училищной на всю классическую скуку. У Давида — гнев обогнавшего современников мастера, у меня — пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья.

Родился российский футуризм.

Следующая.

Днем у меня вышло стихотворение. Вернее куски. Плохие. Нигде не напечатаны. Ночь. Сретенский бульвар. Читаю строки Бурдюку. Прибавляю — это один мой знакомый. Давид остановился. Осмотрел меня. Зявкнул: «Да это же-ж вы сами написали. Да вы же-ж гениальный поэт». Применение ко мне такого грандиозного и незаслуженного обрадовало меня. Я весь ушел в стихи. В этот вечер совершенно неожиданно я стал поэтом».

Я взял эти строки из автобиографии Маяковского, намеренно домощенной в одном из периодических зарубежных изданий. Как будто, сам Маяковский считает свой творческий путь случайным, случайно пролеглим в памятную ему ночь на Сретенском бульваре. Понятно, это не так — бунтарское, буйное дарование его органично; больше того, оно было зрело с первых его печатных шагов — как редкое исключение, Маяковский пришел в литературу созревшим.

Ежели он не родоначальник, то самый сильный боец и инженер нашего отечественного футуризма, это он положил самые крепкие сваи, это он скрепил его цементом. В литературе Маяковский большевик, и этот большевизм столь же органичен, как и его дарование. Поэтому, приняв Октябрь политически (с 1905 года Маяковский партийный большевик), он принял его и творческою стороною своей будто бы громоздкой, тяжелой, на деле бесконечно нежной души. Темы Октября в нем уверены до четкости, сильны и темпераментны.

Радость трубите всеми голосами!
Нам до Бога дело какое?
Сами
со святыми своих упокоим.
Что же не поете?
Или
души задушены Сибирей саваном?
Мы победили!
Слава нам!
С-л-а-в-в-в-а. нам!

Его гимн:

Бейте в площади бунтов топот!
 Выше гордых голов гряда!
 Мы разливом второго потопа
 перемоем миров города.
 Дней бык пег.
 Медленна лет арба.
 Наш бог бег.
 Сердце наш барабан.

Как смотрит Маяковский на поэзию? Почитать его, поверить ему,
 то выходит так:

Поэзия — это сиди и над розой ной.
 Для меня
 невыносимая мысль
 что роза выдумала не мной.
 Я 28 лет отрощиваю мозг
 не для обнюхивания, а для изобретения роз.

•••••

Я
 поэзии
 одну разрешаю форму:
 краткость,
 точность математических. формул.
 К болтовне поэтической я слишком привык, —
 я еще говорю стихом, а не напрямик.
 Но если
 я говорю:
 А!
 Это «а»
 атакующему человечеству труба.
 Если я говорю
 Б!
 это новая форма в человеческой борьбе.

Со всем тем, за этими трубными и взрывающими образами, за «математичностью» его поэтических приемов живет в Маяковском нежнейший лирик — Маяковский словно хочет припрятать, непонимаемей завесить его лицо, а удастся это трудно. «Мама! Петь не могу. У церковки сердца занимается клирос!» — это из «Облака в штанах», которым пугал Маяковский благонамеренную литературу нашу в предреволюционные русские дни. И там же: «Ведь для тебя не важно и то, что бронзовый, и то, что сердце — холодней железного. Ночью хочется звон свой спрятать в мягкое, в женское».

Маяковский многообразен — сатиры его, особенно сатира о бабе, ездившей к Врангелю, остра, приметлива, ядовита, написана почта в некраковской манере. Так в этом поэте, безусловно сильном, живут три лица: литературного ударника, лирика и сатирика.

Жизнь отмечает футуризм, как достижение, постепенно отталкивает его от себя и революция; его сыны отходят в прошлое как бунтари, искатели, бродильщики. Маяковский задержался в литературе, как поэт, особняком стоящий, как пророк.

Я,
 обсмеянный у сегодняшнего племени,
 как длинный скабрзный анекдот,
 вижу идущего через горы времени,
 которого не видит никто.

Он удачливо родился в эпоху, который пришелся по плечу — большевик в литературе, большевик в жизни. Любопытно, каким путем пойдет дальше его боевой талант, когда революция от сокрушения перешла к стройке и созиданию, когда всполошенная литература заходит уже в тихую гавань?

Книга избранных произведений Маяковского, изданная прекрасно, — вполне своевременна, как итог. Жаль, что в нее не включена поэма «Война и Мир», яркая и для автора характерная.

К книге приложен портрет Маяковского.

Александр Дроздов.

Накануне. 1923, №256, 9 февраля. С. 13.

ЛИТЕРАТУРА

- 323 *эпиграммы*. Сост. Е. Эткинд. Париж: Синтаксис, 1988.
- Иванов Фёдор. *Красный Парнас: Литературно-критические очерки*. Берлин: Русское универсальное издательство, 1922.
- Катанян Василий. *Маяковский. Хроника жизни и деятельности*. Отв. ред. А. Е. Парнис. Изд. 5-е, дополненное. Москва: Советский писатель, 1985.
- Одоевцева Ирина. *На берегах Сены*. Paris: La Presse Libre, 1983.
- Парнис Александр. Из истории хлебниковедения: О неизвестном докладе И.А. Аксенова (1924). *Aksenov and the Environs*. Ed. by Lars Kleberg & Aleksei Semenenko. Huddinge: Södertörns högskola, 2012: 21–53.
- Устинов Андрей. Крымов Владимир Пименович. *Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь*. Т. 3: К–М. Москва: Большая российская энциклопедия, 1994: 184–185.
- Флейшман Лазарь, Хьюз Роберт, Раевская-Хьюз Ольга. *Русский Берлин 1921–1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском Институте*. Paris: YMCA-Press, 1983.
- Шруба Манфред. *Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917–1945)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
- Янгиров Рашит. К биографии В. Б. Шкловского. *Тыняновский сборник*. Вып. 11: Девятое Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне — Москва: Импринт, 2002: 518–532.
- Ященко Александр. Русская поэзия за последние три года. *Русская книга* (Берлин) 3 (1921): 1–17.
- Ященко Александр. Литература за пять истекших лет. *Новая Русская Книга* (Берлин) 11/12 (1922): 1–7.

REFERENCES

- 323 *epigrammy*. Sost. E. Etkind. Parizh: Sintaksis, 1988.
- Flejšman Lazar', H'yuz Robert, Raevskaya-H'yuz Ol'ga. *Russkij Berlin 1921–1923*. Po materijalam arhiva B.I. Nikolaevskogo v Guverovskom Institute. Paris: YMCA-Press, 1983.
- Ivanov Fyodor. *Krasnyj Parnas: Literaturno-kriticheskie ocherki*. Berlin: Russkoe universal'noe izdatel'stvo, 1922.
- Katanyan Vasilij. *Mayakovskij. Hronika zhizni i deyatel'nosti*. Otv. red. A. E. Parnis. Izd. 5-e, dopolnennoe. Moskva: Sovetskij pisatel', 1985.
- Odoevceva Irina. *Na beregah Seny*. Paris: La Presse Libre, 1983
- Parnis Aleksandr. "Iz istorii hlebnikovedeniya: O neizvestnom doklade I. A. Aksenova (1924)". *Aksenov and the Environs*. Ed. by Lars Kleberg & Aleksei Semenenko. Huddinge: Södertörns högskola, 2012: 21–53.
- Shruba Manfred. *Slovar' psevdonimov ruskogo zarubezh'ya v Evrope (1917–1945)*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.
- Ustinov Andrej. "Krymov Vladimir Pimenovich". *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskij slovar'*. T. 3: K–M. Moskva: Bol'shaya rossijskaya enciklopediya, 1994: 184–185.
- Yangirov Rashit. "K biografii V. B. Shklovskogo". *Tynyanovskij sbornik*. Vyp. 11: Devyatye Tynyanovskie chteniya. Issledovaniya. Materialy. Otv. red. M. O. Chudakova. Riga: Zinatne — Moskva: Imprint, 2002: 518–532.
- Yashchenko Aleksandr. "Russkaya poeziya za poslednie tri goda". *Russkaya kniga* (Berlin) 3 (1921): 1–17.
- Yashchenko Aleksandr. "Literatura za pyat' istekshih let". *Novaya Russkaya Kniga* (Berlin) 11/12 (1922): 1–7.

Андреј Устинов

МАЈАКОВСКИ И „РУСКИ БЕРЛИН“

Резиме

У раду се детаљно реконструишу околности прве посете Владимира Мајаковског Немачкој, где је он боравио нешто мање од пет недеља — од 12. или 13. октобра до 11. новембра 1922. године, као и његови нимало једноставни односи с представницима «Руског Берлина». Рад је напсиан поводом 130. годишњице од рођења песника.

Кључне речи: Владимир Мајаковски, «Руски Берлин», руска емиграција, руски футуризам, периодичка издања руске емиграције, берлински Дом Уметносит, «Берлинска изложба руске уметности» 1922. године.

Борис Соколов
bvsokolov@yandex.ru

Boris Sokolov
bvsokolov@yandex.ru

МИХАИЛ КОЛЬЦОВ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

MIKHAIL KOLTSOV IN THE WORKS OF MIKHAIL BULGAKOV

В статье доказывається, що Михайл Кольцов послужил одним из прототипов Михаила Александровича Берлиоза в *Мастере и Маргарите*, что было связано, в частности, с кольцовскими антирелигиозными публикациями, возможно, отразившимися в ранних редакциях булгаковского романа, где Берлиоз также носил фамилию Мирцев, вероятно, позаимствованную Булгаковым из повести Н. С. Тихонова *Старатели*. Высказывается гипотеза, что Кольцов был занесен Булгаковым в список своих врагов из-за негативного отзыва на одном из диспутов о пьесе *Дни Турбиных*. Также доказывается, что эпизод разговора Сталина с Кольцовым о револьвере, спровоцированный дневником М. Я. Презента, отразился в последней булгаковской пьесе *Ричард Первый*, которую Булгаков не успел написать из-за болезни и смерти и где прототипом главного героя был шеф НКВД Генрих Ягода. Доказывается, что фельетон Кольцова «Кровавый пес Ягода», наряду со стенограммой процесса «право-троцкистского блока», послужил источником как для *Мастера и Маргариты*, так и для *Ричарда Первого*.

Ключевые слова: Михаил Булгаков, Михаил Кольцов, *Дни Турбиных*, *Мастер и Маргарита*, процесс «право-троцкистского блока», «Кровавый пес Ягода», журнал *Чудак*, прототип.

The article proves that Mikhail Koltsov served as one of the prototypes of Mikhail Alexandrovich Berlioz in *The Master and Margarita* due to, in particular, Koltsov's anti-religious publications, possibly reflected in the early editions of Bulgakov's novel. There Berlioz also bore the surname Mirtsev, probably borrowed by Bulgakov from the novel by N. S. Tikhonov *Prospectors*. It is hypothesized that Koltsov was included by Bulgakov in the list of his enemies due to a negative review at one of the disputes about the play *The Days of the Turbins*. It is also proved that the episode of Stalin's conversation with Koltsov about the revolver, provoked by the diary of M. Ya. Present, was reflected in the last Bulgakov play *Richard the First*, which Bulgakov did not have time to write because of his illness and death and where the prototype of the main character was the NKVD chief Genrikh Yagoda. It is proved that Koltsov's essay "The Bloody Dog Yagoda", along with the transcript of the trial of the "right-Trotskyist bloc", served as a source for both *The Master and Margarita* and *Richard the First*.

Keywords: Mikhail Bulgakov, Mikhail Koltsov, *The Days of the Turbins*, *The Master and Margarita*, the process of the “right-Trotskyist bloc”; “The Bloody dog Yagoda”, the magazine *Chudak*, prototype.

Михаил Ефимович Кольцов (Моисей Хаимович Фридлянд) (1898–1940) был, пожалуй, самым популярным советским журналистом в 20–30-е годы XX века, хотя сейчас его произведения забыты и практически не переиздаются. А Михаил Афанасьевич Булгаков (1891–1940) сейчас в России является самым популярным из русских писателей того же периода. Их жизненные пути пересекались, и можно даже сказать, что Кольцов оказал определенное влияние на творчество Булгакова, хотя для автора *Мастера и Маргариты* он был безусловным антигероем. В булгаковском дневнике фамилия Кольцова впервые упоминается 19 октября 1923 года: «День прошел сумбурно, в беготне. Часть этой беготни была затрачена (днем и вечером) на “Трудовую копейку”. В ней потеряли два моих фельетона. Возможно, что Кольцов (редактор “Копейки”) их забраковал. Я не мог ни найти оригиналы, ни добиться ответа по поводу их. Махнул в конце концов рукой» (Булгаковы 2004: 32). Мы и сегодня не можем ответить на вопрос, справедливы ли были подозрения насчет Кольцова, редактировавшего тогда газету *Трудовая копейка*, а пропавшие там булгаковские фельетоны не найдены до сих пор.

Следующее упоминание имени Кольцова встречается в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой (урожденной Нюренберг) (1893–1970), третьей жены Булгакова, 22 апреля 1938 года: «Сегодня был у нас Николай Радлов (художник, друг Булгакова. — Б. С.) и угощал МА такими сентенциями:

- Ты — конченный писатель... бывший писатель... все у тебя в прошлом... Это — лейтмотив. Потом предложение:
- Почему бы тебе не писать рассказы для «Крокодила», там обновленная редакция. Хочешь, я поговорю с Кольцовым?
- Это что-то новое. Какая-то новая манера воздействия на МА»

(Булгаковы 2004: 337).

Поскольку Елена Сергеевна внесла Кольцова в «Список врагов М. Булгакова по “Турбиным”» (Булгаков 2000, 10: 202–203), а писать фельетоны в том стиле, какого требовал советский *Крокодил* конца 30-х годов, Булгаков уже не мог, предложение Н. Э. Радлова не имело смысла. Да и в то время Кольцов, хотя и числился главным редактором *Крокодила*, но делами журнала занимался мало, будучи отвлечен массой других обязанностей. К самому Кольцову Булгаков относился очень плохо, что мы покажем дальше на примере *Мастера и Маргариты*, и наверняка не захотел бы быть ему чем-нибудь обязанным.

Последний раз Кольцов упоминается в дневнике Е. С. Булгаковой 22 декабря 1938 года: «В Москве уже несколько дней ходят слухи о том, что арестован Михаил Кольцов» (Булгаковы 2004: 400). Эти слухи абсо-

лотно соответствовали действительности, поскольку Кольцов был арестован 13 декабря 1938 года прямо в редакции газеты *Правда*, членом редколлегии которой он состоял. О реакции Булгакова на это событие ничего неизвестно. А вот о его отношении к Кольцову хорошо говорит то, прототипом каких персонажей послужил Кольцов в романе *Мастер и Маргарита* и в неоконченной булгаковской пьесе *Ричард Первый*, от которой сохранился только один набросок и записи воспоминаний Е. С. Булгаковой.

Возможно, Елена Сергеевна занесла Кольцова в «черный список» именно в связи с булгаковской пьесой *Дни Турбиных* потому, что он выступал на диспуте в театре имени Всеволода Мейерхольда 7 февраля 1927 года, посвященном пьесе Константина Тренева *Любовь Яровая* и пьесе Михаила Булгакова. О его участии в день диспута сообщила газета *Вечерняя Москва*¹. Само выступление Кольцова на диспуте до сих пор не опубликовано, но можно не сомневаться, что, если он там действительно выступил, то добрых слов для булгаковской пьесы не нашел, поскольку Михаил Ефимович видел в ее авторе своего идеологического противника. В *Мастере и Маргарите* Кольцов послужил одним из прототипов такого несимпатичного персонажа как Михаил Александрович Берлиоз.

Фамилия «Мирцев» для Берлиоза впервые появляется в главе 3 «Седьмое доказательство» той редакции романа, которую Булгаков озаглавил «Князь тьмы» и работу над которой он начал весной 1937 года. При этом в главе 1 «Не разговаривайте с неизвестными!» тот же персонаж был еще Берлиозом. В 3-й главе Мирцев именовался Михаилом Александровичем (Булгаков 2006: 304), что очень прозрачно указывало на прототип, но уже в главе 5 «Дело было в Грибоедове» упоминается, что «дом был во владении той самой московской ассоциации литераторов, или Массолит, секретарем которой и был Александр Александрович Мирцев» (Булгаков 2004: 311). Далее до конца редакции Мирцев продолжает также именоваться Александром Александровичем или Сашей. В той же 5-й главе говорится о споре литераторов «по поводу сплетни, пущенной Храмкиной и Избердеем, именно, что Мирцев не случайно попал под трамвай, а бросился под него умышленно, потому что...» (Там же: 313)². Далее мы убедимся, что эта

¹ «Москва — сегодня» 1927: 3. В кратком отчете о диспуте, помещенном 10 февраля в *Вечернюю Москву* (Театр и Кино. «Дни Турбиных» и «Любовь Яровая» 1927: 3) имя Кольцова не упоминается, что не означает, однако, что он там не выступал. В библиографии М. А. Булгакова нет ни одной публикации М. Е. Кольцова под этой фамилией-псевдонимом, где хотя бы упоминалось имя Булгакова. (М. А. Булгаков. *Аннотированный библиографический указатель* 2017: 624). Можно предположить, что негативный отзыв Кольцова о *Днях Турбиных* прозвучал на одном из диспутов. Пока что единственным таким возможным диспутом, где он мог выступить с соответствующей критикой, является диспут в театре имени Всеволода Мейерхольда 7 февраля 1927 года.

² Далее в черновике следовало: «...впал в правый уклон. Прямо и точно сообщая, что все это вранье... Насчет правого уклона категорически заявляю — неправда. Если уж и впал бы Антон Антонович (так здесь именовался Мирцев-Берлиоз. — Б. С.), то ни в коем случае не в правый уклон, а скорее в левый загиб. Но он никуда не впал» (Булгаков 2004: 974, примечание к стр. 313).

сплетня имела под собой некоторую реальную подоснову. В главе 8 «Ошибка профессора Стравинского» Мирцев именуется как «известный редактор и секретарь Массолита» (Там же: 333). Кольцов, как известно, был членом редколлегии *Правды* и редактором журналов *Огонек*, *Чудак*, *Крокодил*, *За рубежом*, и др. Далее в главе 1 «Не разговаривайте с неизвестными!» первой полной рукописной редакции романа, который здесь впервые был назван *Мастер и Маргарита*, Мирцев из Александра Александровича был переименован в Григория Александровича (Там же: 367). Работа над этой редакцией началась во второй половине 1937 года. И уже с середины этой главы секретарь Массолита начинает именоваться Крицким (Там же: 371). А в дальнейшем Булгаков вновь назвал этого персонажа Берлиозом.

Булгаков отказался от фамилии Мирцев для Берлиоза, по всей вероятности, потому, что не хотел, чтобы она прямо указывала на прототипа. В последних редакциях *Мастера и Маргариты*, создававшихся в 1937–1940 годах, писатель стремился по возможности уйти от прямых указаний на прототипы из числа еще живых современников. В эпоху Большого террора это было слишком рискованно, поскольку любой из прототипов мог в одночасье оказаться «врагом народа», и тогда указание на него, даже в случае, если речь шла об отрицательном персонаже, могло оказаться неприемлемым для цензуры. Но в случае с Мирцевым-Берлиозом мог быть еще один мотив. Фамилия Мирцев — литературного происхождения. По всей вероятности, Булгаков позаимствовал ее из повести поэта и писателя Николая Семеновича Тихонова (1896–1979) «Старатели», опубликованной в журнале *Нива* в 1918 году и никогда более не переиздававшейся из-за своей сильной антибольшевистской направленности. Там фамилию Мирцев носит автобиографический герой («мирный») как один из синонимов слова «тихий»), обер-офицер (прапорщик или корнет) драгунского полка и член полкового комитета летом 1917 года. Знакомство Булгакова со «Старателями» не вызывает сомнений, так как в том же № 22 *Нивы* за 1918 год, где была начата публикация тихоновской повести, был опубликован очерк писателя А. В. Амфитеатрова «Вечный странник. Католическая легенда» (Амфитеатров 1918: 344–347). Там, в частности, приводилась легенда о том, как награжденный за свой грех муками бессмертия Понтий Пилат бросается с горы в озеро в Гельвеции (нынешняя Швейцария): «Но умер ли он, — кто знает? Гора с тех пор зовется горою Пилата, а озеро подверглось заклятью. Ужасающие бури волнуют его по ночам, адские тени пляшут на нем. Раз в год появляется на берегу и Пилат, в одеянии судьи. И кто его увидит, умрет» (Там же: 346). В эпилоге *Мастера и Маргариты* Булгаков использовал эту легенду, чтобы показать судьбу Пилата, а также дарованное ему в наказание бессмертие. Не исключено, что Булгаков отказался от фамилии «Мирцев» для председателя МАССОЛИТа потому, что опасался, что Тихонов, поскольку фамилия Мирцев была им придумана, может подумать, что он послужил одним из прототипов этого малосимпатичного персонажа. Николай Семенович в 1930-е годы уже был доста-

точно видным литературным функционером, делал доклад о современной поэзии на I съезде советских писателей, был руководителем Ленинградской писательской организации. Но, в отличие от булгаковского Берлиоза и М. Е. Кольцова, никакого отношения к антирелигиозной пропаганде Тихонов никогда не имел, и его стихи никогда не были антихристианскими и не содержали критики религии.

Кольцов стал прототипом Берлиоза, потому что достаточно активно вел в своих фельетонах и очерках антирелигиозную пропаганду. Так, в очерке «Волга вверх» (1923–1928) звучит настоящий гимн журналу *Безбожник*:

«Рабочие-отпускники, в кружке уписывающие арбуз с хлебом, дают отпор:
— Эта, старый, брось! Бога твоего отменили. Расчет выдали и пачпорт. Чуешь? На-ко, читани «Безбожник», там все расчесали, язви их!

«Безбожник» при общем хохоте летит через головы. Старик плюется и отсаживается от места, где упал журнал.

— Татарам покажите, татарам! Ихнего попа там тоже извели.

Татарин рассматривает в «Безбожнике» муллу, долго ржет и спрашивает, где купить журнал. Рабочие торжествуют:

— Развезло татара! Еще в коммунары запишется!»

(Кольцов 1987: 172)

Отношение же Булгакова к этому пропагандирующему воинствующий атеизм журналу было резко отрицательным. 5 января 1925 года он записал в дневнике:

«Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера “Безбожника”, был потрясен. Соль не в кошунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Нетрудно понять, чья это работа. Этому преступлению нет цены»

(Булгаков 2000, 10: 135).

В фельетоне-передовице 1929 года «О некоторых безбожниках» в связи со Всесоюзным антирелигиозным совещанием Кольцов обращался к пролетариям:

«Вы стойте, и вы требуете.

— Бодрости, бодрости! — кричите вы: — побольше бодрости и здоровья, побольше смелости, веры в свои силы, побольше радости жизни! Это мы или не мы — молодой восходящий класс? Ведь перед нами будущее, сам чёрт нам не брат! Пусть всякие там иеромонахи говорят о царствии небесном, о награде в раю за земные муки; мы должны доказать и докажем, что никакой загробной жизни нет, а жизнь догробная, особенно, если её малость переделать на коммунистический лад — так хороша, что никаких потусторонних дополнений к ней не требуется!

Вы кричите, вы требуете, и вы правы.

Когда, как не в нашу эпоху, можно вести настоящую, убедительную и плодотворную пропаганду против церковных гробокопателей?

Когда, как не сейчас, можно обрубить чёрные крылья ловцов, зацепляющих человеческие души на приманку всяческих религий!

Перед вами мысленно встаёт картина: старый заржавленный поп или раввин, неаппетитно шамкая молитвы, пытается соблазнить слушателей устарелыми баснями о сотворении мира или воскресении Христа, запугать их страшным судом.

А молодой (молодая), сильный(ая), эффектный(ая) комсомолец(лка), победоносно сверкая улыбками, привлечет аудиторию лозунгами борьбы за земную справедливость, за уничтожение классов и всяческого угнетения, покажет рядом блестящих примеров полную бессмыслицу всяких метафизических представлений. Ну, конечно же, победа останется за молодым(ой) материалистом(кой)!

Такова картина, которую вы себе рисуете мысленно. А вот та, которая затем рисуется перед вами уже жизненно.

Она выглядит совсем иначе.

Плохо освещённая комната. На стенах поникли запылённые красные ленты с прошлогодними лозунгами. Медленно собираются люди. Садятся вокруг стола, не снимая шапок. Мрачный сутулый человек в черной рубашке приходит на полчаса позже всех. Всё же он начинает уныло попрекать окружающих — почему они неаккуратно собираются. Нравоучений сутулого человека длинны, тоскливы и прошипованы угрозами. <...>

Хмурый человек говорит гладко, без знаков препинания. Как псалтырь читает. Слушатели сидят тихо, стараясь не шелохнуться. Только некоторые смельчаки бесшумно выдавливают угри на лбу или, прикрывши рот рукой, выжряют спичками в гнилых зубах.

После лекции о первобытной культуре руковод дополняет её мрачным соусом морально бытовых рассуждений. Яркими красками расписывает он, как обжигаются и опиваются верующие люди под руководством служителей культов. Он рассказывает потрясающие вещи о чревоугодии отцов церкви. Об их разврате, о невероятных любовных историях за стенами монастырей мужских и особенно дамских.

Занятный парод, эти попы, что и говорить! И чему они только учат свою паству! Конечно, хороший безбожник не позволит себе заливать за галстук или отяжелить свой желудок пищей, как это делает верующая шпана!

Слушатели не противоречат лектору в черной рубашке. В отдельных местах они даже поощрительно кивают головой. Но великая тоска одолевает их, и от дремоты начинают цепенеть колени. Когда уже выходят они на воздух, унылый лекторский трезвон всё ещё стоит в ушах. Возвращаясь домой, они по дороге ищут, на чём бы успокоиться. Широко и спокойно раскрытые двери большого красивого здания манят их.

В дверях никто не регистрирует и не даёт анкету для заполнения. Торжественное пение встречает входящего. Священник в малиновой рясе исполняет сложный и занятный церемониал. А если дело происходит у баптистов, то иногда звуки фокстрота помогают бодрее двигаться по христианской тропе.

Всем этим мы вовсе не хотим подбить наших безбожников на ношение малиновых френчей и на исполнение фокстротов во время антирелигиозных бесед. Подобное соревнование нас мало соблазняет. Мы не хотели сказать ничего кроме того, что мертвечина и скука, часто присущие нашей работе против церкви и религии, заставляют нас уступать место врагу.

На его стороне часть оказывается советская подвижность, живая занимательность, яркость и даже злободневность подхода к массе. На нашей стороне часто проступают кафедральная тоска, постное ханжество, епархиальный аскетизм.

В этом наша беда»

(Кольцов 1929: 2)³.

Как представляется, именно этот фельетон спародировал Булгаков в ранней редакции своего романа, создававшейся в 1928–1931 годах. Там Воланд высмеивает Бездомного за то, что тот отказывается наступить ногой на изображение Христа, нарисованное на песке:

«— Ну, тогда вот что! — сурово сказал инженер и сдвинул брови. — Позвольте вам заявить, гражданин Бездомный, что вы — врун свинячий! Да, да! Да нечего на меня зенки тарашить!

Тон инженера был так внезапно нагл, так странен, что у обоих приятелей на время отвалился язык. Иванушка вытаращил глаза. По теории нужно бы было сейчас же дать в ухо собеседнику, но русский человек не только нагловат, но и трусоват.

— Да, да, да, нечего пялить, — продолжал Воланд, — и трепаться, братишка, нечего было, — закричал он сердито, переходя абсолютно непонятным способом с немецкого на акцент черноморский, — трепло, братишка. Тоже богоборец, антибожник. Как же ты мужикам будешь проповедовать?! Мужик любит пропаганду резкую — раз, и в два счета чтобы! Какой ты пропагандист! Интеллигент! У, глаза бы мои не смотрели!

Все что угодно мог вынести Иванушка, за исключением последнего. Ярость заиграла на его лице.

— Я интеллигент?! — обеими руками он трахнул себя в грудь. — Я — интеллигент, — захрипел он с таким видом, словно Воланд обозвал его, по меньшей мере, сукиным сыном. — Так смотри же!! — Иванушка метнулся к изображению»

(Булгаков 2006: 57–58).

Кольцов высмеивал псевдоинтеллигентного лектора-начетчика, навещающего на слушателей смертельную скуку, «кафедральную тоску» и проповедующего «постное ханжество» и «епархиальный аскетизм», которые закономерно не встречают сочувствия у народных масс. Булгаков же заставляет Воланда, подобно Кольцову, требовать от Бездомного наглядной и доходчивой агитации, способной убедить малограмотное население.

Эпизод, связанный с Кольцовым, отразился в последнем произведении Булгакова — пьесе *Ричард Первый*, задуманной в мае 1939 года (*Дневник Елены Булгаковой* 1990: 260). Единственный набросок к этой пьесе Булгаков сделал 6 января 1940 года, в период своей смертельной болезни, однако состояние здоровья не позволило продолжить работу (Там же: 389). Писатель неоднократно рассказывал содержание пьесы Е. С. Булгаковой. Вскоре после смерти Булгакова ее рассказ о *Ричарде Первом* записал друг Миха-

³ Этот номер журнала имел подзаголовок «Специальный церковный номер».

ила Афанасьевича философ и филолог Павел Сергеевич Попов (1892–1964). Фабула пьесы составляют взаимоотношения молодого, но уже знаменитого писателя и его покровителя Ричарда Ричардовича, руководителя НКВД, «всесильного человека». Вот каким Булгакову виделись финальные сцены пьесы в варианте рассказа Е. С. Булгаковой, записанного П. С. Поповым:

«И вот он замышляет побег за границу, желая с собой увезти любимую женщину. Одна из главных сцен на площадке над морем на южном побережье. Всесильный человек ведет разговор с заговорщиком. Они обдумывают план побега, беседуя самым откровенным образом. Заговорщик ушел. Всесильный человек остается один. И вдруг перед ним светящаяся точка. Это — чья-то горящая трубка. И вот всесильный человек, стоя в недоумении, думает про себя, сейчас ли этот человек только пришел или же он слышал весь разговор и не сразу зажег трубку. Оказывается, это Сталин, с которым всесильный человек близок. Сталин заговаривает с ним самым простым и спокойным тоном и спрашивает: “Покажи свой револьвер, мне что-то мой револьвер не нравится”. Всесильный человек дрожащими руками подает ему свой револьвер. Сталин поглядывает на своего собеседника, усмехается и, спокойно передавая револьвер обратно, говорит: “Ну, возьми, это хороший револьвер”. Миша думал создать эффект тем, что публика в этот момент невольно будет ожидать выстрела. Но скоро всесильного человека берут, арестовывают. Писатель об этом узнает, читая газету. Все расчеты его рушатся, авторитет его падает в связи с тем, что он дружил с человеком, заподозренным в заговоре, и ему снова приходится водвориться в своей мансарде»

(Там же: 388).

В варианте рассказа, записанного самой Еленой Сергеевной в 60-е годы XX века, после сцены с револьвером появляется мотив самоубийства Ричарда:

«Потом на сцене остаются Ричард и женщина (жена или родственница знаменитого писателя). Объяснение. Ричард, потеряв голову, выдает себя полностью, рассказывает, что у него за границей — громадные капиталы. Молит ее бежать с ним за границу. Женщина, холодная, расчетливая, разжигает его, но прямого ответа не дает, хотя и не отказывается окончательно. Ее зовут в дом, она уходит. Ричард один. Взволнован. Внезапно во тьме, у розовых кустов, загорается огонек от спички. Раздается голос: «Ричард!..» Ричард в ужасе узнает этот голос. У того — трубка в руке. Короткий диалог, из которого Ричард не может понять — был ли этот человек с трубкой и раньше в саду? — «Ричард, у тебя револьвер при себе?» — «да». — «дай мне». Ричард дает. Человек с трубкой держит некоторое время револьвер на ладони. Потом медленно говорит: «Возьми. Он может тебе пригодиться». Уходит. Занавес.

Четвертый акт. Шестая картина. За кулисами театра. Общее потрясение — известие об аресте Ричарда. О самоубийстве его ... О том, что он — враг... Пьеса летит ко всем чертям. Автор вылетает из театра»

(Там же: 316).

Очевидным прототипом шекспировского злодея Ричарда был Генрих Григорьевич Ягода (1891–1938), глава НКВД в 1934–1936 годах и один

из главных фигурантов сфальсифицированного процесса «право-троцкистского блока» в феврале — марте 1938 года, после которого он был расстрелян. Писатель же, пользующийся покровительством Ричарда, имел своим прототипом драматурга Владимира Михайловича Киршона (1902–1938), друга Ягоды, одного из секретарей РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей) и ревностного гонителя Булгакова. Женщина же, в которую влюблен Ричард, имела своим прототипом Надежду Алексеевну Пешкову (1901–1971), по прозвищу «Тимоша», жену сына А. М. Горького Максима Пешкова, а затем самого Горького. В булгаковской пьесе писатель, в отличие от Киршона, не должен был быть арестован и погибнуть. Наказанием для него становится снятие с репертуара его пьес. Киршон же был арестован 29 августа 1937 года и расстрелян 28 июля 1938 года, причем после ареста его подсаживали в камеру к Ягоде в качестве «наседки» — внутрикамерного осведомителя. Последний раз имя Киршона упоминается в дневнике Е. С. Булгаковой 25 сентября 1937 года: «Слух, что арестован Киршон. М. А. этому не верит» (Там же: 168). Поскольку об аресте, а тем более о расстреле Киршона в газетах не сообщалось, Булгаков, по всей видимости, не поверил слуху об аресте Киршона и думал, что наказание протеже Ягоды ограничилось изгнанием из партии и из всех руководящих литературно-театральных органов, а также снятием с репертуара всех его пьес. Поэтому восходящего к Киршону персонажа пьесы Булгаков предполагал оставить в живых и на свободе.

Но Ягода не был единственным прототипом Ричарда. Другим его прототипом был Кольцов, потому что колоритный эпизод с револьвером мог относиться только к Кольцову. Обратимся к дневнику Михаила Яковлевича Презента (1898–1935), помощника секретаря Президиума ЦИК Союза ССР Авеля Софроновича Енукидзе и ответственного секретаря редакции журнала ЦИК СССР *Советское строительство*. Он был арестован 11 февраля 1935 года по «кремлевскому делу» (ряд служащих Кремля был обвинен в заговоре) и в 1935 году умер в тюрьме от диабета. В записи от 25 февраля 1929 года Презент зафиксировал весьма нелестную характеристику, данную Кольцову редактором журнала *Советское строительство* Ю. М. Стекловым: «Рассказываю Стеклову, что в последнем номере “Чудак” нарисован Рязанов (Д. Б. Рязанов (Гольдендах) (1870–1938), академик, директор Института Маркса — Энгельса — Ленина, расстрелян. — Б. С.), а под рисунком “советский громкоговоритель, установленный в конференц-зале Академии наук”. — Не давайте мне этого журнала. Не могу видеть творения Михаила Кольцова. Во Франции, знаете, есть журналисты, которых называют “револьверными”. Они в погоне за сенсацией готовы пойти под револьвер, нож, верёвку. Отличие Кольцова от таких журналистов то, что он хочет быть «револьверным» журналистом, но без всякого риска в работе» (Презент). Сталин, которому дневник Презента глава

НКВД Г. Г. Ягода передал сразу после ареста Михаила Яковлевича, внимательно ознакомился с ним и сохранил его в своем архиве, хорошо запомнил эти строки. И в 1938 году вернувшемуся из Испании Кольцову Иосиф Виссарионович задал странный, на первый взгляд, вопрос: «У вас есть револьвер, товарищ Кольцов?» — «Есть, товарищ Сталин», — ответил удивлённый редактор *Огонька*. «Но вы не собираетесь из него застрелиться?» — «Конечно, нет. И в мыслях не имею». — «Ну, вот и отлично, — заключил Сталин. Ещё раз спасибо за интересный доклад, товарищ Кольцов. До свидания, дон Мигель». Кольцов был в недоумении и рассказал об этом своему брату художнику Борису Ефимовичу Ефимову (Сопельняк 2001, 1: 249).

Несомненно, рассказ Кольцова об эпизоде с револьвером дошел и до Булгакова. Он, как и Борис Ефимов и другие слушатели этого рассказа, не могли знать про дневник М. Я. Презента, и, следовательно, не воспринимали это как сталинскую шутку, каковыми слова Сталина и были на самом деле. Таким образом Иосиф Виссарионович просто с иронией проиллюстрировал отзыв Ю. М. Стеклова о Кольцове как о «револьверном» журналисте. Булгаков же и другие полагали, что в сталинском вопросе Кольцову о револьвере содержались как скрытая угроза, так и намек на то, что Михаилу Ефимовичу лучше было бы застрелиться. Поэтому Михаил Афанасьевич не сомневался не только в том, что Кольцов действительно был арестован, но и в том, что ему не суждено было выйти живым из сталинских застенков. Кроме того, Булгаков, по всей вероятности, был уверен, что Кольцов так или иначе связан с НКВД. Было широко известно, в том числе благодаря его *Испанскому дневнику*, о пребывании Кольцова в Испании во время гражданской войны в 1936–1938 годах, где он обладал большими полномочиями, явно выходящими за рамки полномочий спецкора «Правды». Кроме того, он неоднократно выполнял деликатные поручения за границей, в том числе контактируя с белоэмигрантами. Все это заставляло предполагать наличие связей Кольцова с НКВД. Вероятно, поэтому сюжет, в реальности относящийся к Кольцову, Булгаков в своей последней пьесе собирался связать с персонажем, прототипом которого послужил шеф НКВД Ягода.

На самом деле Кольцов был арестован и расстрелян из-за того, что был любовником второй жены главы НКВД Николая Ивановича Ежова (1895–1940) Евгении (Суламифь) Соломоновны Ежовой (Гладун, Хаютиной, урождённой Фейгенберг) (1904–1938), покончившая с собой по настоянию мужа накануне отставки Ежова с поста наркома внутренних дел. По всей вероятности, Кольцова решили привлечь в число участников выдуманного следствием «заговора Ежова». Кольцова и Ежова расстреляли с разницей в 2 дня — соответственно 2 и 4 февраля 1940 года (см. Соколов 2022: 285–297). Неизвестно, знал ли Булгаков о связи Кольцова с женой Ежова. Но в любом случае Михаил Афанасьевич не сомневался, что Кольцова погубила, среди прочего, близость к новому наркому внутренних дел. Ведь еще 9 марта 1938 года Кольцов опубликовал в *Правде* в рубрике «Из зала

суда» фельетон «Кровавый пес Ягода», апологетический по отношению к Ежову. Там, в частности, говорилось:

«Ягода организовал у себя лабораторию ядов. Он хотел, этот выродок, отравить Николая Ивановича Ежова! И уже начал это делать.

Он лично проинструктировал своего слугу Саволайнена, как опрыскивать ядом комнаты товарища Ежова, и яд начал действовать в то самое время, когда чудесный нескгибаемый большевик, дни и ночи не вставал из-за стола, стремительно распутывал и резал нити фашистского заговора!

Грязный палач, шпион Ягода успел нанести вред здоровью верного сына советского народа товарища Ежова. Разве за одно это преступление, только за одно это, не стоило бы трижды расстрелять кровавую собаку Ягуду?!

Зловещее преступление было предотвращено. Большевистский нарком Николай Ежов, рискуя жизнью, разгромил все гнезда фашистского заговора. Преступники разоблачены, раздавлены, частью уничтожены, частью будут достреляны, как взбесившиеся хищные животные. Но они кое-что успели совершить. <...>

<...> Отсюда, из кабинета Ягоды, по решениям кровавого блока, были подготовлены и осуществлены убийства Куйбышева, Менжинского, Максима Горького. Даже тихий, скромный Максим Пешков был безжалостно убит, как только встретился на пути низких страстей ненасытного, кровожадного Ягоды»

(Кольцов 1938: 5).

Вероятно, именно этот фельетон вдохновил Булгакова на то, чтобы поместить Ягуду и Саволайнена в качестве последних отравителей на Великом бале у сатаны в *Мастере и Маргарите* (благо, стенограмма процесса «право-троцкистского блока» публиковался в той же *Правде*), а упомянутое в фельетоне убийство Максима Пешкова, будто бы подготовленное Ягодой из-за страсти к Тимоше, возможно, подсказало линию Ричарда и его возлюбленной в замысле последней булгаковской пьесы. В булгаковском романе читаем:

«По лестнице подымались двое последних гостей.

— Да это кто-то новенький, — говорил Коровьев, щурясь сквозь стеклышко, — ах да, да. Как-то раз Азazelло навестил его и за коньяком нашптал ему совет, как избавиться от одного человека, разоблачений которого он чрезвычайно опасался. И вот он велел своему знакомому, находящемуся от него в зависимости, обрызгать стены кабинета ядом.

— Как его зовут? — спросила Маргарита.

— А, право, я сам еще не знаю, — ответил Коровьев, — надо спросить у Азazelло.

— А кто с ним?

— А вот этот самый исполнительный его подчиненный»

(Булгаков 2000, 9: 404).

Согласно показаниям Павла Петровича Буланова (1895–1938), личного секретаря Ягоды в бытность его главой НКВД, после назначения Н. И. Ежо-

ва в сентябре 1936 года на пост наркома внутренних дел Ягода будто бы опасался, что Ежов сможет выявить его роль в организации убийства главы ленинградских большевиков С. М. Кирова (Кострикова) (1886–1934) 1 декабря 1934 года, и решил устроить покушение на Ежова. Вот что утверждал на суде бывший секретарь Ягоды:

«Когда он (Г. Г. Ягода. — Б. С.) был снят с должности наркома внутренних дел, он предпринял уже прямое отравление кабинета и той части комнат, которые примыкают к кабинету, здания НКВД, там, где должен был работать Николай Иванович Ежов. Он дал мне лично прямое распоряжение приготовить яд, а именно взять ртуть и растворить ее кислотой. Я ни в химии, ни в медицине ничего не понимаю, может быть, путаюсь в названиях, но помню, что он предупреждал против серной кислоты, против ожогов, запаха и что-то в этом духе. Это было 28 сентября 1936 г. Это поручение Ягоды я выполнил, раствор сделал. Опрыскивание кабинета, в котором должен был сидеть Ежов, и прилегающих к нему комнат, дорожек, ковров и портьер было произведено Саволайненом в присутствии меня и Ягоды» (4).

Ягода и Буланов, как и большинство других подсудимых, были приговорены к смертной казни и расстреляны 15 марта 1938 года. В 1939–1940 годах во время следствия по делу Ежова было установлено, что «ртутное отравление» он сам и организовал, чтобы повысить свой вес в глазах Сталина. По приказу Ежова начальник контрразведывательного отдела НКВД Н. Г. Николаев-Журид, проконсультировавшись со специалистами об условиях действия ртути, втёр ртутный раствор в обивку мягкой мебели в кабинете наркома, а затем отдал кусочек ткани на лабораторный анализ. В подготовке покушения Николаев-Журид и Ежов обвинили сотрудника секретариата НКВД вахтера-курьера Ивана Михайловича Саволайнена, которому подбросили банку с ртутью. После допроса с побоями Саволайнен во всём сознался и 14 августа 1937 года был расстрелян, поэтому допросить его на процессе «право-троцкистского блока» не было никакой возможности (Петров — Янсен 2009: 75–77).

Булгаков неслучайно не назвал в романе по имени не только уже расстрелянного Ягоды, но и Ежова. К тому времени, когда он заканчивал работу над *Мастером и Маргаритой*, стало ясно, что Ежов попал в опалу и что его, скорее всего, постигнет та же судьба, что и Ягodu. Он не был избран делегатом на XVIII съезд партии в марте 1939 года и, соответственно, перестал быть членом ЦК ВКП(б) и кандидатом в члены Политбюро, а перед арестом, последовавшим 10 апреля 1939 года, лишился своей последней должности, наркома водного транспорта. А за несколько дней до ареста в учреждениях стали снимать его портреты. Соответственно, Булгаков мог не сомневаться в аресте и последующем расстреле Ежова, что также предопределило печальную судьбу Михаила Кольцова.

⁴ Процесс антисоветского «право-троцкистского блока». Вечернее заседание 8 марта (Допрос подсудимого Буланова 1938: 2).

ЛИТЕРАТУРА

- Амфитеатров Александр. «Вечный странник. Католическая легенда». *Нива* 22 (1918): 344–347.
- Булгаков Михаил. *Собрание сочинений*. В 10 т./Сост., комментарии подготовка текста В. В. Петелина. Москва: Голос, 2000.
- Булгаков Михаил. «Мой бедный, бедный мастер...». *Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита»*/Подготовка издания В. И. Лосева. Москва: Вагриус, 2006.
- Булгаковы М. А. и Е. С. *Дневник Мастера и Маргариты*/Сост., предисл., коммент. В. И. Лосева. Москва: Вагриус, 2004.
- Дневник Елены Булгаковой*/Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской. Москва: Издательство «Книжная палата», 1990.
- «Допрос подсудимого Буланова». *Правда* 68 (1938): 2.
- Кольцов Михаил. «Кровавый пес Ягода». *Правда* 67 (1938): 5.
- Кольцов Михаил. *Фельетоны и рассказы*. Пермь: Пермское книжное издательство, 1987.
- М. А. Булгаков. *Аннотированный библиографический указатель*. Т. 1. 1919–1940 / Сост.: М. В. Мишуровская, Е. И. Алексеенкова, И. С. Ефимова, Ю. Г. Слизун. Москва: РГБИ, 2017.
- «Москва — сегодня». *Вечерняя Москва* 30 (1927): 3.
- Петров Никита, Янсен Марк. «Сталинский питомец» — Николай Ежов. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН) — Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2009: 75–77.
- Презент Михаил. *Дневник //Прожито*, <https://prozhito.org/notes?date=%221928-01-01%22&diaries=%5B425%5D>
- Соколов Борис. *Николай Ежов и советские спецслужбы*. Москва: Вече, 2022.
- Сопельняк Борис. *Голгофа XX века*. В 2 тт. Москва: Терра-Книжный клуб, 2001.
- «Театр и Кино. “Дни Турбиных” и “Любовь Яровая” (Диспут в пользу трудкоммуны при газете “Правда”». *Вечерняя Москва* 33 (1927): 3.

REFERENCES

- Amfiteatrov Aleksandr. «Vechnyj strannik. Katolicheskaya legenda». *Niva* 22 (1918): 344–347.
- Bulgakov Mihail. *Sobranie sochinenij*. V 10 t./Sost., komentarii podgotovka teksta V. V. Petelina. Moskva: Golos, 2000.
- Bulgakov Mihail. «Moj bednyj, bednyj master...». *Polnoe sobranie redakcij i variantov romana «Master i Margarita»* / Podgotovka izdaniya V. I. Loseva. Moskva: Vagrius, 2006.
- Bulgakovy M. A. i E. S. *Dnevnik Mastera i Margarity*/Sost., predisl., komment. V. I. Loseva. Moskva: Vagrius, 2004.
- Dnevnik Eleny Bulgakovej* / Sost., tekstol. podgot. i komment. V. Loseva i L. Yanovskoj. Moskva: Izdatel'stvo «Knizhnaya palata», 1990.
- «Dopros podsudimogo Bulanova». *Pravda* 68 (1938): 2.
- Kol'cov Mihail. «Krovavyy pes Yagoda». *Pravda* 67 (1938): 5.
- Kol'cov Mihail. *Fel'etony i rasskazy*. Perm': Permskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1987.
- M. A. Bulgakov. *Annotirovannyj bibliograficheskij ukazatel'. T. 1. 1919–1940*/Sost.: M. V. Mishurovskaya, E. I. Alekseenkova, I. S. Efimova, Yu. G. Slizun. Moskva: RGBI, 2017.
- «Moskva — segodnya». *Vechernyaya Moskva* 30 (1927): 3.
- Petrov Nikita, Yansen Mark. «*Stalinskij pitomec*» — *Nikolaj Ezhov*. Moskva: Rossijskaya politicheskaya enciklopediya (ROSSPEN) — Fond Pervogo Prezidenta Rossii B. N. El'cina, 2009: 75–77.
- Prezent Mihail. *Dnevnik //Prozhito*, <https://prozhito.org/notes?date=%221928-01-01%22&diaries=%5B425%5D>
- Sokolov Boris. *Nikolaj Ezhov i sovetskie spetsluzhby*. Moskva: Veche, 2022.

Sopel'nyak Boris. *Golgofa XX veka*. V 2 tt. Moskva: Terra-Knizhnyj klub, 2001.
«Teatr i Kino. "Dni Turbinyh" i "Lyubov' Yarovaya" (Disput v pol'zu trudkommuny pri gazete "Pravda")». *Vechernyaya Moskva* 33 (1927): 3.

Борис Соколов

МИХАИЛ КОЉЦОВ У СТВАРАЛАШТВУ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Резиме

У раду се доказује да је Михаил Кољцов послужио као један од прототипова Михаила Александровича Берлиоза у *Мајстору* и *Маргарити*, што је посебно било у вези са Кољцовљевим антирелигиозним публикацијама, које су, могуће, нашле свој одраз у раним редакцијама Булгаковљевог романа, у којем је Берлиоз такође носио презиме Мирцев, које је Булгаков вероватно позајмио из повести Н. С. Тихонова *Марљиви људи*. Износи се претпоставка да је Булгаков уврстио Кољцова на листу својих непријатеља због негативне критике на једној од расправа о представи *Дани Турбина*. Такође се доказује да се епизода Стаљиновог разговора са Кољцовом о револверу, испровоцирана дневником М. Ј. Презента, одразила у последњој Булгаковљевој драми *Ричард Први*, коју Булгаков није стигао да напише због болести и смрти, а у којој је прототип главног јунака био шеф НКВД Генрих Јагода. Доказује се да је фељтон Кољцова „Крвави пас Јагода“, уз транскрипт процеса „десно-троцкистичког блока“, послужио као извор, како за *Мајстору* и *Маргариту*, тако и за *Ричарда Првог*.

Кључне речи: Михаил Булгаков, Михаил Кољцов, *Дани Турбина*, *Мајстор* и *Маргарита*, процес „десно-троцкистичког блока“, „Крвави пас Јагода“, часопис *Чудак*, прототип.

ВЕЛИКА МЕТАФОРА ВИТЕШТВА

Бранко Вранеш. *Виџезови модернизма. Виџешки идеал у српском и свешком роману XX века*. Нови Сад: Академска књига, 2022, 532 стр.

Виџезови модернизма. Виџешки идеал у српском и свешком роману XX века Бранка Вранеша представља не само импозантно прерађену докторску дисертацију „Крај модерног: витешки идеал у обликовању савременог српског и светског романа”, коју је одбранио 2018. године, већ његову трећу монографију којом врхуни своје дуготрајно и посвећено истраживање теме. Године 2011. публиковао је књигу *Последњи виџезови: огледи из књижевности*, а 2021. појавила се скраћена верзија *Виџезова модернизма* на енглеском језику, а под насловом *The Knights of Modernism: The Chivalric Ideal in the World Novel of the Twentieth Century* у издавачкој кући „J. V. Metzler”. Такође, вреди истакнути да је аутор, као гостујући истраживач, боравио на Универзитету Харвард на Катедри за компаративну књижевност, а под окриљем професора Дејвида Дамроша (David Damrosch), који је био и један од чланова комисије за одбрану тезе. Компаратистички приступ у основи је истраживачког интересовања Бранка Вранеша, а његова монографија редак је пример драгоценог доприноса за српску науку о књижевности на овом пољу.

Уз Увод и Закључак, монографија је структурисана у шест целина: „Витез тужног лика”, „Витез бесконачне резигнације”, „Тужни Тристан”, „Витез луталица”, „Витез Светог грала” и „Госпа”. Сваку од осам целина прати описни, упућујући текст, који функционише као својеврсни резиме. Оваква организација и концепт чине се корисним, будући да читалац може да се обавести која грађа је обухваћена одређеним поглављем, а, истовремено, цео Садржај постаје кратак сажетак књиге, којим се тема витештва типолошки обухвата. Стога су прва три поглавља, која чине готово половину књиге, стожерна и за српску књижевност од прворазредне важности, пошто су у фокусу дела канонских писаца српске књижевности 20. века, Црњанског, Андрића и Киша, са примарним тежиштем на романима *Дневник о Чарнојевићу* (1921), *Проклећа авлија* (1954) и *Баџића, њејео* (1965), али са сврхосходним освртом на целокупне опусе писаца. У жижи четвртог поглавља је *Уликс* [Улис] (1922) Џејмса Џојса, у петом је тежиште на *Чаробном брећу* (1924) Томаса Мана, а пето је посвећено *Мајсјору* и *Марџарити* (1940, шт. 1966/ 1967) Михаила Булгакова. Запажа се, дакле, да сви наведени романи настају или су објављени у периоду од завршетка Првог светског рата до првих деценија након Другог светског рата, што може бити значајно, премда аутор то не експлицира, за позиционирање, па и дефинисање деликатног и проблематичног појма модернизам. Макар имплицитно, сугерисано је да овај период, дакако, треба примарно називати модернистичким, јер би постмодерна представљала крај витештва, али и да, методолошки гледано, треба бити обазрив: „Можемо ли говорити о поетици модернистичког романа ако уопште нисмо сигурни да постоји нешто попут целине поетике модернизма? [...] Четврто решење отвара се, према нашем мишљењу, у осавремењавању и превредновању појма *ексјензије* у тумачењу књижевности. [...] Готово пола века после Хиршове теорије значења, рекло би се да је *радикална слобода* интерпретације једини пут који нам заиста преостаје уколико желимо да одемо корак даље од постструктуралистичких дилема и очувамо традицију хуманистике.” (42–44)

С друге стране, ваљало би нагласити контекст унутар кога су тумачена дела репрезентативних српских писаца. Разуме се, ради се о славистичким оквирима, који је задат Булгаковљевим романом, али и европским оквирима, јер је аналитичка пажња посвећена Џојсу и Ману. Ако се, чак, гекултурно осмотри мапа која позиционира у простору писце о којима је писао Бранко Вранеш, чини се да се симболички исцртавају границе Европе, са Ирском на западу, Русијом на истоку, Немачком на северу, а Србијом на југу, с тим да се има у виду и значај трубадурске поезије за тему, која карактерише читаво медитеранско поднебље. Вранеш има свест о питању „евроцентричности корпуса” (35), али истиче опасност од „диверсификације канона светске књижевности”, која је резултирала „провинцијализацијом Европе” и, према Дану (D’haen), већој „маргинализацији европских малих књижевности” (36). Равноправним смештањем српске књижевности под чврсто окриље европске књижевности добија се управо на њеној двострукој интеграцији у поље видљивог, а самим тим — демаргинализацији. И у том смислу, Вранеш би делао у складу са методолошким полазиштима које је зацртао у Уводу и самом темом, јер „покушава да ‘обнови изгубљени или недоступни тоталитет’ (Heuerick 2006: 210) витешке етике и естетике, који се назире у темељима модернистичке епохе, на једини могући начин — тако што ће створити велику метафору о смислу витешке имагинације у српском и светском роману XX века”. (45)

Аутор је у Уводу мапирао значај оних полазних тачака, које ће разрадити кроз читаву монографију. Природно, једна од најстојернијих тиче се Сервантесовог Дон Кихота, с тим да се наглашава примарна важност „пародије *виџеџива* у модерном роману” (12), не би ли се елаборирао концепт „Витешког идеала”, кроз историјску, социјалну, економску, класну, религиозну оптику, како на Западу, тако и у Србији и словенским земљама. Објашњавајући избор корпуса, аутор га је прокоментарисао у светлу Дамрошеве поделе савременог канона светске књижевности, јер су се српски писци као део „противканона”, нашли у друштву „хиперканонских” аутора попут Џојса, Мана и Булгакова” и то на обострану корист, јер „поређења хиперканонских са ‘субверзивним’ писцима могу открити недовољно истражене аспекте општеприхваћених класика, а мање познате писце учинити препознатљивим у свету”. (34)

„Витез тужног лика” поглавље је којим се интерпретативно уводи у дискурс о витештву у српској књижевности. Имајући у виду главне, па и споредне, рецепцијске токове, аутор истиче случајна и углавном узгредна места која се тичу теме, не би ли дао кључан допринос својим читањем. Имају се у виду критика Велибора Глигорића, али и занимљиви увиди Петра Џацића и Предрага Петровића о „донкихотисању” (88), пишчевом „светачком односу према женама” и „феудалном” схватању љубави према њој и оцабини (74), али и претварању Дон Кихота у „симбол интертекстуалности и метафиктивности кратког романа Црњанског” (89). На тим темељима уочавају су fine нијансе сродности између етеризма и суматразма с једне и начела витезова крсташа са друге стране (73). Аналитичку пажњу завредила је реч „крстоноша”, Темплари, масовне сеобе војника-крсташа, ходочасника и сељака, са којим је упоређен војнички позив протагониста романа Црњанског. Суматразам је одређен „травестијом витештва ‘етериста’ из есеја о Андрићевој књизи *Ех Ронто*” (89). Осим романа *Дневник о Чарнојевићу*, црте витештва запажене су код Рјепнина из *Романа о Лондону* и Павела Исаковича из *Друже књиже Сеоба*, а имају се у виду и први необјављени роман *Син Дон Кихот* који се помиње у есеју „Послератна књижевност”, есеј „Нови Мађари” и песме „Молитва” и „Гротеска”, па и контекст песничке књиге *Лирика Ишак*.

Када је реч о Андрићевом „витезу бесконачне резигнације”, портретисан је најпре на основу запажања Тараса Кернаунера, Иве Тартаље, Тихомира Брајовића, Жанете Ђукић Перишић и Гордане Покрајац. Тумачења су се кретала од тога да *Проклећа авлија* „није витешки роман” (98), како је Ђамила, попут Дон Кихота, „занела” литература (98), до тога да је Ђамил „затворени Дон Кихот” (99). Његови другови, припадници Младе Босне, имали су, према Жанети Ђукић Перишић, одлике „кавалера, коњаника, витезова” који треба да ослободе и уједине народ (116), док је Гордана Покрајац истраживала хоспиталски ред Светог Јована у средњом веку у контексту Андрићевог дела (121). Вранеш посвећује лепу

пажњу Цемовом одласку на Родос и Д'Обисоновим политичким интригама, утврдивши пишчев „иронични однос према историјској стварности ‘време[на] витештва и трубадуриства’” (123). Већи део поглавља чини осветљење важности Киркегора за витешку тему, не би ли се закључило: „Генеолошко стабло несрећног младића из Смирне рачва се на трубадууре из Андрићевих есеја и превода, пишчеве кавалјере Св. духа и Киркегорове завитежене јунаке”. (174) Андрићева поетика, најпосле, скопчана је овом темом са модернистичком, а корпус на који је Вранеш био усредсређен тицао се књиге *Ex Ponto*, приповедака о Томи Галусу, *Травничке хронике* и *Проклеће авлије*, коме је евентуално требало можда придодати и „Пут Алије Ђерзелеза”.

Данило Киш припадао је „књижевном племству” (176), а називали су га принцем Данилом, „витезом уметности и књижевности”, који је носио „име старозаветног пророка о црногорског кнеза” (Борислав Михајловић Михиз, Миливој Сребро, Миливоје Павловић) (177–178). Понео је орден „Витеза уметности и књижевности” и говорио о тешкоћама малих језика и књижевности у свету. О Дон Кихоту писао је у више есеја, као што су „Тријумф смеха”, „У потрази за фантомом” и „Јабуке, Њутн, поезија”, осврћући се на идеализам, идеје неоплатонизма, љубав ритера, позицију писца као донкихотску, Сервантеса и Дантеа. Вранеш се позива на досадашње увиде Слободана Владушића који у приповедачу *Мансарде* види донкихотску оптику, а затим и бројна запажања Младена Шукала, Јована Делића итд. За Киша се опредељује јер уочава „еволуцију витешког идеала на граници између модернизма и постмодерне” (181), па се опредељује да му фокус буде на *Породичном циркусу* као витешком роману (186) и још конкретније, помало занемареном роману *Башиша, пјетео*. Убедљиво је и аргументовано, аутор анализирао мајчино приповедање у овом роману у контексту бајке, као жанру блиском витешком роману према Аuerбаху, а затим и посредством веза са Шатобријаном, па и романтичарском перспективом дечака, која је у корелацији са витешким добом, према Хојзинги. Битно место у поглављу „Тужни Тристан” посвећено је управо легенди о Тристану и Изолди, али и филмовима и Вагнеровој опери, који су могли инспирисати Киша, не би ли дошло до синтетизације: „Кишов роман, једном речју, одликује прелаз са онтологије на (ауто)поетику, с етике на естетику, са приче о витешком ставу ‘главног јунака’ на причу о витешком ставу приповедача према животу” (220).

Поглавље „Витез луталица” о Џојсовом *Уликсу* успоставља тихо симболичко сагласје са целином о Црњанском када је реч, примарно, о фигури Одисеја / Улиса, као што се потенцијално успостављају имлицитне везе између поглавља о Ману и Андрићу, Булгакову и Кишу и на тај начин монографија *Витезови модернизма* учвршћује се у погледу унутрашње кохерентности. Бранко Вранеш познаје Џојсову рецепцију на енглеском говорном подручју, подједнако колико и о српским класицима на српском језику, али и Ману на немачком и енглеском, а Булгакову на руском и енглеском језику. Отуда је, примера ради, познајући у којим се све смеровима кретала џојсологија, утврдио да се критика до сада није одвише „занимала за средњовековну фактуру Џојсовог дела” (231), а „витешки Џојс” нужно је у полемичком дијалогу „са постмодернистичким начелима тумачења” (234). Подробна пажња посвећена је Џојсовој пародији, неколиким паралелама „са витешким светом” (249), еколошким и екофеминистичким читањима Џојса, али и бравурозном и језгровитом доношењу новог знања: „По Џојсовом се Даблину, као у некаквој донкихотовској заблуди, уместо конобарица и крчмара, крећу сирене из песама минстрела и витешки поглавари доњег света, уместо неверних жена честите наследнице витезова Темплара, а уместо рекламних агената лутајући витезови, који ни у средњем веку нису били, у пуно смислу те речи, код куће” (238).

„Витез Светог грала” је практично књига у књизи, јер се на стотинак страница, са стрпљивом анализом и бригом о сваком детаљу и речи, штавише и пишчевим варијацијама у писању речи „Дон Кихот”, долази до кулминације саме књиге и умећа тумачења Бранка Вранеша. Полази се, наиме, од заборављеног, али вишеструко значајног есеја Хауарда Немерова, деветнаестогодишњег студента са Харварда, који је многоме утицао на Томаса Мана и његову поетику. Рад носи наслов „Јунак-трагач: мит као универзални симбол у делима Томаса Мана” (267). Студенту је било стало до „алхемистичко-херметичке педа-

гогије и трансспустанцијације као теме”, која је у блиској релацији са мистеријама о Светом гралу (273). *Чаробни бреџ* стога постаје „прича о иницијацији”, Јосифова јама и иницијастичка шкриња, а Касторпов долазак у санаторијум самерава се са Одисејевим силаском у Хад (274). Потрага за Гралом изједначена је са смислом живота, а сусрет са смрћу добија обриси витешког сучељавања са опасношћу, „у напору да се досегне истина о човековом битку на земљи” (280). Као и код Џојса, у првом плану до сада није било Маново средњовековље. У његовој библиотеци налазиле су се књиге попут *Парсифала*, *Трисћана*, *Исиорије немачке књижевности*, о средњовековном сликарству и градовима, галантној уметности. Стога се показало колико су била важна предавања професора Вилхелма Херца о витешком роману, која је слушао 1844/ 1845. године, али и сценарио браће Ман за филм *Трисћан и Изолда*. Тема витештва код Мана покрива карактеризацију ликова у санаторијуму, политички дискурс, проблем идеализовања прошлости, масонерије, али и подтекста Андерсенових бајки. Витешка романса за Мана је „потреба за идеалом племенитости” (296–297), али и „критеријум за процењивање вредности живота”, а ако се и може именовати пародијом, онда је „пародија свакодневног живота у име витешких идеала” (363).

„Госпа” је поглавље које заокружује Вранешову типологију „витезова модернизма”, а Булгаковљева Маргарита вишеструко је портретисана као племенита, али несрећна жена (365). Аутор полази од занимљивих увида његових претходника, од који вреди поменити реконструкцију романа Маријете Чудакове (Маријетта *Чудакова*), према којој је јунак романа у првим скицама био управо „историчар епохе западног средњег века” (370). За ову целину је од пресудне важности било Вранешово изузетно познавање историје витештва, оружја, витешких редова и уочавање различитих финеса у погледу њихове дистинкције, које и засебно и у контексту интерпретације завређују пажњу. У процесу тумачења за овај део потенцирана је „улога имагинације” (376), па се тако најпре издваја Воландово именоване „месиром”, а затим и разлике између шпада, рапира и мачева који се спомињу, не би ли се уочило да они граде спону са романима *Три мускејара* и *Краљица Марџо* Александра Диме Оца (389). Међутим, управо „Воландова ‘дугачка и широка шпада’ лакше би се дала замислити опасана ‘о бедру’ (ММ, 271) средњовековног месиара, него ренесансног мускетара” (392), па овакве „противречности и анахронизми” могу или да буду „амалгам различитих културних епоха — поготово епоха европске дворске културе — или недорешен, па самим тим и контрадикторан, књижевни пројекат” (392). Надаље, указано је на то да су у средњем веку само сведи и анђели носили витешки оклоп, али и да је Луцифер пре пада био један од њих, па не чуди што код Булгакова и даље чува опис некадашњег изгледа (394). Када је реч о теми донкихотства, она одражава „положај интелектуалца у стаљинистичкој Русији” (398) и роман *Мајстор и Маргарита* утиче на „пишчеву интерпретацију лика Дон Кихота” (399). Маргарита Николајевна самерена је са Маргаритом Наварском, Маргаритом де Валоа или Димином краљицом Марго, виђена је као *femme fatale, donna*, Беатриче која силази у пакао, Амазонка (Пентесилеја), а, уједно — она је репрезент *женској вишећива*. У том контексту сагледана је, коначно, и њена борба за мајсторов рукопис као борба за сопствени живот (427).

Хуманистичка црта и аутореференцијалност издвојених писаца у директној су спрези са витешком темом и поетиком модернизма, које се нарушава постмодернитетом, па је тако, на пример, Булгаковљева „постапокалиптичка Москва” заправо „стварност постмодерног доба” (449). Међутим, ауторова монографија је такође витешки чин, јер он брани и чува идеал књижевности и тумачења, част српске књижевности, па је и она, иако спада у научну публикацију, у извесном смислу модерничко штиво. Са свешћу о вредностима које би требало неговати, нема простора за њихову релативизацију или пуку произвољност у приступу и тумачењу. Отуда се може констатовати да је Вранешов избор грађе и литературе, као и зацртаних оквира тумачења, скрупулозан и промишљен, а, самим тим, битан допринос српској култури.

Доц. др Јелена Марићевећ Балаћ
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

Danijela Lugarić Vukas. „*Moja domovina — SSSR*“. *Književnost i pamćenje u suvremenom romanu u Rusiji*. Zagreb, Disput, 2023, 272 s.

Књига Данијеле Лугарић Вукас се кроз пружање увида у поетике памћења девет савремених руских аутора, као и кроз анализу њиховог стваралаштва, бави актуелним и централним темама књижевног канона постсовјетске Русије.¹ Памћење се постулира као једна од најзначајнијих компоненти уметничког стваралачког потенцијала, као и питање његовог односа са прошлошћу, тј. детекција начина функционисања механизма памћења и писања у прозној књижевности савремене Русије.

Полазећи од става Јевгенија Водолазкина, који даје предност роману, као јединој књижевној форми погодној да представља модел живота, и чија „ексцесност“, према мишљењу Деана Дуде, произилази из његове акутне отворености и незавршености, ауторка одлучује да се у свом раду бави искључиво дужим прозним текстовима, тј. романима или зборницима усмених и писаних сведочења (који се свакако могу посматрати као романескне целине), и то оним најсавременијим, објављеним након 2010. године.

Одлучно „закорачивши напред у тамну прошлост“ (како поднаслов уводног поглавља гласи), Лугарић Вукас покушава разјаснити због чега је изјава Јевгенија Замјатина из 1921. године да „руска књижевност има само једну будућност: своју прошлост“ још увек актуелна. Позивајући се на најутицајније књижевне критичаре и најистакнутије историчаре културе, Лугарић Вукас задаје себи задатак да одгонетне разлог зашто је савремено руско прозно романескно стваралаштво толико урођено у прошлост, као и да проикне у смисао уметничких покушаја да се оживе умртвљене поруке монументалних, хладних споменика. Ауторку занимају књижевна дела у којима је сâмо писање облик присећања. С тим у вези, проф. Лугарић Вукас се опредељује за анализу писаца чија се књижевна дела са правом могу сматрати текстуалним споменицима, и као најрепрезентативније представнике издваја Светлану Алексјевић (уз пропратну аргументацију због чега се ова ауторка, иако белоруског порекла, може и треба уврстити у савремену руску књижевност), Михаи-ла Шишкина, Евгенија Водолазкина, Полину Барскову и Марију Степанову, чије писање представља облик присећања, а са друге стране Људмилу Улицку, Сергеја Лебедева, Захара Прилепина и Гузель Јахину, као ауторе који су у свом стваралаштву усмерени на совјетску прошлост. Будући да је књига писана на хрватском језику и намењена читаоцима из региона, још један разлог да се управо ови аутори нађу у коначном избору је њихова доступност на ширем СХБ говорном подручју, као и то што су сви поменути аутори превођени на хрватски, српски и остале језике региона. Са друге стране, ауторка не полази од претпоставке да би просечни читалац већ унапред морао бити упознат са читавим књижевним опусом горенаведених аутора како би успео испратити њен рад, и из тог разлога у њеном уводном поглављу укратко наводи информације и упознаје читаоце са сваким писцем понаособ уз додатно образлагање критеријума по коме је сваки од њих укључен у ову књигу.

У наставку увода ауторка даје одговор на питање зашто савремени руски писци посежу за совјетском прошлошћу и њеним документаристичким (архивским и етнографским) материјалом, као и зашто је документаризам битно размотрити у циљу бољег разумевања савременог руског књижевног процеса. Ауторка објашњава да документаристички дискурс у руској књижевности није нов, међутим, наводи да се разлог посезања руских писаца

¹ Данијела Лугарић Вукас савремену Русију назива постсовјетском, тиме објашњавајући (уз навођење Лотмана и Успенског, који су изједначавали културу и памћење) оријентацију руских писаца према прошлости, која је за културу конститутивна. Ауторка такође пружа и значење префикса пост-, који у термину „постсовјетски“ не означава само временску удаљеност, већ и критичку дистанцу и дубоку испреплетеност са совјетским; поглед уназад а не унапред. Ипак, ауторка наводи и кључне догађаје у политици последњих деценија који, према њеном мишљењу, изводе савремену Русију из постсовјетске ере и уводе је у еру неоимперијализма.

за документаристичком грађом у периоду после перестројке (када се запажа повећан интерес за документ, културно памћење и колективни идентитет) временом изменио. Раније су аутобиографски и документарни елементи у књижевном пољу имали за циљ да убеди читалачку публику у веродостојност и аутентичност приказаних догађаја. Данас, иако савремени писци о којима се говори у овој књизи активно користе етнографске материјале (Алексијевич, Улицка), базирају своје романи на псеудодокументарној нарацији (Шишкин, Водолазкин), или у своје наративе укључују сопствена породична предања и материјалне трагове прошлости (Лебедев, Прилепин, Јахина, Степанова и Барскова, која своје романи темељи на архивском материјалу), ситуација се, ипак, изменила — чини се да је први пут након Розанова руски документаристички дискурс престао да буде носитељ метанаратива Истине.

Даље, ауторка дефинише и разграничава термине „прошлост“, „садашњост“ и „будућност“, објашњавајући да „помрчина будућности“ (након бројних насилних и трауматичних догађаја и промена који су задесиле народе бившег Совјетског Савеза, будућност престаје да буде сила човекових надања и снова) иде руку под руку са опсесијом прошлости и пребацивањем фокуса дискусија са садашњег и будућег на прошло. Наводећи кључне историјске периоде од 17. века до данашњег, ауторка нам показује на који начин је историја доказала да будућност није увек пут према бољем, и позивајући се на речи Марије Степанове која иде корак даље, сматрајући да „будућности уопште ни нема“ — постојеће будућности и садашњости нису стварне, већ представљају само варијанте прошлости. Приступајући прошлости, Лугарић Вукас, сагласно мишљењу Николаја Еплеа (које је изнео у својој књизи „Неугодна прошлост“), наводи да је Русија држава са двоструким памћењем и да објективна реалност прошлости не постоји, већ је обликује памћење, које је заменило идеологију у постсовјетским државама. С тим у вези је и сегмент уводног поглавља са поднасловом *Прошлост као њеајтар сјена, њовијесит као њројекцијски кайиштал*, у којем је реч о специфичном положају према прошлости, историји и памћењу у подсвесном, постисторијском посткомунистичком стању у коме је појединац укопан. У овом сегменту, Лугарић Вукас се бави лоцирањем трауме, заправо смештене на прагу између памћења (исконструисане и због своје нестабилности спорне везе са прошлосту, али коме са друге стране и индивидуум и колектив дугују своје постојање) и заборав, видљивог и невидљивог. Такође, ауторка приступа студијама међусобне повезаности прошлости и трауме, коју назива је фундаменталном дислокацијом — време не подстиче њен нестанак, већ израћање памћења које поседује велику моћ и потенцијал генерисања уметности (што се касније нарочито илуструје примером стваралаштва С. Алексијевич, П. Барскове, С. Лебедева).

Ауторка истиче наративност као основну човекову потребу и објашњава да је писање само по себи чин присећања и меморизације, процес претварања сећања у материјално памћење. Превртљивост сећања не треба посматрати као нешто негативно, јер оно што се сматра превртљивошћу у историографском смислу представља истину у књижевно-уметничком. Уз то, ауторка своју пажњу усмерава на контрадикторности и међусобно искључиве интерпретације онога што се сматра историјском траумом у средишту бројних друштвених и политичких конфликта, којима се бави савремена књижевност. Да је култура памћења јако актуелна у савременој руској књижевности, као и да се она заснива на исцрпљивању совјетског наслеђа, између осталог видљиво је и на стваралаштву писаца који су у различитим стилским регистрима репродуковали соцреалистичке моделе на формалним њеним делом које је на нашим просторима преведено и објављено. Данијела Лугарић Вукас залази у структуру пет полифоних текстова² — споменика патњи и храбрости. Ова

Прва трећина књиге, обједињена под насловом „Разглобљено време“, бави се приказом и анализом поезике Светлане Алексијевич, Људмиле Улицке и Михаила Шишкина. Ово поглавље започиње упознавањем читалаца са биографијом и поезиком белоруске нобеловке С. Алексејевич и приказом њене књиге *Рабљено доба — крај црвеног човека* (2015), првим њеним делом које је на нашим просторима преведено и објављено. Данијела Лугарић Вукас залази у структуру пет полифоних текстова² — споменика патњи и храбрости. Ова

² Уз *Рабљено доба*, петокњижје Светлане Алексијевич чине и *Рај нема женско лице*, књига о женама првоборкама у Другом светском рату, *Последњи сведоци*. *Соло за децју*

сведочења и памћења непрофесионалних писаца које ауторка чува од заборава, могу се читати као целовита књига и заправо представљају историју једне утопије. Иако се проф. Лугарић Вукас осврће на још осам аутора, будући да је ставља на сам почетак и анализира чак три њена књижевна дела, она несумњиво одлучује да Светлани Алексијевић посвети посебну пажњу, наводећи мишљење М. Липовецког да је Светлана Алексијевић прва важна постколонијална списатељица посткомунизма и у неком смислу у улози данашњег Солжењичина. Срж толиког интересовања и свих поређења пре свега лежи у усмерености Алексијевић на прошлост из перспективе друштвено безначајног сведока преломних историјских догађаја уз помоћ документаристичког ефекта и књижевне монтаже који структуришу 21 сведочење. Лугарић Вукас романе Светлане Алексијевић назива „романима-сведоцима“ или „романима-монолозима“ а још и „романима гласова“, којима доказује хипотезу да је прошлост увек актуелан феномен и пресудно утиче на појединчев однос са стварношћу. Премда је памћење увек индивидуално и универзално памћење не постоји, дела С. Алексејевић представљају пример чињенице да човек заправо увек памти из перспективе групе којој припада. Лугарић Вукас сматра ову књигу, написану у постколонијалном кључу, одличним увидом у метафоре које су дефинисале колективно несвесно (пост) совјетске цивилизације. Као још једну карактеристику њеног писања Лугарић Вукас истиче запажање да романи Алексијевић излазе из оквира типичних бинарних опозиција, (пре свега опозиције победник-губитник, зато што нико ко је био сведок трауматичних историјских догађаја себе не може заправо назвати победником). Победници пишу историју а губитници књижевност. Са друге стране, уз све горе наведено, професорка Лугарић се ипак и критички односи према појединим моментима овог књижевног дела, мерејући списатељицу на честом „поједностављању историје“ као и „стигматизацији“, наводећи их као пример онога што чешки писац Милан Кундера назива „орвелизацијом успомена“. Наиме, већ самим одабиром теме, С. Алексијевић алудира на то да прошлост Совјетског Савеза чине искључиво низ ратова и катастрофа и, уколико се неки од носталгичних исказа не подударују са том сликом, списатељица као да омаловажава те исказе свдећи логику појединца на низ симптома и означавајући ту носталгију траумом, самим тим потчињава свом гласу све остале, што онда доводи у питање и карактеризацију њеног стваралаштва као полифног.

Преласком са поглавља о „крају црвеног човека“ на поглавље „Пропуштена повијест Чернобила (Чернобилска молитва или хроника будућности Светлане Алексијевић)“, ауторка повезује ова два романа констатацијом да чернобилска експлозија не само да представља један од најзначајнијих догађаја XX века, већ сем тога означава и симболични крај социјализма, пружајући још један доказ да је култура модернитета суштински изневерила човечанство. Ауторка бира да ово дело уврсти у своју књигу иако наводи да се, премда *Чернобилска молитва* несумњиво има бројне додирне тачке са остатком опуса Алексијевић (пре свега у погледу своје структуре) она ипак значајно разликује од остатка ауторкине прозне продукције, пре свега зато што прелази пут од друштвеног схватања до егзистенцијалног, и сваког сведока ове катастрофе ставља у позицију филозофа. Још један аргумент у прилог томе да ова књига заузима посебно место у Алексијевићином петокњижју јесте факт да је и сама списатељица била један од сведока описаних догађаја. Лугарић у фрагментарности овог дела, линеарности која прелази у цикличност, каузалности која прелази у псеудокаузалност, појединчевом доживљају времена (прошлост која узрокује расцеп у садашњости) као и самом исцепканом, испрекиданом језику (немогућност сведочења, али и потреба за њим) види одраз величине ове колективне трауме. Правићи паралеле између овог дела и дела других великих мислилаца руске књижевности (Гогољ, Пушкин, Достојевски, Толстој, Андрејев, Солжењичин...), ауторка књиге *Моја домовина — СССР* пружа читаоцима дубљи увид у значај и смисао овог дела, а пре свега истиче значајну везу са Шаламовом, који сматра да је *Доктор Живаго* последњи руски роман, проглашава смрт романа и предлаже нову прозу која је потребна људима након трауме.

глас, која се бави децом у Другом светском рату, *Поцинчани дечаци*, о Совјетско-авганистанском рату, и *Чернобилска молитва*, дело о нуклеарној експлозији у Припјату 1986. године (*Прим. ауш*).

Анализирајући дело *Рајн нема женско лице* Светлане Алексијевић у поглављу „Лица Другог светског рата“, Лугарић Вукас доказује да је могуће писати о пропуштеној историји на начин који не одбија читаоце. Ауторка истиче да је и ово дело написано у стилу за Алексијевић карактеристичног „романа гласова“, у коме, говорећи о искуству рата из родне перспективе, саговорници нису пуки сведоци, већ (ко)аутори. У овој књизи, како Лугарић Вукас запажа, рат је ауторска репрезентација и интерпретација рата и његових друштвених и културних последица, на исти начин на који је то случај са совјетским социјализмом у *Рабљеном добу* и Чернобилем у *Чернобилској молићиви*. Већ сама структура ове књиге, како ауторка примећује, сачињена је од фрагментираних исказа и недовршених реченица, стога цео тај дисконтинуитет алудира на количину трагедије, коју су ти стравични догађаји створили. Овај роман издваја његова непосредна тематика: он се бави судбинама жена, које су каналисањем трауме бојишта кроз телесност током рата изгубиле своје женско лице. Узимајући то у обзир, није чудно што се сама списатељица солидарише са својим саговорницама као жена, и што је њен глас испреплетан са гласовима боркиња, које су приказане у кључу класичних романескних јунакиња, чиме лако буде симпатију читатеља. Лугарић Вукас се даље осврће на сам значај и утицај који је Други светски рат имао на Русију као носиоца победе, објашњавајући да је то нулта тачка у одбројавању нове совјетске и руске историје и да самим тим рат као да се делимично оправдава. Стога ауторка наводи изазове са којима се С. Алексијевић могла сусрести пишући ову књигу, објашњавајући да је у Русији врло проблематично и табуирано говорити о Другом светском рату у било ком другом смислу осим с призвучком борбености и поноса. Наравно, упркос свему, неопходно је скренути пажњу на незавидан положај боркиња којима је све до доласка Брежњева на власт било наређено да ћуте, те је та, женска страна историје, остала сасвим неистражена. Ова књига је значајна управо због тога што С. Алексијевић, иако није први аутор, који приказује рат из угла оних који су у њему учествовали, нуди увид у ратно искуство из перспективе жена као заштитница домовине, и родним приступом памћењу попуњује „рупе у сећању“ на Други светски рат. У оквиру овог поглавља Лугарић Вукас се осврће и на дело С. Алексијевић под насловом *Поцинчани дечаци*, које представља сабрана сведочења мушких војника у Совјетско-афганистанском рату и показује да рат не само да „нема женско лице“, већ уопште и нема људско лице. Он је неприродно, потресно и дубоко трауматично искуство са којег треба скинути вео наметнуте ратничке и јуначке митологизације и сагледати га без улепшавања.

У следећем поглављу, надовезујући се на претходно, ауторка посвећује пажњу још једној плодној и утицајној савременој руској списатељици, Људмили Улицкој, и њеној књизи *Детињство 45–53* (сачињеној од шест прича од детињству), код које ауторка види много додирних тачака са претходно поменутом Светланом Алексијевић. Овај део књиге назива се „Памћење ‘светле будућности’: фигура детета и *Детињство 45–53* Људмиле Улицке“, и такође је дат унутар поглавља „Разглобљено време“. У наставку, ауторка пружа аргумен-те због којих је ова књига битна у контексту разматране проблематике односа књижевности и памћења. Осврће се на фигуру детета као наивног сведока историјског времена, на наративизацију личног искуства у чије подвесно је снажно усађен мит о совјетском детињству као најсретнијем детињству упркос свим потешкоћама и сиромаштву, и на крају на друштвену вредност Улицкине књиге, која је оцењена као изузетно важна са аспекта институционализације „колективног памћења“. Оно што према ауторкином мишљењу издваја књигу *Детињство 43–55*, међу осталим које се баве приказивањем историје из угла детета, јесте то што код Улицке дете није „слепо“; оно није пасиван објекат искључиво подложен манипулацији одраслих и пројекцијама социјалистичких утопистичких идеала. Лугарић Вукас истиче да је ова књига важна управо као демитологизација мита о срећном и слепом совјетском детињству и стереотипа о ограниченим спознајним вредностима дечјег искуства и памћења. У поређењу са осталим романима које Лугарић Вукас чита, „укоричена сећања“ Људмиле Улицке најслојевитије одражавају једну од централних тема којих се књига наше ауторке бави, а то је управо повезаност памћења са идентитетом. Ауторка такође на конкретним примерима похваљује и епистоларну форму за коју се Улицка определила, која одлично истиче потенцијал књижевности као средства за вербализо-

вање, и, као следећи корак, савладавање трауме, а са друге стране, и као медиј који чува искуство говорника постављајући сведоке описаних догађаја пред читаоце. На крају се истиче и јасно видљив контраст који у књизи постоји између историјски тачних чињеница и „лажног сећања“, које, иако искривљено, није нужно лоше, већ у ствари представља приповедну стратегију чијом применом говорници успевају да вербализују неисказиву трагедију. Све то јесте пример хероизације рата, који не треба схватити као сведочење памћења већ упућивање на место заборава. Према Лугарићевој, ово дело је значајно јер представља један од начина трансфера кратког и пролазног комуникативног памћења у дуже и издржљивије културно памћење.

Последњи роман чијим питањима се ауторка бави у оквиру поглавља „Разглобљено време“ и којим га затвара, представља роман Михаила Шишкина, описан у одељку „Разглобљено време: фигура слепца и ‘вечно сада’ Михаила Шишкина“. На почетку ове, као и сваке друге анализе, ауторка нуди кратак приказ прозног стваралаштва и доприноса писца Михаила Шишкина савременој руској књижевности, поредећи форму његових романа са стваралаштвом других традиционалних и модернистичких писаца, налазећи додирне тачке, као и тачке разлижења са обе групе. Ауторка приступа Шишкиновој специфичној романескној временској затворености у „вечном сада“ посредством Бахтинове теорије хронотопа, означавајући да се, када је реч о писмима у *Писмовнику*, ту примећују хронотопи у којима је време анулирано. Код Шишкина, време је дато само условно, зато што су прошлост, садашњост и будућност нераскидиво повезани — свако време скривено одражава прошлост, док се у прошлости крију догађаји који ће се тек догодити. Ауторка такође ставља до знања да се прошлост у Шишкиновом роману тек делимично може спознати, из разлога што она, као и будућност, припада оностраном, а памћење и присећање се стога посматрају као контакт човеке свести са апсолутним и вечним. Како сам поднаслов овог дела књиге сугерише, ауторка се бави и „фигуром слепца“ и мотивом огледала као честом метафором самоидентификације која у овом роману губи ту функцију. Та два кључна елемента *Писмовника* су, према ставу Лугарић Вукас, уско повезани. Полазећи од свог запажања да је у сложеним Шишкиновим романима памћење метафизичка категорија, ауторка на низу примера показује како оно може бити изједначено и са писањем, аналогним виђењу. Ауторка истиче да се у писмима главних ликова, Саше и Волође, често тематизира питање спознајног потенцијала књижевности. Такође, оно што у *Писмовнику* ауторка чита из Шишкиновог увођења слепог очуха (и уопште, дајући конкретне примере како је слепило представљено) јесте да у спознавању света кључна компонента није видљивост, него пре свега осетљивост. Због тога се слепило не посматра као нешто негативно, што деградира човека, већ слепи човек често поседује посебна знања и нешто налик пророчанским способностима. Њему су прошлост и онострано отворени и он је представљен као посредник између два света. Слепог човека Шишкин посматра као једино право уметника, будући да је то појединац саткан искључиво од својих сећања, а управо она која су међу њима најважнија и емоционално најинтензивнија нису видљива на дневном светлу. Даље се ауторка осврће на тему љубави и слепила, јер, иако је *Писмовник* роман о чежњи и страсти између Волође и Саше, једину праву љубавну везу успева да оствари слепи очух, јер он, управо зато што је слеп, може продрети до душе своје партнерке.

У следећем обимном поглављу професорке Данијеле Лугарић Вукас, под насловом „Фрактуре памћења“, обухваћена су њена тумачења дела четири руска савремена аутора — Сергеја Лебедева, Јевгенија Водолазкина, Захара Прилепина и Гузељ Јахине. У одељку под насловом „Звук тишине мртвих — о роману *Граница Заборава* Сергеја Лебедева“, ауторка обраћа пажњу на функцију аутора као фигуре која даје глас онима који га немају, или су га изгубили, и на тај начин доводи у везу рад С. Лебедева и С. Алексијевич. У анализи књиге „Граница заборава“, чије средишње мотиве представљају ауторова породична тајна, (која се поставља као конструктивно језгро ове ратне приче) и совјетски логори као инструмент унутрашње колонизације, ауторка образлаже због чега је ГУЛАГ био и остао у толикој мери плодна тема у руској књижевности. Ауторка даље објашњава да је руска књижевност од 1980-их једно од средишњих поља система систематизације културног памћења. Гледано из те перспективе, Лебедевљев роман не само да систематизује култур-

но памћење, већ тежи да уметност, савест и памћење врати у културу. Наводећи то као чињеницу, ауторка стваралаштву С. Лебедева супроставља текстове већ поменуте С. Алексијевић. Ауторка такође истиче да иако је роман написан у првом лицу јединине, нудећи као наратора дечака који одраста за време Великог терора, то се често мења, с обзиром да се писац често обраћа својем читаоцу на „ти“. Даље ауторка говори о сижејној линији романа у чијој основи се налази памћење о совјетским логорима. Кроз лик дечака и његовог деде, заповедника у логору, Лебедев илуструје својеврсно учење по моделу, утицај старог командира на дечака, његов однос према смрти и наслеђу, мотив слевила (који се овде разликује у односу на Шишкина и приказан је негативно, као казна, али са друге стране, због немогућности потврде, и као извор нестабилности дечаковог идентитета), однос између памћења и заборавља, као и између језика и неисказивог, тј. немогућности описивања трауме. Лебедев посвећено описује историју трауме — траума није само патологија, већ и начин изражавања истине. Траума у његовом роману не остаје само у прошлости, него се преноси и у садашњост и будућност, како ауторка примећује читајући Лебедевљев текст. Према мишљењу Лугарић Вукас, оно што је најзначајније за ово дело јесте управо његова терапеутска моћ.

Логично се надовезујући, ауторка наставља свој рад говорећи о роману *Авијатичар* Јевгенија Водолазкина, чији је лик Воронин, као и деда у роману С. Лебедева, био заповедник логора. И на примеру ове књиге, проткане грехом, злочиним и патњом, ауторка одлично доказује да ГУЛАГ трагично деформира човека. Ауторка овај део књиге назива „Књижевна потрага за изгубљеним памћењем: *Авијатичар* Јевгенија Водолазкина“. Уводећи нас у књигу и цитирајући различита претходна тумачења ове књиге, Лугарић Вукас пореди овај роман са Пастернаковим *Докџором Живаџом* и *Злочиним и казном* Достојевског. Дајући нам ваљане аргументе за помно читање овог романа, она уједно декодира његову суштинску поруку: да човек мора бити спреман да заборави како ли би остао присутан. На примеру саме сижејне линије овог „романа спознаје“, ауторка нам демонстрира време као средишњу категорију датог романа, скреће нам пажњу на начине на које прошлост упада у садашњост, али и наводи главна питања која Водолазкин у *Авијатичару* поставља, објашњавајући свој став да је некада битније каква питања књига поставља читаоцима, него какве им одговоре даје. Ауторка показује посебно интересовање за проблеме осе *Авијатичара* (памћење, време и смрт), као и за отворени крај ове књиге и поруку коју она са собом носи — језик уметности је фикционализована истина и искуство које добијамо из књига није ништа мање вредно од оног „реалног“. Ауторка даље анализира наслов књиге, жанровски је одређује, дефинише њену средишњу тему (однос између историје и памћења), артикулише тему језичке природе *Авијатичара* и заузима став према интертексту.

У поглављу „Маскулини клинички (соц)реализам Захара Прилепина“, ауторка нас уводи у тему приближујући нам стваралаштво Захара Прилепина и уједно одређујући његово место међу осталим обрађиваним писцима. Она га назива новореалистом и предочава нам сижејну линију романа *Манастир*, као и његово жанровско одређење, уједно се надовезујући на претходну главу кроз поређење хронотопа (који овде припада мушкој историји) Прилепиновог романа с *Авијатичаром*. Даље, Лугарићева наставља са анализом поређења *Манастир* с другим романима сличне тематике и истичући његову важност као романа који се, фокусирајући се на Соловецки логор (осликан као „држава у држави“), бави одгонетањем проблема анонимизације зла. Ауторка такође посматра пишчево стваралаштво из перспективе његових идеолошких ставова и естетске природе његових дела, и обраћа пажњу на „високи стил“, којима су она обогата. За разлику од претходно наведених дела, говорећи о тежишту књиге, Вукас издваја овај роман. Иако је његова радња смештена у совјетски ГУЛАГ, тема памћења и трауме, упркос очекиваном, за њега уопште није релевантна. Ауторкин је дојама да и поред његовог естетског и друштвеног значаја и места у савременој књижевности, овај роман треба читати враћајући се уназад, враћајући се на поезију соцреализма. У наставку, ауторка посебну пажњу посвећује моторици у тим условима неизбежног насиља, насиља као норме а не патологије, насиља као темеља самоидентификације, коренског обележја сексуалности и универзалног метајезика, али и његовим могућим алтернативама и Прилепиновом приступу родним односима, равнодушно-

сти и спремности јунака на смрт (јер она симболише сједињење тела са телом домовине), али пре свега — маскулинитету.

После поглавља о Захару Прилепину следи поглавље под насловом „Мелодрамска имагинација Гузель Јахине“, у којем се Лугарић Вукас бави дебитантском књигом ове списатељице: *Зулеџа ојџара очи*. Дефинишући значај жанра мелодраме у који смешта дато дело, Вукас га види као спој социјалистичког романа и бразилске сапунице са неоконијализмом као подлогом (совјетска култура која еманципаторски утиче на татарску, насилна и дискриминаторна улога спољашњег непријатеља у животу татарске породице, осликавање татарске културе као „заостале“). Ауторка примећује да је опозиција „добро-зло“ јасно видљива од почетка и да су сви добри јунаци уједно и физички привлачни, али пасивни, док су негативни активни. Као и претходно поменуто дело, и ово се бави родним односима у којима је жена стереотипно објективизирана и традиционално приказана као ирационалан, немоћан објекат, а мушкарац као рационални, моћни освајач. Ауторка тумачи Јахинин мелодраматизам и повлачи паралеле са утопизмом (јер нас сиже одвлачи у свет илузије) тумачећи смисао самог наслова, у којем „отворити очи“ значи препустити се љубави. Ово дело је истакнуто као веома значајно пре свега због свог терапевтског импулса у описивању чина трауме, који совјетску прошлост чини савладљивом, јер је у питању проза коју једна жена (уз то припадница исте националне мањине којој и главна јунакиња припада) пише из перспективе разумевања, тематизујући живот друге жене и судбину малог човека уопштено. Ауторка сматра да совјетски мит само на тај начин може изгубити своју магичну моћ.

Последња трећина ове књиге названа је „Дискурзивност присећања“ и посвећена је романима значајних руских списатељица — Полине Барскове и Марије Степанове. Ауторка се определила да ову целину започне поглављем „Живе слике Лењинградске блокаде: Полина Барскова“. Лугарић Вукас наводи да се 872 дана опсаде Лењинграда, током којих је погинуло више од милион људи, сматра једном од највећих траума совјетског раздобља. Ауторка је становишта да овај роман треба издвојити из остатка блокадних текстова руске књижевности зато што, као већ поменути романи Улицке и Алексјевић, проблематизује оправдавање колективне трауме великом победом и јунаштвом. Нарочито је занимљиво што Барскова приказује град под опсадом као граничну зону и у физичком и у менталном смислу, хетеротопију у којој су поремећена уобичајена „правила игре“. Ауторка ставља роман Полине Барскове у контекст канона светске књижевности, али и осталих текстова који се баве идентичном тематиком, доказујући њену иновативност, нове естетске потезе и сам значај њеног дела. Списатељица темељи свој текст на различитим документима, дневницима, писмима и споменицима и посебним поступцима и механизмима у тексту оживљава глас сведока. Иако њени чланови породице нису страдали, она блокаду памти као припадница генерације постпамћења, те је стога и меродавна да пише о овом трауматичном догађају који активно живи у њеној свести. Лугарић Вукас истиче изузетну вредност ове књиге, описујући је као оптички инструмент за посматрање трауме и онога што повезује људе под блокадом, али и њену моћ да читаоца претвори у својеврсни „архив успомена“.

Последње поглавље ове књиге носи назив „Археологија памћења и заорава: лирска мера историје Марије Степанове“. Пре свега, ауторка нам пружа основне информације о списатељици Марији Степановној и контекст у којем је ово библиографско дело настало (као аутобиографски фрејдовски текст о властитој породици). Ауторка дефинише жанр овог романа, као и оно што га стилски и тематски повезује са претходно анализираним, тј. управо бављење природом памћења и (не)могућношћу нарације, у оквиру којих је прошлост неизвеснија од будућности и поново се тумачи као централна тема постсовјетске руске књижевности која се увек враћа својој прошлости. Ауторка такође дефинише и бројна питања која овај роман поставља, попут: „Како приповедати приче о прошлости?“, „Да ли је могуће присећање без имагинације?“, „Где је граница заорава?“, „Многа друга, док би најважније било: „Како предочити совјетску прошлост и ослободити памћење од тоталитарних амбиција?“. Материјални трагови породичне прошлости нуде грешке, искривљења и неистиности, стога ауторка закључује да овај роман доказује како, будући да се

сећање често не подудара са оним што се заправо десило у прошлости, присећање не пружа никакву гаранцију аутентичности, што, према њеном мишљењу, представља суштинску проблемску поставку овог романа. Данијела Лугарић даље контрастно, као две стране исте медаље, супротставља стваралаштво Степанове (која је емотивно урођена у прошлост и историју претвара у лирику) и Сорокина (чије стваралаштво је проткано клишеима). Ауторка се бави и главним елементима и мотивима романа Марије Степановне, као што су приватизација прошлости, војеристичка склоност савременог човека према сценама насиља, филозофија присећања, осакаћена луткица као алегорија писања и метафора памћења и преживелих, и, пре свега, парадокс породичне прошлости на којој је јасно видљиво да је памћење само друга форма заборав.

У епилогу, ауторка се осврће на памћење које лежи у средишту културних ратова у постсовјетској прошлости и, алудирајући на актуелне политичке догађаје на подручју држава бившег Совјетског савеза, проглашава „време новог бездана у Русији“ и „крај постсовјетског раздобља руске историје“. Она примећује да је жариште руске историје простор незнања и да је њена изјава да је прошлост „театар сјена“ заиста оправдана. Уз то, она упозорава на узнемиравајућу растућу агресију руске администрације. На самом крају, ауторка пружа додатне информације о ауторима наведеним у књизи и наводи да свако путовање у прошлост неминовно у себе укључује и ауторефлексију. Ауторка закључује да уметност претвара невидљиво у видљиво и да је књижевно стваралаштво стога лековито, као што је својим радом и сама дефинитивно успела да покаже.

Симка Ђурић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
simka.djuric@gmail.com

UDC 821.161.1.09(082)

Ленинградская неподцензурная литература: история и поэтика
(ред.-сост. Ю. Валиева и Ю. Орлицкий). Санкт-Петербург: RUGRAM_Пальмира, 2022, 277 стр.

Зборник *Лењинградска незванична књижевност: историја и поезика* бави се темељним проучавањем књижевног наслеђа лењинградске андерграунд културе и састављен је на основу материјала са научних конференција и семинара, организованих у сарадњи Санктпетербуршког државног универзитета, Руског државног универзитета друштвених наука и Центра Андреја Белог. Зборник се састоји од 4 целине. У прву целину укључено је 11 радова који су излагани на конференцијама о лењинградској незваничној књижевности у периоду од 2017. до 2020. године. Другу целину чине три публикације које се тичу поезије Кларка Кулица, Аркадија Драгомошченка и посете америчких андерграунд уметника Лењинграду 1983. и 1989. године. Трећа целина зборника садржи материјал са тематског округлог стола који је реализован 2017. године као и резултате тада спроведене анкете, док четврту целину чине програми трију конференција и семинара који су одржани у периоду од 2017. до 2020. године. У прилогу се налазе и бројне фотографије излагача.

Зборник отвара чланак Јулије Валијеве, који је посвећен поезији Бориса Ивановича Иванова, истакнутог прозаисте, теоретичара и историчара незваничне лењинградске културе. Ауторка се бави песничким стваралаштвом Иванова, које својевремено није наишло на разумевање савременика и тако је остало у рукописима. Обимна збирка Ивановљеве поезије, која обухвата његов тридесетогодишњи опус, била је објављена тек 2019. године. Анализирајући стихове из различитих периода његовог стваралаштва, ауторка истиче да поезију шездесетих година одликују афористичност и рефлексивност, док се у поезији

седамдесетих јављају лењинградски мотиви који се преплићу са елементима љубавне лирске поезије.

О кемпу, постмодернистичком естетском феномену, као и о његовом значајном утицају на лењинградску андерграунд културу, сазнаје се из чланка Петра Казарновског „Кемп на руски начин“ (20–36 стр.). У совјетско време, због недовољно јасног дефинисања масовне културе, под кемпом се подразумевала поетика која је спајала наизглед неспојиве слојеве „високе“ и „наивне“ уметности. Сам појам кемп, који је у широку употребу увела теоретичарка Сузан Зонтаг, Лењинграду представља песник Леонид Јентин који говори о новом начину уметничког размишљања и новом уникалном стилу (штравише антистилу). Аутор открива на који је начин кемп привукао незваничне уметнике и како су они успевали да својим текстовима истовремено привлаче и одбијају читаоце, изазивајући необично естетско задовољство. Казарновски истиче да је ова естетика посебно уткана у стваралаштво хеленуктиста, лењинградских андерграунд уметника.

Николај Николајев у свом чланку „Хеленуктизам као основни принцип поетског и прозног стваралаштва Александра Миронова“ представља стваралаштво хеленуктисте Александра Миронова. Аутор наводи да је хеленуктизам поникао у кругу малосадовских песника, а да је први пут изражен у поезији тада шеснаестогодишњег Миронова, чак и пре него што је био званично оформљен као покрет 1966. године. Према мишљењу аутора, Миронов је био најистакнутији представник хеленуктистичког покрета и остао је заувек веран његовој поетици. Кроз Николајевљево навођење стихова, одломака из драматике (оригиналног хеленуктистичког жанра) и његових одговора на упитник о нецензурисаној књижевности, стиче се утисак да је Миронов не само писао, већ и живео као прави хеленукт.

Татјана Николајка представља читаоцу своја запажања о драмама Ивана Стеблина-Каменског. Према речима ауторке, Каменски је прву драму под називом „Драма у стиховима“ написао у једном даху 1965. године, представивши свој боравак у Москви током зимског распуста те године. Ауторка, и сама једна од јунакиња драме и учесница тих студентских зимских окупљања, наводи да је Каменски маестрално успео да пренесе бојску атмосферу тих московских вечери, зачињену источњачком филозофијом, јогом, старалаштвом Александра Веденског, Данила Хармса те покретом битника. Ауторка такође помиње четири драме које је Каменски написао те исте године, након чега је драмске текстове писао и приређивао искључиво поводом породичних и археолошких свечаности.

Читалац се даље упознаје са стваралаштвом Генадија Алексејева, кога Јуриј Орлицки назива „мајстором лењинградског слободног стиха“. Аутор напомиње да је уврежено мишљење да лењинградска школа негује класичну форму стиха, док је московска школа либералнија и отворена према новинама. Због ових разлика у званичној књижевној политици проишавши су и различити ставови према верслибру. Слободни стих је лако пронашао своје место у московским песничким круговима, док у Лењинграду није био општеприхваћен, мада је постојао. О томе сведочи „Антологија лењинградског верслибра“ коју је саставио Леон Гроховски, а у коју су ушли стихови лењинградских еминентних песника Јосифа Бродског, Виктора Сосноре, Сергеја Завјалова и других. Међу њима је управо Генадиј Алексејев, на чије се стваралаштво даље фокусира аутор, дајући садржајну анализу његове песничке поетике. Аутор закључује да Алексејев риму и метар са успехом замењује дијалектиком сижеа, патос - прецизношћу речи, а ефектне завршнице - логиком мисли.

Чланак Михаила Павловца посвећен је перформативној поезији, „конкретном театру“ и хепенинзима једног од најистакнутијих песника лењинградске „филолошке школе“ Александра Кондратова. Аутор посебно пажњу посвећује концепту „конкретног театра“, у којем уочава елементе спонтаног театра Јакоба Морена и препознаје утицај европске антиапстрактне поезије. Према Кондратову, драматург саставља окосницу драме и оставља глумцима потпуну слободу израза, док режисер има искључиво улогу провокатора. Оваква концепција позоришта брише границу између глумца и гледалаца, јер публика постаје равноправни учесник и од ње се очекује реакција. Павловец закључује да дата концепција такође објашњава и хепенинге и перформативну поезију Кондратова, јер он у њима наступа управо у улози режисера тј. провокатора, изазивајући реакцију читалаца и гледалаца, који бивају увучени у његову замисао.

О објављивању приче „Месо“ Бориса Дишљенка у самиздату 1981. године и у званичној штампи пет година касније, говори Елена Панкратова. Главни јунак приче је мали човек који се стално судара са репресивном влашћу тоталитарног система, непрекидно се суочавајући са сопственом обесправљеношћу. У самиздатском издању елементи свакодневице, имена јунака, називи улица, те апсурдна организација друштва неодољиво су подсећали на Совјетски Савез. Како би прошла цензуру и постала подобра за објављивање у званичној публикацији, прича је морала да претрпи извесне промене. Тако јој је додат епитет „фантастична“, а радња је изменом имена јунака, топонима и заменом руске фразеологије неутралном, измештена ван граница Совјетског Савеза, на далеку недефинисану западну територију. Упоредјујући два издања приче, ауторка овакве промене проналази, анализира, а у неким од њих открива и трагове ироније.

Борис Трубњиков представља самиздатску збирку песама „Метастазе“, која је настала као резултат акције неформалне књижевне групе „Нол-искуства“. Зборник је садржао 129 песама московских и лењинградских песника и издат је у 10 примерака, од којих је пет послато у Москву. Два зборника су илустровали лењинградски сликари и сликарке. Аутор у раду наводи имена свих уметника, чије су песме ушле у састав зборника, а потом о неким од њих даје више информација. Такође, детаљније говори о себи, Ивану Сотњикову и Андреју Желудову, ауторима овог зборника и оснивачима андерграунд групе „Нол-искуства“.

Чланак Ане Успенске говори о борби са цензуром, путевима њеног заобилажења, жељи и потреби писача да њихова дела буду и званично објављивана, али и о неопходности постојања самиздата и тамиздата у совјетско време. Ауторка све ово демонстрира на примеру Андреја Битова и његовог романа „Пушкински дом“. Надајући се да ће наступити период новог Хрушчовљевог одмрзавања, Битов је десет година избегавао сурове рецензенте, продужавао рокове за завршавање романа, објављивао делове „Пушкинског дома“ у часописима, да би на крају роман објавио у Сједињеним Америчким Државама.

Тимур Хајрулин се у свом раду бави поетиком пејзажа у поезији Леонида Аронзона, посебно анализирајући његову песму „Порука у болницу“. Аронзона су сматрали највећим конкурентом Бродског за именовање првог песника лењинградске андерграунд сцене. Хајрулин упоређује поезију Бродског и Аронзона, тражи сличности у њиховом стваралаштву, налазећи их у ритмици, честом понављању речи, коришћењу одраза у води и огледалу, те коришћењу пејзажних слика. Аутор такође открива Аронзонове специфичности. Истиче да код њега одраз у огледалу усложњава простор, често га претварајући у лавиринт, а да су пејзажи који се најчешће срећу пусти паркови и баште у којима се назире божанско присуство.

Први део зборника закључује рад „Бројеви и фигуре у поетици: случај Ри Никонове“ (122–143 стр.) Бориса Шифрина. Аутор у случају Никонове проналази и анализира приврженост математичким структурама, нове могућности изражавања кроз „векторску“ и „вакуумску“ поезију. Бави се фактором датирања, конфигурацијом бројева, наглашавајући да бројеви и облици поред значења количине и редоследа имају и идентификаторску функцију, а да се сва та значења преливају у поезију.

У други део зборника читаоце уводи чланак Марије Зилбербург у којем објашњава настанак публикација Бориса Иванова и Олге Зилбербург. Борис Иванов у свом чланку „У потрази за братом“ (146–174 стр.) износи сећања на гостовање америчких андерграунд уметника, песника и музичара. Аутор наводи да су у почетку и гости и домаћини сматрали да се њихови покрети веома разликују, али су по упознавању дошли до закључка да имају много тога заједничког: аполитичност, одсуство широког контакта са публиком, веровање да уметност не сме бити слушкиња ниједној филозофији нити идеологији, већ мора бити слободна и уникална синкретична целина. У чланку „Трубите у своје леденице“ (175–184 стр.), који је уједно и рецензија Кулицове књиге „Сада нас је двоје“, Олга Зилбербург на оригиналан начин приступа анализи поезије, посебно обрађујући пажњу на међусобни утицај Кларка Кулица и Аркадија Драгомощченка.

Трећа целина зборника представља преглед округлог стола посвећеног историјату лењинградског самиздата. Округли сто одржан је 25. децембра 2017. Године у Санкт Пе-

тербургу, а на њему су учествовали бројни представници незваничног лењинградског књижевног покрета. Међу њима су били следећи учесници: Анатолиј Бергер, Тамара Буковска, Вјачеслав Долинин, Александр Горнон, Дмитриј Григорјев, Михаил Јерјомин, Валериј Земских, Борис Констриктор, Владимир Кучерјавкин, Јулијан Фрумкин-Рибаков и др. Организаторка овог округлог стола Јулија Валијева је уочи разговора поделила учесницима упитнике са молбом да их попуне. Белешке са овог окупљања су пропраћене примерком датог упитника и одговорима извесног броја учесника. Овај део зборника се посебно истиче динамичношћу живе речи и разговора са округлог стола, али такође и одговорима на постављена питања из анкете.

Завршна целина зборника обухвата програме међународних научних конференција које су одржане у периоду од 2017. до 2020. године, а које обједињује истраживање лењинградске незваничне књижевности. Велики број радова и излагача најављених у овим програмима сведочи о непролазном интересовању за проучавање андерграунд сцене северне престонице.

Богат и разноврстан по истраживачким текстовима, зборник *Лењинградска незванична књижевност: Историја и њојика* даје јасан и садржајан преглед незваничног књижевног стваралаштва друге половине двадесетог века у Петербургу, тадашњем Лењинграду. Зборник је веома информативан, нарочито јер се бави недовољно истраженим пољем књижевног наслеђа андерграунд културе. Несумњиво је да ће овај зборник бити занимљив и од користи не само проучаваоцима књижевности, већ и културолозима, социолозима, историчарима и широком кругу читалаца.

Нада Милићевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
nada.milicevic@yandex.ru

UDC 73/76(470)''19/20''(082)
821.161.1.09''19/20''(082)

ЭТО НЕ МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

(ред.-сост. Корнелија Ичин). Белград: Издательство Филологического факультета Университета в Белграде, 2021. 328 стр.

У октобру 2019. године на Филолошком факултету у Београду одржана је међународна научна конференција „Ово није московски концептуализам“, која је окупила учеснике из Токија, Москве, Загреба, Београда, Констанца, Тибингена, Бохума, Цириха, Минхена, Брисела, Торина, Њујорка. Зборник научних радова који ћемо представити настао је као плод излагања радова посвећених концептуалној уметности и књижевности и живих дискусија између учесника конференције.

У раду „О појму концептуализма“, који отвара зборник, Јекатерина Лазарева реконструира историју настанка појма „московски концептуализам“. Полазећи од истраживања Ј. Бобринске, М. Бартелика, Б. Гројса, В. Хилингс, П. Пјотровског и других проучавалаца концептуалне уметности, Лазарева аналитички приступа проблему дефинисања и развоја термина „московски концептуализам“, указујући на везе са западном и глобалном концептуалном уметношћу. Ауторка у оквиру рада преводи на руски језик писмо Ц. Кејда упућено 1977. године А. Манастирском (дешифровани текст писма на енглеском Ј. Калинске), које представља одговор на предлог сарадње на уметничком пројекту и по први пут публикује ово значајно сведочанство о ретком иступању московских концептуалиста из затвореног уметничког круга.

Концептуализам у свом московском облику интегрисаће (ауто)интерпретацију као конститутивни елемент уметничког дела. Интерпретације сопствених дела концептуали-

ста нису ништа друго до „секундарна уметничка дела, која подлежу истом таквом дешифровању као и примарна“ (стр. 23), што категорички разликује концептуализам од постсимболистичке авангарде, која је строго одвајала манифесте и теоријске трактате од примарног стваралаштва. Реферишући на мисао Гројса о новом, као ревалоризацији старог, Игор Смирнов у раду „Московски концептуализам и историјска авангарда, или деконструкција деконструкције“ показује да новог или нема или је оно безвредно и неодређено, илуструјући своје тврдње примерима из опуса Д. Пригова, Л. Рубинштејна, И. Кабакова, А. Манастирског и групе „Колективне акције“. У овом смислу концептуално уметничко дело увек је смешно, оно настаје не просто као умни акт, већ и афективно. Реч је о смеху који упориште има у кантовском „ништа“; он неутралише све опозиције, што је једна од главних одлика концептуалне уметности. За концептуалисте у уметности нема последње речи, уметност која лечи у директној је опозицији са авангардном естетиком шока. Док у авангардној уметности дете може бити стваралац узвишеног дела, у концептуализму детињство асоцира на агресију, а професионално бављење уметношћу се снижава до нивоа дечије забаве.

Сабина Хенген у раду „VIDEO POIESIS: Питања документовања у московском концептуализму“ прави ретроспективни осврт на ауторска издања и мултимедијалну документацију почевши од прве половине 1980-их година („Културпаласт“ из 1984. год. у издању „S Press“). У оквиру овог издања штампана су дела В. Некрасова, А. Манастирског, Н. Алексејева и Д. Пригова, као и групе „Колективне акције“, уз аудиокасету са читањима дела наведених аутора. У комплекту су се нашле и картице Л. Рубинштејна. Користећи псеудониме (Гинтер Хирт и Саша Вондерс), што је у потпуности одговарало концепту андерграундне уметности и уједно штитило ауторе издања при објављивању неофицијалних руских текстова у иностранству, Хенген и Вите приступају истраживањима у својству учесника уметничког процеса (*artistic research*). Ауторка учествује у експедицијама групе „Колективне акције“ („Путовања ван града“, од 1976. год.). Документ постаје неодвојив део перформанса. Захваљујући камери Vlaupunkt VHS, допремљеној из Немачке у Совјетски савез, Хенген бележи колективне акције и перформансе московских концептуалиста. Она разматра видео као медијум дијалогичности, који омогућава ономе ко снима да истовремено буде део процеса. Ауторка уводи термин „videooiesis“, указујући на важност естетске компоненте дела и значај самог стваралачког процеса. У раду се анализирају „видеодраме“ „Разговор с лампом“ А. Манастирског, „Пројекат изложбе једне слике: ‘Врт’“ И. Кабакова и „Осећам се као да сам изван овог света, унутар којег бих желео да будем“ Н. Алексејева, које такође чине део видео-документације из архиве Хенген и Витеа из 1985. године.

У раду „Лингвистика деконструкције: језичке аномалије у песничком стваралаштву Дмитрија Пригова“ Валериј Гречко бави се анализом језичког експеримента Пригова, настојећи да покаже како се језик официјалне пропаганде и бирократије преводи у ранг уметничког објекта, а уметничко дело на тај начин ставља у одређени контекст. Гречко анализира језичке операције којима се песник служи у свом опусу у циљу деконструкције одређених дискурса, притом систематизујући језичка нарушења која у датом процесу настају. Аутор указује на механичка померања, промене у језичкој и семантичкој структури, начине употребе фразеологизама, морфолошке и синтаксичке деконструкције, сударања различитих контекста код Пригова, дефинишући кроз илустративне примере из текста улоге свих наведених типова језичких аномалија.

Обраћање Пушкиновом наслеђу у стваралаштву А. Кручониха и Д. Пригова не само да омогућава приближавање перформативних поетика ових аутора, већ се у њиховом односу према Пушкину нарочито транспарентно виде црте руског поетског кубофутуризма у стваралаштву Кручониха, и концептуализма у стваралаштву Пригова — примећује Иља Куки у раду „Игра са класицима: Пушкин, Кручоних, Пригов“. Позивајући на „уништавање живих мртваца руске класике“ (стр. 75) и Кручоних и Пригов показују амбивалентан и противречан однос према Пушкину: у књизи „500 нових оштроумних шала и каламбура Пушкина“ (1924) и другим делима и чланцима Кручоних критикује обожавање класика са спремношћу на „символично стрељање Пушкина“ (стр. 76), истовремено га користећи као савезника Будетљана у обнови поетског језика; Пригов реинкарнира Пушкинов лик

на фону совјетске идеологије и културе, обраћајући се класику без пијетета. Док је код Кручоних акценат на звучању стиха, код Пригова је реч о померању стилских слојева и преношењу лика Пушкина у сферу културне идеологије. Кукуи показује на који начин се код оба песника одвија процес самоидентификације са „Сунцем руске поезије“: док Кручоних неретко присваја стихове класика, Пригов своје стихове приписује Пушкину.

Вадим Рудњев у раду „Пригов — песник-парафреник“ разматра лик Д. Пригова, прилазећи му с позиције психоаналитичара и осветљавајући његово „Друго Ја“ — лик песника-графомана, „који је себи дао задатак да напише 20000 песама“ (стр. 82). Полазећи од дефиниције термина „парафренија“, Рудњев своје тезе илуструје примерима на којима показује начине манифестације мегаломаније и опсесивно-компулсивног мишљења код Пригова. Аутор се пита колико је парафрено мегаломанско стваралаштво Пригова далеко од реалног човека, познатог аутору, сходно мисли о томе да „стваралаштво човека одражава његову суштину“ (стр. 89).

Приступајући књижевном стваралаштву као само једном од видова савремене уметности, Д. Пригов у свом уметничком опусу тежи деконструкцији логоцентричних структура и поигравајући се са језиком, жанровима, смислом, креира нове визуално-пеформативне начине форме. У раду „Појава стиха након његове смрти: Песник као уметник у стваралаштву Пригова 1990-их–2000-их година“ Марк Липовецки пружа опсежан увид у Приговљев богати уметнички свет, анализирајући његове перформативне сонорне жанрове („Азбуке“, „Крик кикиморе“), перформансе и видеоперформансе (самосталне радове и радове са другим уметницима — у првом плану је сарадња са И. Јусуповом и А. Долигином (медијеперформанси)), визуалне жанрове (стихограме, мини-буксе (књиге ручне израде), радове на новинама, гробове одбачених стихова, зборнике и букете „истргнутих, одбачених, похабаних и оскрнављених стихова“. Пригов придаје тексту статус концептуалног уметничког објекта, „спасавајући“ поезију од умирања кроз перформативни акт.

Владимир Фешченко у раду „Како изводити акције уз помоћ концепата, или О (не) креативној перформативности у поезији концептуализма“ настоји да дефинише дијалектику појмова „перформативност“ и „креативност“ на материјалима текстова московских концептуалиста. Полазећи од становишта да се језички исказа схвата као акт, што доводи до „перформативног обрта“, а ослањајући се на утемељења Л. Витгенштајна и Ц. Остина, Фешченко показује на који начин се концептуализам манифестује у свом московском руху (на примерима Рубинштејнових картица, Приговљевих стихограма и ритуалних читања стихова Манастирског), стављајући текст у први план и трансформишући га у објекат концептуалне уметности. Коначно, аутор поставља питање могућности и аутентичности креативности у односу на појам концептуализма и обратно, закључујући да „перформанс трансформише предмете у речи и концепте или речи и концепте у предмете, на јединствен начин, који је доступан само поезији“ (стр.126).

У раду „О ‘романтизму’ Лава Рубинштејна: поводов читања песме „То сам ја“ Ана Сергејева-Кљатис предлаже анализу Рубинштејнове песме, која није заснована искључиво на уобичајеној перцепцији и интерпретацији концептуалног књижевног дела путем интелекта, већ на емоционалној рецепцији и осмишљавању прочитаног. Како примећује Кљатис, песник открива унутрашњи, погранични простор своје личности, показујући породичне фотографије, док се сећања накупљена у емотивном памћењу нижу пред читаоцем, који посматра реалност субјекта у процесу промене и развоја његовог унутрашњег бића. Сећањима и асоцијацијама се придружује ауторска рефлексивност, која се манифестује кроз стваралачко осмишљавање стварности. Тема светске културе искрсава као један од кључних фактора за формирање ауторовог погледа на свет; кроз контакт са књижевним делима пратимо етапе одрастања и sazревања личности.

Михаил Павловец нас уводи у стваралачки опус песника Александра Кондратова, настављача футуристичке традиције у књижевности. У раду „Прото-концептуализам‘ песника лењинградске ‘филолошке школе‘ Александра Кондратова“ Павловец уочава везу са утопизмом историјске авангарде, која у опусу Кондратова обухвата и лични живот уметника (у датом случају и научника, што знатно утиче на развој његовог стваралачког пута). Принцип „серијске организације уметничког материјала“ (стр. 136) као основни принцип

песничке праксе Кондратова један је од кључних фактора који допуштају да се о њему говори као о претходнику руских концептуалиста. На примеру Кондратовљевих „Пушкинота“ аутор показује како се формира песничка „системска естетика“ и на који начин он деконструира фигуру класика, претварајући је у концепт и „преносећи пажњу са самог текста на његове оквири, периферију, паратекст“ (стр. 145).

Може ли се стваралаштво Германа Лукомникова сместити у оквири концептуализма или се оно ипак позиционира негде на граници између концептуализма и „постконцептуалистичког“ писма — пита се Масимо Маурицио у раду „Концептуалиста Герман Лукомников (?)“. Обрађујући се у свом опусу пре свега ниским жанровима и служећи се вулгарностима у језичком изразу, Лукомников гради сопствену „антиестетику“, која реферише на стваралаштво концептуалиста Д. Пригова, Л. Рубинштејна и В. Сорокина. Наглашену бруталност и вулгарну естетику Лукомникова-Бонифација аутор види као „инструмент за одређивање естетских оквира, у чијим границама би требало да се развијају уметнички дискурс и естетски оријентир епохе“ (стр. 150). Указујући на примат самог акта писма над свим другим аспектима текста и еманципације речи као такве, као и на Лукомниковљев однос према прошлости и савремености и њиховом преосмишљавању, аутор закључује да је песничко стваралаштво композиционо и концептуално ближе концептуалистичким него постконцептуалистичким тенденцијама.

Рад „О појединим мотивима, који заустављају време, у прози Владимира Казакова“ Василисе Шљивар посвећен је анализи мотива кроз које се открива тема времена у Казаковљевој прози. Мотив звезде, која се идентификује са тренутком (треперењем) и симболизује сфере бесконачног, човеку недостижног умом, у Казаковљевом „хаосмосу“ има улогу указивача пута, али истовремено позива да се прекораче границе рационалног и закорачи на пут фантазије и свемогућег. Небо је, међутим, често опустошено, звезде су умрле, а фигура песника-пророка је деконструисана. Са друге стране, тренуци у Казаковљевом опусу појављују се и у материјализованој форми — као злато које звечи. У овом смислу, време се сагледава као највећа драгоценост људског живота, као испостас вечности. Шљивар даље указује на везу Казаковљевог промишљања о времену са руском историјском авангардом — поетиком обериута, исходећи из мисли о немогућности континуитета временског тока и заустављеном времену, односно тренутку. Мотиви додира и корака, чаја, поднева-поноћи такође асоцирају на више сфере божанског, истовремено подсећајући и на ефемерност времена, неизбежну смрт и страх од исте, усамљеност и опустошеност простора у човеку и око њега, на животни пут који се пружа у непознатом правцу. Поигравајући се са овим мотивима кроз које сједињује есхатолошку и митолошку перцепцију времена, Казаков фиксира тренутак у покушају да достигне вечност.

У раду „Московски концептуализам и руски рок 1980-их година“ Надежда Григорјева показује како ће упркос развоју „високе“ културе концептуализма и „ниске“ рок културе 80-их година у различитим центрима Совјетског савеза (Москви и Лењинграду), доћи до укрштања ове две субкултуре и на који начин ће оне утицати једна на другу. Ауторка описује развојни пут и поједине акције групе „Колективне акције“, „Мухара“ и позније формиране групе „Централна руска висина“. Стваралаштво Д. Пригова Григорјева види као „тотално уметничко дело“ (стр. 187), које се са иронијом односило како према сопственој „тоталности“, тако и према совјетској рок култури. Ауторка пореди приговски „крик“ са рокерским екстатичним тенденцијама. Најзад, она скреће пажњу на активности групе Ј. Летова „Цивилна заштита“, заокружујући приказ деловања музичких група на руској рок-сцени током 80-их година, у истовременој тежњи да васкрсну авангардну поезију, али смештајући је у декадентни контекст.

Рад „Празна акција за анонимног гледаоца“ Арине Атик бави се питањем перспективе посматрача у „празним акцијама“ групе „Колективне акције“. Атик настоји да дефинише границе „демонстративног поља“ акције у односу на реалије свакодневног живота и сферу уметничког. Она разматра различите типове посматрача-учесника акције, издвајајући анонимног (не)посматрача као структурно најважнији елемент естетског простора у акцијама групе „Колективне акције“.

У раду „Слободне муве: мотив муве у уметности Иље Кабакова“ Данила Лејдермана истражује се мотив муве у радовима насталим у периоду од 1960. до 1990. године. Овај

мотив појављује се у целокупном уметниковом опусу, кулминирајући у раду „Мува“ (1992), радовима са изложбе „Живот мува“ (1992), али и у мањим графичким радовима, попут „Случајности“, „Кухињске серије“ и другима. Мува, као активна варијација на свакодневним, обичним стварима, у фокусу је Кабаковљевих уметничких инсталација. Прва мува, „Царица-мува“ (1965), садржи формалне сличности са фолклорним везом — атипичним извором инспирације. У радовима из 1960-их година (као што је „Рано јутро“) Кабаков користи шаблон за вез на коме приказује једноставне сцене, користећи свако ромбоидно поље као гравитациону равну, којом се наглашава просторна слобода. „Култура кухиње“ заузеће нарочито место у његовом стваралачком опусу и овде ће се уметник служити фолклорним мотивима, који нису били несвакидашњи у совјетском дискурсу. Радови из 1980-их и 1990-их година, приказани у оквиру изложбе „Живот мува“ баве се интеракцијом између муве и белине или трансценденталне празнине, конфликтом који резултира светлуцањем. Мува у Кабаковљевом раду постаје оличење анархије; наизглед аполитична, она у себи садржи радикалну праксу дестабилизације и трансформације гледаоца, аутора и музеја.

Слика света у стваралачком опусу Виктора Пивоварова прожета је апсолутним осећајем меланхолије, која се код уметника манифестује не као стање болести, већ као предуслов за настанак стваралачког заноса, који се достиже свесним осамљивањем и понирањем у дубине сопствене душе. Корнелија Ичин нас у раду под насловом „SUMMA MELANCHOLIAE: Виктор Пивоваров“ води кроз филозофску мисао Пивоварова у дијалогу са мислиоцима претходних епоха, отелотворену у његовим концептуалистичким албумима, који приказују путовања и различите стадијуме живота човекове усамљене (или свесно осамљене) душе. У албумима „Конклузије“ (1975), „Лице“ (1975), „Пројекти за усамљеног човека“ (1975), „Микрохому“ (1979), „Седам разговора“ (1977) открива се уметников свет у којем „кроз празнину и самоћу човек превазилази ограничења земаљског живота и схвата постојање, поново се уједињује са бесконачним“ (стр. 234). Често лишавајући слику елемената уметничког, Пивоваров обезличава уметнички језик и показује еволуцију људске душе у самоћи и празнини меланхоличног постојања, постављајући питања људске индивидуалности, слободе, односа човековог „ја“ наспрам „Другог“, живота „у кутији за шибнице“ и могућности излаза у метафизички простор, и коначно — смрти и очајања, из којих се и рађа стваралачки акт.

Текстуална компонента („вербална семантичка белешка“) у делима руских концептуалиста неодвојив је део визуалног уметничког рада, који подразумева истовремено постојање просторне и акционе перформативне компоненте. Вербална компонента допуњује визуелну, „истичући идеолошку или естетску знаковну природу приказаног дела“ (стр. 248). Денис Јофе у раду „Поводом питања о семантичкој генези вербално-телесног, перформативног и визуалног у руском концептуализму“ на примерима радова И. Кабакова, групе „Колективне акције“, А. Манастирског и Комара и Меламида показује узајамно деловање вербалне наративизације и уметничког дела, са једне стране, и саме акције, са друге стране: опис је саставни део примарне генезе акције, док се акција гради по законима наративног текста. Аутор истиче да су чланови групе „Колективне акције“ у свом деловању несумњиво рачунали на будућу литерарну интерпретацију изведених перформанса. Из опуса Манастирског Јофе издава акцију „Прст“ (1977), која реферише на низ мистичких пракси Источне цркве, као и на јапанску традицију одсецања прста „Јубицуме“ (као симболичког акта жртвеног потчињавања и покајања). Аутор пружа увид у детаљан опис заједничког перформанса Сергеја Курјохина, Јурија Ханона и Цона Кејца „Водена симфонија“ (1988), који материјализује и завршава концептуални гест. Као најбољи пример односа текстуалног, телесног и концептуалног издава перформативне радове Комара и Меламида „Пресне ћупте“ (1974) и „Једење Истине“ (1974), даље истичући да се овом парадигмом на руском материјалу бавио П. Флоренски, који је разматрао семантику појма „истина“ („истина“ и „правда“ (рус.)).

У раду „Политика концептуализма“ Томаш Гланц се бави питањем политичке димензије концептуалне уметности, полазећи од теме инсталације и рецепције исте. Аутор бира широко познате примере, као што је „Црвени вагон“ (1991) И. Кабакова, који директно

тематизује совјетску историју и читаву совјетску прошлост, смештајући у центар пажње политичку димензију времена. Стављајући гледаоца у позицију учесника перформативног акта, уметник „ствара политику“. Гланц показује постојање политичког потенцијала у концептуалним инсталацијама групе „Колективне акције“ („Слоган-1977“ (1977)) и групе „Гнездо“ („Демонстрација. Уметност у масе“ (1978)), које представљају политичку провокацију у форми транспарента. Сагледавајући опус П. Пеперштејна и инспекције „Медицинска херменеутика“ аутор истиче значај развоја жанра „инспекције“ (као уметничко-критичког дискурса), који представља својеврсни одговор на константну присмотру која се одвијала у совјетско време.

Пеперштејн у свом уметничком опусу наставља концептуалистичку традицију измишљеног уметника-јунака, испрва у албуму „Каталог са изложбе дела блумхауских уметника у периоду од 1970 до 1980. године“ (1981), а затим и у албумима „Запажања“, „Лењин“, „Сталинови цртежи“, у периоду од 1982. до 1986. године, потписујући радове именима измишљених уметника. „Мистификација ауторства и идентификација са Другим представљају значајан концепт у стваралаштву уметника“ (стр. 284) — примећује Јелена Кусовац у раду „Концептуалистичке технике Павла Пеперштејна и инспекције „Медицинска херменеутика“. Кусовац повлачи паралелу између активности некрореалиста и инспекције „Медицинска херменеутика“, чији су хепенинзи, усмерени на експериментисање са свешћу (тачније, колективним несвесним), били намењени пре свега елитистичкој публици; док су некрореалисти своје акције реализовали углавном у јавном простору, рачунајући на реакције обичних људи, пролазника или путника, чланови инспекције су то чинили у галеријском простору, пред посетиоцима изложби. Припадници обе струје тежили су брисању граница између уметности и медицине, „постављајући дијагнозе друштва“. Настојећи да се удаљи од друштвеног културолошког наратива, инспекција „Медицинска херменеутика“ у потрази за аутономним језиком ствара нови систем појмова, „базиран на ироничној имитацији структуре идеолошког језика“ (стр. 290). Као резултат ове потраге настаје „Речник термина московске концептуалне школе“ у редакцији А. Манастирског — заједнички пројекат московских уметника. Теоријска компонента представља важан део концептуалног уметничког дела: кроз (ауто)интерпретацију и коментарисање уметничке радње чланови инспекције настављају традицију старијих концептуалиста, за које је од кључног значаја била сама интелектуална игра, уметнички процес, а не резултат. Тема вечно неухватљивог у опусу инспекције „Медицинска херменеутика“ развија се кроз мотив палачинке која бежи и клизи (у једном од пројеката три инспектора-палачинке подсећају на три ипостаса даоског канона — метаморфозе њихове свести и психоделични ток мисли реферишу на даоску идеју свеопште промене, непрекидног тока и постанка).

У раду „Формирање перформативне праксе Марине Абрамовић: ‘Ритмови’“ Лана Јекнић полази од анализе раних сликарских платана уметнице М. Абрамовић, из којих ће се потом развијати њена перформативна пракса. Мотиви ударца, празнине, објеката који нестају са фотографија — пронаћи ће своју манифестацију и у перформансима Абрамовић. Тема очишћења и ослобођења, коју уметница покреће у перформансима „Чишћење огледала“ (1995) и „Балкански барок“ (1997), своје утемељење има у раним сликарским радовима, показаним на изложби „Генерација ‘71: Објекти и пројекти“ (1971) у серији слика „Ослобађање погледа“, а потом и у перформансима 1970-их година: „Ослобађање гласа“ и „Ослобађање сећања“. Перформанси из „београдског периода“ јесу покушај да се победи херметични принцип који је владао у друштву и мишљењу. Кроз серију ритуалних перформанса под насловом „Ритмови“ (симболички означених бројевима) Абрамовић испитује границе тела и свести, како уметника, тако и публике, која непосредно узима учешће у перформансу. Интересовање за тело она показује још у раним сликарским радовима. „Ритмови“ представљају најрадикалнији исказ уметнице о човеку и свету око себе, усмерен на критику друштва, али истовремено и покушај самоспознаје и достизања виших духовних сфера људске свести.

Крајем 1980-их година када долази до коначног урушавања совјетске утопије и социјалистичка доктрина више не представља препреку на путу слободе мисли и културе у СССР-у, руска филмска индустрија постаје слободна, премда по речима Ј. Марголита она

дживљава неуспех управо захваљујући „концепту слободе (односно неспремности за њу)“ (стр. 313). У раду „Господе, јесмо ли то заиста ми?“ Ефекат соц-арта у ‘Граду Нула’ К. Шахназарова“ Ивана Перушко посматра филм К. Шахназарова у контексту периода перестројке, примећујући сличност датог филма са политичким дискурсом соц-арта. Према речима ауторке „сам осећај бесмислице, безумља и апсурда много је важнији од постојања, или тачније, одсуства програма перестројке у њему“ (стр. 315). Шахназаров настоји да проникне у подсвест совјетског мита, указујући на његове слабе тачке. Перушко анализира илустративне сцене из филма, у којима главни јунак, Варакин, нашавши се у туђинском свету, који функционише по својим правилима, доспева у различите апсурдне ситуације, да би напослетку открио да је „изврнути“ свет заправо свет његове подсвести. Ауторка уочава сличност Шахназаровљеве сумрачне естетике са естетиком серије слика Комара и Меламида „Носталгични реализам“. Елементи црвене боје, који доминирају пејзажима Комара и Меламида, коначно ће у облику претеће масе испунити простор у Шахназаровљевом филму, претварајући главног јунака у једног од становника града Нула.

Лана Јекнић

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
lana.jeknic@hotmail.com

UDC 811.163.3'373
811.163.3'374

ПРВА ЛЕКСИКОЛОГИЈА МАКЕДОНСКОГ ЈЕЗИКА

Симона Груевска-Маџоска. *Лексиколоџија на македонскиот јазик*.
Скопје: Книгоиздателство МИ-АН, 2021, 229 стр.

Са објављивањем књиге проф. Симоне Груевске-Маџоске македонска лингвистика добила је прву лексикологију македонског језика. Монографију *Лексиколоџија на македонскиот јазик*, која је истовремено замишљена и као македонски универзитетски уџбеник лексикологије, објавила је крајем 2021. године издавачка кућа Книгоиздателство МИ-АН из Скопља. Састоји се од тринаест поглавља и има 229 страна: I. *Увод у лексиколоџију* (7–15); II. *Реч као основна језичка јединица* (17–50); III. *Лексичко-семантички односи* (51–77); IV. *Формални односи међу речима* (79–89); V. *Лексика македонског језика с обзиром на њорекло* (105–135); VI. *Лексика македонског језика с обзиром на сферу ујојребе* (137–151); VII. *Стилско раслојавање лексике македонског језика* (153–167); IX. *Експресивна лексика: деминутивни, хипокористици, аугментативи, њејоративи* (169–173); X. *Фразеологија* (175–185); XI. *Лексикографија* (187–198); XII. *Реџисџар њојмова* (199–207) и XIII. *Литературу* (209–224).

Већ се само прегледом садржаја ове монографије може запазити да је реч о лексикологији у ширем смислу (с обзиром на поглавља посвећена фразеологији и лексикографији) заједно са лексематиком македонског језика (која заузима чак пет поглавља, V–IX).

Монографију отварају поглавља посвећена лексикологији у ужем смислу (I–IV). У првом од њих указује се на предмет проучавања лексикологије, коју ауторка дефинише као „грану лингвистике која се бави проучавањем речи и лексичког састава језика“ (9). Овако широко одређење ове научне дисциплине прецизира се у наредним реченицама, у којима се наводи да лексикологија проучава значење речи, везу речи и појма, односно способност речи да буде означитељ. Поред тога, указује се на значај организације лексичког система и односа у које ступају његове јединице. Кључни појмови који се дефинишу јесу: *лексикон, лексика, лексема, лексички систем*. У овој, првој, целини издвајају се и че-

тири различита критеријума за поделу лексикологије, и то: а) лексикологија у ужем и у ширем смислу;³ б) општа и посебна лексикологија; в) лексикологија која проучава један језик и поредбена или контрастивна лексикологија; г) синхронијска или дијахронијска лексикологија. Са пуним правом ауторка се уз ове поделе пажљиво ограђује, указујући на њихову условност и чињеницу да се наведени типови лексикологија практично неретко преплићу. На крају уводног поглавља образлаже се сродност лексикологије са: лексичком семантиком, лексикографијом, фразеологијом, творбом речи, граматиком, стилистиком, историјом језика, етимологијом, дијалектологијом, ономастиком, терминологијом, социolingвистиком, психolingвистиком, компјутерском лингвистиком (11–15). Последњим трима осветљавају се данас све учесталија интердисциплинарна лексиколошка истраживања.

У другом поглављу ауторка описује реч као лингвистички знак, који стоји у односу према мишљењу, издвајајући три водећа модела у лингвистици — аутора Ф. Сосира, Ч. Огдена и А. Ричардса и К. Билера. С тим у вези, разматра питање лексичког значења, при чему се највише ослања на теорију бугарског лексиколога В. Втова, па се тако издвајају денотативна, сигнификативна, структурна, конотативна и тематска компонента. Идући за руском лингвистицом М. Фомином, ауторка наводи још неколико важних одлика речи, као што су способност номинације, степен мотивисаности, способност груписања и својство функције, која може бити номинативна или експресивна. На овом месту истиче се да у лексичком систему речи својим лексичким садржајем ступају у парадигматске, синтагматске и деривационе везе (28). Запажамо да се и у овој јужнословенској Лексикологији деривациони односи издвајају у посебан, трећи, тип лексичких односа, како је и у *Лексикологији српског језика* Р. Драгићевић. Од метода за проучавање лексичког значења објашњене су две, према ауторки, најзначајније — компоненцијална анализа и метода заснована на теорији прототипа. Следећа тачка овог поглавља посвећена је полисемији. С. Груевска-Мацоска истиче да поред моносемичних речи (термина, неких страних речи, назива за професије и родбинске односе, бројева и сл.) већу групу чине полисемичне речи. Као основни механизми полисемије издвајају се метафора, метонимија⁴ и синегдоха⁵. Сваки од њих илуструје се само по једном примером. У наставку поглавља указује се на тешкоћу дефинисања речи, која представља јединство форме и садржаја. У кратким цртама представља се неколико типова класификација речи: (а) значењска, према којој се издвајају врсте речи; (б) морфолошка, према којој се речи деле на променљиве и непроменљиве; (в) синтаксичка, према којој се разликују пунозначне и функционалне речи и (г) творбена, према којој се речи деле на просте (једноморфемске) и сложене (вишеморфемске). На овом месту наводи се и могућност варијантности речи (дублетности), а ауторка издваја фонетске, правописне, лексичко-морфолошке и творбене варијанте (38). Последње три целине у овом поглављу посвећене су: дефинисању *лексеме* и појашњавању њеног односа према речи, односно алолекси; објашњавању појма *лексичко њоље* и представљању *лексикона*, његове структуре, организације и раслојености.

Следеће поглавље ове монографије насловљено је *Лексичко-семантички односи*, у оквиру кога се обрађују: синонимија, антонимија, конверзија, хипонимија и меронимија. У њему су издвојени само садржински (значењски) односи међу лексемама, док се односи засновани на форми обрађују у засебном, наредном, поглављу. Највише пажње ауторка посвећује синонимији (53–66). Полази од дефинисања овог лексичкосемантичког односа и изношења различитих ставова у литератури у вези са тим да ли синонимија у језику

³ Под лексикологијом у ширем смислу подразумева се веза са фразеологијом, али и с другим лингвистичким дисциплинама, попут: творбе речи, етимологије, ономастике и др.

⁴ Код метонимије се наводи да је у питању значење изведено „по блискост, односно со асоцијативно поврзување” (32). Претпостављамо да је реч само о техничкој грешци, јер се веза заснована на асоцијативности тиче метафоре, а не метонимије, што ауторка показује и у примерима којима илуструје овај механизам.

⁵ Пример којим се илуструје синегдоха — *глава на семејствој* („глава породице” = „руководилац, водич, поглавар”) није сасвим типичан пример механизма „име дела за целину”, јер се у њему препознаје и метафора (глава = главни, најважнији део тела).

постоји или не постоји, а затим наводи да је компонентијална анализа значења најадекватнији начин да се утврди синонимност лексема. У наставку се издвајају најчешћи узроци настанка синонимије у језику — полисемија, застаревање лексике, творба речи, позајмљивање речи из других језика, дијалекатска лексика, експресивизација и еуфемизација. Типологија синонима у овој књизи представљена је на основу три критеријума: семантички, структурни и употребни. Према првом — издвајају се потпуни и делимични синоними, према другом — истокоренски и разнокоренски, а према трећем — неутрални и стилистички. Коначно, указано је и на појам синонимског *реда* или *низа*, међу којима се не успоставља дистинкција, тј. који се разумеју синонимно. Говорећи о антонимији (66–74), ауторка наводи да се и у вези са овим односом у литератури јављају различити приступи, будући да се појам *сујројсџтављеностџи* дефинише на различите начине. Овде се издвајају два типа супротстављања: контрастно (*млад–стџар*) и комплементарно (*жив–мртџав*), на којима почива антонимија, а такође се скреће пажња и на контрадикцију, која не мора нужно градити антонимски однос (*стџар–несџар*). У оквиру овог поглавља указује се на чињенице да се антоними јављају у виду парова, да најчешће означавају психичка стања или својства човека, време и простор, природне или неке општије појаве, као и да се јављају међу свим врстама речи. Да је антонимија тесно везана са полисемијом и синонимом, експлицира се у наставку текста на неколиким примерима, а потом ауторка представља неколико критеријума на којима се заснива типологија антонима: семантички, структурни и критеријум објективности. Према првом критеријуму разликују се контрарни (*млад–стџар*), комплементарни (*жив–мртџав*) и векторски антоними (*оџворитџи–заџворитџи*). По структурном критеријуму издвајају се истокоренски (*вещџи–невещџи*) и разнокоренски антоними (*леџ–ружан*), док се на основу критеријума објективности говори о апсолутним (*жив–мртџав, дан–ноћ*) и релативним антонимима (*леџ–ружан, јак–слаб*). Занимљиво је да се овде релативност објашњава као субјективна представа сваког говорника о вредностима исказаним лексемама у антонимском односу. Уз наведене врсте антонима наводе се и контекстуални или индивидуални антоними, за које се истиче да се остварују у књижевности и публицистици. Поглавље о антонимији ауторка закључује појмом *енанџиосемије*, коју илуструје примером глагола *џоџаџитџи*, али и иронијом, као фигуром којом се остварује супротно значење од оног које је изречено, чиме показује шири поглед на ову појаву. Уз антонимију указано је и на конверзију, као на реципрочан или симетричан однос међу значењима речи, које могу бити истовремено и антоними (*лево–десно*), али не морају (*лекар–џацијентџи*). Поглавље о лексичкосемантичким односима закључује кратак осврт на хипонимију и појмове *хџйероним, хџйоним, кохџйоним*, а затим и на меронимију и појмове *холоним* и *мероним*. Таксонимија се не уводи као посебан термин, већ је овај однос именован као хипонимија.

У наредном поглављу насловљеном *Формални односи међу речима* (79–89) описана су три односа: хомонимија, паронимија и епонимија. Највише пажње је посвећено хомонимији. Ауторка најпре дефинише ову универзалну лексичкосемантичку појаву, а затим разликује лексичке и лексичко-граматичке хомониме, указује на чињеницу да се они пишу у хомонимске парове и редове, а да су најчешћи узроци ове појаве семантички (распад полисемантичке структуре лексеме), етимолошки (фонетске промене током развоја језика), али и позајмљивање и творба речи. У посебном одељку даје се класификација хомонима с обзиром на степен поклапања у граматичким облицима (потпуни и делимични) и с обзиром на творбени аспект (изведени и неизведени хомоними). Када је реч о хомофонима, хомографима и хомоформима, за њих се у наставку истиче да не спадају у праве хомониме. Овај одељак завршава се осветљавањем односа између полисемије и хомонимије, који је из теоријског угла једноставан, али је у пракси врло комплексан. Од свих критеријума који се могу укључити за утврђивање хомонимије, односно полисемије, семантички (постојање заједничких сема) и творбени критеријум (постојање заједничког творбеног гнезда) издвојени су као најпоузданији. Иако паронимију не можемо сматрати искључиво формалним односом међу лексемама, она заузима наредне две стране овог поглавља. Пароними се дефинишу као речи исте врсте, које су сличне по форми, али (делимично) различите по значењу. Ауторка ће издвојити различита, ужа и шира, схватања ове

појаве у лингвистици — од тога да су пароними истокоренске лексеме до тога да су они разнокоренске лексеме чија је сличност форме сасвим случајна, а потом указати да поред парова постоје и паронимски редови (нпр. *резерва*, *резервај*, *резервација*) и да се они могу употребити свесно и са циљем, када је посреди стилска фигура парономазија. Кратко су описани и типови паронима, где су издвојене поделе по семантичком критеријуму (потпуни и делимични), формалном (фонетски и морфолошки) и структурном (истокоренски и разнокоренски). Поглавље се закључује пасусом насловљеним *Ејонимија*, у коме се описују речи (заједничке или апстрактне именице, придеви и сл.) које су настале од властитих имена. На том месту указано је и на генеричке епониме, као видом метонимије, који се односе на речи попут *каладониј*, код којих се име неког производа преноси на име читаве врсте којој тај производ припада. Овим поглављем завршена је прва целина књиге, која се тиче лексикологије у ужем смислу.

Друга целина монографије посвећена је **лексици** македонског језика и она се састоји од пет поглавља (91–173).

Ауторка најпре осветљава важну одлику сваког лексичког система, а то је способност обнављања, које је узроковано како унутарјезичким тако и ванјезичким факторима (91–103). Указано је на најважније одлике активне и пасивне лексике, али и на чињеницу да се ове две сфере не искључују, већ да се застарела лексема може изнова активирати за функционалностилске потребе. У оквиру пасивног лексичког фонда издвајају се застареле речи, са једне стране, и нове речи, са друге. Застарела лексика, показује ауторка, чува се и у појединим фразеологизмима, али и у топонимима и антропонимима. Њу чине архаизми и историзми, који су дефинисани и илустровани неколиким примерима. Потом, читаоцу се представљају одлике нових речи или неологизама, полазећи од узрока настајања нових речи и њиховог порекла, а затим се наводи достатан број примера подељених у тематске групе, при чему су најбројније оне које се односе на здравље, спорт и технологију. Уз неологизме представљени су и дефинисани околионализми, као индивидуално употребљене лексеме које представљају лексички потенцијал једног језика.

Наредно поглавље представља опис лексике македонског језика из угла њеног порекла (105–135). На самом почетку утврђује се подела на домаћу и страну лексiku, међу чијим јединицама некада није лако повићи оштру границу. Осветљавајући процес позајмљивања, ауторка истиче да се оно врши директно или индиректно, тако језика посредника, као и да ова појава може бити условљена како изванјезичким, тако и унутарјезичким факторима. Са позајмљених речи, пажња се скреће и на позајмљивање творбених морфема — префикса и суфикса, што се илуструје адекватним примерима. Нису занемарени ни процеси адаптације или асимилације позајмљене лексичке јединице, па се тако описује правописна, фонетска, граматичка и семантичка адаптација стране речи. Питање позајмљеница по правилу намеће и питање језичког пуризма, који се описује као социолингвистичка категорија, а затим се македонски језик квалификује као језик са „умерено израженим пуризмом” (112). У наставку се кратко описује и приказује индоевропска и прасловенска лексика, која представља заправо највећи број домаћих, македонских, речи, да би се потом указало и на лексiku грчког, латинског, црквенословенског, српског, бугарског, руског, турског, енглеског, немачког, француског и италијанског порекла у македонском језику. Сваки лексички слој је сажето описан, представљен је период позајмљивања наведених речи, а примери су најчешће представљени кроз тематске групе којима припадају. Поглавље се завршава кратким освртом на интернационализме, егзотизме, варваризме и калкове, који су подељени на творбене, фразеолошке и семантичке.

У наредној целини дат је опис лексике с обзиром на сферу употребе (137–151). Према том критеријуму, ауторка најпре разликује широкоупотребну и лексiku са ограниченом употребом. Први наведени слој је општепознат, користи се у свим функционалним стиловима и представља језгро лексике македонског језика. Са друге стране, лексiku са ограниченом употребом користе говорници који су повезани територијално, социјално, узрасно или професионално. Реч је о лексичком слоју који припада периферним зонама македонске лексике. Ту се убрајају: дијалектизми (фонетски, граматички, творбени и лексички — речнички, семантички и фразеолошки), термини (општеупотребни, ускоспецијализовани

и интердисциплинарни), професионализми (ограничени професионално, али не и територијално), жаргонизми (обично ограничени на једну тематску област, професију или активност), који се разликују од сленгизама — неформалних речи и израза из разних области, које користе социјално повезане групе људи, обично из градске средине. Коначно, као извор посебног лексичког слоја издваја се и арго, који ауторка дефинише као тајни језик ограничене групе говорника, који имају циљ да њихова комуникација буде неразумљива свима који не припадају њиховој групи. Груевска-Маџоска истиче да сведочанства о првим таквим језицима у Македонији датирају из 17. века и да су се односила на језике занатлија.

Лексици су у овој књизи посвећена још два мања поглавља. Прво од њих тиче се стилског раслојавање лексике у македонском језику (153–167), а друго се односи на експресивну лексику (169–173). Говорећи о раслојавању, ауторка најпре издваја два основна критеријума — форма (усмена или писмена) и функционални стил. У оквиру критеријума припадности одређеном функционалном стилу, разликује се стилски неутрална и стилски маркирана лексика. Под стилски маркираном лексиком, надаље, издваја се разговорна и књижевна (књишка), при чему се указује да међу њима не постоји оштра граница. У том смислу, представљају се и процеси попут колоквијализације, интелектуализације и детерминологизације лексичког фонда. У завршетку поглавља издвајају се кроз одговарајуће примере основна лексичка обележја разговорног, књижевноуметничког, публицистичког, административног и научног функционалног стила. Последње поглавље о лексици посвећено је речима којима се изражавају субјективни или објективни, позитивни или негативни ставови говорника: деминутивима, хипокористцима, аугментативима и пејоративима. У кратким цртама приказане су тематске групе којима припадају деминутивно-хипокористична, односно аугментативно-пејоративна лексика и издвојени су њихови основни творбени модели.

Наредна, трећа, целина монографије насловљена је *Фразеолоџија* (175–185) и у њој су представљени основни типови фразеологизама с обзиром на различите критеријуме који се налазе у основи њихове анализе. На првом месту представљени су слободни фразеолошки изрази (чији чланови чувају своја значења и који се могу комбиновати са неким другим члановима) и чврсти фразеолошки изрази, који имају јединствено значење, а међу њима ауторка разликује: фразеологизме (нпр. *ухваћити маџлу*), устаљена поређења (нпр. *гладан као вук*), фразеологизоване конструкције или фразеосхеме (нпр. *јунак над јунацима*) и пословице, изреке, цитате и крилатице (нпр. *једна ласица не чини цролеће*). Према чврстини везе међу члановима, фразеолошки изрази могу бити: фразеолошке сраслице, фразеолошка јединства и фразеолошки спојеви. Потом, према структури, фразеологизми се деле на оне са реченичном и оне са синтагматском структуром; према граматичком саставу, наведено је седам комбинација врста речи које чине фразеологизме; према пореклу, деле се на словенске и несловенске, а у оквиру потоњих разликују се фраземи који потичу из западно-европских језика и они који воде порекло из турског језика. Надаље, као важан критеријум издвојена је и њихова експресивно-стилска карактеристика, те постоје фразеологизми који су стилски неутрални, дијалекатски, жаргонски, разговорни, књижевни. И коначно — ауторка указује да су фразеолошки изрази подложни полисемичном раслојавању, као и да ступају у парадигматске односе (синонимије или антонимије) са другим фразеолошким изразима.

Монографија С. Груевске-Маџоске завршава се поглављем о лексикографији (187–198). Након упућивања на основне разлике између практичне и теоријске лексикографије, ауторка истиче главну поделу речника на енциклопедијске и лингвистичке, износећи њихове основне карактеристике. У наставку поглавља пажња је усмерена на последње наведене, и то преваходно на структуру једнојезичних дескриптивних речника. У најкраћим цртама приказан је поступак њиховог састављања: од утврђивања временског оквира језика, селекције корпуса и ексцерпције грађе, до израде концепције речника и образлагања његовог метајезика. Ауторка представља пример структуре једног речничког чланка, који се састоји од одреднице (леме) и њених круцијалних граматичких особености, лексикографске дефиниције (описне, остензивне, негативне, релационе) и хијерархије значења, одговарајућих квалификатора, израза и примера употребе. На самом крају указано је

на мноштво критеријума према којима се речници могу разликовати, па је тако наведено, поред општих, више од двадесет типова специјалних лингвистичких речника.

Лексикологија македонског језика Симоне Груевске-Маџоске представља прву македонску лексикологију, чиме је на листи македонских лингвистичких уџбеника употпуњено једно празно место, а списак славистичких лексикологија проширен новом референцом. У њој је на једноставан, питак и концизан начин дат широк преглед најважнијих лексиколошких теорија, појмова и достигнућа, којима ауторка прикључује и сазнања о македонској лексици, фразеологији и лексикографији. Реч је о приручнику, који у недостатку других, представља веома користан извор студентима македонистике, али и свима онима који желе да стекну увид у општи преглед лексикологије македонског језика.

Валентина М. Илић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српски језик са јужнословенским језицима
valentina.ilic@fil.bg.ac.rs

„ОД АНДЕРГРАУНДА ДО АКЦИОНИЗМА“

„Ви разапињете слободу, али људска душа не зна за окове“

(Олег Волков, Јулиј Рибакoв)

Међународна научна конференција „Од андерграунда до акционизма“ одржана је на Филолошком факултету у периоду од 29. септембра до 1. октобра 2022. године. У тренутку док траје рат између Русије и Украјине, док гину људи, док их хапсе, мобилишу, приводе, злостављају; у тренутку када смо сви таоци аутократа, десничара и тајкуна, Београд је ипак захваљујући проф. др Корнелији Ичин остао место у којем се окупљају научници из целог света и настављају дискусију без пресије и забране, како би задржали и сачували једино што им је остало — право на Мисао и слободну Реч.

Ово је прва конференција у свету на којој се поред питања незваничне културе и совјетског андерграунда дискутовало и о уметничким праксама руских акциониста, као и о савременим провокативним тенденцијама у руској уметности, које су у РФ стигматизоване и могу се разматрати само у оквиру уских књижевно-уметничких кругова. Упркос објављеној мобилизацији у Русији, укинутим многобројним директним летовима, уведеним санкцијама, упркос тенденцији „канселовања“ (одбацивања) руске културе присутној на многим универзитетима у свету, професори из Москве, Санкт Петербурга, Њујорка, Тексаса, Амстердама, Цириха, Женева, Констанца, Тибингена, Белефилда, Минхена, Торина, Токија, Јерусалима, Загреба, Подгорице и Београда окупали су се на Филолошком факултету, како би показали да је космополитизам изнад национализма, а љубав према уметности, култури и човековој слободи једина противтежа рату и идеолошкој пропаганди.

Конференцију је отворио проф. др Игор Смирнов, који је у свом обимном филозофском истраживању говорио о архетипу доњег света и његовој вези са совјетским андерграундом. Излагање Олега Никофорова (Москва) тицало се теме рата с филозофске тачке гледишта — рата као перманентног, актуелног догађаја у којем се налази читаво човечанство, неспособно и незаинтересовано за остварење „вечног мира“. Јекатерина Андрејева (Санкт Петербург) говорила је о синкретичној природи уметности лењинградских уметника Тимура Новикова, Ивана Сотњикова, Сергеја Бугајева — Африке и других, стављајући у фокус истраживања театрализацију нове уметности и њену везу са авангардом. Женевски професор Жан Филип-Жакар у свом раду о антимодерни, прави дијахронијски пресек између авангарде, андерграунда и тоталитаризма, улазећи у полемику с Борисом Гројсом и његовим ставом о вези између авангарде и соцреализма. Жакар такође изводи закључак да авангардни покрети настали после перестројке, колико год да представљају супротстављање режиму, истовремено се сматрају његовом жртвом, с обзиром да се идеја уметничког прогреса помешала са империјалистичким тежњама. Након излагања Жан-Филипа Жакара, аудиторијуму се обраћа проф. др Корнелија Ичин, наводећи да је примила сумњив пакет адресиран на проф. Жакара и у провокативно-футуристичком духу изводи мини-перформанс: уручује Жан-Филипу пакет који је неко наводно подметнуо, тако да је морала да зове полицију и пријави случај. Како полиција није била заинтересована за текуће процесе на Филолошком факултету јер их је „ионако много“, остало је само да се

пакет преда и преузме с ризиком. Театрално дебитовање професорке Ичин, комешање збуњене публике и изненађење самог Жакара, завршило се сценом у којој „Случај Жакар“ бива решен: допис је био измишљен, полицију нико није звао, а пакет се састојао од *Алманаха* у професорову част — зборника од двадесетак научних, песничких и уметничких радова његових колега из целог света. Након дирљиве Жакарове захвалности, Надежда Григорјева из Москве прочитала је рад о „подземљу“ у совјетској књижевности, доводећи га у везу са античким подземним царством и мистеријама. Овакву тему Григорјева илуструје и кинематографским примерима Дзиге Вертова, Александра Медведкина и Абрама Рома, преиспитујући је у античком коду. Интересантну везу између концепције простора Њујорка и његова преплитања са незваничном уметношћу СССР-а, а на примерима перформанса Ендија Ворхола и Комара и Меламида — приказала нам је Риеко Камиока из Токија. Василиса Шљивар из Београда говорила је о „времени смрти“ код Генадија Гора, обраћајући пажњу на хтонски хронотоп, деградацију и телесну трансформацију деформисаних јунака на ивици распада у апсурдној поетици лењинградског песника. Пјотр Казарновски (Санкт Петербург) увео нас је у поетски експеримент Николаја Аксельрода, познатијег под псеудонимом А. Ник, песника, писца и драматурга лењинградског круга, обраћајући посебну пажњу на мотив бега као и на акције које је изводио сам песник 70-их година. Видео запис Џона Боулта из Лос Анђелеса био је посвећен сећањима на Константина Кузминског, песника, есејисте али и комплетног аутсајдера и дисидента, не само у СССР-у већ и у САД; непомирљивог противника већине званичних институција и сваког ауторитета. Уз обиље документарног материјала из личног архива, Боулт нам предочава и приближава Кузминског не само као шокантног и уникатног ствараоца, већ и као неког ко је заслужан за објављивање петотомне антологије руске поезије *Код њлаве лагуне*, у којој су сакупљени текстови лењинградских песника андерграунда са коментарима Кузминског. Валериј Гречко са Токијског универзитета говорио је о комуникативним аспектима минималистичке поезије Всеволода Некрасова и Германа Лукомникова, фокусирајући се, како на естетски приступ, тако и на поруку коју текст преноси. Виљем Јан Рендерс из Амстердама нам је уз интересантну презентацију под називом „Невиност и непристојност“, и духовито излагање, представио необичне спојеве речи и слика у стваралаштву Иље Кабакова. Из Санкт Петербурга нам се путем видео-позива прикључила и Јулија Валијева, која је прочитала рад заснован на архивском материјалу Константина Кузминског и писмима Олега Охупкина, издвајајући важност Календара „Културе 2“ као форму концептуализације у којој се историја културе посматра као цикличан модел подељен на осам периода.

Други дан конференције започет је веома интересантним видео-излагањем Ксеније Голубовић (Москва), која је инспирисана авангардним радикализмом али и савременим тренутком, посматрала паралеле између критике уметности и критике државе код Лава Толстоја. Везу између књижевности XIX века и савремености показала је и Јасмина Војводић из Загреба, која је у свом раду „Гогољ — од представе до догађаја“, говорила о савременим театрализацијама *Мртвих душа* у представама Николаја Кољаде, Кирила Серебrenикова и Крешимира Доленчића као и у другим позоришним формама блиским перформансу. Еволуцију незваничне совјетске уметности „Од страха до смеха“, презентовао нам је Ханс Гинтер из Белефилда, правећи периодизацију на основу текстова Иље Кабакова. Са социолошко-психолошко-естетичког становишта, Гинтер издваја неколико етапа: атмосферу страха 60-их и почетком 70-их година која је била изазвана спољашњим притисцима и репресијама; медитативну или метафизичку линију уметности од краја 60-их до половине 70-их година; затим супротну линију - социјалну уметност, и на крају, соцарт, који представља по Гинтеровом мишљењу врхунац, али и сам крај незваничне уметности. Прелазак од незваничне уметности ка акционизму у реферату под називом: „Перформативно цитирање: интертекстуалност постсовјетског акционизма“, направио је Марк Липовецки из Њујорка. У свом излагању Липовецки издваја три таласа постсовјетске перформативности, и илуструје их приводећи три примера: перформанс Владислава Мамишева-Монро „Кафе Елефант“ (2004), акцију Петра Павленског „Фиксација“ (2013) и акцију Катрин Ненашеве „Терет 300“ изведене 2019. године. О театру, акцијама и перформансу говори и Јелена Кусовац из Београда у свом реферату „Забрањено је забрањивати“. Кусовац актуе-

лизује проблематику физичког и вербалног насиља представљеног у драмама-акцијама Дмитрија Пригова и повезује га са радикалним акцијама Давида Тер-Огањана, Александра Бренера, Олега Мавроматија као и са уметничком групом „Партија мртвих“, која је једна од ретких иступила против рата између Русије и Украјине. Масимо Маурицио из Торина такође говори о савременом тренутку, тачније о тихим протестима („тихий пикет“), које је организовала Дарја Серенко 2016. године и чија је суштина била да се мирно и без насиља покрену горућа питања везана за позицију жена у друштву, ЛГБТ заједнице, породичног и друштвеног насиља што је у том тренутку било могуће. Међутим, Маурицио нам цитира њене записе из 2022. године у којима Серенко изражава тугу за реалношћу која је тада постојала а која је данас замењена насиљем, притисцима и диктатуром. Михаил Павловец из Москве своје излагање посветио је поезији Германа Лукомникова истичући њене перформативне, визуалне и аудитивне аспекте. Визуелно-музички перформанси групе „Shortparis“ су тема рада Ане Кљатис из Јерусалима. Историчарка уметности наводи алузије на различите поетско-естетске утицаје који су присутни у њиховим перформансима: од авангарде, француског надреализма и античких трагедија све до смисаоног контекста критике усмерене на потрошачко друштво, милитаризам и деконструкцију пропаганде. Корнелија Ичин је своје истраживање концепирала око „Пројекта града-отаџбине“ Дмитрија Александровича Пригова, истичући да је Приговљева Москва представљена као хибрид средњовековне кнежевине и совјетске државе, стихије и специфичног топоса, фантазмагоричних појава и стварних личности, и да се у његовом песничком простору Москва јавља као објективизирани појам: држава, МилициЈонер, колектив, зона. Олга Бурењина из Цириха говорила је о постанархистичком акционизму крајем 1980-их и почетком 1990-их година, с акцентом на совјетску анархистичку рок-групу „Монгол-Шуудан“, чији се став према политици и религији огледао у изјави њеног фронтмена Валерија Скородеда: „Ми смо против свих - ми смо за вотку“. Данил Лејдерман из Тексаса своје излагање посветио је актуелним перформансима уметнице и активисткиње Катрин Ненашеве, која је својим градским перформансима истраживала границу између уметности и свакодневице и подстицала на питања преосмишљавања позиције жене у затвореном патријархалном друштву. Наступ Лане Јекнић (Београд) био је посвећен јединственом искуству, које је млада истраживачица доживела приликом необичне, загонетне и мистериозне нано-представе изведене само једанпут и само за њу, представе „AlSham“ Мирка Стојковића, професора Факултета драмских уметности у Београду. Након вечерње сесије другог дана конференције, учесници и остали присутни су се упутили у књижару Трећи трг на песничко вече Сергеја Завјалова и представљање његове збирке поезије у преводу Корнелије Ичин.

Трећи дан конференције започео је Андреј Росомахин из Санкт Петербурга, приказујући Кручонихове поетске футуристичке експерименте као акционистичке трансформације. Игор Чубаров (Тјумен) нам се прикључио путем видео-позива и упутио нас у постколонијалне кустоске стратегије са Уралског бијенала савремене уметности, преиспитујући истовремено ревалоризацију уметности. Татјана Јововић из Подгорице је у реферату „Смена жанра или криза уметности: експлозивни потенцијал арт-активизма“ на примеру Кирила Медведева, Петра Павленског и групе „Pussy-Riot“ истичала карневализацију и интермедијалност савремених акционистичких група и појединаца. Јововић је у свом излагању проширила акционистички контекст и на постјугословенско искуство протеста као и на црногорски православно акционизам, у којима је друштво увек поларизовано између традиционалне националне деснице и прогресивне новаторске левце. О (пост)модернистичкој лирици Владимира Ерла говорио је Иља Кукуј из Минхена, правећи паралелу између различитих Ерлових песничких концепција: од модернистичке лирике, преко футуристичких експеримената са речју, све до постмодернистичког, концептуалног и перформативног контекста. Лингвиста Владимир Фешченко из Москве је у раду под називом „Распад језика: од лингвистичког андерграунда до песничке афазисе“ проблематизовао однос према језичким аномалијама насталих под утицајем насилних политичких и друштвених репресија. Фешченко с тог аспекта анализира поезију Здањевича, Веденског, Гора, Ајгија и Мнацаканове. Последњи део рада тицао се распада језичке структуре у поезији Ане Алчук и Нике Скандиаки, код које песнички текст личи на компјутерско гене-

рисану поезију, док се код савремене песникиње Варваре Недеогло распад осликава на нивоу слова као типографског знака. О уметности текста у градском окружењу XXI века, о паролатама, графитима и неонским рекламама говорила је Јекатерина Лазарева из Москве, доводећи их у контекст са њиховим авангардистичким, концептуалистичким и соцартовским утицајима. Лазарева је посебну пажњу обратила на политички контекст нових, савремених парола и графита који су били саставни део грађанских протеста, барикада и уметничких акција, а њихови аутори — саставни део полицијских марица и затворских ћелија.

Београдска конференција „Од андерграунда до акционизма“ завршена је наступом Томаша Гланца: „Уметност за време рата између Русије и Украјине“. Гланц у свом излагању прави везу између акционизма и документаризма на материјалу савремених акционистичких уметничких пракси и њихове медијске актуелизације, али нам такође излаже пројекат на којем тренутно ради у Цириху и чије је полазно питање: како документовати рат. Пројекат се састоји из два дела. Први део је организован као циклус предавања на Циришком универзитету у којем учествују антрополози, слависти и културолози са многих значајних европских универзитета, док је други део пројекта „The Pain of Others“ смештен у Праг и представљен као излагачка платформа, која би окупила савремене, не само украјинске, већ и руске уметнике. Већ из горе наведеног је јасно да су сва излагања пропраћена интересантним текстуалним, визуелним и аудио материјалима, као и то да су многе фотографије и видео записи део архива самих учесника. Осим тога, важно је истаћи да су конференцију пратиле живе, интересантне и значајне дискусије, које су се тичале не само совјетског андерграунда и потребе за акционистичким деловањем у уметности, већ су се проблематизовали савремени актуелни догађаји попут скорашње пандемије, хапшења активиста и промене уметничког и језичког дискурса услед најновијег рата између Русије и Украјине.

Јелена Кусовац

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
jelena.kusovac@gmail.com

UDC 821.16.091

International Conference “THE RECEPTION OF EAST SLAVIC LITERATURES IN THE WEST AND THE EAST”

(2–3 March 2023, Ca’ Foscari — University of Venice)

Током два дана у историјски најслободарскијем европском граду, на Универзитету Ка Фоскари, одржана је конференција посвећена рецепцији источнословенских књижевности на Западу и Истоку. Поред Универзитета у Венецији, организатори научног скупа били су још Универзитет у Верони и Универзитет „Софија“ из Токија. Наши домаћини, проф. Јевгениј Добренко, проф. Стефано Алоне, проф. Алесандро Фарсети и проф. Сињити Мурата, учинили су све да сусрет колега остане у неизбрисивом сећању. На фону историјске катастрофе, која односи животе представника источнословенских језика, лепота Венеције је утицала да поново поверујемо у снагу стваралачког у човеку, па је дијалог на руском, украјинском и енглеском језику протекао у духу отворености ка Другоме, оправдавши у потпуности назив конференције.

Конференција се састојала од шест панела: 1. Кроз призму класичне књижевности; 2. Рани књижевни XX век: од класике ка модернизму; 3. Модернистичка размишљања; 4. Совјетски сусрети; 5. Стаљинистички канон: утицај и рецепција; 6. Рецепција савремене источнословенске књижевности.

У оквиру првог панела били су изложени реферати Бјанке Сулпасо са Универзитета у Риму („Нека запажања о рецепцији руске књижевности XVIII века у Италији“), Марије

Грације Бартолини са Универзитета у Милану („О могиљанском подтексту у дијалогу Григорија Сквороде Борба архистратега Михаила са сатаном“), Дајцукe Адашија са Хокаидо универзитета („Неки аспекти мелодрамске рецепције руских класичних текстова XIX века у Јапану“), Олге Никољенко са Полтавског педагошког универзитета („Слике Украјине и Украјинаца у Тарасу Буљби Николаја Гогоља“) и Ђузепине Ларока са Универзитета у Мачерати („Питање класика: Иван Тургенев и формирање руског књижевног канона у Италији крајем XIX и почетком XX века“).

Наступи Бјанке Сулпасо и Дајцукe Адашија бавили су се превасходно питањима првих превода руских аутора XVIII и XIX века на италијански и јапански језик. Тако се први преводи руских аутора на јапански језик подударају с епохом Мејџи што започиње 1868, све у жељи брзе модернизације и отварања према другим културама као главне ознаке новог модерног раздобља Јапана. У том смислу Дајцукe Адаши посебну пажњу посвећује преводу „Кројцеровe сонате“ Лава Толстоја, преко чијег мелодраматичног сижеа јапански читалац прима читаву руску књижевност, примењујући мелодрамско на нове социјалне околности и националну идеологију, услед чега мелодрама врши огроман утицај на нову јапанску књижевну традицију.

Ђузепина Ларока пак своје излагање посвећује Ивану Тургеневу, за чије су преводјење на италијански највећу заслугу имали утицајни лингвиста, зналац санскрита, Анђело де Губернатис и његова супруга Софија Безобразова, рођака Николаја Бакуњина. Ђузепина Ларока нарочито истиче занимљиву рецепцију руских класика XIX века у време авангардних покрета, будући да они, у духу обрачунавања са сваком традицијом, сматрају, попут А. Софичија, да Тургенев није добар представник руске књижевности, баш као што и Достоевски лоше пише. Професор Бартолини у свом раду истражује једини случај када филозоф Скворода користи цитате других аутора — својих колега и савременика, обраћајући пажњу посебно на могиљански подтекст и све семантичке конотације које из њега проистичу, и откривајући важност везе Сквороде с Кијевом — местом школовања.

Колегиница Олга Никољенко истражила је прву верзију Тараса Буљбе из 1835. године у контексту ранијег стваралаштва Николаја Гогоља, у којем се даје слика украјинског Козака (на примеру лика Вакуле у приповеци „Бадње вече“, повезаног са темом Запорошке сече и њеног уништења указом Јекатерине II), како би показала да Гогољ, пишући Тараса Буљбу, користи могућност да прикаже историјски тренутак Запорошке сече у кључу европске епске традиције и украјинског фолклора (песме, бајке, предања, думе). О. Никољенко констатује да у првој верзији Тараса Буљбе нема помена Руса и руског те да је пуно фрагмената написано на украјинском језику, што тумачи Гогољевим проучавањем украјинске историје и културе током 1830-их, са циљем да покаже развојни пут и место Украјине у периоду између XII и XIV века. Овај реферат је изазвао дискусију код учесника конференције (Ј. Добренко, М. Вајскопф), који су демонстрирали канон руске, а потом и совјетске империјалне образовне машине, у чијем је интересу било да све успехе других нација на просторима империје прогласи „руским“, односно „совјетским“.

У раду другог панела учествовали су Сињити Мурата с Универзитета „Софија“ (с темом „Читајући Вишњик: размишљајући о аудиоэффектима Чеховљеве драме у режији јапанских и италијанских редитеља“), Ли Дзикјанг са Универзитета у Сечуану (с радом „Рецепција руског сребрног доба у Кини“), као и колегинице са Токијског универзитета: Киноу Мијагава с рефератом „Глагол ‘бити’ у преводима дела И. Буњина на јапански и енглески“, Митико Комија с текстом „Корехито Курахара и ‘пролетерски реализам’: пролетерска књижевност у Јапану 1920-их“ и Куми Татеока с излагањем „Владивосток као место сусрета између Запада и Истока почетком XX века“.

Наводећи статистичке податке о тиражу, броју издања, као и броју превода у Кини, колега Ли Дзикјанг је показао како се одвијало интересовање за руску књижевност сребрног доба, истичући посебну улогу покрета „4. мај“, када руска књижевност добија на значају и драстично почиње да се шири Кином. Међу најпревођенијим ауторима су се нашли Арцибашев, Андрејев, Горки, Мерешковски, Брјусов, Сологуб. Присутне је задивио податак да и данас велику популарност ужива књига Николаја Островског Како се калио челик, која је доживела чак 100-ак различитих превода на кинески језик и која је део обавезне школске лектире.

Веома је био занимљив реферат Митико Комије, која се бавила развојем пролетерске књижевности у Јапану, захваљујући усмерености К. Карахарија на радове пролеткултовца Зонина, с којима је имао прилике да се упозна у совјетској Русији током 1920-их, где је студирао и био дописник јапанских новина Мијако Шинбун. По повратку у Јапан је био челник пролетерског књижевног покрета, а потом и главни стручњак за питања руске књижевности. Митико Комија је у свом раду анализирао везу између теоријских радова Карахаре и совјетске књижевности, показујући да је јапански аутор својим текстовима увео у домаћу књижевност „пролетерски реализам“, објашњавајући развојни пут руске књижевности од романтизма (с фантастиком и идеализмом), натурализма (с кључним односом појединаца — друштво у делима Флобера, Мопасана, Арцибашева, Тајаме) и реализма (карактеристичног за класу између буржоазије и пролетаријата с идејом правде, хуманизма, филантропије у делима Золе, Хауптмана, Ибзена, Шимазакија) до пролетерског реализма као савременог стадијума књижевности на челу са РАПП-ом (Руском асоцијацијом пролетерских писаца). Рад М. Комије је изазвао полемику око дефинисања термина „пролетерског реализма“, чији се смисао заснива на принципима РАПП-а и Пролеткулта с његовим главним теоретичарем Керженцевом.

Нема сумње, једно од најзанимљивијих било је излагање Сињити Мурате, који је поредио различите позоришне школе: јапанску и италијанску, поклањајући пажњу режисерским решењима за Чеховљев Вишњик редитеља Каору Осанаија, оснивача савременог јапанског театра, и прослављеног Ђорђа Стрелера. Поредио употребу звучних сигнала Чеховљеве драме на сцени два позоришта, С. Мурата долази до закључка да је режија К. Осанаија понављала приступ Константина Станиславског у стварању салонске трагедије с преживљавањем, док је представа у режији Ђ. Стрелера одступала од канона Станиславског и промовисала стално кретање на сцени уз црно-беле ефекте као пратњу лажмотивских звукова.

Занимљив је био и рад Куми Татеоке, која се бавила местом Владивостока у историји руске емиграције. Град на крајњој источној граници руске империје, био је тачка одакле су се, користећи транссибирску железницу или речне путеве Амура, многи руски емигранти отиснули на Хокаидо, у Северну Америку или пак у Европу преко Индијског океана. Демонстрирајући мултиетничност и мултикултуралност овог града, К. Татеока указује на његову значај у процесу отварања Јапана ка свету, јер је управо Владивосток био за Јапанце најближи европски град с којим су сарађивали. Управо је у Владивостоку било основано Руско есперантско друштво на челу с Фјодором Постниковом, од кога је познати јапански преводилац с руског Футабатеи Шимеи учио есперанто (у периоду Мејђи). Град у којем су живели Руси, Украјинци, Козаци, Јевреји, Кинези, Американци, Јапанци и Кореанци доживео је драстичне промене с Првим светским ратом, а посебно након Октобарске револуције. Ипак, један од најзанимљивијих догађаја било је оснивање футуристичког кафеа „Мала циркуска шатра“, у којем су 1920. наступали Давид Бурљук и Сергеј Третјаков. Уз то, то је био град, који је у време грађанског рата у совјетској Русији дао режисеру Ј. Долину могућност да режира бројне драме, оперете, минијатуре, баш као што је био град с 50 малих сцена и кабареа, али и са Кинеском опером. Међутим, од 1921. и оснивања Народог позоришта одвија се реорганизација позоришног живота, која је у идеолошкој власти пролеткулта и агитационог театра, а све у славу Револуције.

Трећи панел првог дана конференције објединио је истраживаче из Италије, Украјине и Србије, који се баве епохом модерне. Алесандро Ахили с Универзитета у Каљарију прочитао је рад „Рецепција украјинске поезије с почетка раног XX века током 1920-их у Украјини: трагање за ‘европским кодом’ украјинске културе“. У њему се бавио мотивима украјинске поезије у песмама и есејима украјинских песника 20-их година XX века. На примерима песама М. Зерова и М. Семенка, као и на примеру прозе М. Хвиљовог колега Ахили је истраживао узроке незадовољства поменутих украјинских стваралаца уметничким дOMETИМА њихових старијих колега-писаца, које су они заснивали на европском образцу. Тако је Зеров захтевао од песника усавршавање формалне стране дела, супротстављајући украјински неоромантизам француским парнасцима, док је Семенко обједињавао меланхолично расположење и авангардне тенденције, а Хвиљови износио своја размишљања

о задацима украјинске књижевности у будућности. Тамара Хундорова са Института за украјинске студије на Харварду посветила је своје излагање другачијем аспекту књижевног живота 1920-их: истражила је улогу боемских жена у књижевном животу, али у украјинско-немачком контексту. Писац ових редова поднела је реферат „Космизам и органика у стваралаштву Михаља Семенка“, у којем је показала утицај филозофских идеја Николаја Фјодорова и идеје „органике“, коју заступају поједини руски футуристи у поезији и сликарству (Ј. Гуро, М. Матјушин), на поезију и манифесте Семенка. У раду је дата генеза појединих мотива код Семенка, који се ослањају на песнички експеримент Мајаковског и Хлебњикова. Алесандро Фарсети са Универзитета у Венецији поднео је реферат под називом „Рецепција руског футуризма у Италији: стање и карактеристике“, у којем је панорамски представио преводилачки и истраживачки рад италијанских русиста.

Све радове првог дана конференције пратили су жива дискусија, дебата о појединим питањима, коментари, допуне, биле су додатно развијене идеје које су предлагали излагачи. Дан се завршио предавањем Михаила Вајскопфа са Јеврејског универзитета у Јерусалиму под називом „Украјинске теме у наслеђу Владимира Жаботинског“, у којем је указао на визионарски дар Жаботинског у расуђивањима о руској империјалној свести и украјинском питању, односно његову блискост украјинској индивидуалистичкој и анархистичкој традицији.

И други дан конференције имао је три панела. У оквиру првог су наступили професор Тадаши Накамура са Универзитета у Кјоту и колеге из Италије: Стефано Алое (Универзитет у Верони) и Клаудија Оливијери (Универзитет у Катањи). Тадаши Накамура је говорио о везама јапанског пролетерског писца Токунага Сунао са Горким, тачније о утицају Горког на његово дело Град без сунца (1929), у којем је дао слику радничког покрета у штампарии, самим тим уводећи у јапанску књижевност пролетерску тему. Уједно је дат и портрет самог писца који је преводио на јапански чланке Лењина и Горког, заступајући левичарске идеје с акцентом на пролетерски рад.

С друге стране, Стефано Алое се у свом раду фокусирао на рецепцију руске културе у Италији током фашистичког периода, што је такође изазвало живо интересовање код публике, спремне да пореди фашистички и бољшевички културни код. Међутим, за разлику од бољшевика, фашисти нису примењивали жестоку цензуру на уметност, па стога и стваралаштво остаје у многоме независно од Мусолинијеве партије. То се односило и на руску књижевност, која је имала специфичан утицај на италијански интелектуални живот и служила као фактор одбране интелектуалне слободе током година фашистичке власти. Овоме је доприносила и чињеница да је фашистички режим у Италији био први у Европи који је успоставио дипломатске односе са совјетском Русијом, и сам имитирајући на почетку своје владавине револуционарни покрет, услед чега се и идеолошка дистанца између два режима драстично смањивала. Током 1920-их велики број совјетских писаца био је преведен на италијански језик, али се током 1930-их ситуација променила јер је цензура била појачана. У том времену се рађа и италијанска славистика, која преузима водећу улогу у упознавању италијанске средине с руским ауторима у преводу с оригинала.

Колегиница Оливијери је своје излагање базирала на туристичким водичима по Москви, телевизијским емисијама и новинским чланцима посвећеним СССР-у 1980-их и 1990-их. У главној улози су се нашли новински извештачи Виторио Цукони, Деметрио Волчић и Енрико Франческини, као и политичар Ђулио Андреоти, те јунак стрипа Мики Маус, који се појавио у Русији тек у годинама перестројке.

Наредни панел је био посвећен стаљинистичком канону, његовом утицају и рецепцији. У оквиру њега су наступили Јелена Толстој (Јеврејски универзитет у Јерусалиму), Го Кошино са Кејо универзитета у Токију, Мануел Боскијеро из Универзитета у Верони и Јевгениј Добренко са Универзитета Ка Фоскари у Венецији.

Док је Ј. Толстој разматрала украјинске мотиве и хибридно приповедање на руском и урајинском језику у једном од кључних текстова соцреалистичког канона — Педагошкој поеми Антона Макаренка, Го Кошино је у свом раду „Како се калио челик у источној Азији“ показао и објаснио узроке популарности овог идеолошког романа Николаја Островског у Кини и Јапану: за кинеске читаоце, осим васпитно-образовне улоге коју је играо

главни протагониста романа, љубав између Тоње и Павла Корчагина била је пример европског стила романтичарске љубави (отуда бројне позоришне адаптације и екранизације); за јапанску културу то је био повод да се 1975. појави манга, стрипована верзија романа, настала паралелно с кинеском „ланхуанхуа“ књигом у слици из 1972. године. У реферату „Гросман као новинар и аутор ‘Пакла у Треблинки’ и његова рецепција на Западу“ М. Боскијеро дао је анализу Гросмановог есеја, објављеног 1944. у часопису Застава, откривајући даљи пут текстова који су били преведени на многе европске језике.

Наш домаћин, Јевгениј Добренко, водећи зналац културе Стаљиновог доба, у свом реферату „Стаљинистичка култура као поље истраживања на Западу“ дао је преглед дисциплина које су настале из проучавања совјетологије (започете у књигама Ханса Гинтера, Бориса Гројса, Кетрин Кларк, Игора Голомштока, Владимира Паперног) и промениле уску усредсређеност на строго књижевни текст. Према Добренку, почев од 1990-их истраживање стаљинистичке културе постаје доминантно и утиче на изучавање следећих поља: промена актера и поколења; промена историјске перспективе; промена методологије; демократизација тема истраживања; интердисциплинарност; архивска револуција; потрага за новим методама тумачења.

Последњи панел био је посвећен рецепцији савремених источнословенских књижевности. Иван Посохин са Универзитета „Јан Коменски“ у Братислави говорио је о рецепцији савремене белоруске прозе у централној и западној Европи, док су Вивијана Нозилија (Универзитет у Падови) и Арсен Гордзи (Универзитет у Ђенови) поднели реферат о рецепцији украјинске књижевности у Пољској након 1989. године. Аутори су истакли да је тзв. „наранџаста револуција“ из 2004–2005. била пресудна за повећање интересовања за украјинску књижевност и културу, па је укупно за ових 30-ак година с украјинског преведено 239 књига (књиге појединих аутора, антологије, зборници), премда су били превођени и украјински аутори који пишу на руском језику (Андреј Курков). Ирина Шатова са Класичног приватног универзитета у Запорожју говорила је о рецепцији „рата“ и „мира“ у савременој источнословенској поезији, базирајући своје излагање на поезији савремених украјинских песника и њиховог виђења рата у Украјини 2022. и 2023. године. Ово потресно читање и тумачење стихова никога није оставило равнодушним. Последња је наступила млада колегиница Катерина Никољенко са Универзитета „Иван Франко“ у Лавову, која је прочитала рад посвећен најпопуларнијем савременом украјинском песнику, извођачу и активисти Сергеју Жадану и његовој рецепцији у Европи. Катерину Никољенку су занимали различити аспекти ауторовог стваралаштва, па је истраживала превод песничких и прозних дела Жадана на све европске језике, као и пријем његових наступа код европске публике.

Након одслушаних панела и дискусије о рефератима организатори конференције Стефано Алоје, Сињити Мурата, Јевгениј Добренко и Алесандро Фарсети сумирали су резултате научног сусрета у Венецији. Општи закључак сводио се на померање централног источнословенског канона, оличеног у руском тексту, на друге литературе (украјинску, белоруску) — периферне са аспекта совјетске империје са империјалним руским језиком. У том смислу је акценат био стављен на идеолошко-историјски приступ у тумачењу појединих текстова и културних појава, које су се одразиле на рецепцију источнословенских књижевности на Западу и Истоку.

Материјали са овог у сваком смислу занимљивог научног скупа биће објављени у засебном зборнику раду на руском, украјинском и енглеском језику у издању Универзитета Ка Фоскари крајем 2023. године.

Нема сумње, још једном су лепота и слобода некадашње Млетачке републике показале да је уметност — језик који спаја и уједињује људе.

Корнелија Ичин
Универзитет у Београду
kornelijaicin@gmail.com

СТОГОДИШЊИЦА РОЂЕЊА НИКИТЕ ИЉИЧА ТОЛСТОЈА

Међународна научна конференција: *Научное наследие Н. И. Толстого глазами его учеников и последователей* (Вршац, 14. април 2023)

У оквиру обележавања сто година од рођења истакнутог научника и оснивача московске етнолингвистичке школе академика Никите Иљича Толстоја, у његовом родном граду Вршцу је 14. априла 2023. године одржан међународни округли сто „Научное наследие Н. И. Толстого глазами его учеников и последователей“ (*Научно наслеђе Н. И. Толстоја очима његових ученика и насљављача*). Организатори ове научне конференције, која је окупила неке од Толстојевих најближих сарадника и ученика, били су Амбасада Русије у Републици Србији, Институт славистике РАН, Руски дом у Београду, Дом руске дијаспоре и Општина Вршац. Радни језик конференције био је руски.

Пригодним излагањима конференцију су отворили дописни члан САНУ Љубинко Раденковић и академик Светлана Толстој (С. М. Толстая).

У првој сесији, која је била посвећена теренским истраживањима словенских језичких и културних дијалеката, Јелена Узењова је говорила о Толстоју као покретачу и учеснику теренских истраживања у Бугарској и Полесју (Е. С. Узенева, „Н.И. Толстой — организатор и участник полевых исследований славянских диалектов“). Она је истакла значај полеских истраживања, која су започета ради прикупљања лингвистичког материјала, али су се потом проширила и на област народне културе. Ова, иначе архаична културна зона обухвата делове Белорусије, Украјине и Русије, а близак јој је и крај Подласје у Пољској. Полеске експедиције представљају и почетак рада на најобухватнијем речнику словенске народне културе „Славянские древности“ (*Словенске сџарине*). Први том овог речника је објављен за Толстојева живота — 1995. године, док је последњи, пети, објављен 2012. године. Биљана Сикимић је представила значај Н. И. Толстоја за етнолингвистичка теренска истраживања у Србији („Значение Н. И. Толстого для полевой этнолингвистики в Сербии“). Посебну пажњу је поклонила савременим истраживањима у Србији, која се могу сматрати наставком проучавања тема, којима се и Толстој бавио. У излагању Ане Плотникове акценат је био на етнолингвистичком аспекту теренских истраживања у источној Србији (А. А. Плотникова, „Полевые заметки о восточной Сербии: этнолингвистический аспект“). Плотникова је представила савремену грађу о посмртним обичајима, коју је прикупила на овом простору, заједно са сарадницима пројекта о посмртној обредности у словенским граничним областима током недавних истраживања.

У другој сесији је Љубинко Раденковић своје излагање посветио митолошким бићима, која се везују за календарски период у години — Некрштене дане (рус. *святки*), посебно анализирајући њихове називе, порекло, распрострањење, сличности и разлике у веровањима словенских народа („Святочные духи у славян“). Јелена Л. Березович је проучавала митоним Карачун, мотивацију његовог настанка и разне мистификације о њему, где је подигнут на ниво паганског словенског божанства (Е. Л. Березович, „Мифы о мифониме Карачун“). Галина Кабакова је говорила о томе како су руски и инострани извори у периоду XV–XVIII века приказивали исхрану, одабир намирница и начине њихове припреме код несловенских народа на северу Русије (Г. И. Кабакова, „Другой в зеркале еды: питание народов Севера по русским и иностранным источникам XV–XVIII вв.“).

По завршетку преподневних сесија представљен је обиман зборник (742 стране) у част стогодишњице рођења Н. И. Толстоја „Слово и человек: к 100-летию со дня рождения академика Никиты Иљича Толстого“. Светлана Толстој је представила садржај књиге, напоменувши да су наслов одредиле две велике теме, којима се Н. И. Толстој бавио. Ана Плотникова је посебно представила део књиге, који се односи на личне успомене и сећања сарадника и ученика академика Толстоја.

У поподневној сесији је Екатерина Анастасова говорила о савременом култу (перцепцији у народу и у Цркви, као и начинима прослављања) Св. Кипријана у Бугарској, али

и другим земљама (Е. Анастасова, „Святой-колдун — святой-мученик Киприан и его современные метаморфозы“). Ксенија Климова је представила етнолингвистичка истраживања (ново)грчке народне митологије, осврнувши се на савремене представе о неким митолошким бићима (К. А. Климова „Метод рытья тоннеля с двух сторон: этнолингвистическое исследование новогреческой народной мифологии“). Дарја Вашченко је своје излагање посветила мађарској демонологији у ареалном аспекту, показавши распрострањење веровања и назива демонских бића (Д. Ю. Вашченко, „Венгерская демонология в ареальном аспекте“). Драгана Ђурић је у свом излагању говорила о трансформацији традиционалног балканског обичаја „вучари“ и његовим данашњим варијантама у Србији („Южнославянские вучари — традиция и современность“). Алексеј Јудин је у свом излагању говорио о личним именима животиња у источнословенским басмама, посебну пажњу посветивши проблемима утврђивања мотивације њиховог настанка (А. Юдин „Имена собственные животных в восточнославянских заговорах“).

На крају конференције су учесници били у прилици да погледају два говора Н. И. Толстоја. Први је било његово излагање на Међународном конгресу слависта у Братислави 1993. године (о историји словенских писама — глагољици и ћирилици), док је други био пригодан говор, који је Толстој одржао пошто му је додељен почасни докторат на Универзитету у Лублину.

У оквиру обележавања годишњице Н. И. Толстоја у Вршцу, његовом родном граду, откривен је и његов споменик.

Посебно је стогодишњица рођења Н. И. Толстоја обележена у Српској академији наука и уметности (18. априла 2023) свечаном академијом, на којој су говорили: академик Светлана Толстој, инострани члан САНУ, као и чланови САНУ — Јасмина Грковић-Мејџор, Александар Лома и Љубинко Раденковић.

Драгана Ђурић
Балканолошки институт САНУ
draganasdjuric@gmail.com.

РЕГИСТАР КЛЮЧНИХ РЕЧИ

2010-е 215

2010s 216

А

авангарда 31

автобиографический подтекст 21

академические сообщества 344

алкоголь 271

алкоголь — мотив 303

алкогольный дискурс 259

Алла Горбунова 315

альтернативная биография 21

анакреонтика 243

андеграунд 103

анекдоты 329

античная лирика 65

аполлоник 123

Б

Б. Поплавский 65

«Берлинская выставка русского искусства»
1922 года 445

берлинский Дом Искусств 445

Бродский 123

буколика 65

В

В. В. Маяковский 423

Вера Лебедева 21

виды перекладацьких трансформацій 149

Владимир Маяковский 445

водка 329

В. Пелевин 199

Г

гендер 103

герменевтичний метод 135

глобалізація 149

Д

дионисик 123

дионисическое мировоззрение 231

диссидентское движение 91

Дни Турбиных 481

Дождь в Париже 271

документальный театр 259

Достоевский 21

Дувакин В. Д. 423

Е

Елена Шварц 103

етноними 169

евроінтеграція Сербії та України 149

Ж

жаргон 169

журнал *Чудак* 481

И

Иван Вырыпаев 259

Идиот 21

І

іронія 135

Ј

Јамболски крут 31

К

«Кровавый пес Ягода» 481

Куммер Р. 423

курдский фольклор 51

Л

Лабиринт 271

Лев Лосев 303

Лейли 51

- лексикологија 169
 лианозовская школа 91
 литература и память 215
 литературная критика 103
 литературно-образовательные сообщества 344
 литературные кружки 344
 литературный процесс 344
- М**
 Малец Питерский 243
 Маринети 31
 Мария Степанова 287
Мастер и Маргарита 481
 метаобраз 51
 мистическая пьянка 231
 Михаил Булгаков 481
 Михаил Дурненков 259
 Михаил Кольцов 481
 монастырь Великая Ремета 9
 мотив 65
 мотив пьянства 303
- Н**
 негативная свобода 315
 неофициальная советская поэзия 91
 Низами 51
 новая драма 259
 новый реализм 271
 «новый эпос» 287
- О**
 образовательные сообщества 344
 «Окна РОСТА и Главполитпросвета» 423
 Олесь Ульяненко 135
 опьянение 231, 287, 315
 опьянение культурой 199
- П**
 Петр Великий 9
 Петр I 9
 П. Лунгин 231
 Полное собрание произведений Маяковского 423
 порівняльно-типологічний метод 135
 портрет 9
 пословицы и поговорки 91
 постсоветская культура 215
 поэзия русского зарубежья 65
 поэтика 91
Проза Ивана Сидорова 287
 прототип 481
 процесс «право-троцкистского блока» 481
- психоактивные вещества 199
 пьянство 243, 287, 329
- Р**
 роман 21, 215
 Р. Сенчин 271
 русская поэзия XX века 303
 русская эмиграция 445
 «Русский Берлин» 445
 русский футуризм 445
- С**
 Сербия 9
 сербско-український переклад 149
 символ 65
 сливенице 169
 современная русская литература 215
 Соколова О. В. 423
 социальные организации 344
- Т**
 Такси-блюз 231
 творчество 1930-х годов 65
 теоретичні настанови М. Зерова 149
 трансгрессия, пьянство 315
 трикстер 123
- Ф**
 феминизм 103
 футуризм 31
- Х**
 хетеростереотипы 169
 Хлебников 51
Хроники Лох-невского чудовища 243
 «Хрустальный мир» 199
 художественные сообщества 344
 художня образність 135
- Ц**
 цикл 65
- Э**
 Эвентов И. С. 423
 эмигрантская поэтика 123
 эсхатология 65
 эффект алкоголя 231
- Ю**
 Юлий Даниэль 91
- Я**
 Ян Сатуновский 91

A

academic communities 344
 alcohol 271
 alcohol discourse 259
 alcohol-effect 231
 alcohol theme 303
 Alla Gorbunova 316
 alternative biography 21
 Anacreontic verse 244
 antic lyric 66
 Apollonic 123
 art communities 344
 artistic imagery 135
 autobiographical overtones 21
 Avant-garde 31

B

B. Poplavsky 66
 "Berlin Exhibition of Russian Art"
 in 1922 445
 Berlin "House of Arts," 445
 Brodsky 123
 bucolic 66

C

comparative-typological method 135
 contemporary Russian literature 216
 convey of euphony in translation 150
Crescendo 31
 «Crystal World» 200
 cycle 66

D

Dionysian 123
 Dionysian worldview 231
 documentary theater 259
 Dostoevsky 21
 drunkenness 244, 288, 316, 329
 drunkenness theme 303
 Duvakin V. D. 424

E

educational communities 344
 Elena Schwartz 103
 emigrant poetics 123
 eschatology 66
 ethnonyms 170
 Eventov I. S. 424
 European integration of Serbia and Ukraine 150

F

feminism 103
 Futurism 31

G

gender 103
 globalization 150

H

hermeneutic method 135
 heterostereotypes 170
Hroniki Loh-nevskogo chudovischa 244

I

inebriation 288
 intoxication 231, 316
 intoxication with culture 200
 іронія 135
 irony 135
 Ivan Vyrypaev 259

J

jokes 329

K

Khlebnikov 52
 Kummer R. 424
 Kurdish folklore 52

L

Labyrinth 271
 Lev Loseff 303
 lexical blends 170
 lexicology 170
 Leyli 52
 literary circles 344
 literary criticism 103
 literary process 344
 literary-educational communities 344
 literature and memory 216

M

Malets Pitersky 244
 Maria Stepanova 288
 Marinetti 31
 meta-image 52
 Mikhail Bulgakov 482
 Mikhail Durnenkov 259
 Mikhail Koltsov 482
 motif 66
 mystical booze 231
 M. Zerov's theoretical lines 150

N

negative freedom 316
 new drama 259
 "new epic" 288
 new realism 271

Nizami 52
 novel 21, 216

O

Oles Ulyanenko 135

P

Peter I 10
 Peter the Great 10
 P. Lungin 231
 poetics 91
 poetry of Russian abroad 66
 portrait 10
 post-Soviet culture 216
Prose of Ivan Sidorov 288
 prototype 482
 proverbs and sayings 91
 psychoactive substances 200

R

Rain in Paris 271
 R. Senchin 271
 “ROSTA and Glavpolitprosvet Windows” 424
 “Russian Berlin,” 445
 Russian emigration 445
 Russian émigré periodicals 445
 russian poetry of 20th century 303
 Russian futurism 445

S

Serbia 10
 Serbian-Ukrainian translation 150
 slang 170
 social organizations 344

Sokolova O. V. 424
 Soviet dissidents 91
 symbol 66

T

Taxi blues 231
 the art of 1930s 66
 “The Bloody dog Yagoda” 482
 The complete collection of Mayakovsky’s works 424
The Days of the Turbins 482
The Idiot 21
 the magazine *Chudak* 482
The Master and Margarita 482
 The Lianozov School 91
 the process of the “right-Trotskyist bloc” 482
 transgression 316
 translator’s transformations 150
 trickster 123

U

underground 103
 unofficial soviet poetry 91

V

Velyka Remeta Monastery 10
 Vera Lebedeva 21
 vodka 329
 V. Pelevin 200
 Vladimir Mayakovsky 445
 V. V. Mayakovsky 424

Y

Yambol Circle 31
 Yan Satunovskiy 91
 Yuli Daniel 91

САРАДНИЦИ У 103. СВЕСЦИ
Зборника Матице српске за славистику

др Александра Баженова-Сорокина, доцент
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

др Жива Бенчић, професор емеритус
Филозофски факултет
Свеучилиште у Загребу

др Роман Бобрик, редовни професор
Природно-хуманистички факултет
Седлице

др Јасмина Војводић, редовни професор
Филозофски факултет
Свеучилиште у Загребу

мрр Петра Гребенац, асистент
Филозофски факултет
Свеучилиште у Загребу

др Драгана Ђурић, научни сарданик
Балканолошки институт САНУ, Београд

Симка Ђурић, студент
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Милан Ивановић, доцент
Катедра за српски језик и књижевност, Филолошки факултет
Универзитет Црне Горе

мрр Валентина Илић, асистент
Катедра за српски језик са јужнословенским језицима, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Корнелија Ичин, редовни професор
Универзитет у Београду

др Вероника Јармак, научни саветник
Институт лингвистике „О. О. Потебња“ НАНУ
Кијев

мр Лана Јекнић, истраживач-сарадник
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Сергеј Кибалњик, научни саветник
Институт руске књижевности (Пушкински Дом) РАН
Санкт-Петербург

др Наталија Ковтун, редовни професор
Краснојарски државни педагошки универзитет
„В. П. Астафјев“

др Оксана Кравченко, професор
Катедра руског језика, Факултет за књижевност
Алзахра Универзитет, Техеран

др Јелена Кусовац, ванредни професор
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Маја Кучерска, доцент
Факултет хуманистичких наука
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

др Олег Лекманов, професор
Факултет хуманистичких наука
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

др Данијела Лугарић Вукас, ванредни професор
Филозофски факултет
Свеучилиште у Загребу

мр Глеб Маматов, асистент
Катедра за руску и светску књижевност
Новосибирски државни педагошки универзитет

др Јелена Марићевић Балаћ, доцент
Катедра за српску књижевност, Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

мр Нада Милићевић, истраживач-приправник
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Наталија Михаљенко, научни сарадник
Институт за светску књижевност
Москва

мр Олга Нечајева, истраживач-сарадник
 Факултет хуманистичких наука
 Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
 Москва

др Ивана Перушко, ванредни професор
 Филозофски факултет
 Свеучилиште у Загребу

др Блаж Подлесник, доцент
 Филозофски факултет
 Универзитет у Љубљани

др Николај Посељагин,
 Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
 Москва

др Олга Савеска, асистент
 Катедра за српски језик са јужнословенским језицима
 Филолошки факултет
 Универзитет у Београду

др Зејнаб Садеги Сахлабад, доцент
 Катедра руског језика, Факултет за књижевност
 Алзахра Универзитет, Техеран

др Михаил Свердлов, доцент
 Факултет хуманистичких наука
 Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
 Москва

др Катажина Сиска, доцент
 Јагелонски универзитет
 Краков

др Борис Соколов, независни истраживач
 Москва

др Јелена Соњина, доцент
 Институт „Висока школа журналистике и медија“
 Санкт-Петербуршки државни универзитет

академик Јосип Ужаревић
 Филозофски факултет
 Свеучилиште у Загребу

др Павел Успенски, доцент
 Универзитет за странце у Сијени

др Андреј Устинов, професор
 Центар за отворене студије
 Сан Франциско

др Светлана Фокина, доцент
Одески национални универзитет „И. И. Мечников“

др Дмитриј Харитонов, доцент
Факултет хуманистичких наука
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

мр Јелизавета Хереш, истраживач-сарадник
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

др Александра Чабан, доцент
Факултет хуманистичких наука
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

др Феликс Штејнбук, редовни професор
Универзитет Коменског у Братислави

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Маџице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Маџице 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 Маџице 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 *Правилник 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: milena.kulic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Радове рецензирају два компетентна рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. Аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање у року од два месеца од пријема рукописа.

Елементи рада по редоследу:

а) име и презиме аутора, установа у којој је запослен, електронска адреса (у приказима се наводе испод текста) на језику текста и на енглеском језику;

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) на језику текста и на енглеском језику;

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); ћириличну литературу посебно транслитеровати латиницом;

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 *Правоииса 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 парафразирани, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сročио 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 њрироди и језичком развијку: лингвистичка истраживања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

б) књига (више аутора):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с 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) 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“. *Полиџика* 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 K. H. *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: milena.kulic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Работы рецензируются двумя компетентными рецензентами. Рецензенты и авторы статей в процессе рецензирования анонимны. В течение двух месяцев с момента получения текста авторам будет сообщено, принята ли их работа к публикации.

Порядок элементов статьи:

а) имя и фамилия автора; учреждение, в котором автор работает; электронный адрес (в рецензиях они помещаются под текстом) на языке работы и на английском языке;

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) на языке работы и на английском языке;

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); провести отдельно транслитерацию литературы с кириллицы на латиницу; провести отдельно транслитерацию литературы с кириллицы на латиницу;

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 (Bowlт 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 фолиация (нпр. 2а–3б), а не пагинация, за исключением тех случаев, когда рукопись пагинирована.

Цитируемая литература приводится в отдельном списке под названием ЛИТЕРАТУРА следующим образом:

а) книга или монография (один автор):

Белић Александар. *О језичкој љрироди и језичком развјићку: лингвистичка и сјийћивања*. Т. 1–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

- Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.
- Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.
- б) монографија (несколько авторов):
- Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.
- Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.
- в) сборник работ:
- Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- г) статья в журнале:
- Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature LXX/IV* (2011): 553–571.
- д) статья в сборнике работ:
- Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева 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“. *Полиџика* 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.

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: milena.kulic@maticasrpska.org.rs or komeliiiaicin@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) in the language in which the paper is written and in English;

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) in the language in which the paper is written and in English;

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); references in Cyrillic alphabetic should be transliterated in Latin;

g) a summary: author's name and surname, title of the paper ('Summary' should be written below the title), the text of the summary, key words; if the paper is written in Serbian, the summary can be in English, Russian, German, French or Italian; if the paper is written in a foreign language, the summary should be written in Serbian (the publisher will provide a translation of the summary for foreign authors);

h) appendices (photographs, images, tables, facsimiles, etc.); they should be numerically indexed and the basic text should contain their position in the appendix (Appendix 1, Appendix 2, etc.).

When the paper is prepared for publication, the following rules should be followed:

a) titles of separate publications (collected works, novels, dramas, collections or cycles of poetry and stories, monographs, proceedings, journals, newspapers, dictionaries, encyclopedias, etc.) should be written in italics;

b) titles of individual publications (poems, stories, articles, inscriptions, etc.) as well as the titles of works of art (paintings, sculptures, compositions, operas, ballets, theater plays, films) should be written within quotation marks;

c) in the papers written in Serbian the names of foreign authors are transcribed following the rules listed in the *Pravopis srpskoga jezika* [*Orthography of the Serbian Language*]; when the foreign name is mentioned for the first time, the original spelling is put in the parentheses unless the name is generally known (e.g. Noam Čomski — Noam Chomsky) or unless the original spelling is the same as the Serbian transcription (e. g. Vladimir Toporov); the original names of authors are listed in the parentheses, e. g. (Belie 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

d) in the papers written in Serbian the quotations are marked with double quotation marks („...“), and quotations within quotations with single quotation marks (‘...’); in the papers written in other languages the quotations are marked according to the rules of orthography of that language.

Quoting references in the text:

a) referring to a monograph as a whole (Gurianova 2012) or a study as a whole (Bowl 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years — chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze — Ivanov 1984: 320–364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: “According to Murphy’s research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11th century”;

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a–3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.

The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES.

They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

Белић Александар. *О језичкој њрироди и језичком развијњу: лингвистичка исцњивања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *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.

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“. *Полијика* 21.12.2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovnih 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.

РЕЦЕНЗЕНТИ

који су рецензирали радове приспеле за св. 103

Зборника Маџице српске за славистику

др Дејан Ајдачић
др Стефано Алое
др Олег Аронсон
др Ирина Белобровцева
др Сергеј Бирјуков
др Олга Бурењина
др Михаил Вајскопф
др Јасмина Војводић
др Марија Вучковић
др Наталија Злидњева
др Корнелија Ичин
др Јевгениј Јаблоков
др Сергеј Јермоленко
др Татјана Јововић
др Ана Кондорф
др Иља Кукуј

др Јелена Кусовац
др Данијела Лугарић Вукас
др Масимо Маурицио
др Никола Миљковић
др Михаил Павловец
др Данијела Посомаи
др Андреј Росомахин
академик Љубинко Раденковић
др Олга Соколова
др Гојко Тешић
др Наталија Фатејева
др Владимир Фешченко
др Ирина Шатова
др Лариса Шестакова
др Василиса Шљивар

Зборник Матице српске за славистику
Илази двапут годишње
Издавач Матица српска

Славистически сборник
Полугодовой выпуск
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies
Published semi-annually
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација
Редакција и администрација
Editorial Board and Office:
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон — Phone
(021) 420-199, 6622-726
e-mail: milena.kulic@maticasrpska.org.rs
e-mail: kornelijaicin@gmail.com
<http://www.maticasrpska.org.rs>

Зборник Матице српске за славистику, св. 103
закључен је 1. јуна 2023.

За издавача
Др МИЛАН МИЦИЋ,
генерални секретар Матице српске

Технички сарадник Уредништва
МИЛЕНА КУЛИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено јула 2023.

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