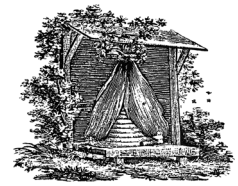


МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

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 Bowlt, 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

104

НОВИ САД · 2023

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES
104

НОВИ САД

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Александр Петров, Сербский стих на русской почве: художественные переводы и фольклорные версии баллады «Йово и Мара» из собрания народных песен Вука Караджича 9
Ekaterina Purgina, Andrey Menshikov, Digital Narratives of the New Russian Emigrants: Identity Negotiations across Borders and Borderlines 35
Евгений Яблоков, Кто холоден, тот и горяч (Театральные постановки пьес А. Н. Островского в 1920-х гг. и *Бег* М. А. Булгакова) 61
Olga Sokolova, Strategies of Performativity in the Poetic Avant-Garde of the 1920s 77
Vladimir Feshchenko, Echoing and Reverbing in Translingual Poetry 93
Лейла Салимова, Исторический костюм в театре постмодерна: стилизация и семантическая перекодировка 111

«100 ЛЕТ ГИНХУКА»

Андрей Устинов, Столетие ГИНХУКА 130
Екатерина Иванова, ГИНХУК в ракурсе институциональной истории 135
Андрей Устинов, К истории ленинградского ГИНХУКА 165
Жан-Филипп Жаккар, Следует ли бояться «Черного квадрата»? 179
Игорь Лощилов, Андрей Устинов, Казимир Малевич, «чинари» и польский авангард: взгляд на поэзию 191
Benjamin Musachio, Andrei Ustinov, From GINKHUK to Warsaw to Bauhaus: Kazimir Malevich's Tour of Europe 209
Андрей Устинов, Екатерина Иванова, Игорь Терентьев в ГИНХУКЕ . . 231

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Максим Дрёмов, Манифесты русского футуризма: политические истоки авангардистской риторики начала 1910-х гг. 259
Љиљана Ћук, Поезија Владимира Набокова 275
Мария Александрова, «Русская француженка» в романе Булата Окуджавы *Свидание с Бонапартом*: полемика с классиком 307
Ewa Kozak, Czekając na śmierć: o "jakby" życiu w opowiadaniu Macieja Żerdzińskiego "Obserwacje Pana Foresa" 229
Анна Родионова, «Фотолуг, фотолес, фотолето». Техно-экологические миниатюры Михаила Ерёмина 239

ПРИКАЗИ

Марина Курешевић, *Сему же сице бившу: о синтакси и језичком стилу српскословенских текстова*. Нови Сад: Филозофски факултет, 262 стр. (*Александра Цолић Јовановић*) 353
Слово и текст в синхронии и диахронии: сб. ст.: К 95-летию со дня рождения Софии Петровны Лопушанской / под общ. ред. Е. Г. Дмитриевой, И. А. Сафоновой. Волгоград: Изд-во Волгоградского государственного университета, 2022. 292 с. (*Дарја Војводић, Маја Крстић*). 356
Luka Šešo, *Krsnik između mita i zbilje. Kulturnoantropološke strukture jednog tradicijskog vjerovanja*, Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, 2022. str. 145. (*Драгана Ђурић*). . 363

Регистар кључних речи 367
Списак сарадника 371
Упутство за припрему рукописа за штампу 373
Рецензенти 382

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

ARTICLES AND TREATISES

Alexander M. Petrov, Serbian Verse on Russian Ground: Literary Translations and Folklore Versions of the Ballad "Jovo and Mara" from the Collection of Folk Songs of Vuk Karadžić 9
Ekaterina Purgina, Andrey Menshikov, Digital Narratives of the New Russian Emigrants: Identity Negotiations across Borders and Borderlines 35
Evgeny A. Yablokov, Who is Cold is Hot (Theatrical Stages of Alexander Ostrovsky's Plays in the 1920s and Mikhail Bulgakov's *The Flight*) 61
Olga Sokolova, Strategies of Performativity in the Poetic Avant-Garde of the 1920s 77
Vladimir Feshchenko, Echoing and Reverbing in Translingual Poetry 93
Leila Salimova, Historical Costume in the Postmodern Theater: Artistic Stylization and Semantic Recoding 111

"ONE HUNDRED YEARS OF GINKHUK"

Andrei Ustinov, GINKHUK's Centenary 130
Ekaterina Ivanova, GINKHUK un the Perspective of Institutional History 135
Andrei Ustinov, Towards the History of Leningrad State Institute of Artistic Culture (GINKHUK) 165
Jean-Philippe Jaccard, Should You Be Afraid of the «Black Square»? 179
Igor Loshchilov, Andrei Ustinov, Kazimir Malevich, «The CHinari» and the Polish Avant-Garde: A Look at Poetry 191
Benjamin Musachio, Andrei Ustinov, From GINKHUK to Warsaw to Bauhaus: Kazimir Malevich's Tour of Europe 209
Andrei Ustinov, Ekaterina Ivanova, Igor' Terent'ev in the GINKHUK 231

CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Maxim Dryomov, Russian Futurism Manifestos: Political Origins of Avant-Garde Rhetoric of the Early 1910s 259
Ljiljana Ćuk, Poetry of Vladimir Nabokov 275
Maria Aleksandrova, "Russian Frenchwoman" in Bulat Okudzhava's Novel *Date with Bonaparte*: Dispute with the Classic Writer 307
Ewa Kozak, Waiting for Death: on "as if" Life in Maciej Żerdziński's Short Story "Observations of Mr. Fores" 229
Anna Rodionova, "Photomeadow, Photoforest, Photosummer". Michael Eremin's Techno-Ecological Miniatures 239

REVIEWS

Марина Курешевић, *Сему же сице бившу: о синтакси и језичком стилу српскословенских текстова*. Нови Сад: Филозофски факултет, 262 стр. *(Aleksandra Colić Jovanović)*. 353
Слово и текст в синхронии и диахронии: сб. ст.: К 95-летию со дня рождения Софии Петровны Лопушанской / под общ. ред. Е. Г. Дмитриевой, И. А. Сафоновой. Волгоград: Изд-во Волгоградского государственного университета, 2022. 292 с. *(Darja Vojvodić, Maja Krstić)* 356
Luka Šešo, *Krsnik između mita i zbilje. Kulturnoantropološke strukture jednog tradicijskog vjerovanja*, Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, 2022. str. 145. *(Dragana Đurić)* . . 363

Register of key words 367
List of contributors 371
Instructions for authors. 373
Reviewers 382

UDK 81`255
821.163.41.09:398
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.1

Александр М. Петров
Российская академия наук,
Карельский научный центр,
Институт языка, литературы и истории, сектор фольклористики
и литературоведения (с фонограммархивом), Петрозаводск
hermitage2005@yandex.ru

Alexander M. Petrov
Russian Academy of Sciences,
Karelian Research Centre,
Institute of Linguistics, Literature, and History,
Dept. of Folklore and Literature (with Audio Archive), Petrozavodsk
hermitage2005@yandex.ru

СЕРБСКИЙ СТИХ НА РУССКОЙ ПОЧВЕ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЕРЕВОДЫ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ВЕРСИИ БАЛЛАДЫ «ЙОВО И МАРА» ИЗ СОБРАНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ВУКА КАРАДЖИЧА*

SERBIAN VERSE ON RUSSIAN GROUND: LITERARY TRANSLATIONS AND FOLKLORE VERSIONS OF THE BALLAD "JOVO AND MARA" FROM THE COLLECTION OF FOLK SONGS OF VUK KARADŽIĆ

В статье рассматривается история освоения сербской народной баллады «Йово и Мара» русской литературой и севернорусским фольклором. В центре внимания находится проблема смысловой и структурной адаптации сербского текста к новой языковой и культурной среде. Описываются способы, при помощи которых переводчики добивались имитации звучания сербского стиха на русском языке. Представлены все известные художественные переводы баллады «Йово и Мара», выполнен анализ их метрики и ритмики. Особое внимание уделено поэтическому переводу Н. Ф. Щербины, поскольку именно этот перевод проник в русский фольклор. Рассмотрены фольклорные версии поэмы Н. Ф. Щербины, выявлены особенности их метроритмической организации. Доказано, что освоение текста в фольклоре шло двумя

* Статья подготовлена в Карельском научном центре РАН в рамках госзадания по плановой теме № 121070800089-0 «Фольклор, рукописная книжность и литература Европейского Севера: источниковедение и поэтика», индивидуальный раздел «Вопросы структуры и типологии русского фольклорного эпического стиха».

путями: путь стиха и путь прозы. Стихотворные версии имеют тоническую организацию, в соответствии с природой русской народной версификации. Прозаические версии рассказываются как сказки, происходит полное переосмысление сербского текста и включение его в русскую культурную парадигму. При этом даже в поздних прозаических версиях обнаруживаются следы стихотворного перевода Н. Ф. Щербины, прежде всего в виде прямых или завуалированных цитат, что приводит к созданию своего рода прозиметрии.

Ключевые слова: стихосложение, метрика, ритмика, фольклор, баллада, сказка, художественный перевод, сербский стих, русский стих, Вук Караджич.

The presented paper discusses the history of the assimilation of the Serbian folk ballad “Jovo and Mara” by Russian literature and North Russian folklore. I focus on the problem of semantic and structural adaptation of the Serbian text to the new language and cultural environment. An attempt is made to describe the ways by which translators achieved imitation of the sound of Serbian verse in Russian. All known literary translations of the ballad “Jovo and Mara” are presented, their metrics and rhythm are analyzed. Particular attention is paid to the poetic translation of N. Shcherbina, since it was this translation that spread to the Russian folklore. The folklore versions of the poem by N. Shcherbina are examined, the features of their metrical and rhythmical structure are revealed. It is proved that the assimilation of the text in folklore followed two paths: the path of verse and the path of prose. Poetic versions have an accentual structure of verse, in accordance with the nature of Russian folk versification. Prose versions are told like fairy tales, the Serbian text is completely reinterpreted and included in the Russian cultural paradigm. At the same time, even in the later prose versions, traces of the poetic translation by N. Shcherbina are revealed, primarily in the form of direct or concealed quotations, which leads to the creation of a kind of prosimetry.

Keywords: versification, metrics, rhythm, folklore, ballad, fairy tale, literary translation, Serbian verse, Russian verse, Vuk Karadžić.

1. Предисловие[1]

В августе 1871 г. в севернорусской деревне Немятовой (Немята) на Кенозере (Архангельская область) собиратель былин А. Ф. Гильфердинг записал от крестьянки Матрены Григорьевны Меньшиковой, «лет около 40» (Гильфердинг 1873: 1234), песню «Йово[2] и Мара», которую сама исполнительница считала русской народной, старинной, поскольку слышала ее «от стариков» (Гильфердинг 1873: XIX). А. Ф. Гильфердинг отметил, что М. Г. Меньшикова пела эту «ст**а**рину» «таким же складом как былины <...>, вовсе не делая различия между этою песнью и настоящими былинами» (Гильфердинг 1873: 1234). В действительности это была типичная баллада на семейно-любовную тематику, которая представляла собой переработанный вариант сербской народной песни. В основе сюжета — история трагической гибели юноши и девушки, разлученных родительской волей. В рус-

---

[1] Основные положения статьи были представлены в виде устного доклада на Международной научной конференции «Гаспаровские чтения–2023» (Россия, Москва). В настоящем виде текст публикуется впервые. Благодарю Радмило Мароевича за консультацию и Весну Вукичевич за поддержку.

[2] Иногда в русских текстах (художественных и научных) встречается написание «Йова». Оба варианта написания равнозначны.

ской фольклорной традиции бытовал типологически идентичный сюжет «Василий и Софья»; фольклорист Ю. И. Смирнов назвал его «русской национальной версией» этой баллады (Смирнов 1965: 56).

Так впервые был зафиксирован факт бытования сербской фольклорной песни «Йово и Мара» на Русском Севере. А. Ф. Гильфердинг предположил, что источником, из которого крестьянка могла усвоить песню, был сборник-хрестоматия поэта Н. Ф. Щербины *Пчела* (первое издание — 1865 г., далее — 1866, 1869, 1875, 1878, 1882 (Смирнов 1965: 54)), включавший, помимо прочего, и литературный перевод баллады, выполненный самим Н. Ф. Щербиной (Щербина 1866). А. Ф. Гильфердинг привел отрывки из перевода Н. Ф. Щербины и из устного исполнения М. Г. Меньшиковой, чтобы читатели имели возможность сравнить «оригинал» и его «народную версию» (Гильфердинг 1873: XX–XXI).

Сам же перевод Н. Ф. Щербины был выполнен с неизвестного источника. Поэт изложил предысторию появления перевода в весьма неопределенных выражениях: ни имён, ни ссылок не представил и ограничился лишь указанием, что четыре варианта этой сербской народной песни уже были опубликованы ранее Вуком Караджичем в издании *Сербских народных песен* (*Срӣске народне ӣјесме*) 1841 г. По словам Н. Ф. Щербины, «Один известный русский славянист, назад тому лет 15, возвратясь из путешествия по славянским землям, привез с собою *рукописный* список этой песни, превосходящий во всех отношениях упомянутые четыре списка, напечатанные В. С. Караджичем» (Щербина 1860: 15). С этой рукописи, по утверждению Н. Ф. Щербины, и выполнен перевод баллады «Йово и Мара» на русский язык. Кто этот путешественник и где хранится рукопись, Н. Ф. Щербина не пояснил. По всей вероятности, речь может идти об И. И. Срезневском.

В собрании Вука Караджича (Караџић 1841) действительно находим несколько вариантов. Четыре текста, которые упомянул Н. Ф. Щербина, опубликованы под №№ 342–345. Однако имеется еще один вариант — близкая по сюжету, но более краткая версия баллады; она носит название «Смрт драге и драгога» (№ 341). Следовательно, в сборнике Вука Караджича имеется две версии: версия I — краткая (условно назовем ее «Смрт драге и драгога», или, в русском переводе, «Смерть влюбленных»[3]), версия II — длинная, с подробно разработанным сюжетом (условно назовем ее «Йово и Мара»). При этом среди текстов версии II выделяется боснийская редакция: здесь герои получают имена Омер и Мерима (Мейрима), варианты опубликованы Караджичем под №№ 343–345. В варианте № 342 героев зовут Иван и Јелина. Текстов с именами Йово и Мара у Караджича в сборнике 1841 г. нет. Видимо, эти имена фигурировали в записи, с которой и переводил Н. Ф. Щербина. Для сравнения приведем отрывки из каждой версии баллады:

---

[3] Для условного обозначения этой версии мы используем название перевода П. Эрастова из (Эрастов 1987).

Версия I. Смрт драге и драгога (Смерть влюбленных).

Два се драга врло миловала,
На једној се води умивала,
О један се пешкир отирала.
Једно љето нико их не знаде,
Друго љето сватко их сазнаде;
Сазнаде их и отац и мајка.
Мајка не да, да се драги љубе,
Већ растави и мило и драго.
Драги драгој по зв'језди поручи:
"Умри, драга, доцкан у суботу,
"Ја ћу јунак рано у недељу."

(Караџић 1841: 239–240).

Версия II. Йово и Мара

Два се драга из мала гледала:
Иве једно, а Јелина друго;
Кад су драги за љубљење били,
Онда Иве Јелини говори:
"О Јелино, драга душо моја!
"Просићу те, оћеш за ме поћи?"
А Јелина њему говорила:
"О Иване, дражи од очију!
"Ти ме проси, ја ћу за те поћи;
"Ма ћу питат' миле моје мајке,
"Оће ли ме мајка дати за те".

(Караџић 1841: 240–241).

В основе сюжета лежат следующие ключевые мотивы: юные Йово и Мара растут по соседству и любят друг друга; мать Йовы хочет женить сына на богатой девушке Фате (Фатиме) против его воли; сына насильно женят; он пишет завещание и умирает; гроб с его телом проносят мимо дома Мары; она целует любимого и умирает; юношу и девушку хоронят в одной могиле; над их могилами вырастают два дерева и переплетаются ветвями.

В русском фольклоре этой сербской песне соответствует баллада «Василий и Софья», что, видимо, и стало определенным подспорьем для заимствования сербского сюжета. Как указывает Д. М. Балашов, «это самый распространенный, а возможно, и самый древний из международных балладных сюжетов. Он известен во всех странах Европы, а в средневековом Китае <...> подвергся литературной обработке и был записан уже в III веке н. э.» (Балашов 1963: 17). Ср., например, известное сказание о Тристане и Изольде. Следовательно, «Йово и Мара» («Омер и Мерима») — это бродячий сюжет мирового фольклора; подробнее о нем см. (Влаховић 1955–1957; Николић 1958).

В указателе сказочных сюжетов восточнославянской сказки этот тип сюжета обозначен номером 365С* и называется «Поцелуй возлюбленной» («Омер и Мерима») (Бараг и др. 1979: 126).

Н. Ф. Щербина был не первым переводчиком сербской народной баллады. Первый перевод принадлежит А. Х. Востокову: несколько произведений были опубликованы им еще в 1825 г. в альманахе *Северные цветы* в разделе «Сербские песни». Интересующая нас баллада напечатана под названием «Смерть любовников» (Востоков 1825: 335–336). Перевод был выполнен А. Х. Востоковым с текста «Смрт драге и драгога» из сборника В. Караджича *Народне српске ӣесме* (Лейпциг, 1824) (Орлов, Лихоткин 1979: 535). С деятельности А. Х. Востокова, собственно говоря, и начинается история художественных переводов сербского эпоса на русский язык.

Цель предлагаемой статьи — выяснить, какие способы использовались русскими переводчиками для передачи звучания сербского стиха; как позднее уже русские профессиональные переводы усваивались носителями фольклорной традиции. Сами крестьяне, конечно, не могли слышать сербскую народную песню «из первых уст».

2. Художественные переводы и фольклорные версии.

Начнем рассмотрение текстов с востоковского перевода. Процитируем его полностью:

Востоков

Д**е**вушка с **ю**ношей *крепко* люб**и**лись,
Одн**о**й *водой* он**и** умыв**а**лись,
Одн**и**м полот**е**нцем утир**а**лись,
И никт**о** не зн**а**л *о том* все л**е**то.
На друг**о**е л**е**то *все* узн**а**ли,
Отец, м**а**ть им зн**а**ться запрет**и**ли,
Д**е**вушку с **ю**ношей разлуч**и**ли.
Добрый м**о**лодец звезд**е** поруч**а**ет
Сказ**а**ть от нег**о** *душе*-дев**и**це:
Умр**и**, *драгая*, п**о**здно в субб**о**ту,
А **я** *за тобою* р**а**но в воскрес**е**нье.
Что сказ**а**ли, **о**ба исполн**я**ют:
Умерл**а** *девица* п**о**здно в субб**о**ту,
Умер *добрый* м**о**лодец *рано* в воскрес**е**нье;
Друг подле др**у**га *их* схорон**и**ли,
Р**у**ки в земл**е** им соедин**и**ли,
В руки им д**а**ли по **я**блоку зел**е**ну.
Протекл**о** *затем* м**а**лое вр**е**мя,
В**ы**росла над м**о**лодцем зел**е**ная сосн**а**[4],

[4] Иную акцентуацию использует Р. Мароевич: с**о**сна, с**о**сны (Марој**е**вић 1987: 150). Думается, эта акцентуация более правомерна, чем наша, поскольку позволяет сохранить унифицированные женские клаузулы.

В**ы**рос над д**е**вушкой *куст алой* р**о**зы.
Вь**е**тся *куст* р**о**зовый **о**коло сосн**ы**,
Как вокр**у**г *пучка* цвет**о**в *ниточка* ш**е**лку.

(Востоков 1825: 335–336).

Свой перевод А. Х. Востоков сопроводил таким комментарием: «В сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на второй стопе <...> Чтоб сохранить силу подлинника, переводчик не счел за нужное рабски подражать сему размеру, неупотребительному у нас, и для русского слуха, может быть, несколько утомительному. Он предпочел русский размер о трех ударениях с хореическим окончанием» (Востоков 1825: 337). Этот комментарий неоднократно вызывал недоумение у стиховедов. В частности, Б. И. Ярхо заметил, что «здесь всё как будто неверно от начала до конца. Во-первых, сербский подлинник написан не пятистопным хореем, а силлабическим десятисложником со свободным расположением ударений. Во-вторых, непонятно, почему пятистопный хорей менее употребителен у нас, чем избранный переводчиком размер: он имеется даже в народной песне <...> В-третьих, что это за русский размер о 3-х ударениях с хореическим окончанием? Откуда он его взял? Во всяком случае, та форма, в которую он облек свои переводы (кроме Хасанагиницы, переведенной былинным размером), совершенно не употреблялась в русской поэзии. В-четвертых, он называет свой размер 3-ударным. Это обязывает читать очень многие стихи с групповыми ударениями, принятыми при чтении былин <...> Однако даже при максимально желании иногда невозможно довести стих до 3-ударности» (Ярхо 1928: 176–177). На противоречивость востоковского восприятия сербского народного стиха указал также М. Л. Гаспаров: «...у Востокова имеются по крайней мере два определения сербского народного стихосложения, очень странных в устах такого выдающегося филолога. Первое <...>: “В сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на второй стопе...”. Второе <...>: “Народные песни у сербов сочиняются без рифм и, кажется, имеют стихосложение тоническое, подобное старинному русскому...” <...> Как согласовать эти взаимопротиворечивые утверждения с тем (справедливым) ощущением сербского стиха как 10-сложного силлабического, свидетельством которого является для нас востоковский перевод “Марка Кралевича”?» (Гаспаров 1997: 114).

В переводе А. Х. Востокова сербская песня предстает как чистый *тонический стих* — трехиктный тактовик с женскими клаузулами. В процитированном тексте курсивом выделены словоформы, содержащие *сверхсхемные* ударения; полужирным шрифтом — ударные гласные на иктах (все ударения расставлены нами). Не везде А. Х. Востокову удается выдержать трехударность строки (как и женские клаузулы), но в целом он последовательно (конечно, не без искусственных усилий) воспроизводит свою теоретическую схему «о трех ударениях». В иных случаях А. Х. Востоков

мог допускать и б**о**льшие вольности, например, отяжелял стих шестью реальными ударениями вместо трех схемных (Гаспаров 1997: 113). Вероятно, для А. Х. Востокова этот перевод стал своего рода поэтическим упражнением, художественно-эстетическим и научным экспериментом: он проверял на практике свои теоретические изыскания по народному стиху. Насколько удачен перевод — судить трудно: изосиллабизм сербского стиха утерян; хореический импульс, хорошо заметный по оригиналу, не передан. Его можно рассматривать разве что в качестве литературного экспромта. Расстановка ударений для достижения трехударности носит настолько субъективный характер (каждый читатель расставит фразовые ударения по-своему; ср., например, разметку, предложенную в (Маројевић 1987: 147–152)), что рассыпается и сам тонический принцип соизмеримости строк; текст на слух воспринимается, скорее, как расшатанный акцентный стих. Без разбивки на строчки мы бы приняли его за прозу с признаками повышенной ритмичности в отдельных сегментах — благодаря редким вкраплениям строк с хореическим ритмическим рисунком; синтаксическим инверсиям; постоянным женским клаузулам, которые маркируют границы стихов.

Существенно важнее для нас сейчас перевод Н. Ф. Щербины, поскольку именно этот текст проник в севернорусскую фольклорную традицию. Приведем отрывок:

Щербина

Двое милых, любясь, вырастали:
Юный Йово да девушка Мара,
С малолетства, от третьяго года.
Их увидишь — так радостно станет, —
Скажешь: это василек со тмином...
Умывались одною водою,
Утирались одним полотенцем,
Любо в очи друг другу глядели,
Будто солнце в глубокое море;
Пели песню одну вечерами,
Темной ночью один сон видали.
Впору Йове уж было жениться,
Можно б было отдать Мару замуж.
Вырос Йово удал из удалых,
Красотою красивей девицы.
Мара... Слова для Мары не сыщешь! —
И на свете такой не бывало!..

(Щербина 1860: 5–6).

Н. Ф. Щербина дал к переводу и некоторые пояснения (сейчас бы мы назвали их страноведческими) для русских читателей, незнакомых с особенностями сербского языка и южнославянских культурных традиций — фольклорно-мифологических, литературных, бытовых (этнографических) и т. д. Например, он упомянул, что в Черногории эта песня «поется в хоро-

воде (в коло), без сопровождения гуслей» (Щербина 1860: 15). Имеются и комментарии по поводу сербского народного стихосложения и метрики русского перевода. Поэма «переведена размером подлинника с сохранением даже и ритма его» (Щербина 1860: 15). Важнейшей своей задачей как переводчика Н. Ф. Щербина считал передачу 10-сложной цезурированной (4+6) структуры сербского народного стиха. Метрику собственного перевода он определил как сочетание двух хореев с цезурой и двух амфибрахиев: –∪ | –∪ || ∪–∪ | ∪–∪. Например: «Как въезжали (–∪ | –∪) на двор они к Йове (∪–∪ | ∪–∪), // Разом сваты (–∪ | –∪) с коней посходили (∪–∪ | ∪–∪)». Н. Ф. Щербина здесь же дает более точное определение этого метра: *трехстопный анапест* (Щербина 1860: 15). Помимо анапеста, Н. Ф. Щербина использует для имитации звучания сербского 10-сложника русский *пятистопный хорей*: «Не богатство, серебр**о** да злато». «Это, — пишет переводчик, — придает стиху более ритмического течения и музыкальных оттенков и, вместе с тем, какую-то, свойственную прозе, безыскусственную простоту, которая скрывает незаметно небольшое разнообразие размера» (Щербина 1860: 16). Хореизация сербского 10-сложника была облегчена, в частности, тем, что в нем «с самого начала присутствовала тенденция к хореическому ритму» (Гаспаров 1989: 224): поскольку ударение в сербском языке не ставится на последнем слоге, «предцезурный и конечный слоги стиха (четные) были свободны от ударений — уже это сгущало ударения на нечетных, “хореических” слогах» (Гаспаров 1989: 224).

Так был нащупан относительно точный путь передачи сербского силлабического стиха **при помощи более привычной для русской культуры XIX в. силлабо-тоники**. Удается сохранить и **силлабическую урегулированность** оригинала: пятистопный хорей и трехстопный анапест — это «единственные силлабо-тонические размеры, имеющие при женском окончании 10 слогов» (Гаспаров 1997: 111). Также благодаря регулярному словоразделу после четвертого слога верно передается цезурированная структура сербского стиха: «Не заботься / о суженом Йове», «Отирает / горючия слезы» и т. д. Н. Ф. Щербине удалось решить непростую переводческую задачу без художественных издержек.

Всего в переводе 358 строк, из них 310 (86,6%) — анапесты, 48 (13,4%) — хореи. Стих располагается где-то на границе *полиметрии* и *переходной метрической формы* от трехстопного анапеста к пятистопному хорею (основной метр и размер — трехстопный анапест). При этом плотность пятистопных хореических строк кратно возрастает ближе к концу баллады, когда повествуется о несчастной судьбе влюбленных, их смерти, прощании с ними, например:

Плачет Ф**а**та с матерью Йов**а**на (Х5[5]),
Бедной Мары плачет мать родная (Х5).
Горько плачет, проклинает страшно (Х5):

---

[5] Здесь и далее цифра обозначает количество стоп, т. е. размер: Х5 — пятистопный хорей и т. д.

«Бог накажет, Йов**а**нова майко! (Ан3)
Не велела живым ты любиться, — (Ан3)
Так ты мертвых теперь не разлучишь...» (Ан3)
Стали Маре гроб тесать мечами, — (Х5)
И тогда, как понесли Йов**а**на, (Х5)
Положили в домов**и**ще Мару; (Х5)
Как Йов**а**на принесли к могиле, (Х5)
Со двора уж выносили Мару; (Х5)
Как Йов**а**на спускали в могилу, (Ан3)
До могилы доносили Мару... (Х5)

(Щербина 1860: 13–14).

Но наиболее интересные явления здесь — не в области метрики, а в области ритмики. Важнейшее — это **обилие сверхсхемных ударений** в трехсложном метре. Сквозь анапест Н. Ф. Щербины постоянно как будто прорывается ритм оригинала, в котором порядок расположения ударений приводит к хореизации («ритм напева <...> в сербских песнях звучит 5-ст. хореем» (Гаспаров 1997: 115)). В соответствии с универсальной для русского стиха тенденцией к «отяжелению начала стиха и облегчению конца стиха» (Гаспаров 1974: 186), сверхсхемные ударения группируются в начале строки, на первой стопе. Приведем пример (словоформы, на которые приходятся сверхсхемные ударения, выделены курсивом):

Йово к Фате своей воротился, (Ан3)
Он ей поднял с лица покрывало: (Ан3)
Ярким солнцем лицо заблистало, (Ан3)
Чорны очи — самоцветным камнем, (Х5)
Чорны очи, *слез* полныя очи... (Ан3)
Тихо молвит Фатима-невеста... (Ан3)

(Щербина 1860: 10).

Ср., к примеру, с процитированным выше сербским стихом: «Једно љето нико их не знаде, // Друго љето сватко их сазнаде», «Драги драгој по зв'језди поручи: // “Умри, драга, доцкан у суботу”».

Таким перед русским читателем предстал сербский народный стих в переводе Н. Ф. Щербины. Обратимся к фольклорному тексту, записанному А. Ф. Гильфердингом от М. Г. Меньшиковой (к сожалению, А. Ф. Гильфердинг привел лишь начальный фрагмент баллады из 38 строк, полным текстом мы не располагаем)[6]:

Меньшикова

Б**ы**ли **ю**ные **О**во и д**е**вушка М**а**ра, (0.1222.1 Дк)
Дв**о**е с трех л**е**т выраст**а**ли, (0.22.1 Д3)
Одн**о**ю вод**и**цей умыв**а**лись, (1.23.1 Тк)
Одн**е**м полотн**о**м утир**а**лись, (1.22.1 Амф3)

---

[6] Ударные гласные выделены полужирным шрифтом. В конце каждой строки представлены интервальные схемы и метры, с которыми совпала та или иная строка.

Оди**н** же с**о**н н**о**чью вид**а**ли, (1.102.1 Акц)
Так л**ю**бо друг др**у**гу в **о**чи смотр**е**ли, (1.212.1 Дк)
И как с**о**лнце в глуб**о**кое м**о**ре. (2.22.1 Ан3)
Ован-от б**ы**л уд**а**л из уд**а**лых, (0.212.1 Дк)
И не прост**о**го — госп**о**дского р**о**да. (3.22.1 Д4)
10 А М**а**ра-то был**а** сир**о**тка, (1.31.1 Я4)
И ст**о**ль была г**и**бка, как **е**ль молод**а**я, (1.222.1 Амф4)
И м**а**ло было в**е**ку люб**и**ть эту М**а**ру. (1.322.1 Тк)
Как не в**и**дишь, так т**а**к и забол**е**ешь, (2.23.1 Тк)
А ув**и**дишь, так в**ы**лечит р**а**зом. (2.22.1 Ан3)
В п**о**ру уж б**ы**ло И**о**ве жен**и**ться, (0.222.1 Д4)
Д**е**вушке М**а**ре м**о**жно уж в**ы**йти и з**а**муж. (0.2122.1 Дк)
Спр**а**шивает **ю**ные **О**во: (0.32.1 Тк)
«Душ**а** моя М**а**ра, (1.2.1 Амф2)
Л**ю**бишь ли мен**я**, мое с**е**рдце, (0.32.1 Тк)
20 Как **я** держ**у** теб**я** на м**ы**слях?» (1.111.1 Я4)
Потих**о**ньку М**а**ра ем**у** отвеч**а**ла: (2.122.1 Дк)
«**Ю**ные **О**во, пер**о** дорог**о**е! (0.222.1 Д4)
Дор**о**же оч**е**й ты мне св**о**их[7], (1.22.1 Амф3)
Как м**а**ть с**ы**на у с**е**рдца ош**у** я». (1.022.1 Акц)
В**ы**слушал **э**ти р**е**чи неприм**е**тные ст**о**рож, (0.2132.1 Тк)
Дон**е**с он Ов**а**новой м**а**йки. (1.22.1 Амф3)
Говор**и**т-де Ов**а**ну эта м**а**йка: (2.23.1 Тк)
«**Ю**ные **О**во, пер**о** дорог**о**е! (0.222.1 Д4)
Заб**у**дь ты и д**у**мать об **э**той девч**о**нке: (1.222.1 Амф4)
30 Да**ю**т за тебя л**у**чше и кр**а**ше, (1.32.1 Тк)
Да**ю**т-де Отл**а**гича Зл**а**та Фат**и**му. (1.222.1 Амф4)
Не вид**а**ла, что с**о**лнце, что м**е**сяц, (2.22.1 Ан3)
Не вид**а**ла, как пол**я** зелен**е**ют, (2.32.1 Тк)
Не вид**а**ла мур**а**вки на п**о**ли, (2.22.1 Ан3)
Не вид**а**ла мужч**и**ны ни р**а**зу, (2.22.1 Ан3)
И к том**у** же бог**а**того р**о**да, (2.22.1 Ан3)
И не прост**о**го — госп**о**дского р**о**да (,) (3.22.1 Д4)
Бог**а**тство во вр**е**мя теб**е** пригод**и**тся…» (1.222.1 Амф4)

(Гильфердинг 1873: XX–XXI).

В том виде, в котором фрагмент исполнения М. Г. Меньшиковой передан А. Ф. Гильфердингом[8], перед нами чистый тонический стих — тактовик с преобладанием 3-ударных строк (всего их 20, или 52,5 %)[9]. Чуть меньше — 4-ударных строк (14, или 36,8 %). Строки иного размера (2-ударные и 5-ударные) единичны. Это типичный русский народный эпический стих, который составляет основу метрики былины.

---

[7] Здесь в местоимении «своих» мы перенесли ударение на первый слог для соблюдения женской клаузулы.

[8] Мы не упускаем из виду, что в сборнике Гильфердинга напечатан лишь словесный текст, без напева. Поэтому наша разметка этого текста носит в известной мере условный характер.

[9] Метр стиха определяется по методике, описанной в (Скулачева 2012).

Имеется сдвиг в образной системе, возникший из-за недопонимания оригинального текста. В переводе Н. Ф. Щербины есть такой пассаж: «Их подслушал незаметный сторож, // Мать Йована те слышала речи» (Щербина 1860: 6). Очевидно, что сторожем здесь метафорически называется сама мать Йовы. Однако М. Г. Меньшикова интерпретирует текст таким образом, что в ее изложении появляется новый персонаж; образная система пополняется новым героем: неким безымянным сторожем. Ср.: «Выслушал эти речи неприметные сторож, // Донес он Овановой майки». Это, скорее всего, стало возможным из-за не очень удачного сочетания в литературной поэме двух существительных в разных родах — мужском и женском (сторож–мать), что и привело к курьезному удвоению.

Освоение народной культурой пошло в данном случае по пути безусловного и неизбежного расшатывания строгой книжной силлабо-тоники до тоники; по пути подчинения литературного источника канонам русского фольклорного стиха. Так сербский силлабический стих через посредничество книжной культуры преобразовался в новой для себя среде в стих тонический.

Эта же тенденция прослеживается в варианте, записанном уже в дер. Тетрино Терского района Мурманской области в 1957 г. фольклористом Д. М. Балашовым. Собирателю удалось зафиксировать лишь начало стиха, поскольку исполнительница (Анна Ермолаевна Алексеева, 49 лет), видимо, не помнила текст целиком. Однако она сообщила важные сведения о более раннем бытовании стиха: «Стих-то он долгой-то, он красивый был, а теперь не знаю...» (Смирнов 1965: 58); «Бабка пела этот стих» (Смирнов 1965: 58). Пояснение собирателя: «Бабка — Прасковья Михайловна Елисеева» (НА КарНЦ. Ф. 1. Оп. 1. Кол. 44. № 52. Л. 115).

Д. М. Балашов отметил, что «исполнительница считает текст стихом и поет напевом, типичным для русских баллад “Князь, княгиня и старицы”, “Князь Михайло”, “Дмитрий и Домна”, т.е. баллад, до сих пор бытующих на Терском берегу» (Смирнов 1965: 56–57).

Поскольку фрагмент, записанный Д. М. Балашовым, невелик, приведем его полностью. В публикации Ю. И. Смирнова текст носит название «Йова да Мара»; в архивном документе — «Стих про Иова и Мару» (НА КарНЦ. Ф. 1. Оп. 1. Кол. 44. № 52. Л. 115). В нашей статье текст воспроизводится по публикации Ю. И. Смирнова, ударения и схемы в конце строк — наши:

Алексеева

Ж**и**л-был Й**о**ва да М**а**ра. (0.12.1 Дк)
С малол**е**тства он**и** в любв**и** ж**и**ли, (2.210.1 Акц[10])
И с малол**е**тства, со тр**е**тьего г**о**да (3.22.1 Д4)
Он**е** друг др**у**га люб**и**ли. (1.12.1 Дк)

---

[10] Или Ан3 со сверхсхемным ударением «в любв**и**».

В одной шк**о**лы он**и** уч**и**лись, (2.21.1 Дк)
В одн**о**й умыв**а**ленке умыв**а**лись, (1.24.1 Акц)
В одн**о**й куп**е**ленке куп**а**лись, (1.13.1 Я4)
В одн**о** полот**е**нце утир**а**лись. (1.23.1 Тк)
Зад**у**мал Й**о**ва жен**и**ться. (1.12.1 Дк)
«Как он богатый был, а она н**у**жна[11], так не давали ему жениться.
Потом он к венцу пошел, а она умерла».

(Смирнов 1965: 58).

Представленный отрывок относится к тонической системе стихосложения. Несмотря на преобладание «дольниковых» ритмических вариаций (их 4, т.е. 44,4%, все остальные вариации занимают существенно меньше места), общее число строк, которые укладываются по межударным интервалам в схему дольника (при буквальном следовании правилам разметки), не достигает пороговой отметки в 75%[12]. Метр и размер отрывка — трехударный **тактовик**[13]. Метрические следы литературного образца имеются и здесь: строка «И с малолетства, со третьего года» — это почти дословная цитата из Н. Ф. Щербины; везде соблюдается женская клаузула; стих явно тяготеет к трехчастному строению по шаблону трехстопного анапеста.

Однако уже на этом примере хорошо заметно, что в фольклорной традиции, помимо стихотворного, возможен и другой вектор усвоения силлабо-тонического стиха. Это вектор **прозаический**. Если исполнитель забывает текст, то он пытается компенсировать забытое прозаическим пересказом, ремарками, комментариями, пояснениями и т.п. Сама инициальная формула «жил-был» заимствована из русской народной сказки — прозаического жанра. Эта тенденция реализована и в данном случае.

Собирателями-фольклористами зафиксировано как минимум несколько текстов, которые представляют собой пересказ балладного сюжета в прозаической форме. Этот сюжет бытует уже в отрыве от жанра баллады в виде волшебной сказки. Один из таких сказочных текстов был записан И. Носковой от неграмотной 67-летней Е. И. Тишининой в ходе фольклорной экспедиции МГУ в 1962 г. в поселке Октябрьский, «расположенном в 10 км к северу от восточной части Кенозера» (Смирнов 1965: 57). «К сожалению, молодая собирательница упустила возможность спросить, от кого переняла эту сказку Тишинина. Можно лишь утверждать, что ска-

---

[11] Бедная.

[12] В российской стиховедческой традиции 75% — это пороговое значение для определения метра (Скулачева 2012: 53).

[13] При интерпретации второй строки как трехстопного анапеста со сверхсхемным ударением метр и размер отрывка — трехударный **дольник** (вероятно, это даже правильнее). В любом случае к попыткам определения метра стихотворения по его обрывку следует относиться лишь как к условной исследовательской процедуре, которая необходима для выявления самых общих сведений о структуре (метрике и ритмике) текста, о степени его расшатанности и т. д. В данном случае, очевидно, стихотворный фрагмент занимает промежуточное место между дольником и тактовиком, но как бы исполнила его А. Е. Алексеева дальше — судить невозможно.

зочница переняла ее именно на Кенозере, поскольку она никуда не выезжала» (Смирнов 1965: 57). В варианте Е. И. Тишининой героев зовут Ваня и Маня («Ваня да Маня»). Приведем начало текста:

Тишинина

> «Жили два юныих Ваня да Маня. С трех лет любы выростали, одной водицей умывались, однем полотенцем вытирались, один сон ноцью видели, одну писню вицерами пивали. И вот уже выросли, им стало по двадцать лет. Вот уже этого Иванушку надь женить отцю да матери. Ваня вишь был купцёв сын, а Маня вдовы доць. А вот ему невеста никака не нада, ёму нада одна Маня...» (Смирнов 1965: 59).

Это уже совершенно русифицированный вариант, в котором от сербского оригинала и русского перевода осталась только основа сюжета. Она передана точно, следы текста Н. Ф. Щербины хорошо заметны, но вся стилистика, язык, образность — совершенно русские. Показательны интересные примеры, на которые обратил внимание Ю. И. Смирнов: в литературном переводе имеется образ горной вилы, которой опасается мать Йовы. Вот этот фрагмент: «Здесь гора есть, в ней водятся вилы; // Между ними есть горная вила, // Та, что злато с коней выбивает, // А за сына, как мать, я боюся, // Чтобы вила его не убила, // Молодаго, единаго сына...» (Щербина 1860: 8). Малопонятный русскому читателю образ объяснил в примечании сам переводчик: «Вила — мифическое существо сербской демонологии, означающее нимфу гор, лесов и пустынных мест, существо вроде нашей русалки или новогреческой айлуды» (Щербина 1860: 16). В русском же сказочном варианте этот образ переосмыслен до неузнаваемости (Смирнов 1965: 59): «А вот мать сказала: “Вот, говорит, моя дорогая, у нас в поле есть вилы. А чтобы они не пали да не убило нашего сына, потому и не взяли его”» (Смирнов 1965: 59). Второй пример: в поэме Н. Ф. Щербины сохранены сербские слова «бор» и «борика»: «Из Йована вырос бор зеленый, // А борика выросла из Мары» (Щербина 1860: 14). В примечаниях: «Бор и борика одно и то же дерево и, в эпическом представлении, является здесь в мужеском и женском поле, как эмблема. Это дерево принадлежит к хвойным из вида сосны» (Щербина 1860: 18). Ср. у Вука Караджича: «зелен бор, зелена борика» (Караџић 1841: 259), «зелен бор, винова лозица» (Караџић 1841: 244), «зелен бор, румена ружица» (Караџић 1841: 240). В сказке, как отметил Ю. И. Смирнов, «сербские слова “бор” и “борица” (рус. — сосна) сохранились, правда, приобретя русский смысл» (Смирнов 1965: 59). Ср.: «На иной могиле вырос бор, на другой — борица. Кто по етому бору и борице ходит, тот ету старуху проклинает...» (Смирнов 1965: 59).

Но даже и в этом случае сквозь сказочный текст то и дело пробиваются следы стихотворного перевода — сегменты повышенной ритмичности. Вот два небольших примера: «А мать говорит: “Не глумись, моя дорогая. Твой милый давно уж другую целует, об тебе уж и думать не хочёт”» (Смирнов 1965: 59); «...одной водицей умывались, однем полотенцем выти-

рались...» (Смирнов 1965: 59). В первом случае перед нами искаженная, прозаизированная цитата из стихотворения: «Тихо мать ей на это сказала: // “Не блажи ты, дорогая дочка! // Верь мне, Йово целует другую, — // О тебе же теперь и не вспомнит...”» (Щербина 1860: 13). Во втором случае — трансформация стиха силлабо-тонического в тонический, практически «по Востокову», ср. его перевод: «Одной водой они умывались, // Одним полотенцем утирались» (Востоков 1825: 335). Если бы мы не знали, что в русскую фольклорную традицию проник именно перевод Н. Ф. Щербины, мы могли бы ошибочно подумать, что сказочница была знакома и с переводом А. Х. Востокова. Это говорит о высокой точности востоковской стилизации русского народного стиха. Подобные поэтические «вспышки», которые иногда мелькают в прозаическом тексте, не дают забыть о своем первоисточнике, хотя сам сюжет уже не соотносится носителями фольклора с сербской культурой. Чем-то это напоминает явление *прозиметрии* — хотя и в слабой форме.

Имеется стихотворное ответвление и в другую сторону — а именно в сторону русской поэтической традиции. У Е. И. Тишининой находим такое описание девушки: «Есть невеста, во лбу, говоря, солнышко пекё, под косой луна блестит» (Смирнов 1965: 59). Это, конечно, переиначенная цитата из пушкинской «Сказки о царе Салтане»: «За морем царевна есть, // Что не можно глаз отвесть: // Днём свет божий затмевает, // Ночью землю освещает, // *Месяц под косой блестит*, // *А во лбу звезда горит*». Так, отталкиваясь от сербского балладного сюжета, сказочница насыщает свой текст ключевыми, хорошо узнаваемыми формулами русской культуры, словно собирает «пазл» или «мозаику» из разнообразия элементов, которые кажутся ей подходящими для создания сказочного образа.

Еще более сильно выражена прозиметрия в другом варианте этой сказки. Это вариант, записанный уже в 1982 г. в д. Горы Плесецкого района Архангельской области, от А. И. Спициной, 1906 года рождения. Собиратели — Н. Н. Захарова, И. Глухих, М. Ожегов. Это «самый полный из имеющихся публикаций вариант сказки “Ова и Мара”» (Дранникова 2002: 14). Приведем начало:

Спицина

> «Жили Иван да Мария. В народе звали их Ова и Мара. Ова был богатой княгини сын, а Мара — бедной вдовицы дочь. С трех лет были они все всегда вместе: одной водой умывались, одним полотенцем утирались. Любили они друг друга, что станут — не увидят — заболеют, а увидят — выздоровеют...» (Дранникова 2002а: 64).

Здесь героев зовут по традиции Иван и Мария. «Экзотические» имена Ова и Мара должны получить какое-то объяснение, и они его получают: так героев «звали в народе». Подобная отсылка («в народе так говорят») часто используется для объяснения (или создания его видимости) какого-то малопонятного факта, выражения и т. п. В этом варианте вновь, как

и у М. Г. Меньшиковой, фигурирует *сторож*, которого не было в оригинале: «А у них всё это выслушал неприметный сторож и сказал Ивановой матери» (Дранникова 2002а: 64).

В текстуальном плане этот вариант сказки чрезвычайно близок переводу Н. Ф. Щербины. Возможно, он и усвоен из художественного перевода, а не из сказочной традиции (мы бы назвали этот текст **пересказом поэмы**). Вариант насыщен стихотворными цитатами, иногда с потерей ритма: «Не видала, что солнце, что месяц, не видала муравки на поле, не видала в глаза мужчины ни разу, а притом же богата, а богачество тебе пригодится» (Дранникова 2002а: 64). Ср. у Н. Ф. Щербины: «И не знает, что солнце, что месяц; // Не видала, как хлеб зеленеет, // Не видала муравки на поле, // Не видала ни разу мущины; // А к тому ж и богатаго рода, // И в подмогу богатством сгодится...» (Щербина 1860: 6).

Таких примеров можно привести много. Заметно, что исполнительница чувствует высокую ритмичность текста; она явно ориентируется на стихотворный образец. Это значит, что поэму Н. Ф. Щербины читали еще очень долго после ее публикации, пытаясь передать ее содержание доступными средствами.

Из других следов фольклорного бытования на Русском Севере пересказов и адаптаций сербской баллады можно указать на сказку «Моряжка», записанную дважды: в 1925 г. О. Э. Озаровской (от слепой Татьяны Осиповны Кобелевой, 70 лет, в дер. Юбра, на р. Пинеге) (Озаровская 1931: 31–33, 417, 422) и в 1930-е гг. Н. И. Рождественской (также от Т. О. Кобелевой в той же деревне) (Рождественская 1941: 106–107, 211, 212). Приведем начальные фрагменты обеих записей:

Кобелева

В одной деревни был один боhатеюшших родителей молодец (а быват в городу. Нет, в деревни). Этого молодця здумали родители женить его. Ну, как, где невеста будем приiскивать? Этот жених говорит:

— Вот, папенька и маменька! Вот рядом невеста, Моряжка, ей и возьму.

Они говорят:

— Таку нам хрестьянского сословия, нам не приходится брать, нам нать дворяньского.

— Нет, мне Моряжка нать.

(Озаровская 1931: 31).

Ето не сказка, а стара быль, древня быль...

Был-жил такого он, не простого рода-то человек. Отец-мати сдумали женить его, а сын сказал:

— Ето-то рядом, через дом, Моряжка, — Моряжку возьму.

— Такому, как тебе, не надь брать: Моряжка — проста девочка, а поедем — возьмем там в новом восударсьве...

А он не жалат.

Отец-мати приступили сильней, съездили за границу — привезли невесту на лошади, зовут Хатой. Вот она на лошади, сидит — на кони:

— Пусь, — говорит, — мое сужено меня снимет с лошади, — дак пойду. Ну, отец-мати приступили к ему, он вышел — снял с лошади и овенчались.

(Рождественская 1941: 106–107).

О. Э. Озаровская связывала эту сказку с сербским стихом, Ю. И. Смирнов по ряду причин предпочитал «не связывать данный текст с балладой “Йова и Мара”» (Смирнов 1965: 56). Однако, на наш взгляд, права О. Э. Озаровская. На это указывают имена героев: Моряжка и Хата. О. Э. Озаровская верно заметила, что Моряжку «было бы правильней назвать Маряшка» (Озаровская 1931: 410). Возможно, имя *Моряжка* появилось в записи сказки и в ее публикации как попытка возвести этимологию к слову «море» (возможно, из-за территориальной близости р. Пинеги к Белому морю). Но связь этого имени с именем *Мара* представляется наиболее простой: Мара → Мария (Марья) → Маряшка (либо сразу Мара → Маряшка без среднего звена). Имя *Хата* — переосмысление имени *Фата* (Фатима, Атлагича Злато).

Из каких источников могла сказочница узнать эти имена? Только из перевода Н. Ф. Щербины (или какого-то его пересказа). При этом тексты, записанные от Т. О. Кобелевой, представляют собой последнюю стадию освоения перевода: полная русификация, потеря стиховой структуры, упрощение сюжета. Восстановить связь с первоисточником помогают только искаженные имена и некоторые мотивы (например, отказ невесты спуститься с лошади). При этом сам герой (Йова, Йово) у Т. О. Кобелевой уже безымянен.

Все остальные свидетельства влияния перевода сербской баллады на русскую фольклорную традицию являются косвенными. Это тексты, которые были записаны, но не опубликованы, утеряны, их местонахождение неизвестно, не записаны и т.д. Сведения о них приведены Ю. И. Смирновым: это сообщение А. В. Маркова о том, что он слышал исполнение баллады в Сумском посаде еще в 1870-х гг. и на Терском береге в 1903 г.; сообщение Е. М. Тагер о записи баллады на том же Терском береге в 1930 г.; наконец, сообщение самого Ю. И. Смирнова о том, что он в 1957 г. совместно с Ю. А. Новиковым записал вариант этой баллады в дер. Гольяницы на островке в северо-западной части Водлозера, но, к сожалению, запись была утеряна (Смирнов 1965: 55–57).

Кроме А. Х. Востокова и Н. Ф. Щербины, переводы поэмы на русский язык выполнили А. Ахматова и П. Эрастов. В народную традицию эти переводы не проникли (по крайней мере нам такие случаи неизвестны), но несколько слов о них сказать следует.

Сначала о переводе А. Ахматовой. Вот несколько первых строк:

Ахматова

По соседству двое подрастали,
Годовалыми они сдружились,

Мальчик Омер, девочка Мейрима.
Было время Омеру жениться,
А Мейриме собираться замуж,
Но сказала сыну мать родная,
«Ах, мой Омер, матери кормилец!
Отыскала я тебе невесту,
Словно злато, Атлагича Фата».

(Ахматова 1963: 39).

Это сводный перевод боснийской редакции, который выполнен по вариантам № 343, 344, 345 из (Караџић 1841), см. (Смирнов 1987: 453). Перевод был сделан предположительно в конце 1950-х–начале 1960-х гг. (Ахматова 2000, 2005: 938–941), машинопись хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Ахматова 2000, 2005: 963). В ахматовском переводе на могиле юноши и девушки вырастают **дуб** и **сосна**: «Лишь немного времени минуло, // Поднялся высоким дубом Омер, // Тоненькою сосенкой — Мейрима» (Ахматова 1963: 43). Так была устранена межъязыковая омонимия, которая в русском фольклоре, как мы видели, постоянно приводила к ошибочной трактовке сербского слова «бор». При этом подбор существительных в нужном грамматическом роде позволил передать символику **мужского** и **женского** начала из сербского подлинника понятными русскому читателю средствами. Характерно примечание переводчицы: «Здесь, очевидно, лучше поставить название дерева в мужском роде, например, дуб» (Ахматова 2000, 2005: 963).

В переводе А. Ахматовой сербский 10-сложник передан **пятистопным хореем с женскими клаузулами**. Всего строк — 178, из них 174 — пятистопный хорей, 4 — трехстопный анапест.

Место прежней цезуры маркировано постоянным словоразделом после четвертого слога: «Мать читает / белое посланье», «Согласились / парни молодые», «А иголка / выпала из пяльцев» и т.д. Имеются исключения, но они не столь многочисленны: «Годовалыми / они сдружились», «Лишь Атлагича / достигли дома», «Сосенка / обвила дуб широкий» и т.д.

Ритмика стиха разнообразна, все строки укладываются в несколько ритмических форм[14]: I — Зн**а**ть не зн**а**ет, к**а**к раст**е**т пшен**и**ца (22, или 12,6%), II — Но сказ**а**ла с**ы**ну м**а**ть родн**а**я (22, или 12,6%), III — Н**а** ноги он вст**а**л и вн**и**з спуст**и**лся (5, или 2,9%), IV — Н**е**жно пр**и**нял и пост**а**вил н**а**земь (15, или 8,6%), V — П**о**лный **у**жин св**а**ты получ**и**ли (33, или 19%), VI — Повенч**а**ли жених**а** с нев**е**стой (18, или 10,3%), VII — И свел**и** их в г**о**рницу пуст**у**ю (50, или 28,7%), VIII — **Я**блоко им полож**и**ли в р**у**ки (1, или 0,6%), IX — Пл**а**кальщицы **ю**ные дев**и**цы (7, или 4%), X — Дв**е**рь откр**ы**ла и остолбен**е**ла (1, или 0,6%).

Распределение ударений по иктам выглядит следующим образом:

---

[14] Номенклатура ритмических форм приводится по (Тарановский 2010: 287) (см. также издание на сербском языке (Taranovsky 1953)), за 100% приняты 174 строки.

I икт — 84 (48,3 %), **II икт — 161 (92,5 %)**, **III икт — 139 (79,9 %)**, IV икт — 83 (47,7 %), **V икт — 174 (100 %, ударная константа)**.

Следовательно, подтверждается ритмическая инерция, ранее выявленная К. Ф. Тарановским: «...в 5-ст. хорее всех русских поэтов слабые икты — первый и предпоследний, а второй, третий и пятый — сильные. Иными словами, русский пятистопный хорей, как и четырехстопный, обладает ярко выраженным восходящим (анапестическим) началом...» (Тарановский 2010: 271). Эта тенденция характерна и для русского народного эпического стиха, обладающего восходящим анапестическим зачином (Тарановский 2010: 285).

В ахматовском стихотворении традиция художественного перевода этого сербского народного 10-сложника русским 5-стопным хореем, по-видимому, установилась практически окончательно, хотя структура анапеста всё же проглядывает и здесь. Это касается не только анапестического зачина («но сказ**а**ла», «повенч**а**ли»), но и вкраплений инометрических строк 3-стопного анапеста (всего их 4): «Словно зл**а**то Атл**а**гича Ф**а**та» (Ахматова 1963: 39), «Взяли Ф**а**ту, Атл**а**гича зл**а**то» (Ахматова 1963: 40). Любопытно, что все эти случаи относятся к одному персонажу — невесте Омера, Фате. Думается, что у разлома ритмики 5-стопного хорея здесь имеется особый смысл: Фата — нечто чужеродное для любящих друг друга Омера и Мейримы. Именно об эти строчки спотыкается наш слух, когда мы читаем стихотворение. Их некая «инаковость» в структуре стиха словно символизирует грядущий хаос в гармоничном мире Омера и Мейримы, разрушение их судеб, будущую смерть.

Наконец, имеется еще один перевод **версии I** («Смерть влюбленных», № 341 у В. Караджича). Он выполнен П. Эрастовым. В отличие от А. Х. Востокова, выбравшего для перевода тонический трехиктный стих, П. Эрастов передал звучание этой сербской баллады при помощи силлабо-тонического 5-стопного хорея. Приведем текст перевода полностью:

Эрастов

Так они друг друга полюбили,
На одном потоке умывались
И одним платочком утирались.
Первый год никто их не заметил,
На второй же каждый их приметил,
И отцу и матери сказали.
Мать с отцом любить не позволяют,
Навсегда двух милых разлучают.
По звезде дружок шлет весть любимой:
«Ты умри в субботу, дорогая,
Я — умру поутру в воскресенье».
Как сказали, так и порешили:
Умерла в субботу дорогая,
А дружок — поутру в воскресенье.
Закопали рядом их обоих,

Под землей соединили руки
И по яблоку им в руки дали.
Не прошло и времени-то много –
Над одной могилой дуб поднялся,
Над другою — распустилась роза.
Роза обвивается вкруг дуба –
Солнце греет, дождь их умывает,
С розой дуб никто не разлучает.

(Эрастов 1987: 125).

Переводчик заменяет сербский «бор» русским «дубом»; образ розы взят из сербского оригинала: «румена ружица» (Караџић 1841: 240).

Стихотворение написано **5-стопным хореем** с женскими клаузулами; непосредственных анапестических включений нет.

В сравнении с сербской песней на один слог влево сдвинута цезура: в большинстве строк словораздел проходит после третьего слога: «на одном», «под землей», «не прошло», «навсегда». Более редки словоразделы после четвертого слога: «как сказали», «закопали». Далеко за пределы оригинальной структуры сербского стиха выходят строки «И по яблоку им в руки дали», «Роза обвивается вкруг дуба».

Набор ритмических форм здесь следующий: II — На втор**о**й же к**а**ждый **и**х прим**е**тил (4, или 17,4 %), V — М**а**ть с отц**о**м люб**и**ть не позвол**я**ют (8, или 34,8 %), VI — И по **я**блоку им в р**у**ки д**а**ли (3, или 13 %), VII — Не прошл**о** и вр**е**мени-то мн**о**го (7, или 30,4 %), IX — Р**о**за обвив**а**ется вкруг д**у**ба (1, или 4,3 %).

Распределение ударности по иктам:

I икт — 9 (39,1%), **II икт — 22 (95,7 %)**, **III икт — 20 (87 %)**, IV икт — 7 (30,4 %), **V икт — 23 (100 %, ударная константа)**.

В данном случае сильно ослаблены первый и четвертый икт; сохранена тенденция к анапестическому приступу в начале строки: «на втор**о**й же», «по звезд**е**», «а друж**о**к» и т. д.

3. Заключение. Метр и смысл.

Таким образом, для переводчиков XX века уже не существует сомнений, как передавать сербский силлабический 10-сложник: только 5-стопным хореем. Литературно-художественные поиски и эксперименты, как мы видели, велись в разных направлениях: востоковская стилизованная тоника, трехсложник Н. Ф. Щербины, ахматовский хорей с анапестическими включениями и чистый хореический стих П. Эрастова. Не было разве что опытов с силлабическим стихом, но думается, что и они потенциально возможны.

Для утверждения 5-стопного хорея имелись серьезные основания. С его помощью сербские народные песни переводил еще А. Н. Майков (1821–1897), см., например (Майков 1977: 296–305). Кроме того, 5-стопный

хорей, восходящий именно к ритмам сербских народных песен, был введен и в немецкую литературную поэзию: им писали Гердер и Гете (Тарановский 2010: 277). Здесь возникает вопрос: не находились ли в данном случае русские поэты под влиянием немецкого стиха? К. Ф. Тарановский уверен, что нет: «...русские поэты к специфическому ритму 5-ст. хорея должны были прийти совершенно спонтанно и, вероятно, независимо» (Тарановский 2010: 278). В любом случае «этот размер считался силлабо-тоническим аналогом силлабического 10-сложника сербских народных песен, а расширительно — и всякого фольклорного стиха, преимущественно восточноевропейского» (Гаспаров 1984: 171).

Почему же Н. Ф. Щербина выбрал в качестве основы своего перевода не 5-стопный хорей, а 3-стопный анапест? Вероятнее всего, здесь сказались предпочтения эпохи: именно к этому времени происходит, по выражению М. Л. Гаспарова, «наступление трехсложников» (Гаспаров 1984: 171), появляется увлечение 3-стопным анапестом, своего рода «мода» на этот размер (Гаспаров 1984: 172), не без влияния лирики Н. А. Некрасова. Это обстоятельство удачно совпало и с тем, что 3-стопный анапест вполне пригоден для передачи сербского силлабического 10-сложника, пусть и с некоторой потерей оригинального хореического ритмического импульса. Для эстетических же поисков середины XX века характерно «перераспределение двусложников» (Гаспаров 1984: 261) в пользу 5-стопного хорея: этот размер становится ведущим в стихах, написанных хореями (Гаспаров 1984: 262). Вероятно, наиболее частотные ритмы и воспроизводили поэты-переводчики (сознательно или бессознательно), не говоря уже о традиционной роли 5-стопного хорея как эквивалента сербского силлабического 10-сложника.

Наконец, следует учесть еще один аспект 5-стопного хорея: его сложившийся в русской поэтической традиции **семантический ореол**. Впервые подробное исследование ритма и семантики этого размера предпринял К. Ф. Тарановский в (Тарановский 2000), связав 5-стопный хорей с динамическим мотивом *пути* (Тарановский 2000: 374). Эта семантика 5-стопного хорея свойственна не только литературным произведениям, но и русскому фольклору — например, былинам (Тарановский 2000: 376–377), хотя «пятистопный хорей русской художественной поэзии генетически не связан с фольклорным стихом» (Тарановский 2000: 377). Начало формированию некоторого семантического ореола 5-стопного хорея в русской поэзии было положено стихотворением М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Традиция, развившаяся позже, получила у К. Ф. Тарановского название «лермонтовский цикл» (Тарановский 2000: 381). Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» «вызвало не только целый ряд “вариаций на тему”, в которых динамический мотив пути противопоставляется статическому мотиву жизни, но и целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти в непосредственном соприкосновении одинокого человека с “рав-

нодушной природой”» (Тарановский 2000: 381). Причем в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» эта тематика для М. Ю. Лермонтова получила финальное воплощение; однако она ощущалась поэтом еще в ранние годы и отражена в юношеских стихотворениях «Стансы» («Не могу на родине томиться») и «К*» («Мы случайно сведены судьбою»). Уже здесь можно отметить тему одиночества (Тарановский 2000: 380), в этих стихотворениях «ясно выражена тема пути, конкретного или жизненного, пути, ведущего к смерти. Обе эти темы <...> сочетаются с темой неразделенной <...> или неосуществимой любви <...>, причем в “Стансах” уже намечен и мотив загробного сна» (Тарановский 2000: 380).

Интересно, что «“лермонтовский цикл” не ограничивается только русской литературой; он распространяется и на белорусскую и украинскую поэзию. Все три восточнославянских языка имеют общую просодическую основу, чем и объясняется идентичная ритмическая инерция 5-ст. хорея во всех трех литературах» (Тарановский 2000: 400). Отметим, что попытки обнаружить связь метров (размеров) и поэтической тематики в настоящее время предпринимаются также на материале чешского стиха (Plecháč, Kolár 2022).

Основные мотивы («семантические окраски»), характерные для русского 5-стопного хорея, выделил М. Л. Гаспаров: это «(с убывающей значимостью): Ночь, Пейзаж, Любовь, Смерть (торжествующая или преодолеваемая) и Дорога» (Гаспаров 2012: 368).

Главной проблемой этого подхода к стиху является риск «впасть в субъективизм» (Гаспаров 2012: 335). «Формализация нашего ощущения стихового строя — дело сравнительно нетрудное; формализация нашего ощущения смыслового строя — гораздо сложнее» (Гаспаров 2012: 335).

Едва ли семантический ореол 5-стопного хорея стал одной из предпосылок выбора именно этого размера для имитации звучания сербского стиха. Скорее всего, здесь сказались языковые (в частности, фонетические) тенденции — распределение ударений и количество слогов в сербском оригинале, отсюда — необходимость в подборе русского силлабо-тонического эквивалента. Однако нельзя не отметить удивительное пересечение в одном стихотворении практически всех смысловых констант «по Гаспарову»: **ночь**, **пейзаж**, **несчастная любовь**, **дорога** (в значении жизненного пути; также мотив дороги выражен в обилии глаголов движения: «ушел», «пустилась», «настигла», «вышла», «спустился» и т.д.), **смерть**. Не звучали ли в поэтической памяти А. Ахматовой лермонтовские строки «Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, // Про любовь мне сладкий голос пел, // Надо мной чтоб вечно зеленея, // Темный **дуб** склонялся и шумел» — когда она подбирала художественный образ («дуб») для перевода сербского слова «бор»? С другой стороны, слово «дуб» вместо «бор» использовал еще А. С. Пушкин в «Песнях западных славян» (песня «Сестра и братья») (Трубецкой 1987: 366).

Если же вспомнить о 3-стопном анапесте Н. Ф. Щербины, то, возможно, могла сказаться и «некрасовская» тематическая линия. Как отметил С. И. Монахов, исследовавший проблему «метр–смысл» на материале русских трехсложников, для Н. А. Некрасова любовь — это «роковой поединок, борьба двух сердец, в которой одно из них неминуемо должно погибнуть. Даже сопоставляя душевную жизнь любящих людей с явлениями природы, Некрасов выбирает именно те состояния, в которых дисгармоническое начало проявляется особо сильно» (Монахов 2005: 8). С. И. Монахов отметил характерное «“протяжно-унылое” звучание» (Монахов 2005: 5) некрасовских трехсложников. Не это ли сильное эмоциональное ощущение ритмики 3-стопного анапеста помогло прижиться в фольклорной традиции переводу Н. Ф. Щербины?

В фольклоре, помимо стихотворных версий (все они представляли собой тонический стих), бытовали и прозаические пересказы баллады, близкие к сказочной стилистике. Однако и в этих пересказах то и дело проявляется стиховое начало — главным образом, в виде цитат из перевода Н. Ф. Щербины.

В народной традиции сюжет русифицировался, исполнители никогда не связывали его с сербской балладой. Следы этого текста обнаруживаются вплоть до конца XX века. Сербская народная культура, таким образом, опосредованно (через художественный перевод) обогатила севернорусский фольклор — преимущественно Архангельской и Мурманской областей, а также Карелии.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

НА КарНЦ — Научный архив Карельского научного центра Российской академии наук
Х — хорей
Я — ямб
Д — дактиль
Амф — амфибрахий
Ан — анапест
Дк — дольник
Тк — тактовик
Акц — акцентный стих

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова Анна. «Омер и Мейрима». *Эпос сербского народа*. Москва: Изд-во АН СССР, 1963: 39–43.

Ахматова Анна. *Собрание сочинений. Т. 8 (дополнительный). Переводы 1950-е–1960-е годы*. Москва: Эллис Лак, 2000, 2005.

Балашов Дмитрий. «Русская народная баллада». *Народные баллады*. Москва–Ленинград: Советский писатель, 1963: 5–41.

Бараг Лев, Березовский Иван, Кабашников Константин, Новиков Николай (сост.). *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*. Ленинград: Наука, 1979.

Влаховић Петар Ш. “Неколико мотива сличних народној песми “Смрт Омера и Мериме””. *Гласник Етнографског института САН*. Београд. Књ. IV–VI (1955–1957): 249–260.

Востоков Александр. «Сербские песни». *Северные цветы на 1825 год. Новое издание*. Москва: Университетская типография, 1881: 331–337.

Гаспаров Михаил. *Современный русский стих: Метрика и ритмика*. Москва: Наука, 1974.

Гаспаров Михаил. *Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика*. Москва: Наука, 1989.

Гаспаров Михаил. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: Наука, 1989.

Гаспаров Михаил. «Русский народный стих и его литературные имитации». Гаспаров Михаил. *Избранные труды. Т. III. О стихе*. Москва: Языки русской культуры, 1997: 54–131.

Гаспаров Михаил. *Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти*. Москва: Фортуна ЭЛ, 2012.

Гильфердинг Александр (сост.). *Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. С двумя портретами онежских рапсодов и напевами былин.* Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1873.

Дранникова Наталья. «Сказочная традиция Архангельской области». *Архангельские сказки. Из материалов лаборатории фольклора Поморского университета*. Архангельск: Поморский государственный университет, 2002: 5–22.

Дранникова Наталья (сост. и ред.). *Архангельские сказки. Из материалов лаборатории фольклора Поморского университета.* Архангельск: Поморский государственный университет, 2002а.

Караџић Вук. *Српске народне пјесме. Скупио их и на свиет издао Вук Стеф. Караџић. Књига прва, у којој су различне женске пјесме.* У Бечу, у Штампарији Јерменскога Манастира, 1841.

Майков Аполлон. *Избранные произведения*. Ленинград: Советский писатель, 1977.

Маројевић Радмило. «Сербскія пѣсни» Александра Востокова. Горњи Милановац: Дечје новине, 1987.

Монахов Сергей. «К проблеме семантизации ритма русских трехсложников (трехстопный анапест и дактиль)». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика*. 2005. № 4: 3–18.

Николић Илија. “Мотив о смрти Омера и Мериме у српскохрватској народној поезији”. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. Београд. XXIV, св. 3–4 (1958): 254–300.

Озаровская Ольга. *Пятиречие*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1931.

Орлов Павел, Лихоткин Григорий (сост.). *Поэты-радищевцы*. Ленинград: Советский писатель, 1979.

Рождественская Наталья (сост.). *Сказы и сказки Беломорья и Пинежья*. Архангельск: Архангельское областное издательство, 1941.

Скулачева Татьяна. «Методы определения метра в неклассическом стихе». *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2012. Том 71. № 2: 45–54.

Смирнов Юрий. «Сербская баллада на Русском Севере». *Советское славяноведение*. 1965. № 6: 54–59.

Смирнов Юрий (сост.). *Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караджича*. Москва: Художественная литература, 1987.

Тарановски Кирил. *Руски дводелни ритмови*. I–II. Београд: Научна књига, 1953 (Српска Академија наука. Посебна издања, књига 217; Одељење литературе и језика, књига 5).

Тарановский Кирилл. «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики». Тарановский Кирилл. *О поэзии и поэтике*. Москва: Языки русской культуры, 2000: 372–403.

Тарановский Кирилл. *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*. Москва: Языки славянской культуры, 2010.

Трубецкой Николай. «К вопросу о стихе “Песен западных славян” А. С. Пушкина”». Трубецкой Николай. *Избранные труды по филологии*. Москва: Прогресс, 1987: 359–370.

Щербина Николай. *“Йово и Мара. Сербская народная поэма”*. Москва: В типографии Каткова и К°, 1860.

Щербина Николай. «Йово и Мара. Народная былина сербская». *Пчела. Сборник для народного чтения и для употребления при народном обучении*. Санкт-Петербург: Печатня В. Головина, 1866: стр. 372–381.

Эрастов П. «Смерть влюбленных». *Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караджича*. Москва: Художественная литература, 1987: 125.

Ярхо Борис. «Свободные звуковые формы у Пушкина». *Ars Poetica. II. Стих и проза*. Москва: ГАХН, 1928: 169–181.

Plecháč Petr, Kolár Robert. “Metre and Semantics in the Poetry of Czech Post-Symbolists Accessed via LDA Topic Modelling”. *Studia Metrica et Poetica*. 2022. Vol. 9. No. 1: 7–19.

REFERENCES

Ahmatova Anna. «Omer i Mejrima». *Epos serbskogo naroda*. Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1963: 39–43.

Ahmatova Anna. *Sobranie sochinenij*. T. 8 (dopolnitel’nyj). Perevody 1950-e–1960-e gody. Moskva: Ellis Lak, 2000, 2005.

Balashov Dmitrij. «Russkaya narodnaya ballada». *Narodnye ballady*. Moskva–Leningrad: Sovetskij pisatel’, 1963: 5–41.

Barag Lev, Berezovskij Ivan, Kabashnikov Konstantin, Novikov Nikolaj (sost.). *Sravnitel’nyj ukazatel’ syuzhetov. Vostochnoslavyanskaya skazka*. Leningrad: Nauka, 1979.

Vlahović Petar SH. “Nekoliko motiva slichnih narodnoj pesmi “Smrt Omera i Merime””. *Glasnik Etnografskog instituta SAN*. Beograd. Књ. IV–VI (1955–1957): 249–260.

Vostokov Aleksandr. «Serbskie pesni». Severnye cvety na 1825 god. Novoe izdanie. Moskva: Universitetskaya tipografiya, 1881: 331–337.

Gasparov Mihail. *Sovremennyj russkij stih: Metrika i ritmika*. Moskva: Nauka, 1974.

Gasparov Mihail. *Ocherk istorii russkogo stiha: metrika, ritmika, rifma, strofika*. Moskva: Nauka, 1989.

Gasparov Mihail. *Ocherk istorii evropejskogo stiha*. Moskva: Nauka, 1989.

Gasparov Mihail. «Russkij narodnyj stih i ego literaturnye imitacii». Gasparov Mihail. *Izbrannye trudy*. T. III. O stihe. Moskva: Yazyki russkoj kul’tury, 1997: 54–131.

Gasparov Mihail. *Metr i smysl: ob odnom iz mekhanizmov kul’turnoj pamyati*. Moskva: Fortuna EL, 2012.

Gil’ferding Aleksandr (sost.). *Onezhskie byliny, zapisannye Aleksandrom Fedorovichem Gil’ferdingom letom 1871 goda. S dvumya portretami onezhskih rapsodov i napevami bylin*. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoj Akademii nauk, 1873.

Drannikova Natal’ya. «Skazochnaya tradiciya Arhangel’skoj oblasti». *Arhangel’skie skazki. Iz materialov laboratorii fol’klora Pomorskogo universiteta*. Arhangel’sk: Pomorskij gosudarstvennyj universitet, 2002: 5–22.

Drannikova Natal’ya (sost. i red.). *Arhangel’skie skazki. Iz materialov laboratorii fol’klora Pomorskogo universiteta*. Arhangel’sk: Pomorskij gosudarstvennyj universitet, 2002a.

Karadžić Vuk. *Srpske narodne pjesme*. Skupio ih i na sviet izdao Vuk Stef. Karadžić. Knjiga prva, u kojoj su različne ženske pjesme. U Beču, u Štampariji Jermenskoga Manastira, 1841.

Majkov Apollon. *Izbrannye proizvedeniya*. Leningrad: Sovetskij pisatel’, 1977.

Marojević Radmilo. *«Serbskiya pr̥sni» Aleksandra Vostokova*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1987.

Monahov Sergej. «K probleme semantizacii ritma russkih trekhslozhnikov (trekhstopnyj anapest i daktil’)». *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. ZHurnalistika. 2005. № 4: 3–18.

Nikolić Ilija. “Motiv o smrti Omera i Merime u srpskohrvatskoj narodnoj poeziji”. *Prilozi za kњizhevnost, jezik, istoriju i folklor*. Beograd. XXIV, sv. 3–4 (1958): 254–300.

Ozarovskaya Ol'ga. *Pyatirechie*. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1931.
Orlov Pavel, Lihotkin Grigorij (sost.). *Poety-radishchevcy*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1979.
Plecháč Petr, Kolár Robert. "Metre and Semantics in the Poetry of Czech Post-Symbolists Accessed via LDA Topic Modelling". *Studia Metrica et Poetica*. 2022. Vol. 9. No. 1: 7–19.
Rozhdestvenskaya Natal'ya (sost.). *Skazy i skazki Belomor'ya i Pinezh'ya*. Arhangel'sk: Arhangel'skoe oblastnoe izdatel'stvo, 1941.
Skulacheva Tat'yana. «Metody opredeleniya metra v neklassicheskom stihe». *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*. 2012. Tom 71. № 2: 45–54.
Smirnov Yurij. «Serbskaya ballada na Russkom Severe». *Sovetskoe slavyanovedenie*. 1965. № 6: 54–59.
Smirnov Yurij (sost.). *Serbskie narodnye pesni i skazki iz sobraniya Vuka Stefanovicha Karadzhicha*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1987.
Taranovski Kiril. *Ruski dvodelni ritmovi*. I–II. Beograd: Nauchna knjiga, 1953 (Srpska Akademija nauka. Posebna izdanja, knjiga 217; Odeljenje literature i jezika, knjiga 5).
Taranovskij Kirill. «O vzaimootnoshenii stihotvornogo ritma i tematiki». Taranovskij Kirill. *O poezii i poetike*. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 2000: 372–403.
Taranovskij Kirill. *Russkie dvuslozhnye razmery. Stat'i o stihe*. Moskva: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2010.
Trubeckoj Nikolaj. «K voprosu o stihe "Pesen zapadnyh slavyan" A. S. Pushkina"». Trubeckoj Nikolaj. *Izbrannye trudy po filologii*. Moskva: Progress, 1987: 359–370.
Shcherbina Nikolaj. *"Jovo i Mara. Serbskaya narodnaya poema"*. Moskva: V tipografii Katkova i K̊, 1860.
Shcherbina Nikolaj. «Jovo i Mara. Narodnaya bylina serbskaya». *Pchela. Sbornik dlya narodnogo chteniya i dlya upotrebleniya pri narodnom obuchenii*. Sankt-Peterburg: Pechatnya V. Golovina, 1866: str. 372–381.
Erastov P. «Smert' vlyublennyh». *Serbskie narodnye pesni i skazki iz sobraniya Vuka Stefanovicha Karadzhicha*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1987: 125.
Yarho Boris. «Svobodnye zvukovye formy u Pushkina». *Ars Poetica*. II. Stih i proza. Moskva: GAHN, 1928: 169–181.

Александар Петров

СРПСКИ СТИХ НА РУСКОМ ТЛУ: КЊИЖЕВНИ ПРЕВОДИ И ФОЛКЛОРНЕ ВЕРЗИЈЕ БАЛАДЕ „ЈОВО И МАРА" ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНИХ ПЕСАМА ВУКА КАРАЏИЋА

Резиме

У чланку се разматра историја усвајања српске народне баладе „Јово и Мара" у руској књижевности и северноруском фолклору. У центру пажње је проблем смисаоне и структурне адаптације српског текста у новој језичкој и културној средини. Описују се начини на које су преводиоци успевали да имитирају звучање српског стиха на руском језику. Представљени су сви познати књижевни преводи баладе „Јово и Мара", урађена је анализа њихове метрике и ритмике. Пут баладе ка руском читаоцу отпочео је песничким експериментом А. Х. Востокова, који је покушао да пренесе структуру силабичког оригинала уз помоћ тонског система стихотворства. Сви остали преводи су урађени у оквиру силаботонског система: од тростопног анапеста код Н. Шчербине до петостопног трохеја А. Ахматове и П. Ерастова. До данас је установљена традиција превода баладе „Јово и Мара" уз помоћ петостопног трохеја: овај метар је најближи српском народном стиху по структурним особеностима (стихови садрже по десет слогова, имају женске наставке, реч се дели после четвртог слога, што помаже у преношењу цезурисаног ритма српског десетерца). Посебна пажња поклоњена је поетском преводу Н. Ф. Шчербине, будући да је управо овај превод продро у руски фолклор. Размотрене су фолклорне верзије поеме Н. Ф. Шчер-

бине, изнете су особености њихове метроритмичке организације. Доказано је да је усвајање текста у фолклору ишло у два правца: у правцу стиха и у правцу прозе. Стиховане верзије имају тонску организацију, у складу с природом руске народне версификације. Прозне верзије причају се као бајке, долази до потпуног преосмишљавања српског текста и његовог уввођења у руску културну парадигму. Притом се чак и у каснијим прозним верзијама откривају трагови стихованих превода Н. Ф. Шчербине, пре свега у виду директних или прикривених цитата, што води стварању својеврсне прозиметрије.

Кључне речи: наука о стиху, версификација, метрика, ритмика, фолклор, балада, бајка, књижевни превод, српски стих, руски стих, Вук Караџић.

UDC 314.15(=161.1)
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.2

Ekaterina Purgina
IFDT University of Belgrade
CAS SEE University of Rijeka
kathy13@yandex.ru

Andrey Menshikov
University of Central Asia
andreimenchikov@gmail.com

DIGITAL NARRATIVES OF THE NEW RUSSIAN EMIGRANTS: IDENTITY NEGOTIATIONS ACROSS BORDERS AND BORDERLINES

An estimated 820,000 to 920,000 Russian citizens have emigrated since February 2022, with many turning to social media platforms, notably Telegram, for uncensored information and support networks. This study aims to analyze how Russian emigrants construct their identities through digital storytelling. Their digital narratives are polyphonic, fragmented, and open-ended; they allow emigrants to experiment with their identities in a new environment while grappling with the disruption caused by their sudden departure. The study also examines the concepts emigrants use to describe their status, including "refugees" and "relocants." The concept of home undergoes transformation in emigrants' narratives, as the possibility of returning to their former lives is becoming increasingly remote. Nevertheless, the emigrants' integration into host communities is impacted by the enduring divisions from their homeland (between those who are pro-war and anti-war, between "leavers" and "remainers").

Key words: digital narratives, Russian emigrants, narrative analysis, home, identity

Introduction

In February 2022, Russia's invasion of Ukraine caused a large-scale emigration from both countries. The first Russian wave, known as the *February wave*, consisted mostly of civic activists and individuals with strong oppositional views. People who abhorred the war but required more preparation, such as business owners or entire families, were leaving the country continuously over the spring and summer of 2022. These emigrants had higher education, income, and profes-

* We gratefully acknowledge the financial support of the Southeast European Solidarity Fellowship 2023 (IPST/CAS SEE) for making this research possible.

sional skills, and so were able to sustain themselves abroad in the short- and medium-term. Experts' estimates suggest that around a half of them (46%) work in the IT sector (Kamalov et al. 2022).

Another wave — the *September wave* — was triggered by the announcement of "partial mobilization", causing close to 400,000 mostly draft-age men to flee with minimal resources, often without foreign passports (as of 4 October 2022) (Gizitdinov & Bedwell 2022) and with little understanding of what they were going to do once they cross Russia's border (Selizarova 2022). A large number of these men returned once the fear of conscription subsided or resources ran out.

By the most conservative estimates, after February 24, 2022, roughly 820,000–920,000 Russian citizens emigrated from the country, with Georgia, Kazakhstan, Turkey, Serbia, and Armenia as the top destinations (Re:Russia (b) 2023).

Remarkably, in contrast to average Russians' distrust of institutions and individuals, recent migration waves have shown high levels of interpersonal trust among the émigrés. These groups of people show "a higher level of generalised trust, including trust in fellow emigrants as well as those who have remained in Russia" (Kostenko et al. 2022). Emigrants are using social media platforms to build horizontal support networks among themselves and with local communities.

For the new Russian emigrants, social media have proven to be more than a valuable resource for everyday solidarity where indispensable information on immigration rules, accommodation, job vacancies, children and pet services can be found[1]. Social media provided a safe platform for people's reflections on what had happened to them and to their country. They were all placed not merely in a practically strenuous but in a morally challenging situation and sought to find justification of their decision to leave or to return. Sociologist Lyubov Borusyak, who conducted two interview surveys of the new Russian emigrants in April and September 2022, emphasizes their eagerness to tell the stories of their emigration and believes that emigrants are using storytelling as a coping strategy (Radio Svoboda 2022). Narratives help people make sense of their world, especially if life has to change dramatically. Today these stories are increasingly produced and read on social media.

---

[1] The events of February 2022 gave rise to a number of new popular Telegram channels as well as drastically influenced the content of some already existing ones, especially those that belonged to online media whose websites were blocked e. g. *Relocation.guide*, the latter also known under the name "Guide for Relocation from the RF to Free World", *Meduza, Mediazone, Kholod, Novaya Gazeta*. Telegram channels spreading information for emigrants and about emigrants differ significantly both in their content and in their purposes — some aim to provide practical information (e. g. *Helpdeskmedia, Relocation.guide* or *Pogranichny_kontrol* (Border Control)), others focus more on delivering news updates and analytics (e. g. *Mediazone*), some are focused on life in specific countries and spaces (e. g. channels for those who have relocated to Georgia, Armenia, etc), some place more emphasis on giving voice to people seeking to describe their experiences and tell their stories, acting as aggregators of emigrants' narratives (e. g. *Ochevidtsy* (Witnesses), *I my uleteli* (And we flew away)); there are also individual channels created by emigrants to advise others and/or describe their travel experiences.

In digital environments the message can reach an infinite number of different audiences by circulating on various platforms and, thus, it exists in a 'context collapse' (Georgakopoulou 2015), which means that digital narratives have a much bigger outreach than is expected by their authors. These narratives are scrutinized by a diverse audience ranging from those who share the emigrants' fate and those who stayed in Russia to those who host them in their destination countries (Banulescu-Bogdan et al. 2021). These accounts of emigration are used for legitimizing certain policies on the 'new migrants' both in host and in (formerly) home countries (Sahin-Mencutek 2020).

Russian emigrants themselves are often uncertain about their status. While they they may be wary of identifying themselves as emigrants or refugees, they tend to use a variety of self-designations, such as 'leavers' (*uekhavshie*) or 'relocants' (*relokanty*) (Kostenko et al. 2023). Their departure, or relocation, nevertheless, was a political response of Russian citizens to the Russian invasion of Ukraine. It was only spurred by the ensuing political repression of anti-war protests, elimination of any remaining independent media, and later by mobilization for the iniquitous war.

The bans the Russian authorities imposed on various media, including Facebook and Instagram in March 2022, caused a record increase in the amount of content published daily on Telegram and in the number of its daily active users. According to Forbes, the total number of non-unique subscribers of Russian-language Telegram channels in 2022 doubled from 1 billion to 2 billion (Demidkina 2023). Since Telegram favors text over graphics (like WhatsApp and earlier banned Twitter) and prioritizes user privacy (unlike VKontakte), it has become the key source of uncensored news as well as the main channel for people both inside and outside Russia to share safely personal information and exchange their experiences.

According to Re:Russia project, the majority of young internet users in Russia are engaged with Telegram, it is also 'the most politicized social network: over 40% of its channels are news-based, and around 17% are directly related to the war and Ukraine' (Re:Russia (a) 2023). Thus, Telegram has become one of the most important sources of real-time information about the war as well as a major platform for communication on public and common matters (Re:Russia (a) 2023).

The main aim of this study is to analyze how Russian emigrants construct their new identities through digital storytelling. To this end, we are going to examine how emigrants use digital narratives to address the questions as to why they chose to leave and who they have become now. Their stories create new distinctions between "us" and "them," in particular regarding the *ethical*[2] *divi-*

[2] We chose to call this division ethical rather than political because the invasion caused moral horror across the political spectrum. There were obviously various fears, sometimes overlapping, such as fear of persecution, of economic losses due to sanctions, of conscription, or fear for the future of the children, etc. But the motivating force behind mobility decisions was reported to be the repulsion caused by the invasion.

sion (pro-war vs. anti-war). This ethical divide was expressed in mobility decisions and resulted in a *spatial division* — those who have left vs. those who have stayed. It is important to note that "leavers" and "remainers" belong to the same anti-war community, the animosity between them, however, was sometimes astounding; pro-war, or Z-patriots, are, thus, not "remainers" by default. We are also interested in the *temporal division*, because emigrants have to construct their narratives around the temporal thresholds (invasion, departure, potential return, etc.).

The analysis focuses on six narratives found through the Telegram search engine and through "aggregator" Telegram channels (primarily '*I my uleteli*' (https://t.me/weflewaway) — 'And we flew away'). Although there is a considerable variety of channels created by and for Russian emigrants after 24 February 2022, not all of them were deemed suitable for our research as we were particularly interested in the channels where the experience of emigration and emigrant identity were foregrounded, rather than those mostly aimed at providing information and assistance to current or prospective emigrants. In the given period (from February 2022 to February 2023), all of the channels were publicly open (no invitation to join the channel was required) and postings were made on a regular basis. While in most channels the comments feature was activated and discussion was encouraged, at least in one this feature was disabled as of the time of analysis. The reactions feature was enabled in all of the channels. All of the channels were created in the period following 24 February 2022. The analysis covers the publications made in the period from 24 February 2022 to 24 February 2023.

Judging by the information in their Telegram channels, all narrators are young or middle-aged professionals, have a higher education, and come from large Russian cities (Ekaterinburg, St.Petersburg, Moscow) (for more information see Appendix). Five of them are female and one, male. Two of the narrators have school-age children: one of them is divorced and the other emigrated with her partner; one more narrator gave birth during the year following her emigration. All of the narrators appear to have sufficient income or savings to cover their expenses in the host country (or countries), including the ability to buy property or rent an apartment. They have all chosen countries with facilitated visa regimes or visa-free countries (e.g. Turkey, Serbia, Argentina, Montenegro), which means that for them the process of border crossing and emigration in general ran faster and was less complicated than if they had chosen, for instance, EU countries. All of the narrators share the anti-war stance.

During their first year of emigration, narrators continued following the political and social agenda of their country of origin. In their online postings, they challenge the official rhetoric of the Russian government and the militarist patriotic discourse of the so-called "Z-patriots" (people who are actively pro-war). Additionally, narrators contribute to the online discussions about the collective guilt and responsibility and respond to the popular criticisms directed against "Russian relocants" in the Russian-speaking online space. They make claims against the stigmatization and discrimination of Russian emigrants as citizens

of the aggressor state (as one of the narrators puts it, "people-with-not-the-right-kind-of-passports"). These discussions provide a broader social and ideological context of life both inside and outside Russia in whose background new emigrants' identities are shaped.

Digital storytelling

To understand identity (re)construction, narrative studies explore "an individual's internalized and evolving life story, integrating the reconstructed past, perceived present, and anticipated future in a unified, aspirational sense of self" (McAdams 2013: 3). In this perspective, "multiple, mutable, and socially constructed" identities coexist within a self that tries to integrate diverse experiences into a relatively coherent whole (Ibarra & Barbulescu 2010: 137). Storytelling is the primary means of identity work, through which individuals construct and reconstruct their identities over time.

Methodologically, we rely on the analytical framework described by Marita Eastmond in her studies of forced migrants' narratives (see Eastmond 2006; Eastmond 2007). In her work, Eastmond shows how storytelling is used by migrants for a variety of purposes, primarily "to create a sense of continuity in who they are, linking selves in different ways to time and place" (Eastmond 2007: 254). Particular contexts in which narratives are generated result in that the "stories are never transparent renditions of reality, but partial and selective versions of it, arising out of social interaction" (Eastmond 2007: 260). Eastmond proposes to focus on the organizing themes, tropes and metaphors of such stories and on the ways they embrace or challenge the so-called grand narratives or collectively shared paradigms (e. g. those of refugee movements and diasporas) (Eastmond 2007: 254). In the social media environment, such as Telegram, however, small stories constitute much of digital storytelling (Georgakopoulou 2022). ***Small stories*** are accounts of daily routines, mundane events, interchanges with other online users, personal responses to news items, etc. Small stories aggregate into longer narratives of emigrants' experiences. The narratives reflect the emigrants' evolving identity behind a myriad of nuances of their daily lives in a host country. In other words, small stories deal with trivial events of daily life and help preserve (or reconstruct) emigrants' identity by downscaling major disruptions in their lives. They prioritize here-and-now, showcasing very recent, sometimes ongoing events; in Georgakopoulu's terms, they are a "life-writing of the moment" (Georgakopoulu 2015; Dayter & Muhleisen 2016)). As the author of the *@lalalanam* channel explains:

> My feelings about the evacuation to Serbia so far have been the following: It becomes easier when you switch from one big problem that you cannot solve to a bunch of small problems that can be solved. In Russia red tape is something that bothers you rather than comforts. Here it feels as if you are going through a quest in which you have to recite incantations ('otvorite racun', 'beli karton',

> ‘nema boravak’[3]) while being in a certain location in order to get a key to the door to the next level (here and thereafter translation from Russian into English is ours — *E. P. & A. M.*).

The storytelling on social media platforms entails a continuous iterative process with posts being published on a more or less regular basis over a certain period of time and unfolds in chronological and/or retrospective order. M. Bamberg argues that small stories play a key role in people’s “interactive engagements” in “local identity work”, which, in its turn, results in “displays of a sense of self” (Bamberg 2004).

Recent emigrants’ disrupted lives and “spoiled identities” as the Russians felt stigmatized regardless of their political attitudes to war were reconstituted in and through their small stories. One of the narrators in our selection of Telegram channels draws a comparison between her new life abroad and an episode from Miyazaki’s animated film *Howl’s Moving Castle* where fire demon Calcifer is “rebuilding the castle to meet the new needs. Widening it here, removing some elements there. It remains familiar, yet not quite the same”. She concludes:

> …it turned out I can rebuild myself almost from scratch in a couple of months, throwing away almost everything. Except, obviously, work. People, locations, habits, food, rituals, plans — it all turned into ashes (*Or vovnutr*).

Each of the narratives in question is an attempt to stitch together the past, the present, and even more uncertain future by rebuilding the new identity in the light of the changing circumstances of life.

Small stories on social media, not unlike other digitally disseminated content, share characteristics such as interactivity and hypertextuality, fragmentation, non-linearity and open-endedness. Telegram enables narrators to include hyperlinks to other channels or platforms, to illustrate their texts with photos or even build their posts around visual, audio or video materials as the key elements, providing them with brief captions, share memes or the posts of other users, YouTube videos, etc. As T. Heyd puts it, “…the digital construction of stories as they are related to identity and concepts of belonging increasingly rely on multimodal resources” (Heyd 2016: 298). Hashtags are employed to highlight specific topics, make a certain point, and to structure the narratives (e. g. the hashtag *#мысливслух* (literally “thinking aloud”) is used to contrast ruminations with more practical information).

The authors generally address their narratives to a “generic sympathetic reader” whose background and views are roughly similar to theirs (i. e., Russian-speaking, anti-war), the actual audience may differ dramatically from the imagined audience (this actual audience is also what L. West aptly refers to as “overhearers” (West 2013)). While the analysis of actual and imagined audience

---

[3] These are the common phrases in the Serbian language that immigrants come across during their efforts to legalize their status: “open a [bank] account,” “registration of stay,” and “lack of a residence permit.”

in these digital narratives and the narrators' interactions with it, — the reception of digital storytelling, — falls beyond the scope of this study, it would still be useful to outline the imagined (or intended) audience that plays a key role in how the narratives are constructed.

Firstly, while the authors presumably know foreign languages, their narratives are written in Russian and intended primarily for Russian-speaking people. Secondly, these audiences are expected to be actively anti-war, as the narrators explicitly express their stance in the introductory post to their channels and/or in their bios. Thirdly, while members of the imagined audience could reside either inside or outside of Russia, since each channel focuses on the vicissitudes of emigration, it can be assumed that the imagined audience mostly consists of emigrants (especially to the same host country or region) or those considering the prospect of emigration in the near future. The authors of at least two channels in the sample also feature as active contributors to other channels for emigrants (*I my uleteli* — https://t.me/weflewaway). The narratives in question often contain practical information about the host countries, such as prices, living standards, instructions on how to rent an apartment, open a bank account, and deal with various government agencies. In other words, the authors easily mingle their political views and personal reflection with practical advice that might be useful to their audience(s). Finally, there is a presupposition of certain similarity in the audience's backgrounds, such as age, education, professional qualifications, and experience of living in a large city like Moscow. Some of the narratives assume a greater degree of intimate knowledge of the author's personal circumstances such as the narrator's health issues.

In their digital storytelling, Russian emigrants are at pains to reconstitute the continuity of their identity. They tell their small stories that bring forward the mundane events of everyday life and help them cope with major frustration of sudden departure from home. Social media platform Telegram affords multimodal and interactive communication that is open-ended and does not have an identifiable audience. While our narrators control the degree of possible audience engagement with privacy and reaction settings, their narratives are never monological. The narrative combination of personal and public, reflective and practical aspects in the same channel on Telegram defies boundaries of traditional literary genres such as diary, memoir, manifesto, political comment, advice, anecdote, etc. What emerges is a fragmented narrative, both in its format and in its content. Polyphonic but fragmented digital narrative allows our authors to experiment with their identity in a new country while still being deeply engrossed in the affairs of their homeland. We shall further analyze their fragmented narratives and explore how this experimentation is reflected in the search for self-appellation, discussions of departure and possible return, adaptation to expedient home, efforts to reconnect their past, present and future for preserving continuity of identity. The direct quotes may include emojis, special symbols, and hashtags as well as elements of the author's digital idiolect.

"What's in a name?": self-designations of new Russian migrants (emigrants, refugees, relocants, ponaekhi, uekhavshiye)

As emigration can cause significant disruptions to established notions of home, belonging, and personal identity, it is natural that the narratives in question revolve primarily around two interconnected questions: who we are and where we belong. The new Russian emigrants struggle to find the appropriate terms to describe themselves. None of the available terms, including "emigrants" or "relocants", seems to these authors to capture their situation and experience. The efforts at self-identification are often intertwined with the efforts to justify their choice to leave. The emigrants often report being asked the question "Why have you left?" by their friends and acquaintances remaining in Russia. A common strategy of trying to comprehend their new identity and status is for the narrators to draw historical and literary parallels with the experience of other emigrants, especially those fleeing from Nazi Germany and the people who left Russia in the post-revolutionary wave of emigration (the so-called White Emigration). Interestingly, while some terms are used by the narrators to describe both their personal situation and their affiliation with the broader community of people who left Russia after February 24th (e. g., "relocants" or "emigrants"), others, likely due to their additional connotations, may carry a tone that is derogatory (e. g., *ponaekhi* — literally "those who have recently arrived" but, in fact, "unwelcome immigrants"), which could be one of the reasons why they are used more broadly rather than personally.

'Relokanty' appears to be one of the most frequently used terms. Before 24 February 2022, in the Russian language, the word *relokatsiya* ("relocation") was primarily associated with business communication and was used to denote the movement of a business from one place to another (Levontina & Shmeleva 2023)[4]. While many of those Russians who left the country in the February wave indeed were "relocated" by their companies, the words *relokatsiya* (relocation), *relotsirovatsya* (to relocate) and *relokant* (a person who relocated) acquired broader meanings and denoted emigration in general — 'leaving the country because of the war and mobilization' (Levontina & Shmeleva 2023).

Many of those Russians who left the country after 24 February prefer to be called "relocants" rather than "emigrants" because the term "relocation" is "not yet loaded with so many political connotations as 'emigration'" (Meduza 2023). These people are also seeking to avoid the psychological discomfort of having to accept the fact that they might have left their country for good. By admitting the fact that they are "emigrants", they would have to deal with the prospect of integrating with the hosting country, of acquiring new legal status and potentially another citizenship, which may be too painful. Moreover, a "relocant" retains their sense of agency: "'emigration' is a disaster while 'relocation' is an adventure. 'Emigration' is about forever while 'relocation' is more about 'we'll see how it goes'" (Signal 2022).

---

[4] In 2022, this word was selected as one of the three "words of the year", together with *voyna* (war) and *mobilizatsiya* (mobilization) (Levontina & Shmeleva 2023).

Emigrantka s detmi critically examines various conventional self-identifications and finds them inadequate in capturing the complexity of her emigration experience. Although she did not have to flee as a forcibly displaced person, her emigration was not entirely voluntary either. She hesitates to view it as a definitive decision but she also lacks a clear timeline for her return to Russia:

> The very first question: who am I, an emigrant? Migrant? Refugee? I don't think I can be called a «relocant,» as it seems to me. Migrants are those who move to another place temporarily, hoping to go back. This is me. On the other hand, there is no understanding as to the specific time of my return. …
>
> A refugee? What kind of refugee can make someone from Moscow? Yes, I packed my flat in 3 weeks, it was difficult, but of course it was not done under a missile attack, and I managed to take enough things to be comfortable in a new home. But what shall I do with these feelings I had when I was leaving: that I am no more wanted here, I am a nuisance, I don't understand and I don't share the values of these people, I am not afraid of the attack of the collective West on Russia, I don't want to "defend our Motherland against NATO"?
>
> Emigrants leave "for good" (I am using inverted commas for good because everything is relative). I do NOT want to move for good. I do not see my life in any other country. ...
>
> Relocants … this word I don't understand at all. Maybe it's too young (sic! — *E. P. & A. M.*). I also have a vague feeling that it is some sort of Aesopian language, a euphemistic way to cover something unpleasant in real life, something that one doesn't want to call by its real name: that we have found ourselves in the dumbest situation, in emigration we haven't planned but nonetheless, here we are[5].

The ambivalence about the (in)voluntariness of emigration is shared by all the narratives under consideration. The author of the channel *Or vovnutr* deplores that "all of us were swept once again by the wind of change from our motherland" and "being pulled like a carrot from the garden bed". In the same post, she employs different concepts such as exile, forced emigration, and flight, when she describes her experience:

> Intelligentsia in exile, this is what we have decided to call it. Intelligentsia, scrapping the last dregs of cash out of ATMs while their cards in a blink of an eye were turning into mere pieces of plastic. 10 years ago I could hardly imagine that I would be caught by the whirlpool of forced emigration amid the state collapse. Or even flight — let's call things their real names, for this is the reason why we fled. For the first time in your life you do not belong anywhere and you are not needed anywhere.

Alternatively, *Pereselents — Serbia* points out that to emigrate was his own choice. He left in search of a better life rather than in an effort to escape the deteriorating situation in his home country:

> Personally, I consider myself not so much of a relocant, not even an emigrant, but more of a resettler. Emigrant is a person who is fleeing from something. As for

---

[5] This post is accompanied by the photo of a footless sculpture "The Immigrant" by Enrique Martinez Celaya.

> me, I am looking for a place where I have more freedom and opportunities for development. It is an important, fundamental difference: for someone the glass is half-full and for someone, half-empty.

In Telegram channels devoted to emigration and in online communities on other platforms, a popular term to describe the new Russian emigrants is the colloquial word *ponaekhi or ponaekhavshie.* It is worth noting that initially, the word *ponaekhavshie* was used as a derogatory term denoting people migrating in large numbers from provinces to megapolis in search of a better life[6]. This word reflects the perspective of the locals and their seeing the newcomers as intruders. This word is now used in the discourse of the new Russian emigrants. There are also popular hashtags such as *#ponaehi* or *#понаехи* used on various social media platforms to mark the topics relevant to emigrant life. *Pereselents-Serbia* makes the following comment about the relationship between *ponaekhi* of 2022 and those who immigrated before them:

> Every day I meet new immigrants. Lately, more and more often, I've been hearing stories about those who came here half a year, a year, two years ago already feel local and the *newcomers* [italics — ours, this word is used in English by the author — *E. P. & A. M.*], not jokingly but in earnest, are called "ponaekhi".

Another term that is circulated in emigrants' narratives is *uekhavshiye* ("those who have left"), which stands in implicit (or sometimes explicit) opposition to *ostavshiyesya* ("those who have stayed"). It is mentioned, for example, by the channel *Or Vovnutr*: 'Many of those who have left are now speaking of the new points of reference and new normality'. *Emigrantka s detmi* delves into the distinction between "those who stayed" and "those who left" in her post titled "Rhetoric of those who have left", where she discusses the heated, and sometimes bitter, debates between the two camps on social media. This author frames the reasons for her departure in parallel to Russian emigration after the October Revolution of 1917:

> In my Soviet childhood we were taught about Russian composers of the 20th century. For example, Rakhmaninov. The 'great Russian composer' was an emigrant. But a successful one. Therefore, in our textbook they tried to put it nicely: "Sergey Vasilyevich did not accept the October Revolution and left Russia". So did I! Like Rakhmaninov. I did not accept the SMO [Special Military Operation — E. P. & A. M.].

Moshka na argentinskikh beregakh emphasizes the moral dimension of departing her country during a crisis, framing her decision to leave as a form of compromise with her conscience. She raises a poignant question: "Leave Russia now — does it mean making a deal with your conscience?" To which she answers: "For me — yes. But now, after about a month of all this shit going on, I made this deal with my eyes open."

---

[6] For more on this see, for example, the semantic analysis of this word by Ildiko Palosi (2020).

It should be noted at this point that, unlike the word *ponaekhi*, which appears to refer almost exclusively to those who emigrated after February 24, *uekhavshiye* roughly can cover all the people who emigrated from Russia in the last decades.

In search of a denomination that would capture their uncertain situation Russian emigrants use a variety of terms stemming from formal legal contexts such as emigrants, refugees, relocants. The latter was picked up from business usage when many companies moved their staff and operations outside Russia. But for many individuals, "relocation" is preferable because it attenuates the finality of emigration and mitigates the ineluctability of the flight. "Relocation" leaves the option of returning open, on the one hand, and accentuates agency and choice, on the other. Unlike mobility-focused notions of migration and relocation, more spatially specific terms such as *ponaekhi (*or *ponaekhavshie)* and *uekhavshiye* highlight destination and are informal. Their directionality reflects the ambiguous attitudes towards migrants. While *uekhavshiye* (leavers) is more neutral and may now cover all generations of Russian emigrants, *ponaekhi* harks back to traditionally negative attitudes of Russians towards provincial Russians, Central Asian or Transcaucasian immigrants in large Russian cities. The term is now transposed onto Russian newcomers in their current Transcaucasian, Balkan, Central Asian, and other residences. If used by hosts or earlier migrants towards new Russian emigrants this term, ironically, can express some resentment. Russian-language social media were engulfed in a controversy when some emigrants sought advice online on amenities habitual for their metropolitan lifestyles like notorious 'pumpkin latte' or four-layer toilet paper. But it is also used by new migrants in a self-deprecatory tone to describe their situation. Moreover, the term *ponaekhi* is temporally warped as recent migrants become "locals" or generalized *uekhavshiye* when the next wave arrives and becomes *ponaekhi*.

It is worth noting that delocalised identities such as cosmopolitan or nomadic self-designations do not gain traction. The *Or vovnutr* author rejects the idea of the "person of the world" (or a modern nomad): "No sense in pretending that I am the person of the world™[7] and that the 'serious relationship' between me and Moscow can be replaced by a warm sea or a 10-euro box of tangerines". Russia remains the center of gravity for narratives and the measure of directionality for (outbound) mobility. However, behind these mobility- or direction-related self-designations, the problem of belonging looms large. On the one hand, there is a strong connection with Russia such as intense shame for the invasion and horror of being complicit in the Russian state's aggression, which caused the departure. Collective responsibility is believed to be shared by all Russians regardless of their present location. Continuous monitoring of Russian news and involvement in discussions on Russian politics even after a year abroad indicate that no substantive rupture with Russia occurred. Yet, our narrators

[7] The narrator ironically uses a trademark symbol to mark a cliched phrase.

decided to pull out of their homes despite the costs of uprooting their entire lives. Their choice not to belong, to distance, literally, oneself from the morally repellent actions of the Russian government demonstrates the effort to separate personal identity from national identity. The attempts to reinvent their identity so far stumble upon the following challenges. It is hard (and hardly desirable) to cease to belong to Russian culture/infosphere and to have Russian as a mother tongue. It is difficult to change Russian citizenship and quite frustrating to abide its current stigma. Temporary arrangements abroad, wherever they've managed to settle, are precarious. But under the present circumstances returning to Russia seems as morally unacceptable as supporting the war.

Lost home

The moral repulsion at the war was converted into a decision to leave Russia. Thus, ethical division of anti- and pro-war attitudes resulted in a spatial division: large-scale emigration from Russia. Self-designations of emigrants were formulated around spatial mobility (relocation) and directionality (emigrants and immigrants), but the narratives extensively discuss departure and possible return as a temporal horizon constitutive of new migrants' identities. The uncertainty of their current status in the host countries only adds to the anxious attempts to define who they are and where they now belong.

The invasion shocked the narrators, it immediately alienated them from their habitual environment and, in their words, deprived them of home. *Alyona v poiskakh doma* describes 24 February as the day that "rendered completely insignificant" all her daily troubles and worries, as the day when "my whole life collapsed in ruins." Similarly, *Pereselents-Serbia* describes this rupture as a "huge, deep, gaping hole that does not allow you to stay in between — you can only be on one side or the other." The course of time does not alleviate this alienation, on the contrary, it reinforces the horror of the "new normalcy" that the narrators find terrifying: "Today is 24 April. Exactly two months. It still feels like some kind of a weird surrealist nightmare" (*Moshka na argentinskikh beregakh*). As *@lalalanam* puts it, "this is the endless Thursday that 24 February started in my world[8]". *Moshka na argentinskikh beregakh* describes the beginning of the war as the moment when she became aware of the deep "value rupture with my country" — "in a couple of days I realized, like many who were against, that I was mistaken — the number of those who were against was much smaller than those who were pro-war, be it because of fear, indifference or true belief in what was said by the propaganda". Similarly, the post on the 1-year anniversary of the war in Ukraine in the channel *Emigrantka s detmi* goes as follows:

> The next day the war broke out, and from then on, all social networks turned into something like our local community chat: who's the patriot here? I'm the big-

[8] The day when Russia launched an invasion of Ukraine — 24 February 2022 — was a Thursday.

> gest patriot, the strength of our army <...> Now I no longer felt as safe among my neighbors. And it seems many of them began to see me differently too...

In September "partial mobilization" reverberated through the still unsettled lives. *@lalalanam* describes it the following way: "by the level of horror and pain, what is happening is for me approximately on the level of February-March. Like then, it's impossible to read the news but it's equally impossible to keep myself from reading it".

This moral horror resulted in the ethical division between those who felt it and those who were shocked but not repulsed. This ethical division ruptured families, friendships, partnerships. The *Or vovnutr* author writes about her parents as brainwashed — "having television in their heads" — and includes in her post a printscreen of a message sent to her by her friend: "I've exchanged a word with your Mum. She's upset you aren't writing, your Dad's upset you are the fifth column". *Pereselenets-Serbia* takes a somewhat different view, believing that people are not so much duped by the state propaganda, but have shown their "true colors", pointing out that the war "has revealed the dark sides of the human soul, showing the true face of those whom we thought we knew well and who turned to have been hiding their true nature in the time of peace. Or maybe they did not have any face at all, just a mask that fell off".

Much of the discussion revolves around the possibility of persuading their pro-war friends and relatives to change their views. These attempts are often described as a source of frustration and pain. *Emigrantka s detmi* recounts her failed attempts to follow the tips and instructions circulated online on 'how to talk to your Z-relatives and friends', explaining why she eventually decided to 'close the topic of "having talks with Z-patriots"' for good. A dramatic change in the people they had thought they knew well appears to be particularly disturbing and repugnant. She further comments:

> An extra tinge of horror inside of me comes from the nasty feeling that there is somebody out there who is actually enjoying it, among my fellow countrymen. Maybe I even shared the same school desk with them. Examples abound — a good old friend of mine (I'm writing "good" and I can't figure out how all this can co-exist inside of him) at the end of February surprised me with a sudden flow of words I had never heard him say before: natsiki [Nazi — *E. P. & A. M.*], ukry [pejorative abbreviation of "Ukrainians" — *E. P. & A. M.*], zelya [pejorative abbreviation of "Zelensky" — *E. P & A. M.*]. What particularly horrified me was that it came from a person who spent his whole life peacefully marinating mushrooms, loving animals and never in his life had said a rude word to anybody.

The alienation from their pro-war countrymen that emerged in the aftermath of the invasion forced those who abhorred the war to leave Russia. Their departure strengthened their moral identity but undermined their habitual belonging to Russia and stigmatized their national identity. The possibility of return, however, was what helped them preserve the continuity of their identity and their sense of national identity.

Potential return

In research literature on migration and immigrant diasporas, significant attention is paid to the "myth of return", which is used by migrants to deal with the "continuing instability of identity while living away from an ancestral land — an ancestral home" and which "underlies the quest for an authentic sense of self allied to the act of "coming home"' [Ralph & Stacheli, 2011, p.522]. The myth of return (return postponed for an indefinite period, remaining "just a projection into the future in an almost mythical form" (Bocagni 2011)) is interpreted as a "cohesive force" and "glue" for the diasporic communities (Cakmak 2021; Petrou & Connell 2017). While the concept of home and the accompanying nostalgia are not so important for migrants' short-term plans, they "have significance for the ways in which migrants manage negotiations of belonging both over time and across space" (Carling et al. 2015: 19). There is much ambivalence surrounding migrants' considerations about return as "they tend to change over time and often have little to do with people's actual return plans. Rather, they have more to do with their attempts to negotiate their belonging in the transnational social field, and in relation to multiple societies" (Carling et al. 2015: 11). The intensity of immigrants' integration with the receiving community depends on their intention to return home (Bonifazi & Paparusso 2019) and their adherence to the "myth of return" (Diehl & Liebau 2014). And vice versa, over time, intentions to return may be influenced by the process of integration: as the boundaries between the immigrant and the host community start to get increasingly blurred, what initially was perceived as a firm plan to return starts to be postponed indefinitely (Carling et al. 2015).

The discussion about home and possible return is central to the narratives of new Russian emigrants examined in this study. Throughout the year, all of the narrators reported following the Russian political and social agenda on an almost daily basis. Nevertheless, the authors are largely uncertain about the possibility of a safe return and acknowledge that they may have departed Russia permanently, especially after the Russian government adopted laws that impose travel and other restrictions on draft dodgers. Unlike men, however, women feel safe enough to make brief visits to Russia for tending to essential matters, such as renting out their property and obtaining the necessary documents for themselves and their male partners. The authors make it clear that despite the strong emotional reaction they evoke, these visits are not "returning home." In two instances, the irrevocability of the decision to emigrate is underscored by the sale of property in Russia and the purchase of an apartment in the host country. At least two narrators consider an option of "step migration" — a process that involves migrating to a host country as a means of buying time and gathering information about prospective destinations, such as an EU country.

Even though the narrators repeatedly question the possibility of return, none of them appears to exclude this possibility altogether. *@lalalanam* in one of the posts makes a reference to Vladimir Putin's video address of 16 March 2022,

where he described emigration as a "natural and necessary process of self-purging of society", called people leaving the country "scum and traitors" and argued that "Russian people" will "simply spit them out like a fly that flew into their mouths"[9]. She replies in her Telegram post:

> Spit me out or not, until the last second of my life I will remain a Russian person from Russia who loves her country and tries to comprehend it. You can take away my money, health, life, but you can't take away my love for my motherland, and you can spit as much as you want. As soon as it is possible, I will dart back because only in Russia is my home, my people, and my land.

Pereselenets-Serbia draws from his own experience to make some generalizations about the new Russian emigrants in a special post where he explains to his followers the reasons why "some of the emigrants want to return to Russia", pointing out the feelings of alienation and isolation as the main factor:

> What is emigration you start to understand only after you leave. Until that moment everything you say about emigration is nothing but theoretical ramblings, utterly out of touch with real life… I quite often talk with different people and many who came here alone, without their families, note that each day they are getting more and more of the two feelings: loneliness and longing [toska — *E. P. & A. M.*].
>
> You appear to be surrounded by people — emigrants like you, with whom you can communicate, but you are still lonely because all these people are strangers. And because of this loneliness, you are engulfed by another feeling — longing. It is not nostalgia — missing your motherland…It is the longing for your family, when you are missing your close ones.

The author also is uncertain about the prospects of his own return. He explains that while the idea itself seems tempting on an emotional level, when he tries to approach it rationally, he realizes that post-war Russia would no longer be the country he once knew:

> …from time to time I start thinking that when the war ends and the regime changes, I may want to go back to Russia. But when you start to think logically and put it in a historical perspective, you come to realize that this will be a completely different Russia — not the Russia I would like to go back to and not the one, even with all its drawbacks, that had existed before February 2022.

Therefore, the realization that the return to Russia will not entail the return to the pre-war situation encapsulates home as a distant image and inaccessible reality. The author of *Or vovnutr* channel describes it the following way: "for almost all of us, like for me, Motherland got frozen in time like a fly in amber or a photograph in a frame. Shut off in one day. Turning into a rounded memory without any connections with 'today'".

The emigrants' descriptions of their brief trips to Russia highlight their apprehension of any changes and convey their surprise at observing so little difference. The perceived "normalcy" of life in their former homeland is juxtaposed

---

[9] Meeting on Measures of Socio-Economic Support for Regions. 16 March 2022. http://www.kremlin.ru/events/president/news/67996

with the horrors of the ongoing war that the emigrants observe on the uncensored media. For example, *Emigrantka s detmi* in her post entitled "So, what does Moscow feel like now for me?" writes the following:

> Moscow lives as usual. Hardly changed at all. What caught my eye at the airport was that there were more people in a military uniform, looking like soldiers. Posters with the "heroes of Russia" had been seen in the streets even before our departure. Apart from that, it seems like nothing's happening. As if our soldiers are not dying, our missiles are not being shot at another country, we are not being condemned by thousands and thousands of people left without electricity or heat, for all the deaths and destruction.

Staying away from Russia and its outward "business as usual" is perceived as a way of preserving the emigrants' mental well-being and saving their moral integrity despite the practical difficulties of emigration. Weighing the pros and cons of going back to Russia, *@lalalanam* writes:

> I am thinking if it would be better to return to Moscow in order to save what is left of my foreign cash but I can't decide… Pros: back there are my friends, my money, my own house, the opportunity to consult a psychiatrist, to get a prescription for antidepressants and finally get pumped with something [*medications — E. P. & A. M.*]. Cons: it seems my mental health can be maintained by keeping the physical distance from Russia and feeling safe. I can go for a walk without the risk of seeing some kind of Z-shit. I am getting nauseous just from the very thought of going back to Moscow. I think I'll just lie on the bed, turn to the wall and never get up again.

A similar comment is made by the *Or vovnutr* author in the post where she discusses the possible reasons behind her departure, coming to the conclusion that the main reason was "because it was unbearable to think that I will get used to this".

@lalalanam mentions the dramatic change in her perception of what is going on in her home country once she left it and became an "outsider":

> What I don't like is the speed at which my loathing for Russia is growing when I am away. I noticed this in March, a few weeks after I came to Serbia, and now I notice it again. The very thought of having to come back to take care of things fills me with dread and loathing. The idea that it will happen so that I'll have to live there makes me panic.

Thus, the question of return is inextricably linked to the emigrants' contradictory sentiments towards Russia, which is both a home and an aggressor state. In their reflections on belonging they have to find the way to separate their identity of being Russian citizens and their self-image of moral individuals who abhor the war. They feel that their home was taken away from them. But, in fact, they chose to leave it in an attempt to dissociate themselves from unacceptable actions of the Russian state. While the invasion was a shock, the support of the war by the many Russians alienated our narrators from their countrymen and forced

them to leave home. The loss of home due to alienation from their state and nation, in fact, predates the departure. In their reflections on whether they might return, our narrators realize that the normalization of the war in Russia is no less unacceptable than the invasion itself. Their potential return home becomes a myth of return because the *status ante* is unrecoverable. The home is lost not only because of the distance that emigrants put between themselves and Russia, but because Russia is a different country now. Spatial and temporal aspects of the loss of home coincide in these narratives.

New home

The search for a sense of belonging constitutes the crux of all the narratives in question. The integrated self requires both continuity and belonging. Identity tends to be represented "through the home-place" (Christou 2006: 32). In D. Massey's words, a "sense of place, of rootedness" acts as a source of "unproblematic identity" (Massey 2008). Therefore, in light of the waning prospects of return, identity work shifts to the search for an answer to the question: Where is my home now?

In her bio, *Alyona v poiskakh doma* describes her loss of home[10] and claims that what she posts online is "a diary of migration". She describes her migration as 'sudden' and further on she calls it her "final relocation" ("Today is precisely five months since the day of my final relocation from Russia"). In her later post she writes:

> It seems I am not coming back any more. It is too short a time to understand whether this new place of living can become a home for you. Could you eventually blend in or will you forever remain a foreigner?

The feeling that their departure from home was to a certain extent forced prompts new Russian emigrants to try to reclaim their agency. As *Moshka na argentinskikh beregakh* puts it, "this is definitely a new chapter that I was forced to start against my will. I am going to overtake its further authorship, however". Emigrants tried to recover their agency by choosing a destination country (or countries). But the expedited nature of migration has significantly limited the emigrants' selection of destinations. With an increasing number of countries tightening their borders for Russian passport holders, visa-free entry has emerged as one of the primary — if not the most important — criterion of determining their destination choices. Yet, reclaiming agency in choosing a destination does not necessarily entail success in setting up a new home.

---

[10] *Alyona v poiskhakh doma* describes the feeling of "losing some cornerstone, some things that were milestones in my life, larger than daily purchases and small errands. Something that was meaningful". *Or vovnutr* follows a similar line of thought: "This is not Motherland, of course, there can be only one Motherland. The Motherland is no more. This is, however, a very pleasant 'guest stay'['vgosti' — E. P. & A. M.]".

The concept of home as something stable and given, which has now been lost, co-exists in the emigrants' narratives with the concept of home as a practice. The "home" can be created through certain performative actions and symbols. *Emigrantka s detmi* mentions that after she brought her dog to Montenegro, it felt like they got to a "new level": "we are, like, no longer refugees, we are settling down, we have a dog!" In another post she tells the story of buying "grain jars" in Montenegro: "For me these are more than just jars, than just cereals, it is a symbol".

The channel *Or vovnutr* connects the feeling of home with the sensations of "meaningfulness" and "togetherness":

> [I was] doing an incredible amount of household chores. [I] moved furniture, sorted things out of the remaining boxes, bought light bulbs. [I] got a huge feeling of life's meaningfulness. For me it is a "long way to come home", where "home" is a meaningful togetherness of me and life.

Personal space that the emigrants try to make home with varying success is still dependent on their own efforts. Relations with people around them, however, that are structured by divisions described above require cooperation and good will from others. In the emigrants' narratives the us/them divide goes in two ways: between "those who have left" (*uekhavshiye*) and "those who have stayed" (*ostavshiyesya*) and between the immigrants and the locals.

The former relationship is fraught with a multitude of conflicting emotions. According to the narrators' testimonies, individuals who have left their homes face a lack of understanding and, at times, overtly hostile reactions from their friends, relatives, and acquaintances who remain behind. As *Emigrantka s detmi* describes it:

> …somebody's departure is perceived by many from their circle as a loss. I heard words like "betrayal" and "leaving in distress". Even if this person is not someone you are close to.

The narrators also mention having online confrontations with those who have stayed in Russia, being accused of betrayal. One narrator describes an interaction she had with a commentator to her blog:

> You can now congratulate me: yesterday the channel "Emigrantka s detmi" got its first comment of the kind "You've left so now just shut up". As far as I understand, this is precisely the reason why people leave — because they don't want to keep silent, but vigilant citizens (the commentator described herself as "a contented housewife") waylay them even in their emigrants' dens and order them to shut up.

In this instance, the narrator is faced with the argument that her decision to leave has stripped her of the right to express her opinions about what is happening in Russia. *Pereselenets-Serbia* reports his bewilderment at the responses he gets from acquaintances in Russia: they seem to be content with their lives and demonstrate indifference and lack of concern about innocent people being killed or the loss of their freedom of speech or freedom of assembly. He con-

cludes by saying: "it turned out that many of those whom I considered passionarians[11] are quite happy with the role of a canary in a gilded cage".

Sometimes the newly arrived migrants describe themselves as sandwiched between those who remained behind and emigrants of the previous waves. In other words, most of the "battles" are fought online with their compatriots (or former compatriots) on both sides of the border while the lives of the local communities are running in parallel, as if at a certain distance from the emigrants' lives.

Although the host communities are also considered as "others," the narrators' feelings about the hosts are much less conflicting. This can hardly seem surprising given that throughout their first year abroad, by their own accounts, the emigrants' interactions with the locals are typically limited to simple exchanges in shops, cafés and banks, government offices, etc. Children provide an important stimulus for integration, however, and serve as a point of entry into the local community: the two narrators with school-age children (*Emigrantka s detmi* and *Alyona v poiskakh doma*) give detailed accounts of their efforts to communicate with other parents and teachers, going to parents' meetings, birthday parties and so on.

The narrators generally express positive views about life in the host country (or countries) and tend to view the daily challenges they encounter as a 'quest' rather than frustrating or disturbing experience: "Everything that is happening is a non-linear quest for leaving my comfort zone, and what's more, you are not quite sure where in this quest you need to be going right now" (*Moshka na argentinskikh beregakh*). A similar comparison is made by the channel *Or vovnutr*. For her, however, the "quests" inherent in the emigrant life in the host country are part of her adaptation struggles:

> …what used to be just one of the items in your to-do list has now turned into a separate quest. Where do I find an ophthalmologist? How do I find a repairman to fix the shower handle? … You feel small and helpless, the country around overwhelming and incomprehensible, the language immense and complex.

Language is presented as a significant contributor to the profound sense of uncertainty and disorientation that emigrants experience. One author reflects on this by stating:

> Emigration also makes you accustomed to a constant state of not understanding. I've come to accept and embrace the fact that when I go to the post office, I'll be lucky to grasp even a quarter of what the lady who can't locate my parcel tells me. And if I manage to formulate a response, that would be a stroke of good fortune (*Or vovnutr*).

In their small stories, even those narrators who don't explicitly mention taking language classes or self-study meticulously describe moments that show their

---

[11] Here the narrator evokes a concept introduced by a Soviet-era philosopher and historian Lev Gumilev: A "passionarian" is an individual characterized by an exceptional capacity and desire to exert extraordinary effort to effect changes in their environment. Such individuals are believed to possess an abundance of vital energy that can be channeled into both creative and potentially destructive actions.

language acquisition progress such as ordering coffee without resorting to English, being able to read handwritten notes on shop doors, scheduling appointments, etc. The process of learning unfolds through small discoveries and comparisons they make along the way. While Russia is seen as more and more hostile and menacing the current location, on the contrary, transforms from frightening and confusing into more and more safe and welcoming. During her brief visit to Moscow, this is how *@lalalanam* describes her feelings for Belgrade:

> I miss Belgrade. I spent three months there and I got my favorite spots, favorite food, streets which I enjoyed walking along, my points of reference… I didn't like Belgrade at first, in the first month I thought this city is perfect only for losing one's mind or getting stoned, for everything else it's bad. I spent the whole March rushing back and forth across Belgrade under the rain and wind between some bank, post and police offices, and on the way I just had enough time to notice the graffiti sending threats to Americans on the shabby looking walls and to think "what a nightmare". And the second month I was already passing these walls and thought "Oh, it says 'Fuck Nato', it means there's just a block to go to that shoe shop, why I've been afraid of this graffiti".

Another narrator describes her adaptation process the following way:

> Adaptation comes over you unnoticeably. You stop looking at your watch thinking that "in Moscow it's one hour earlier". You stop calculating prices in rubles. Then you stop comparing prices at all. You stop remembering what else in your country has been banned, closed or opened. "Us" — it is here now (*Or vovnutr*).

Alyona v poiskhakh doma describes her efforts to settle in Turkey:

> The most complicated process for me is not the red tape or dealing with some everyday tasks, etc., but accepting the place with my heart and mind. Accepting this place as my own. It happens through every contact. It is not always easy but it happens every time.

But the efforts to fit into the new surroundings are not the same as finding new forms of belonging: "once again I acknowledge that you can't stop being an emigrant regardless of the number of years or the number of words learnt" (*Alyona v poiskhakh doma*). Moreover, it becomes clear that the identity is not decided by self-identification or self-appellation, or even residence. It is decided by those who are around you and depends on how they choose to see you and what status they are willing to grant you. *Or vovnutr* observes:

> Emigration is an excellent way to help you discard your illusions that there is anything permanent. Everything that you have is temporary, perishable: residence permit, car number, ID, housing, foreign passport… It is hard to grasp the idea how many things in your life that you assume are permanent in fact are not once you cross the borders of your country of citizenship.

In their Telegram accounts, our narrators express a positive attitude to building a new home and eagerness to fit in. Practical obstacles on the way to settling down, bureaucratic hurdles to gaining new status are regarded as "quest" and adventure. Through small steps in their small stories, Russian emigrants gradually

discover that their adaptation "comes over you unnoticeably". Yet, the lines of divisions that they brought with them — between pro-war and anti-war, between "leavers" and "remainers" — persist and obstruct the integration in host communities. Russian emigrants' belonging is still too much tied to Russian affairs. It should be noted that the period covered in this study is relatively short, with most emigrants spending less than a year in their host country. For those who arrived late or moved between multiple countries, the duration is even shorter. Therefore, it is not surprising that their relationship with the host communities tended to be rather superficial and their understanding of the host country's culture limited, particularly due to the language barrier. It should also be highlighted that these narrators are "ordinary" Russians who did not have previously developed international networks to rely on in their emigration or the social capital needed to establish new cross-national cooperation.

Conclusion

In their Telegram channels, Russian emigrants use storytelling to maintain the connection with their homeland and at the same time to navigate the challenges stemming from their sudden departure. Telegram's versatile and interactive communication capabilities allow the narrators to actively engage with their audiences. Within these digital narratives, the narrators intricately weave together personal and public elements, creating fragmented and polyphonic accounts of their experiences. These narratives provide a platform for them to explore their evolving identities in their new host countries. Most of the authors, however, remain uncertain about both their status in the host countries and the notions of delocalized cosmopolitan/nomadic identities as Russia remains central in their narratives, providing a consistent point of reference.

Their enduring connection to Russia prompts the emigrants to address a complicated issue of belonging. They carry a profound sense of shame for the invasion and the actions of their fellow countrymen. Although they stay engaged with Russian news and political discourse, their choice to leave signifies an attempt to separate their personal identities from their national identity, to distance themselves from the actions of the state.

The question of returning to Russia is tightly bound to the narrators' ambivalent sentiments regarding Russia's dual role as both a cherished home and an aggressive state. As they contemplate the idea of returning, they grapple with the harsh truth that the normalization of the war in Russia is just as troubling as the initial invasion, making their return increasingly unlikely.

The overarching theme of "lost home" coexists with their pursuit of a new home in the host countries, which they depict as adventurous quests and exciting plot twists in their personal stories. While they embrace the challenge of adaptation, their relationships with the host communities tend to remain superficial due to their relatively short time spent abroad and the language barriers that limit their understanding of local culture. Consequently, their accounts largely revolve

around humorous anecdotes about encounters with local bureaucracy, minor miscommunications, and unexpected discoveries about daily life in their host countries. Thus, ethical divisions and resulting relocation, which caused major disruptions in their lives, are downplayed by the emigrants in their small stories but these small stories, nevertheless, reflect the importance of moral integrity despite the apparent costs.

REFERENCES

Bamberg Michael. "Talk, Small Stories, and Adolescent Identities". *Human Development* 47(6) (2004): 366–69.

Banulescu-Bogdan Natalia, Haim Malka, Culbertson Shelly. *How We Talk about Migration: The Link between Migration Narratives, Policy, and Power*. Migration Policy Institute, 2021. https://www.migrationpolicy.org/sites/default/files/publications/narratives-about-migration-2021_final.pdf

Boccagni Paolo. "The Framing of Return from Above and Below in Ecuadorian Migration: A Project, a Myth, or a Political Device?" *Global Networks* 11 (2011): 461–480.

Bonifazi Corrado, Paparusso Angela. "Remain or Return Home: The Migration Intentions of First-Generation Migrants in Italy". *Population, Space & Place* 25(2) (2019). https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/psp.2174

Cakmak Mustafa. "Take Me Back to My Homeland Dead or Alive!": — 6 (2021). https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2021.630558/full

Carling Jørgen, Bolognani Marta, Bivand Erdal; Rojan Tordhol Ezzati; Ceri Oeppen; Erlend Paasche; Silje Vatne Pettersen & Tove Heggli Sagmo. *Possibilities and Realities of Return Migration. PRIO Project Summary*. Oslo: PRIO, 2015.

Christou Anastasia. *Narratives of Place, Culture and Identity. Second-Generation Greek-Americans Return "Home"*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Dayter Daria, Muhleisen Susanne. "Telling Stories about Self in Digital Contexts: Same, Same, but Different?" *Open Linguistics* 2 (2016): 572–576.

Diehl Claudia, Liebau Elisabeth. *Turning Back to Turkey — or Turning the Back to Germany? Remigration Intentions and Behavior of Turkish Immigrants in Germany between 1984 and 2011*. SOEPpapers on Multidisciplinary Panel Data Research 637, DIW Berlin, The German Socio-Economic Panel (SOEP): 2014.

Eastmond Marita. "Stories as Lived Experience: Narratives in Forced Migration Research". *Journal of Refugee Studies* 20(2) (2007): 248–264.

Eastmond Marita. "Transnational Returns and Reconstruction in Post-War Bosnia and Herzegovina". *International Migration* 44(3) (2006): 141–166.

Georgakopoulou, Alexandra. "Small Stories Research". De Fina A., Georgakopoulou (Eds.) *The Handbook of Narrative Analysis*. Wiley Blackwell, 2015: 255–273.

Georgakopoulou Alexandra. "Co-Opting Small Stories on Social Media: A Narrative Analysis of the Directive of Authenticity". *Poetics Today* 43(2) (2022): 265–286.

Gizitdinov Nariman, Bedwell Helena. (October 2022). "More Russians flee than join Putin's army after war call-up". *Bloomberg* (October 2022). https://www.bloomberg.com/news/articles/2022-10-04/more-russians-flee-than-join-putin-s-army-after-call-up-for-war

Heyd Theresa. "Narratives of Belonging in the Digital Diaspora: Corpus Approaches to a Cultural Concept". *Open Linguistics* 2(1) (2016). https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/opli-2016-0013/html

Ibarra Herminia, Barbulescu Roxana. "Identity as Narrative: Prevalence, Effectiveness, and Consequences of Narrative Identity Work in Macro Work Role Transitions". *The Academy of Management* Review 35(1) (2010): 135–154.

Kostenko Nika, Zavadskaya Margarita, Kamalov Emil, Sergeeva Ivetta. "The Russian Rhizome: A Social Portrait of New Immigrants". *Re:Russia* (11.01.2023). https://re-russia.net/en/%20expertise/045/

Massey Doreen. “A Global Sense of Place”. Oakes T., Price P.L. (Eds.) *The Cultural Geography Reader*. Routledge, 2008: 257–264.

McAdams Dan. “The Psychological Self as Actor, Agent, and Author. Perspectives on Psychological Science” 8(3) (2013): 272–295.

Petrou Kirstie, Connell John. “Food, Morality and Identity: Mobility, Remittances and the Translocal Community in Paama, Vanuatu”. *Australian Geographer* 48(2) (2017): 219–234.

Ralph David, Staeheli Lynn A. “Home and Migration: Mobilities, Belongings and Identities”. *Geography Compass* 5 (2011): 517–530.

Re:Russia (a). In Russia, “Telegram has become the primary Internet platform for young people, surpassing YouTube in reach and WhatsApp in average daily user time”. (12.05.2023). https://re-russia.net/en/review/263/

Re:Russia (b). Escape from War: New data puts the number of Russians who have left at more than 800,000 people. (28.07.2023) https://re-russia.net/en/review/347/

Sahin-Mencutek Zeynep. “Migration Narrative in Policy and Politics”. *Working Paper* 17 (2020). Ryerson University: 2020. https://www.torontomu.ca/content/dam/centre-for-immigration-and-settlement/tmcis/publications/workingpapers/2020_17_Sahin_Mencutek_Zeynep_Migration_Narratives_in_Policy_and_Politics.pdf

West Laura. “Facebook Sharing: A Sociolinguistic Analysis of Computer-Mediated Storytelling”. *Discourse, Context & Media* 2(1) (2013): 1–13.

Демидкина Ксения. «Аудитория русскоязычных каналов в Telegram выросла вдвое за 2022 год». *Forbes* (20.01.2023). https://www.forbes.ru/svoi-biznes/483954-auditoria-russkoazycnyh-kanalov-v-telegram-vyrosla-vdvoe-za-2022-god

Камалов Эмиль, Сергеева Иветта, Костенко Вероника, Завадская Маргарита. Большой исход: портрет новых мигрантов из России. Отчет по результатам опроса в марте 2022 проекта OutRush. (2022). htpps:// https://outrush.io/report_march_2022

Левонтина Ирина, Шмелева Елена. «Зэтники и нетвойняшки. Каким стал специальный военный русский язык». *Carnegie Politika* (2023). https://carnegieendowment.org/politika/89259

Meduza Подкасты. Сотни тысяч людей уехали из России из-за войны и репрессий. Но многие из них упорно продолжают называть эмиграцию «релокацией». Почему? (31.01.2023) https://meduza.io/episodes/2023/01/31/sotni-tysyach-lyudey-uehali-iz-rossii-iz-za-voyny-i-repressiy-no-mnogie-iz-nih-uporno-prodolzhayut-nazyvat-emigratsiyu-relokatsiey-pochemu

Палоши Ильдико. ««Понаехавшая»: победа коннотативного значения». Л. В.Рацибурская (ред.). *Национальные коды в языке и литературе. Язык как культурно-историческое достояние народа.* Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2020: 118–123.

Радио Свобода. «Это как похороны». Россияне — о своем бегстве из страны (29.09.2022). https://www.svoboda.org/amp/eto-kak-pohorony-rossiyane-o-svoem-begstve-iz-strany/32055550.html

Селизарова Варвара. «Куда уехали россияне из-за частичной мобилизации и что планируют делать дальше». *Forbes* (октябрь 2022). https://www.forbes.ru/svoi-biznes/478891-kuda-uehali-rossiane-iz-za-casticnoj-mobilizacii-i-cto-planiruut-delat-dal-se

Сигнал. «Релокация» (2022). https://us10.campaign-archive.com/?u=ff4a009ba1f59d865f0301f85&id=830b500609

Demidkina Ksenija. «Auditorija russkojazychnyh kanalov v Telegram vyrosla vdvoe za 2022 god». Forbes (20.01.2023). https://www.forbes.ru/svoi-biznes/483954-auditoria-russkoazycnyh-kanalov-v-telegram-vyrosla-vdvoe-za-2022-god

Kamalov Emil, Sergeeva Ivetta, Kostenko Veronika, Zavadskaja Margarita. 2022. Bol’shoj ishod: portret novyh migrantov iz Rossii. Otchet po rezul’tatam oprosa v marte 2022 proekta OutRush. (2022). htpps:// https://outrush.io/report_march_2022

Levontina Irina, Shmeleva Elena. «Zjetniki i netvojnjashki. Kakim stal special’nyj voennyj russkij jazyk». Carnegie Politika (2023). https://carnegieendowment.org/politika/89259

Meduza Podkasty. Sotni tysjach ljudej uehali iz Rossii iz-za vojny i repressij. No mnogie iz nih uporno prodolzhajut nazyvat' jemigraciju «relokaciej». Pochemu? (31.01.2023) https://meduza.io/episodes/2023/01/31/sotni-tysyach-lyudey-uehali-iz-rossii-iz-za-voyny-i-repressiy-no-mnogie-iz-nih-uporno-prodolzhayut-nazyvat-emigratsiyu-relokatsiey-pochemu

Palosi Ildiko. ««Ponaehavshaja»: pobeda konnotativnogo znachenija». L.V.Raciburskaja (Ed.). *Nacional'nye kody v jazyke i literature. Jazyk kak kul'turno-istoricheskoe dostojanie naroda.* Nizhni Novgorod: Publishing House of the National Research State University of Nizhny Novgorod named after N.I. Lobachevsky, 2020: 118–123.

Radio Svoboda. «Jeto kak pohorony». Rossijane — o svoem begstve iz strany (29.09.2022). https://www.svoboda.org/amp/eto-kak-pohorony-rossiyane-o-svoem-begstve-iz-strany/32055550.html

Selizarova Varvara. «Kuda uehali rossijane iz-za chastichnoj mobilizacii i chto planirujut delat' dal'she». *Forbes* (October 2022). https://www.forbes.ru/svoi-biznes/478891-kuda-uehali-rossiane-iz-za-casticnoj-mobilizacii-i-cto-planiruut-delat-dal-se

Signal. «Relokacija» (2022). https://us10.campaign-archive.com/?u=ff4a009ba1f59d865f0301f85&id=830b500609

Appendix

DESCRIPTION OF TELEGRAM CHANNELS

Channel name	Date of channel creation	Bio	Date of emigration	Host country (or countries)	Narrator
Emigrantka s detmi, @russianmigrant (Emigrant with kids)	04.11.2022	Electric valenok Now: Montenegro #notowar	November 2022	Montenegro	Middle-aged woman with children, married, relocated from Moscow
Pereselenets — Serbia, @greatmig (Resettler – Serbia)	29.09.2022	Practical advice, useful links and real-time diary of a migrant	September 2022	Serbia	Middle-aged man, married, profession not specified, relocated from Ekaterinburg
Lalalanam @lalalanam	25.02.2022	Sveta T	March 2022	Serbia	Young woman, single, product manager, relocated from Moscow
Alena v poiskakh doma @alenaislookingforahome	16.04.2022	Hi! My name is Alyona and on 24 February I, like many others, lost home. No, I am not from Ukraine and physically my country is intact. But for me Russia has become a place I won't be able to come back to. And this is the diary of my migration!	April 2022	Turkey	Middle-aged woman, divorced, with a school-age daughter, profession not specified, relocated from Moscow.
Or vovnutr, https://t.me/screaminsideofme (Screaming inside of me)	4.02.2022	Memistress in exile Heart of art and text soul	April 2022	Montenegro	Young woman, single, employed in the gaming industry; relocated from Moscow.
Moshka na argentinskikh beregakh https://t.me/julxenishere (Fly on the Argentinian shores)	11.03.2022	–	March 2020	Armenia, Serbia, Turkey, Kazakhstan, Argentina	Young woman, in a relationship (later — married), gave birth to a child in Argentina; employed in adult education; relocated from St.Petersburg

Јекатерина Пургина, Андреј Мењшиков

ДИГИТАЛНИ НАРАТИВИ НОВИХ РУСКИХ ЕМИГРАНАТА: ПРЕГОВАРАЊА ИДЕНТИТЕТА ПРЕКО ГРАНИЦА

Резиме

Процењује се да је између 820.000 и 920.000 грађана емигрирало из Русије од фебруара 2022. године, а многи од њих окренули су се друштвеним мрежама, посебно „Телеграму“, тражећи нецензурисане информације и мреже подршке. Циљ овог рада јесте да анализира како руски емигранти граде своје идентитете кроз дигиталну нарацију. Њихови дигитални наративи су полифони, фрагментарни и са отвореним крајем; дозвољавају емигрантима да експериментишу са својим идентитетима у новој средини, борећи са сметњама изазваним њиховим изненадним одласком. Овај рад такође испитује концепте које емигранти користе да опишу свој статус, укључујући „избеглице“ и „релоканте“. Како могућност повратка старом животу све више бледи, концепт дома подлеже променама у наративима емиграната. Ипак, интеграција емиграната у локалне заједнице је под утицајем трајних подела које потичу још из њихове домовине (између оних који су проратни и антиратни, између „оних који одлазе“ и „оних који остају“).

Кључне речи: дигитални наративи, руски емигранти, анализа наратива, дом, идентитет.

UDC 821.161.1-2.09 Ostrovski A.
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.3

Евгений А. Яблоков
Независимый исследователь
ejablokov@mail.ru

Evgeny A. Yablokov
Independent Researcher
ejablokov@mail.ru

КТО ХОЛОДЕН, ТОТ И ГОРЯЧ (ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОСТАНОВКИ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО В 1920-Х ГГ. И *БЕГ* М. А. БУЛГАКОВА)

WHO IS COLD IS HOT (THEATRICAL STAGES OF ALEXANDER OSTROVSKY'S PLAYS IN THE 1920s AND MIKHAIL BULGAKOV'S *THE FLIGHT*)

В статье речь идет о пьесах А. Островского, работа над постановкой которых шла во МХАТе в середине 1920-х гг. — в период, когда начиналось сотрудничество М. Булгакова с этим театром. Анализ показывает, что пьесы Островского оказали творческое воздействие на Булгакова. В частности, реминисценции на них присутствуют в булгаковской пьесе *Рыцарь Серафимы*, которая создавалась в 1926–1928 гг. и в итоге получила название *Бег*. Вопрос о перекличках *Бега* с произведениями Островского до настоящего времени не рассматривался исследователями.

Ключевые слова: интертекст, реминисценции, подтекст, М. Булгаков, А. Островский, МХАТ.

The article deals with the Alexander Ostrovsky's plays, which were staged at the Moscow Art Theater in the mid-1920s, when Mikhail Bulgakov's cooperation with this theater began. The analysis shows that Ostrovsky's plays had a creative impact on Bulgakov. The reminiscences of Ostrovsky's plays are present in particular in Bulgakov's play *The Knight of the Seraphima*, which was created in 1926–1928 and eventually received the name *The Flight*. The question on the echoes of it with the of Ostrovsky's works has not been considered by researchers so far.

Key words: intertext, reminiscences, subtext, Mikhail Bulgakov, Alexander Ostrovsky, The Moscow Art Theatre.

Тема «Булгаков и Островский» почти не затрагивалась исследователями. Между тем анализ показывает, что в булгаковских текстах немало реминисценций и цитат из произведений классика, который в 1920-х гг. в театральной жизни Советской России занимал особое место. Островский был выдвинут в качестве одного из «официальных» ориентиров государственной культурной политики. 13 апреля 1923 г. исполнилось 100 лет со дня рождения драматурга; в юбилейной статье нарком А. В. Луначарский не только подчеркнул его исключительное значение в истории отечественного театра («Островский, конечно, — почти *вся* русская драматургия» (Луначарский 1963: 202)), но и провозгласил лозунг «Назад к Островскому!», противопоставив «бытовой» (разумеется, не в примитивно-натуралистическом смысле) театр — театру условному, подчеркнуто «театральному»:

> ...Его [Островского] главное поучение в эти дни таково: возвращайтесь к театру бытовому и этическому и, вместе с тем, насквозь и целиком художественному, то есть действительно способному мощно двигать человеческие чувства и человеческую волю (Луначарский 1963: 210).

Вхождение Булгакова в театральную жизнь (вернее, второй этап приобщения к ней — если учесть драматургические опыты владикавказского периода) происходило тогда, когда театральные режиссеры стали «отвечать» на призыв наркома. Контакты с МХАТом начались вскоре после того, как труппа театра во главе с К. С. Станиславским летом 1924 г. вернулась из длительных заграничных гастролей. Ввиду почти двухлетнего отсутствия на родине мхатовцы «пропустили» юбилей Островского. Теперь Станиславский наметил в качестве одной из первоочередных задач завершение постановки комедии *Горячее сердце* (1868 г.). Работа над спектаклем шла во 2-й студии, которая в 1924 г. влилась в основной состав театра — ее участники стали «вторым поколением» МХАТа. Премьера «Горячего сердца» состоялась 23 января 1926 г.; спектакль имел большой успех, тот же Луначарский назвал его «триумфом Первого МХАТа» (Луначарский 1964: 310). Именно в пору работы над «Горячим сердцем» начались и укреплялись контакты Булгакова с этим театром. Написанная в августе 1925 г. пьеса *Белая гвардия* (позже ставшая *Днями Турбиных*) какое-то время репетировалась параллельно с пьесой Островского, причем в обоих случаях режиссером являлся И. Я. Судаков (в постановке «Горячего сердца» участвовал также М. М. Тарханов, а консультировал ее сам Станиславский[1]). Некоторые актеры были задействованы в двух спектаклях: например, Н. П. Хмелёв играл в «Днях Турбиных» Алексея, а в «Горячем сердце» — Силана.

---

[1] Отметим суждение О. С. Бокшанской (будущей свояченицы Булгакова), секретаря В. И. Немировича-Данченко — в адресованном ему письме 21 января 1927 г. она замечает: «...есть в Судакове все-таки нотка очень большого самомнения. И то, что не ему одному приписывается “Горячее сердце”, и даже поговаривают, что там все сделал К. С. (Станиславский. — *Е. Я.*), его точит. Во всяком случае, из молодых это самый многообещающий режиссер» (Бокшанская 2005: 562).

Спустя 10 лет «сосуществование» этих пьес отразится в романе *Записки покойника* (1937 г.), посвященном начальному периоду «вхождения» автора в театр. Традиционно считается, что здесь изображен МХАТ; однако обратим внимание, что Независимый театр, куда попадает Максудов, представлен «под знаком» Островского и в этом смысле больше похож на Малый театр (издавна именовавшийся «Домом Островского») — одно из своеобразных проявлений авторской иронии. Например, Бомбардов так характеризует репертуар Независимого театра: «...у нас, знаете ли, все больше насчет Островского, купцы там...» (5: 399[2]). В доме Ивана Васильевича находится «черный бюст Островского» (5: 445) — эпитет бурлескно соотносит классика с пушкинским «черным человеком» (Пушкин 1995: 131) (кстати, осенью 1925 г. была написана одноименная поэма С. А. Есенина (Есенин 1998: 188)), намекая на функцию Островского как «антидвойника» Максудова и к тому же перекликаясь с заглавием пьесы последнего — *Черный снег*. Характерно, что, уходя от Ивана Васильевича после чтения пьесы, Максудов, потерпевший фиаско, «с озлоблением глянул на черного Островского» (5: 459), словно тот ответствен за произошедшее. Такой же «черный Островский» (5: 469) стоит в дирекции Независимого театра, куда Максудов приходит на «совещание Ивана Васильевича со старейшинами» (5: 477), — давно умерший драматург как бы принимает в нем участие в качестве «живого покойника» (в этом смысле «Островский» тоже подобен главному герою — ср. заглавие романа). Между прочим, про одну из участниц совещания, Маргариту Петровну Таврическую, Бомбардов рассказывает, что она в свое время получила одобрение Островского, который, поглядев на ее игру во время дебюта, сказал: «Очень хорошо» (5: 477). Показательно также, что в списке новых постановок Независимого театра непосредственно перед «Черным снегом» значится «Не от мира сего» (5: 408) — это последняя пьеса (1884 г.) Островского (во МХАТе не ставилась), название которой подкрепляет «потустороннюю» семантику заглавия «Записки покойника» и соответствующие коннотации героя романа. Вторая часть начинается с описания репетиции максудовской пьесы, когда на сцене стоит «какая-то стенка» с надписью на обороте «Волки и овцы — 2» (5: 500) — фрагмент декорации спектакля по пьесе (1875 г.) Островского (она, кстати, тоже не ставилась во МХАТе, но в сезоне 1925–1926 г. шла в Малом театре). И именно с этим классиком соотносит себя Максудов, раздраженный «вторжениями» Ивана Васильевича (и якобы повинующегося ему Фомы Стрижа) в сюжет *Черного снега*: «— Небось у Островского не вписывал бы дуэлей, — ворчал я <...> И чувство мелкой зависти к Островскому терзало драматурга» (5: 526). Таким образом, можно сделать предварительный вывод, что, судя по подтексту *Записок покойника*, значение Островского в судьбе Максудова куда существеннее, чем кажется на первый взгляд.

---

[2] Булгаковские тексты цитируются по: (Булгаков 2007–2011), с указанием тома и страницы. Курсив в цитатах — наш.

Вступая в отношения с МХАТом, когда там готовился спектакль «Горячее сердце» (о чем, думается, было известно еще до состоявшейся 4 апреля 1925 г. встречи с Б. И. Вершиловым, предложившим инсценировать *Белую гвардию*), Булгаков в феврале — марте 1925 г. написал повесть под каламбурно созвучным заглавием *Собачье сердце*. Более того — через некоторое время возникла перспектива появления одноименной *пьесы* (конечно, комедии): примерно через полтора месяца после премьеры «Горячего сердца», 2 марта 1926 г. МХАТ заключил с Булгаковым договор на инсценировку *Собачьего сердца*. Несмотря на неудачу с публикацией повести в 1925 г. (см.: Чудакова 1988: 326), театр, видимо, надеялся, что в сценическом виде она будет пропущена цензурой. Если бы надежды оправдались, на афишах МХАТа могли появиться два комично перекликающихся названия. Однако в 1926 г. начались репрессии против сменовеховцев, и в рамках этой кампании 7 мая на квартире Булгакова (между прочим, относившегося к сменовеховству с презрением) был произведен обыск, при котором, в частности, изъяты два машинописных экземпляра *Собачьего сердца* (см.: Белозерская 1990: 106–107). В том же 1926 году Булгаков начал работу над новой пьесой — видимо, намереваясь предложить ее взамен *Собачьего сердца*. 19 апреля 1927 г. прошлогодний договор с МХАТом об инсценировке был расторгнут и переоформлен на пьесу *Рыцарь Серафимы (Изгои)*, которую автор обещал сдать до 20 августа 1927 г. (см.: Чудакова 1988: 331, 358); в итоге она получила заглавие *Бег* и была завершена весной 1928-го.

* * *

Обращает на себя внимание фамилия *Хлудов*, которую автор дал главному герою *Бега*. В современной Булгакову России, в частности в Москве, она была широко известна, даже знаменита. Хлудовы — одна из богатейших купеческих династий, в ней было немало благотворителей, меценатов и коллекционеров. Разумеется, в 1920-х гг. богатство осталось в прошлом, но «буржуазная» фамилия не забылась, и ее актуализация в *Беге* выглядит демонстративным жестом. При этом купцы Хлудовы не имели отношения к военному делу (за исключением самого эксцентричного из членов семьи — Михаила Алексеевича, о котором скажем ниже[3]), и у героя *Бега* нет явных черт, позволяющих соотнести его с кем-либо из реальных Хлудовых — кроме разве что психической «девиантности», отличавшей нескольких представителей рода, а кое для кого послужившей причиной смерти. Булгаков реализовал эту аллюзию через этимологию фамилии: диал. «хлуда» — *болезнь* (Даль 1909: 1193); показательно первое описание Хлудова:

---

[3] Кстати, в период, когда писался *Бег*, Булгаков жил на Девичьем поле, в доме 35-а по Большой Пироговской улице. В пяти минутах ходьбы от него (Б. Пироговская, д. 19) находится детская больница (сейчас Клиника детских болезней ММА им. И. М. Сеченова), которая в булгаковские времена называлась *Хлудовской*, поскольку была открыта (1891 г.) вдовой М. А. Хлудова — он завещал построить больницу в память о погибшем сыне.

«Он болен чем-то, этот человек, *весь болен*, с ног до головы. <...> Он возбуждает страх» (4: 301). Главным симптомом болезни станут «явления» мертвого Крапилина, которые в итоге обусловят нравственную эволюцию Хлудова.

Однако это не единственная линия этимологизации фамилии в пьесе. Первая кризисная ситуация, с которой сталкивается Хлудов, — «*зверский* <...> *мороз*» (4: 300), воспринятый героем как враждебный «выпад» со стороны небес: «Сиваш, Сиваш заморозил господь бог. <...> Фрунзе по Сивашу как по паркету прошел! Видно, бог от нас отступился. Георгий-то Победоносец смеется!» (4: 310). В данном случае Булгаков прибегает к *ложной этимологизации, соотнося* фамилию «Хлудов» со словом «*холод*», на которое она похожа фонетически, но которому семантически не родственна. Заметим, что «первенство» в данном случае принадлежало М. Е. Салтыкову-Щедрину (кстати, в 1926 г. у него тоже был 100-летний юбилей) — именно он за 70 лет до *Бега* актуализировал *мнимую* внутреннюю форму фамилии «Хлудов». Поводом стал известный эпизод биографии Щедрина второй половины 1850-х гг., когда он служил рязанским вице-губернатором. Героями щедринского разоблачения стали владельцы Егорьевской бумажной фабрики братья Алексей (отец упомянутого Михаила), Герасим и Давид Хлудовы, которые по сговору с помещиками тайно переводили крепостных крестьян в категорию своих крепостных рабочих. В 1859 г. Щедрин написал об этом небольшую пьесу *Соглашение* (первоначально называлась *Съезд*) — ее сюжет составляют разговоры нескольких помещиков и чиновников о мошенничающем вместе с ними фабриканте (на сцене он не появляется) по фамилии *Прохладин* — имеется в виду «собирательный» Хлудов. Как видим, в этой придуманной Щедриным фамилии акцентирована «температурная» семантика. Ложная этимологизация основана на межъязыковой омонимии: русский корень -*хлуд*- осмыслен как старославянский -*хлад*-, с которым на самом деле не связан, хотя, например, в польском языке chłod означает «холод». Булгаков, создавая *Бег*, последовал за Щедриным (которого, кстати, называл своим учителем (8: 107; 423–425)), осмыслив фамилию «Хлудов» в «температурном» аспекте и сделав ее одним из элементов «метеорологического» дискурса пьесы.

Эти коннотации еще явственнее с учетом судьбы одной из представительниц династии, сестры М. А. Хлудова — Варвары Алексеевны. В 1869 г. она вышла замуж за Абрама Абрамовича *Морозова* и стала носить соответствующую фамилию. Эта «замена» дополнительно подчеркивает, что в *Беге* именно Хлудов является главным «адресатом» обрушившегося на Крым «зверского мороза», предстающего не просто погодным явлением, но своего рода *знамением*, пробуждающим совесть героя.

В. А. Морозова была известной меценаткой — издавала газету *Русские ведомости*, являлась хозяйкой литературного салона. После смерти А. А. Морозова (который скончался в 1882 г. в возрасте 42 лет — с 1877 г. страдал психическим заболеванием на почве прогрессивного паралича)

вдова в 1887 г. построила в его честь на Девичьем поле Морозовскую клинику душевных болезней — ныне часть Клиники психиатрии им. С. С. Корсакова, который был ее директором[4]. Сыновья В. А. Морозовой были известными коллекционерами. Средний, Иван Абрамович, в 1899 г. приобрел для своей коллекции дом 21 на Пречистенке (ныне Российская академия художеств), где жил до 1918 г., когда картинную галерею национализировали, а И. А. Морозов эмигрировал. Примечательно, что практически напротив нее находится дом 24, фигурирующий в повести *Собачье сердце* как «калабуховский» (2: 169), — в нем была квартира дяди (брата матери) Булгакова, профессора Н. М. Покровского (да и сам автор повести в середине 1920-х гг. жил поблизости).

Старший сын В. А. Морозовой Михаил Абрамович также был знаменитым коллекционером живописи. После его ранней смерти (1903 г.) вдова Маргарита Кирилловна (урожд. Мамонтова) передала бóльшую часть картин в Третьяковскую галерею, а вместо огромного дома 26 на Смоленском бульваре в 1910 г. купила дом 9 в Мертвом (ныне Пречистенский) переулке (в 1918 г. был национализирован; сейчас посольство Королевства Дании). Здесь в ее известнейшем салоне собирались многие деятели искусства и культуры Серебряного века. Субсидировавшая московское Религиозно-философское общество и издательство «Путь» М. К. Морозова — одна из значительных фигур в истории общественной жизни. Известна ее большая роль в жизни А. Белого. Юный адепт философии В. С. Соловьева, усмотрев в Морозовой воплощение Софии Премудрости, начиная с 1901 г. регулярно слал ей письма, причем несколько первых были подписаны «Ваш рыцарь» (см.: Белый 2006: 37, 40–1). Морозова стала прототипом Сказки (Белый 2014: 64) во 2-й, драматической симфонии (1902 г.) Белого. Спустя 20 лет ее «софийный» образ возникнет в поэме *Первое свидание* (1921 г.). Линия отношений, осмысленная как мистическая история служения рыцаря Прекрасной даме, примечательна в связи с «рыцарским» дискурсом в *Беге* — ср. первоначальное название *Рыцарь Серафимы* (существенно, что в 1920-х гг. Булгаков и Белый были знакомы, дарили друг другу книги и т. д.).

Известен отзыв М. К. Морозовой о предках и родственниках мужа: «Михаил Абрамович по складу своего характера и вкусам был похож на Хлудовых, семью своей матери. Хлудовы были известны в Москве как очень одаренные, *умные, но экстравагантные люди, их можно было всегда опасаться, как людей, которые не владели своими страстями*» (Морозова 1997: 199). Трудно сказать, имела ли она в виду только темперамент или наряду с ним подразумевала склонность к алкоголю (от которого ее муж Михаил Абрамович умер в 33 года, а его дядя Михаил Алексеевич Хлудов — в 42) и наследственные психические заболевания. С последней

---

[4] В годы болезни А. А. Морозова Корсаков наблюдал его (пациент находился дома) и консультировал его жену.

проблемой Морозова столкнулась на собственном опыте: ее старший сын 25-летний Георгий (Юрий) в 1917 г. оказался в психиатрической клинике. Матери приходилось это скрывать — «она боялась, что люди отвернутся от Мики и Маруси (младшие дети. — *Е. Я.*), будут избегать общения с ними, зная, что их брат, отец, дед да и другие родственники страдали тяжелыми психическими расстройствами» (Хорватова 2004: 218). Речь идет о *фамильном* недуге — неудивительно, что автор *Бега* воспользовался фамилией Хлудовых для героя, который «весь болен».

После Октябрьского переворота Морозова отказалась эмигрировать и до самой смерти (1958 г.) жила в Москве и Подмосковье, влача едва ли не нищенское существование (см.: Думова 1997: 234–235). С 1918 г. она жила в подвале собственного дома 9 по Мертвому переулку[5], от которого до булгаковского жилища в Чистом переулке, дом 9 (писатель и его жена называли эту квартиру «голубятней» (Белозерская 1990: 94)), расстояние не более 100 м. Важно, что в числе пречистенских знакомых Булгакова был сын Маргариты Кирилловны Михаил Михайлович — «Мика Морозов», запечатленный на портрете (1901 г.) В. А. Серовым, историк театра и переводчик. Характерно его полушутливое высказывание, переданное мхатовской актрисой и режиссером С. В. Гиацинтовой:

> Я так благодарен революции! Я ею спасен. Вы представляете меня миллионером? Да я бы спился давно и утонул в ванне с шампанским. Ведь все эти Хлыновы, Куреслеповы из «Горячего сердца» — это ж мои родственники. О, их кровь во мне взыграла бы! А теперь я профессор, писатель — батюшки мои! Правда, пью водку, но не купаюсь же в ней (Гиацинтова 1985: 412).

Резонным кажется предположение, что Булгаков в 1920-х гг. мог общаться не только с «Микой», но и с его матерью; высказана даже версия, что М. К. Морозова послужила одним из прототипов заглавной героини *Мастера и Маргариты* — Булгакова «могла вдохновить судьба некоей Прекрасной Дамы по имени Маргарита, чья память тоже навсегда связана с <...> арбатско-пречистенскими местами» (Хорватова 2004: 274). Убедительных подтверждений этому нет, но примечательно, что в парадном зале особняка Морозовой в числе картин, которые она, передавая основную коллекцию в Третьяковскую галерею, оставила себе, висел сделанный М. А. Врубелем эскиз «Фауст и Маргарита в саду» (1896 г.).

В свете сказанного яснее причины, по которым автор *Бега* дал своему герою фамилию известного купеческого рода. Основными факторами стали, во-первых, «метеорологические» коннотации онима (тем более явственные при «сочетании» Хлудовых и Морозовых), во-вторых — связанная с Хлудовыми тема психической девиантности и душевной болезни.

---

[5] Сперва в особняке разместился отдел Наркомпроса по делам музеев и охране памятников старины, которым ведала жена Троцкого Н. И. Седова; затем дом занимала дипломатическая миссия Норвегии.

* * *

Постановка *Горячего сердца*, конечно, могла актуализировать «хлудовскую» тему в творческом сознании Булгакова. М. М. Морозов называл эксцентричного персонажа пьесы Островского — Хлынова — своим родственником, и в этом нет ничего удивительного: прототипом был двоюродный дед «Мики», тот самый Михаил Алексеевич Хлудов, умерший от белой горячки (впрочем, есть версия, что его споила собственная жена, чтобы быстрее получить наследство). Именно М. А. Хлудову в немалой степени обязано семейство той своеобразной «славой», про которую говорится, например, в воспоминаниях предпринимателя Н. П. Варенцова:

> Хлудовы в Москве пользовались популярностью, но нельзя сказать, чтобы солидное, почтенное купечество относилось к ним хорошо из-за их поведения и образа жизни. Слухи о безумных кутежах и других противоморальных поступках разносились по Москве и на стариков купцов наводили ужас. Мне известно, как один из почтенных старых купцов говорил своей вдовой невестке: «У тебя много дочерей, смотри, если будет сватать какой-нибудь Хлудов, упаси Бог выдать за него дочь замуж, горя не оберешься!» (Варенцов 2011: 202).

О другом «списанном» с М. А. Хлудова персонаже — Хмурове из романа Н. Н. Каразина *На далеких окраинах* (1872 г.) — говорится, что для него характерно абсолютное своеволие: «*нашему ндраву* (то есть нраву. — *Е. Я.*) *не препятствуй*» [Каразин 1905: 43]. «Фамильными» чертами характера Хлудовых считались сумасбродство и неуправляемость — с учетом этого образ «горячего сердца» у Островского обретает «нетрадиционную» семантику. Обычно, говоря об этой пьесе, ее заглавие относят к главной героине, Параше: «“Горячее сердце” — синоним богатства души, страстности порыва, метафора бесстрашия и непреклонности перед крутыми обстоятельствами жизни» (Владимирцев 1992: 142). Но столь прямолинейная интерпретация не вполне соответствует поэтике комедии, для которой характерны демонстративная условность, «балаганность» (Журавлева 1981: 190–191). В кульминационной сцене четвертого действия Параша «как бы в бреду» (Островский 1973–1980/3: 149) солидаризируется с ряжеными разбойниками, которых принимает за настоящих: «Где атаман? Пойдем! Вместе пойдем! И я с вами... <...> Зажгу я свой дом с четырех углов» (Островский 1973–1980/3: 149). У захватившей героиню «шайки» диаметрально противоположные — потешные цели: «...будем останавливать прохожих и проезжих да к атаману водить. Напугаем, а потом допьяна напоим и отпустим» (Островский 1973–1980/3: 139). Параша же всерьез призывает шутовскую компанию идти «на приступ» и готова чуть ли не возглавить «поход», беря на себя функцию атамана, которого в этом представлении «театра в театре» играет Хлынов.

Их парадоксальное антидвойничество, воплощающее бурлескное слияние театра и жизни, подчеркивает, что эпитет «горячее сердце» применим

не только к «светлой» героине, исходящей в своих поступках из «безошибочного» морального инстинкта[6], но также к дебоширу и самодуру с «бесформенной» личностью — показательна адресованная Васе реплика Хлынова: «*Ты почем мою душу можешь знать, когда я сам ее не знаю*» (Островский 1973–1980/3: 136). Собственную натуру Хлынов характеризует следующим образом: «сам своему нраву не рад, *зверь зверем*» (Островский 1973–1980/3: 134)), — здесь проявлена семантика не просто метафорическая («лютое, свирепое существо» (Ушаков 1935–1940/1: 1084)), но как бы видовая: влекомый неудержимым «зверским» темпераментом, Хлынов подобен «природному» созданию — животному, не знающему добра и зла. Если Параша действует в соответствии с тем, как ее «*совесть* заставляет» (Островский 1973–1980/3: 123), игнорируя условности в силу «врожденной» нравственности, то Хлынов попросту *вне морали* и не имеет с совестью ничего общего. Сердце — понимая это слово в расширительном смысле (вспомним, например, фразеологизм «в сердцах»: «осердясь, в гневе, по злобе или ненависти»[7] (Даль 1909: 131)) — у него вполне «горячее», но «температура» не связана со шкалой нравственных качеств. Поэтому неоднократно употребляемое Аристархом при обращении к Хлынову слово «*безобразный*» (Островский 1973–1980/3: 137–138, 141, 149) подразумевает не просто асоциальное поведение (сам Хлынов говорит: «безобразия в нас даже очень достаточно» (Островский 1973–1980/3: 130)), но «*безóбразность*» — утрату «образа Божия» (Быт. 1:27) и, соответственно, моральных ориентиров.

Хлынов одновременно потешный и действительный «разбойник», если исходить из этимологии слова «разбой», восходящего к глаголу «разбивать» и связанного с понятиями «разгром», «хаос» — разбойники не только грабят, но и разрушают. В этом персонаже бесчеловечная система отношений доведена до степени абсурдного самоотрицания. Если окружающие Хлынова люди «в норме» стремятся к приобретению денег, то для него деньги — обуза, и приходится изыскивать способы «избавления» от них: «С тоски помирать мне надобно из-за своего-то капиталу» (Островский 1973–1980/3: 135); по словам Васи, «денег у Хлынова много, а жить скучно, потому ничего он не знает, как ему эти деньги истратить, чтоб

---

6 В начале комедии Параша заявляет: «Вперед я, когда хочу и куда хочу, туда и пойду. А коли ты меня станешь останавливать, так докажу я вам, что значит у девки волю отнимать» (Островский 1973–1980/3: 96).

7 Сопоставим реплики персонажей *Грозы* (1859 г.) — Кабанова говорит: «Разговор близкий сердцу пойдет, ну и согрешишь, рассердишься» (Островский 1973–1980/2: 217). Дикой просит ее: «разговори меня, чтобы у меня сердце прошло», — объясняя: «что ж ты мне прикажешь с собой делать, когда у меня сердце такое! <...> ...Всю нутренную вот разжигает, да и только <...> Вот оно, какое сердце-то у меня!» (Островский 1973–1980/2: 238–239). В ответ Кабанова увещевает его: «А зачем ты нарочно-то себя в сердце приводишь? Это, кум, нехорошо» (Островский 1973–1980/2: 239). В сущности, перед нами пара «горячих сердец», хотя этот эпитет имеет в *Грозе* и другое значение — наиболее ярким примером является Катерина.

весело было» (Островский 1973–1980/3: 89). «Хлынов не отнимает деньги оружием, а обезоруживает “защитников порядка”, давая деньги. Он как бы “убивает” деньгами их общественную функцию» (Журавлева 1981: 196). Поэтому этот персонаж «вне» системы, и обуздать его бессмысленную энергию невозможно; характерна адресованная хлудовской компании фраза Градобоева: «Турок я так не боялся, как боюсь вас, *чертей*!» (Островский 1973–1980/3: 134), — в последнем слове проступает «буквальное» значение. Оппозиция сакрального и инфернального налицо и в реплике Аристарха, который говорит «разбойникам» о Параше: «*Она, как есть, голубка; а вы мало чем лучше дьяволов*» (Островский 1973–1980/3: 148).

Рисуя Хлынова, Островский дал ему «нечеловечески» — «дьявольски» горячее сердце прототипа — М. А. Хлудова. Булгаков, используя для своего героя фамилию этого прототипа, переосмыслил «температурную» метафору, придав генералу, которого именуют «зверюгой», «зверем» (4: 314, 316), черты, парадоксально сближающие его *как с героем, так и с героиней Горячего сердца*. В художественном мире *Бега* поэтоним «Хлудов» ассоциируется с холодом / морозом, но судьба носителя этой фамилии показывает, что он, говоря словами Апокалипсиса, не «тепл», а «горяч» (Откр. 3:15–16). Стимулом к эволюции героя служит состояние «душевной болезни» / «больной души» — дойдя до предела падения, Хлудов под влиянием призрака Крапилина обнаруживает в себе нравственное начало; поэтому при сопоставлении с «горячими сердцами» пьесы Островского герой *Бега*, действия которого сходны с «разбойничьими», в сущностном отношении ближе к «совестливой» героине.

Булгаковский Хлудов подобен Хлынову и тем, что в образах обоих присутствуют апокалиптические коннотации. В *Горячем сердце* очевидна полусерьезная тема близкого конца света, которую «ведет» Курослепов, от первых его реплик: «И с чего это небо валилось? Так вот и валится, так вот и валится. Или это мне во сне, что ль?» (Островский 1973–1980/3: 83), — до последней: «вчера мне показалось — светопреставление начинается, сегодня — небо все падает, да во сне-то раза два во аде был» (Островский 1973–1980/3: 163). В образе Курослепова нашла выражение «замечательно яркая и острая форма сдвинутых перспектив, нарушенных нормальных отношений и нормального восприятия мира» (Тальников 1940: 34). Характерно, что «пограничное» положение этого персонажа между посюсторонним и потусторонним миром реализовано через *онирические* мотивы — Курослепов в основном спит, а изредка просыпаясь, не может понять, сон вокруг или явь. Сходная онтологически «двойственная» реальность — в соответствии с подзаголовком «Восемь снов» — создана в *Беге*. Разница в том, что здесь онирический дискурс тематизирован в претекстовых элементах (подзаголовок, деление действия на сны, эпиграфы к ним), то есть принадлежит сфере автора и не содержит комических коннотаций.

* * *

Но *Горячее сердце* было не единственным произведением Островского, которое в середине 1920-х гг. находилось в поле зрения мхатовцев и театрального «неофита» Булгакова. Еще одним замыслом являлась постановка *Бесприданницы* (1878 г.) — которая, однако, не удалась. Работа началась в 1926 г.; предполагалось, что ставить спектакль будет только что приглашенный в театр В. Г. Сахновский, руководить постановкой должен был Станиславский. Но «работа не заладилась из-за трудностей с распределением ролей» (Абрамова 2016: 277). Новую попытку поставить *Бесприданницу* сделали во МХАТе в 1928–1929 гг., но вновь безуспешно — «не удалось добиться того, чего искали в пьесе и в отдельных образах, и работа была прекращена» (Сахновский 1936: 7). Тем не менее в романе *Записки покойника* этот спектакль «включен» в репертуар Независимого театра: среди просителей билетов в конторе Фили есть такие, которые «приехали из Иркутска и уезжают ночью и не могут уехать, не повидав “Бесприданницы”» (5: 435).

Сам Булгаков не мог «повидать» несостоявшуюся постановку на сцене МХАТа. Однако в пьесе, к которой он приступил в 1926 г., оказалось немало реминисценций из *Бесприданницы*. Например, Голубков, намереваясь заколоть Серафиму кинжалом, восклицает: «Ну ладно, ты никому не достанешься!» (4: 356), — варьируя реплику стреляющего в Ларису Карандышева: «Так не доставайся ж ты никому!»[8] (Островский 1973–1980/5: 81). Имя Корзухина, Парамон Ильич, созвучно имени Кнурова, Мокий Парменыч — поэтонимы как бы фонетически «отражают» друг друга. В свою очередь, «небесные» коннотации имен Серафимы и Голубкова корреспондируют с именем героини *Бесприданницы*: Лариса — греч. «чайка». В обеих пьесах актуальна парижская тема; как говорит о героине Вожеватов, «представляется удобный случай взять ее с собой в Париж» (Островский 1973–1980/5: 72), а когда «право» на Ларису достается Кнурову (Островский 1973–1980/5: 73), тот предлагает ей ехать с ним «в Париж на выставку», убеждая: «Стыда не бойтесь» (Островский 1973–1980/5: 77). В *Беге* мотив травестирован линией Люськи, которая как раз «не боится стыда» и, заявив: «у меня принципов нет!» (4: 351), — отправляется в Париж «на продажу», оказываясь (случайно или намеренно — неизвестно, но второе кажется более вероятным) у Корзухина. Характерно, что фраза Робинзона, в которой Лариса выглядит пассивным «объектом» (Карандышев назовет ее «вещью», и она согласится с такой характеристикой): «Я скажу, что вам *сдал* Ларису Дмитриевну» (Островский 1973–1980/5: 79–80), — воспроизведена в реплике Голубкова, адресованной Серафиме: «Я донесу вас

---

[8] Отметим булгаковский фельетон *Самогонное озеро* (1923 г.), где некий пьяный гражданин с живым петухом в руках «воет» и кричит: «Так не доставайся же никому!!!» (3: 217). В либретто *Петр Великий* (1937 г.) царевич Алексей восклицает: «Не доставайся ж никому!» — и, подобно Голубкову, хочет убить Ефросинью ножом (Булгаков 1999: 219).

в Крым и *сдам* вашему мужу» (4: 284); то же слово употребит Хлудов, ожидая возвращения Голубкова из Парижа: «Я вас *сдаю* ему, и каждый тогда сам по себе» (4: 376).

Парижская тема в *Бесприданнице* имеет и пародийно-каламбурное воплощение: «Р о б и н з о н. <...> ...Ты в Париж обещал со мной ехать <...> / В о ж е в а т о в. <...> О каком Париже ты думаешь? Трактир у нас на площади есть “Париж”, вот я куда хотел с тобой ехать»[9] (Островский 1973–1980/7: 72). Фигуре Робинзона — комического «англичанина» (Вожеватов рекомендует найденного на острове артиста Счастливцева как «лорда Робинзона», и Карандышев принимает это за чистую монету (Островский 1973–1980/5: 25, 47–48)) — соответствует в *Беге* мнимый «иностранец», который сперва кажется Голубкову настоящим: «очень благообразного французского вида лакей» (4: 360) с соответствующим, хотя и «парикмахерским»[10], именем Антуан, но с простонародно-славянской (притом допускающей игриво-«сниженные» вариации) фамилией Грищенко. Паратов заставляет Робинзона учить французский язык ради выпивки, объясняя при этом, что намерен выгодно жениться и войти в круг, где придется говорить по-французски: «Вот я теперь и практикуюсь с Робинзоном» (Островский 1973–1980/5: 26). Корзухин, в духе времени, наставляет Антуана, что французский необходим, поскольку «русский язык годится только для того, чтобы выкрикивать на нем разрушительные социальные лозунги и ругаться скверными непечатными словами» (4: 360). Отметим, что в эпизодах обеих пьес звучат почти одинаковые вопросы по-французски. Паратов спрашивает у Робинзона: «Que faites-vous là? [Что вы там делаете?]», — Корзухин у Антуана: «Ке фет ву а се моман? (Что вы сейчас делаете?)». Ответы там и здесь комичны — Робинзон, видимо, не поняв вопроса, переспрашивает: «Comment? [Как?]», — а Антуан безуспешно пытается объясниться по-французски: «Же... [Я...] Я ножи чищу, Парамон Ильич...» В той же сцене Робинзон говорит Вожеватову: «Мы с вами брудершафта не пили» (Островский 1973–1980/5: 27), — сравним диалог персонажей *Бега*: «К о р з у х и н. <...> Простите, а мы с вами пили брудершафт? / Ч а р н о т а. Черт его знает, не припоминаю... Да раз встречались, так уж, наверно, пили» (4: 364).

В *Бесприданнице*, подобно *Горячему сердцу*, присутствует бурлескная «разбойничья» тема. Робинзон называет Паратова и иже с ним «разбойниками» (Островский 1973–1980/5: 76); обманутый Карандышев саркастически говорит о них: «И ведь это не разбойники, это почетные люди...» (Островский 1973–1980/5: 66). Но самому Карандышеву тоже свойственны комично-«разбойничьи» притязания, проявляющиеся в тяготении к «брутальному» стилю. В начале пьесы Вожеватов рассказывает:

---

[9] Сопоставим в *Мастере и Маргарите* объяснение «невозможного» пребывания Лиходеева в Ялте — Варенуха выдвигает версию, что речь идет не о городе, а о злачном месте: «Вспомнил! Вспомнил! В Пушкине открылась чебуречная “Ялта”! Все понятно. Поехал туда, напился и теперь оттуда телеграфирует!» (7: 134).

[10] Антуан де Пари («Антуан Парижский») — псевдоним одного из известнейших в мире парикмахеров начала XX в. — см.: https://wiki5.ru/wiki/Antoine_de_Paris (23.02.2023).

> ...Был у них как-то, еще при Паратове, костюмированный вечер; так Карандышев оделся разбойником, взял в руки топор и бросал на всех зверские взгляды, особенно на Сергея Сергеича. <...> Топор отняли и переодеться велели <...> Квартиру свою вздумал отделывать, — вот чудит-то. В кабинете ковер грошевый на стену прибил, кинжалов, пистолетов тульских навешал (Островский 1973–1980/5: 15–16).

Один из этих пистолетов послужит орудием убийства Ларисы (см.: Островский 1973–1980/5: 56, 66) — Карандышев совершает «как бы разбойничий» поступок, пародирующий драму Ф. Шиллера *Разбойники* (1781 г.), герой которой Карл Моор, ставший предводителем разбойников и неспособный нарушить данную им клятву верности, закалывает любимую им Амалию по ее просьбе (см.: Шиллер 1901: 256); характерно, что Лариса благодарит Карандышева за убийство (см.: Островский 1973–1980/5: 81). Однако в данном случае оно свидетельствует не о силе, а о ничтожности героя — бессильную мстительность Карандышева отражает произнесенная им перед выстрелом фраза, цитируемая, как отмечалось, в нескольких булгаковских текстах.

В *Беге* «разбойничий» дискурс актуализирован в финале, когда после ухода Хлудова, решившего вернуться в Россию, становится «слышно, как у Артура на тараканьих бегах хор запел: “Жило двенадцать разбойников и Кудеяр-атаман!”» (4: 380). Это своего рода «резюме» судьбы героя (см.: Яновская 1983: 192) — цитируется баллада «О двух великих грешниках» из поэмы Н. А. Некрасова *Кому на Руси жить хорошо* (1877 г.) в варианте народной песни, наиболее известной в исполнении Ф. И. Шаляпина. Кульминация ее сюжета — момент, когда «у разбойника лютого / *Совесть Господь пробудил*» (Некрасов 1982: 207). В тексте поэмы за пробуждением совести следуют описания мук Кудеяра: «*Тени убитых являются,* / Целая рать — не сочтешь!» (Некрасов 1982: 208), — очевидно сходство с сюжетом *Бега*; с ним ассоциируется и характеризующий героя баллады эпитет: «Долго боролся, противился / Господу *зверь-человек*» (напомним, что Хлудова прямо называют «зверем»). В итоге «зверь» оказался побежден: «Совесть злодея осилила» (Некрасов 1982: 208). Разница в том, что в некрасовской легенде грехи Кудеяра полностью искупаются лишь когда он убивает злодея пана Глуховского, отмщая за «холопов», которых тот губил без всяких угрызений совести (см.: Некрасов 1982: 208); булгаковский же Хлудов не намерен мстить никому из окружающих, стремясь лишь к потустороннему «соединению» с Крапилиным, то есть к «земной» смерти — которая ожидает его на родине (4: 377, 379).

Наблюдения показывают, что в булгаковской пьесе, задуманной как «Рыцарь Серафимы» и в итоге превратившейся в *Бег*, реминисценции из мхатовских постановок пьес Островского имеют немаловажное значение. В порядке вывода подчеркнем реализованную в поэтониме «Хлудов» смысловую игру на основе метафоры «горячее сердце». Актуализировав

в своей пьесе «температурную» семантику, корреспондирующую с внутренней формой фамилий Хлудовых (≈ «Холодовых») / Морозовых, и при этом дав герою, «зверю» Хлудову, живую душу — «горячее сердце», автор *Бега* парадоксально соединил коннотации *холода* и *тепла*: «холодный» герой оказался «горячим». Подкрепляя этот вывод, напомним про сходный логический парадокс в повести *Собачье сердце* (см.: Яблоков 2010: 172), заглавие которой построено на полисемии слова «собачий»: «принадлежащий собаке» / «крайне плохой» (Ушаков 1935–1940/4: 330). У героя повести Шарикова сердце *стало* «собачьим» (крайне плохим), поскольку *перестало* быть «собачьим» (принадлежать собаке). Подобным образом герой *Бега* в одно и то же время «холоден» и «горяч».

ЛИТЕРАТУРА

Абрамова Ольга. «Десять неосуществленных постановок на пути от МХТ к МХАТ» *Вопросы театра. Proscaenium* 1–2 (2016).

Белозерская-Булгакова Любовь. *Воспоминания*. Москва: Художественная литература, 1990.

Белый Андрей. *Собрание сочинений. Симфонии*. Москва: Дмитрий Сечин, 2014.

Бокшанская Ольга. *Письма к В. И. Немировичу-Данченко. В 2 т*. Т. 1. Москва: МХАТ, 2005.

Булгаков Михаил. Петр Великий. *Собрание сочинений. В 10 т*. Т. 8. Москва: Голос, 1999.

Булгаков Михаил. *Собрание сочинений. В 8 т*. Москва: АСТ: Астрель; Восток — Запад, 2007–2011.

Варенцов Николай. *Слышанное. Виденное. Передуманное. Пережитое*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 2-е изд.

Владимирцев Владимир. «Мотив “горячее-горящее сердце” у Ф. М. Достоевского (в срезах исторической поэтики, культурологии и этнографии)». *Проблемы исторической поэтики* 2. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 1992.

Гиацинтова Софья. *С памятью наедине*. Москва: Искусство, 1985.

Даль Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Санкт-Петербург; Москва: Товарищество М. О. Вольф, 1903–1909.

Думова Наталья. «“Сказка” Старого Арбата». *Арбатский архив* 1. Москва: Тверская 13, 1997.

Есенин Сергей. «Черный человек». *Полное собрание сочинений. В 7 т*. Т. 3. Москва: Наука; Голос, 1998.

Журавлева Анна. *А. Н. Островский — комедиограф*. Москва: Издательство Московского университета, 1981.

Каразин Николай. *Полное собрание сочинений*. Т. 1. Санкт-Петербург: П. П. Сойкин, 1905.

Луначарский Анатолий. «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его». *Собрание сочинений. В 8 т*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1963.

Луначарский Анатолий. «Итоги драматического сезона 1925–1926 гг.» *Собрание сочинений. В 8 т*. Т. 3. Москва: Художественная литература, 1964.

Морозова Маргарита. «Мои воспоминания» *Московский альбом*. Москва: Наше наследие; Полиграфресурсы, 1997.

Некрасов Николай. «Кому на Руси жить хорошо». *Полное собрание сочинений и писем. В 15 т*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1982.

Островский Александр. *Полное собрание сочинений. В 12 т*. Москва: Искусство, 1973–1980.

Пушкин Александр. «Моцарт и Сальери». *Полное собрание сочинений. В 17 т*. Т. 7. М.: Воскресенье, 1995.

Сахновский Василий. «На сцене Художественного театра». *Советский театр* 3 (1936).

Тальников Давид. *«Горячее сердце» на сцене МХАТ.* Москва; Ленинград: Всероссийское театральное общество, 1940.

Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1935–1940.

Хорватова Елена. *Маргарита Морозова. Грешная любовь*. Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004.

Чудакова Мариэтта. *Жизнеописание Михаила Булгакова.* Москва: Книжная палата, 1988. 2-е изд.

Шиллер Фридрих. «Разбойники» *Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. Шиллер.* Т. 1. Санкт-Петербург: Брокгауз — Ефрон, 1901.

Яблоков Евгений. «Беспокойное “Собачье сердце”, или Горькие плоды легкого чтения». *Октябрь* 3 (2010).

Яновская Лидия. *Творческий путь Михаила Булгакова*. Москва: Советский писатель, 1983.

REFERENCES

Abramova Ol’ga. «Desyat’ neosushchestvlennyh postanovok na puti ot MHT k MHAT» *Voprosy teatra. Proscaenium* 1–2 (2016).

Belozerskaya-Bulgakova Lyubov’. *Vospominaniya*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1990.

Bokshanskaya Ol’ga. *Pis’ma k V. I. Nemirovichu-Danchenko. V 2 t.* T. 1. Moskva: MHAT, 2005.

Bulgakov Mihail. Petr Velikij. *Sobranie sochinenij. V 10 t.* T. 8. Moskva: Golos, 1999.

Bulgakov Mihail. *Sobranie sochinenij. V 8 t.* Moskva: AST: Astrel’; Vostok — Zapad, 2007–2011.

Chudakova Marietta. *Zhizneopisanie Mihaila Bulgakova*. Moskva: Knizhnaya palata, 1988. 2-e izd.

Dal’ Vladimir. *Tolkovyj slovar’ zhivogo velikorusskogo yazyka*. Sankt-Peterburg; Moskva: Tovarishchestvo M. O. Vol’f, 1903–1909.

Dumova Natal’ya. «“Skazka” Starogo Arbata». *Arbatskij arhiv* 1. Moskva: Tverskaya 13, 1997.

Esenin Sergej. «Chernyj chelovek». *Polnoe sobranie sochinenij. V 7 t.* T. 3. Moskva: Nauka; Golos, 1998.

Giacintova Sof’ya. *S pamyat’yu naedine*. Moskva: Iskusstvo, 1985.

Horvatova Elena. *Margarita Morozova. Greshnaya lyubov’*. Moskva: AST-PRESS KNIGA, 2004.

Karazin Nikolaj. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 1. Sankt-Peterburg: P. P. Sojkin, 1905.

Lunacharskij Anatolij. «Itogi dramaticheskogo sezona 1925–1926 gg.» *Sobranie sochinenij. V 8 t.* T. 3. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1964.

Lunacharskij Anatolij. «Ob Aleksandre Nikolaeviche Ostrovskom i po povodu ego». *Sobranie sochinenij. V 8 t.* T. 1. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1963.

Morozova Margarita. «Moi vospominaniya». *Moskovskij al’bom*. Moskva: Nashe nasledie; Poligrafresursy, 1997.

Nekrasov Nikolaj. «Komu na Rusi zhit’ horosho». *Polnoe sobranie sochinenij i pisem. V 15 t.* T. 5. Leningrad: Nauka, 1982.

Ostrovskij Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij. V 12 t.* Moskva: Iskusstvo, 1973–1980.

Pushkin Aleksandr. «Mocart i Sal’eri». *Polnoe sobranie sochinenij. V 17 t.* T. 7. M.: Voskresen’e, 1995.

Sahnovskij Vasilij. «Na scene Hudozhestvennogo teatra». *Sovetskij teatr* 3 (1936).

Shiller Fridrih. «Razbojniki» *Biblioteka velikih pisatelej pod redakciej S. A. Vengerova. Shiller.* T. 1. Sankt-Peterburg: Brokgauz — Efron, 1901.

Tal’nikov David. *«Goryachee serdce» na scene MHAT.* Moskva; Leningrad: Vserossijskoe teatral’noe obshchestvo, 1940.

Tolkovyj slovar’ russkogo yazyka / Pod red. D. N. Ushakova. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel’stvo inostrannyh i nacional’nyh slovarej, 1935–1940.

Varencov Nikolaj. *Slyshannoe. Vidennoe. Peredumannoe. Perezhitoe*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 2-e izd.

Vladimircev Vladimir. «Motiv “goryachee-goryashchee serdce” u F. M. Dostoevskogo (v srezah istoricheskoj poetiki, kul’turologii i etnografii)». *Problemy istoricheskoj poetiki* 2. Petrozavodsk: Izdatel’stvo PetrGU, 1992.
Yablokov Evgenij. «Bespokojnoe “Sobach’e serdce”, ili Gor’kie plody legkogo chteniya». *Oktyabr’* 3 (2010).
Yanovskaya Lidiya. *Tvorcheskij put’ Mihaila Bulgakova*. Moskva: Sovetskij pisatel’, 1983.
Zhuravleva Anna. *A. N. Ostrovskij — komediograf.* Moskva: Izdatel’stvo Moskovskogo universiteta, 1981.

Јевгениј Јаблоков

КО ЈЕ ХЛАДАН, ОН ЈЕ И ВРЕО (ПОЗОРИШНЕ ПОСТАВКЕ ДРАМА А. Н. ОСТРОВСКОГ 1920. Г. И *БЕГ* М. А. БУЛГАКОВА)

Резиме

У чланку се ради о драмама А. Островског, које су биле постављене у МХАТ-у средином 1920-их година — у време када је почињала сарадња М. Булгакова с овим позориштем. Анализа показује да су драме Островског извршиле стваралачки утицај на Булгакова. Конкретно, реминисценције на њих постоје у Булгаковљевој драми *Серафимин витез* која је настајала у периоду 1926–1928 г. и која је напослетку добила назив *Бег* Питање одјека дела островског у драми *Бег* истраживачи до данас нису разматрали.

Кључне речи: интертекст, реминисценције, подтекст, М. Булгаков, А. Островски, МХАТ.

UDC 81`1
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.4

Olga Sokolova
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences
olga.sokolova@iling-ran.ru

STRATEGIES OF PERFORMATIVITY IN THE POETIC AVANT-GARDE OF THE 1920s*

The article deals with the strategy of increasing the efficiency of political language, which is based upon language policies in the 1920s–30s in several European countries, especially in Italy and Russia. These policies involved both scholars and avant-garde poets in the creation of particular programs to renew language. The analysis relies on the conception of performativity and focuses on particular conditions under which performative micro-practices, such as speech acts, acts of writing, and multimodal acts, transform reality with language. Special programs of *language building* (in Russia) and *neo-purism* (in Italy) regulated the renewal of political language applying such avant-garde techniques as neologization, *defamiliarization*, and *deautomatization*. Nikolai Chuzhak's conception of *art-as-life-building* became one of the basic ideas of the performative transformation of reality with the help of words in Soviet Russia. The article examines artistic and political projects of the 1920s such as Gabriele D'Annunzio's The Free Republic of Fiume (1919–1921) and Nikolai Evreinov's "Storming of the Winter Palace" (1920) in terms of performative change of reality with language and participation in the *art-as-life-building* experiment.

Key words: performativity, language policy, language creativity, poetic avant-garde, language building, neo-purism, Gabriele D'Annunzio, Nikolai Evreinov.

Theoretical framework. Performativity in a narrow and broad sense

A characteristic feature of the avant-garde poetic discourse is *increased performativity*, i. e. focus on creating a new poetic language that can affect the addressee and transform reality. If artistic discourse generally aims at creating a fictional world, then the poetic avant-garde discourse seeks to model a new poetic language changing reality.

Modern linguistics deals with narrow and broad senses of performativity. According to John L. Austin's speech act theory, *performative* "indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action" (Austin 1962: 6–7). Thus, *performative utterance* equals to an action, such as a declaration of war, mar-

* The research is funded by grant № 19-18-00040 of the Russian Science Foundation and is carried out at the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

riage promise, oath, swear, etc., which is opposed to *constative* describing states of affairs. Grammatically, performative is a first person declarative sentence in the singular or plural, present indicative active, e.g. *I promise to marry you*. Defining these speech acts as *explicit performatives*, Austin also distinguished *primary*, or *implicit performatives*, such as the utterance *go*, which we use to achieve practically the same as we achieve by the utterance *I order you to go* (Ibid., 32). Implicit performatives occur when the utterances is formed without any performative expressions (Cruse 2006). These two types of performatives are distinguished not in terms of meaning but in terms of context which informs meaning.

Thus, performativity expresses the utterance's ability to perform a speech action in a certain communicative context ("felicity conditions"). In this case, a verbal action becomes identical to a non-verbal one, a word or utterance can make an impact on the hearer's thoughts and cause a change in reality. It is in this sense that discourse analysis and philosophical studies employ the conception of performativity.

According to John L. Austin, constatives can be true or false, whereas performatives have forces (*illocutionary* or *perlocutionary forces*) (Austin 1962: 100–101) and effect (*success* or *failure*) (Austin 1962: 14). Speaking about the success of a performative utterance, Austin emphasizes that it depends on both speaker's intention and social conditions, which must correspond to "accepted conventional procedure" and lead to a "certain conventional effect" (Austin 1962: 14). Thus, an utterance acquires its meaning only in an actual communicative situation which plays a decisive role in the process of meaning formation: "<...> it is always necessary that the *circumstances* in which the words are uttered should be in some way, or ways, *appropriate*, and it is very commonly necessary that either the speaker himself or other persons should *also* perform certain *other* actions, whether 'physical' or 'mental' actions or even acts of uttering further words" (Austin 1962: 8).

Elaborating on Austin's theory, Jacques Derrida explores the basic features of performatives as *conventional acts.* To be successful, a performative should function as a *citation*, i.e. a "coded" or "iterable utterance", which can be identified by participants of communication in every new context (Derrida 1988: 18). These features of the performative result in a special "potentiality" associated with its repetitiveness and possibility of new meaning formation in different contexts. The idea of such contextual polysemy underlies the conception of *performative power* as the ability of an utterance to change reality and form new facts with the help of linguistic means (for details see (Culler 1998: 24–25; Yurchak 2005: 113)).

Interaction of the avant-garde poetic and political discourses

Research on the literary avant-garde highlights its features such as *hybridity* and *performativity.* Peter Bürger argues that the avant-garde negates the autonomy of art, overcomes the dissociation, and transfers it to the praxis of life: "The European avant-garde movements can be defined as an attack on the status

of art in bourgeois society <...> it directs itself to the way art functions in society, a process that does as much to determine the effect that works have as does the particular content" (Bürger 1984: 49). The combination of different elements is a *hybrid* method of connection intended to overcome the boundaries between parts within the whole, as well as to create new connections between the part and the whole. This term goes back to Mikhail Bakhtin's "hybrid constructions", which manifest themselves as "two speech manners, two styles, two 'languages', two semantic and value horizons"[1] and which do not have a formal, namely, compositional or syntactic, boundary (Бахтин 1975: 118). The goal to bridge the barrier between art and reality underlies the *relevance* of avant-garde poetry as an artistic project to transform reality with the help of words.

Avant-garde performativity has several dimensions including verbal, communicative, conceptual, and actional. Dennis Ioffe claims that the *avant-garde performativity* "implies that every ideological statement is based, at times quite substantially, not only on its verbal content but on the entire context of the corresponding real-life circumstances" (Ioffe 2012: 375). Vladimir V. Feshchenko traces the sources of the contemporary avant-garde performativity back to the *performative turn* in linguistics and philosophy arguing that "the aim of conceptual artists was to perform concepts, just as the speaker performs speech acts, according to Wittgenstein and Austin" (Feshchenko 2020: 87–88). Performativity of Conceptualism has a bidirectional effect, as "*per*formance here *trans*forms things into words and concepts, or words and concepts into things, in a unique way only poetry can excel" (Ibid., 101). Exploring interrelations between *cinematic performativity* and *linguistic creativity*, Irina V. Zykova argues that "staging" (or "performing") "various verbal means in the film (e.g., words, widespread literary tropes, free word-combinations, phraseological units)" "results in the emergence of cinematic metaphors that, in their turn, affect the verbal units that underlie their formation in a creative way" (Zykova 2020: 526).

The interaction between the avant-garde poetry and politics led to the intensification of the features of this avant-garde literature in the 1920s and early 1930s in some European countries, and primarily in Soviet Russia and Italy. It was during this period that language experiments of the avant-garde poetry were closely tied with language policies aimed at reforming the *old* political language and forming a *new*, *efficient*, and *powerful* one. Scholars propose various forms of the interaction such as the *radical avant-garde*, which opposes totalitarianism (Sers 2001) or the *programmatic modernism*, which aims at not only to renew art, but also "to establish a new nomos and alternative modernity for a decadent civilization — to make a 'new world'" (Griffin 2007: 115).

The poetic function of political language

Some researchers (Lukács 1971; Puchner 2006) claim that Karl Marx's and Friedrich Engels' "Manifesto of the Communist Party" (1848) is a ground-

---

[1] Translations from Russian and Italian in this article are mine unless indicated otherwise — *O. S.*

breaking text that influenced the transformation of political language in order to activate mechanisms that would renew the foundations of the existing socio-political system. In the last of "Theses on Feuerbach" (1845), Marx also anticipate a performative effect of language on reality: "The philosophers have only *interpreted* the world, in various ways; the point is to *change* it" (Marx 1976: 15).

This new understanding of language as a way not to describe but to change and shape reality anticipated *performative turn,* which manifested itself in 1960–70s (for more details see Бахманн-Медик 2017; Feshchenko 2020). Discussing genre status of the "Manifesto of the Communist Party", Martin Puchner is based upon Engels' notes[2] and affirms that "they [Marx and Engels] wanted to be the promoters of a new internationalism accompanied and aided by a new poetry of international literature" (Puchner 2006: 61). The idea that the "Manifesto" is as an "exceptionally charged genre, poetically and politically" (Ibid.: 71) is correlated with Jakobson's *poetic function* (1960). On the one hand, the dominance of the *poetic function* refers to the *self-referentiality* of poetic utterance, that is, the utterance that gravitates towards the way of expression rather than what is expressed, or "toward the message for its own sake" (Jakobson 1960: 365). On the other hand, "poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent" (Ibid.). Thus, poetic function can act as dominant or subsidiary assembling both poetic and political dimensions of the text.

The avant-garde poets proposed similar ideas about the significance of the form of an utterance to enhance its aesthetic and communicative effect. Affirming the need to create a new language common to both poetry and politics, Gabriele D'Annunzio identified two of its main features: the *pragmatic efficiency* of poetic language (*efficacia della parola* (D'Annunzio 1926 [1895]: 6)) and the *poetic power* of political language. He stated: "A new <political> order" can only be based on a "lyrical order", "every new life of a noble people is a lyrical effort", "every unanimous and creative feeling is a lyrical force" (D'Annunzio 1980: 219). Italian Futurists also reflected upon the creation of the language of revolution and a new language of politics. Highlighting the basic principles of the "art of persuasion," Giuseppe Prezzolini distinguished "creative" and "communicative" types of language, the synthesis of which should lead to increased performativity of the utterance: "The transition from theory to action," i.e., to a new, effective language of politics, consists of "transforming poetry into life, <...> projects into achievements" (Prezzolini 1907: 42). The performativity of the word and "art-action" is grounded in Filippo T. Marinetti's conception of the new language: "We had to radically change the method <...> introduce the strike as a form of artistic struggle" (Marinetti 1915: 5)[3].

---

[2] See, for example, Engels' preface to the English edition of 1888: "It [the Manifesto] is... the most international production of all Socialist literature" (Cited in: Puchner 2006: 58).

[3] For Marinetti's political views, see (Berghaus 1996).

Language policies: social reforms, linguistic concepts, poetry projects

The "building" of the new political language was on the agenda of the early Soviet avant-garde poets and linguists. The change in the political system that resulted from the October Revolution had an impact on the sociocultural situation, as well as on the transformation of language and art. These changes led to the need to synthesize the ideas of the political and aesthetic revolution, as well as to the search for new linguistic means to transform reality.

"The October Revolution also gave birth to a special direction of linguistic research that is the 'language of revolution'" (Фещенко 2018: 22). Based on the ideas of Wilhelm von Humboldt, linguists interpreted revolutionary changes in language as a "creative process" carried out by the "spirit of the people," speaking of a "breakthrough of the vocabulary language front" (Горнфельд 1922: 34) and "energetic linguistic activity" (Селищев 1928: 23). The French Slavist André Mazon emphasized that the war created a "linguistic movement in time and space," and the revolution brought to the fore political issues, and stimulated development of the political argot (Mazon 1920: I–IV).

OPOJAZ's (Society for the Study of Poetic Language) and *LEF's* (the journal *Left Front of the Arts*) theoretical writings brought in focus the transfer of linguistic innovations between the avant-garde poetic and political discourses. The avant-garde poets and artists used experimental linguistic techniques as new technologies to create a new language of revolution and politics, which was conceptualized in terms of *revolutionization of language* (V. Mayakovsky, V. Shklovsky, R. Jakobson, B. Eikhenbaum), *art as production* (O. Brik, B. Arvatov, B. Kushner), *art as life-building* (N. Chuzhak), and *literature of fact* (S. Tretyakov). Both linguists and literary scholars emphasized the special role of neology and *zaum* ('transrational language') as a laboratory of language transformation. Grigory Vinokur claimed that the avant-garde *language engineering* confronted the inertia of ordinary language and emphasized "the importance of Futurist poetry for mass language building" (Винокур 1923: 212). The linguist Yevgeny Polivanov argued that *zaum* is "the purest or most poetic <...> type of poetry", concentrated on form and its renewal (Поливанов 1963 [1930]: 110).

Politicians and linguists created the program of *language building* in early Soviet Russia. This program is correlated with broader terms, such as *language management, construction, engineering*, which mean a direct influence on the linguistic situation from the part of individuals or social groups (Spolsky 2004: 8). However, the conception of *language building* signifies a set of activities to develop literary norms and create alphabets for the nonliterate peoples, which was carried out in the 1920s and 30s in the USSR. The goals of these activities were to put the idea of equality of peoples and languages into practice, to speed up languages development and to change the languages' functional status. Linguists initially created alphabets for unwritten languages based on the Latin alphabet, which corresponded to ideas of internationalization, although then,

with changing political agendas in the 1930s, they switched alphabets to the Cyrillic alphabet. Famous linguists, specialists in various groups of languages, such as Nikolai Yakovlev, Yevgeny Polivanov, and Lev Yakubinsky, participated in the large-scale language building project[4].

Both scholars and avant-garde poets participated in the building of new languages. The concept of *language building* has terminological and conceptual affinity to the literary concept of *life-as-art-building,* which formulated by the authors of LEF (N. Chuzhak, S. Tretyakov, etc.). The idea of *art-as-life-building* focused on the efficiency of language capable of transforming the surrounding reality and shaping a new world. The *art-as-life-building* strategy was based on the Cubo-Futurists' idea of *art-as-life-creation* and the Formalists' conceptions of *ostrannenie* ('strangeness', 'making strange'), *deautomatization* and *resurrection of the word*. This strategy was supported by government under the conditions of the avant-garde art institutionalization in the 1920s and 1930s.

In the article "Awareness through Art" (1920), Chuzhak elaborates the idea of art-as-life-building and reflects upon the opposition between art and non-art through its relationship to reality. He proclaims that art must "create 'the most real reality', that is, life itself, using it as a kind of raw material, hammering from the hardest material production forms unprecedented in history" (Чужак 1921: 89). Thus, the "raw material" of life acquires the status of "reality" only after undergoing processing by the art and receiving the status of "the most real" reality as a new reality.

In Italy of the 1920s and 1930s, the politics of *language purism* was fruitful for the language experiment carried out by the Futurists. In a general sense, *language purism* is understood as "any movement, etc. to protect the supposed 'purity' of a language, e.g. by seeking to remove or prevent the introduction of loan words, or to prevent the spread of internal changes or stylistic tendencies judged to be 'corruptions'" (Matthews 2003).

During Mussolini's reign, national and linguistic policies were intended to spread the cult of Roman culture and tradition (*Romanità*). In terms of language policies, the main strategy of language purism was to achieve the linguistic uniformity necessary to strengthen and centralize the power. This policy imposed the uniform language standard and carry out measures for the Italianization of national minorities in all territories (for more details see (Raffaelli 2010)). In the 1930s, Bruno Migliorini devised *neo-purism*, which was a language program aimed at supporting the balance of language by analyzing neologisms and borrowings from the historical and functional points of view. In contrast to the total restrictions of outright censorship, neo-purism argued that the Italian language, being European, should be open to internationalisms, yet particular discourses should be monitored. For example, it is necessary to control not the literary language, but the language of media which creates and disseminates innovations (for more details see (Migliorini 1957, 1971; Fanfani 2011)).

---

4 For details see (Алпатов 2000; Блинов 2022; Linguistics Lost and Found: http).

Neo-purism program made changes at different linguistic levels (Raffaelli 2010), such as graphic (French *thé* → *tè*), phonomorphological (*autocarro* on the model of English and French *autocar*), and lexical (*check* → *assegno; bunker* → *fossa di sabbia*). The linguists created neologisms to replace borrowings (*avanspettacolo* instead of *lever de rideau*) and the Futurist poets actively participated in the formation of new words, since the idea of renewing the language correlated with the avant-garde principles of language experiment. Marinetti and Fillìa dedicated a special manifesto "Against the Esterophilia" ("Contro l'esterofilia") to this issue and compiled a dictionary of new words in the book *The Futurist Cookbook* (*La cucina futurista*, 1932), which included gastronomic neologisms aimed at replacing borrowings, like *qui si beve* instead of *bar*, *mescitore* instead of *barman*, etc.[5]

D'Annunzio's Free Republic of Fiume and Evreinov's "Storming of the Winter Palace": the poetic function of the artistic-political projects

D'Annunzio's revolutionary political event The Free Republic of Fiume (*Stato libero di Fiume*) (1919–1921)[6] and Evreinov's collective theatrical performance "Storming of the Winter Palace" (1920)[7] are two artistic and political projects that represent striking examples of the performative transformation of reality through art. Comparison of these projects is based on a number of common features, including different modes of life-building program realization, media hybridity, "actualization" of artistic time, as well as shift between of individual and institutional subjectivity.

The Free Republic of Fiume by D'Annunzio is a performative project relevant to explore in terms of language renovation in the context of political changes. For the first time in history, the poet headed and governed the republic which acquired various unofficial names such as *City of Life*, *Port of Love* and *Republic of Beauty*[8]. D'Annunzio's political views, like those of other experimental po-

---

[5] For more information about Italian Futurists' strategies of language renovation and gastronomic neology, see (Соколова 2018).

[6] The prehistory of The Free Republic of Fiume (also The Italian Regency of Carnaro or Enterprise of Fiume) dates back to the peace treaty signed after World War I, which did not satisfy the Italians due to the possibility of losing the city of Fiume (now Rijeka, Croatia). D'Annunzio did not agree with the draft of such a decision. On September 12, 1919, D'Annunzio, along with 2,500 soldiers, rode into Fiume in a red Fiat, obsessed with the ideas of the Italian Risorgimento and greeted by a standing ovation from the local population. This procession was called Holy Entry.

[7] In November 1920, on Palace Square in Saint Petersburg, the director Evreinov staged a mass theatrical performance, "Storming of the Winter Palace", which reenacted the main event of the October Revolution. The key idea was to reproduce the real historical event by means of new revolutionary reality. The director invited to participate ordinary people, soldiers and sailors (from 8,000 to 10,000 people), and used real military equipment, as well as the cruiser "Aurora".

[8] C.f. the nominations of Fiume in D'Annunzio's and his contemporaries' speeches, such as G. D'Annunzio "Domando alla un atto di vita" (12 agosto 1920); G. Comisso "Il Porto dell'amore" (Treviso: Vianello, 1924), etc.

ets (primarily Italian and Russian Futurists), went beyond the boundaries of one or another political movement. In his art, D'Annunzio sought to overcome the boundaries between art and reality, to destroy the rigid political system, to revolutionize language and create a new social system with the help of words. Outlining D'Annunzio's political views, E. S. Longhi emphasizes his distance from the political movements widespread at that time, like fascist, militaristic, etc.: "The poet's radical political project represented a mystical-aesthetic concept of politics and was associated with *beau geste*, simultaneously combining vitalism and eagerness to a military-heroic campaign" (Longhi 2019: 86).

The poetic function dominated over the other functions of language in the project of The Free Republic of Fiume. The "poetry" of the political project manifested itself in the name of the republic, created on the basis of a special rhythmic structure — hendecasyllable verse, or Phalaecian verse[9]: *Reggenza Italiana del Carnaro*. In addition, the Constitution of Fiume, or "The Charter of Carnaro" ("La Carta del Carnaro", 1920) was radically different from classical texts of a similar genre in its multi-style character, including elements of rhetorical, sublimely pathetic and lyrical styles[10].

Despite the obvious differences between D'Annunzio's and Evreinov's projects, it is possible to identify some of their common features as two life-building practices. They both represented hybrid media texts in which the word was turned into a performative action, and a historical event turned into a creative act. In these projects, "mass theater", or "mass action" becomes the main media, as a new form of social and artistic engineering, "art of the day" (Chuzhak's term), characterized by increased performative potential and allowing to merge the massive involvement of newspaper with the efficiency of manifesto and accessibility of radio. The avant-garde artists experimented with theater to form the connection between art and life and to create a new model of society (Raev 2021: 46).

Mark A. Ledeen commented upon Fiume's interdiscoursivity: "Culture was combined with politics and art in a unique synthesis" (Ledeen 1977: ix) and claimed that D'Annunzio transformed European political arena into theatrical stage: "D'Annunzio's innovative genius went far beyond the traditional sphere of politics <...> and his appearance as an actor on the European stage heralded widespread changes in the organization of political celebration" (Ibid.: 71).

Theater became a platform for experimentation in post-revolutionary Russia, which created new formats, such as propaganda theater, staging of historical themes, theatrical trials and rallies. The Bolshevik government's great attention to theater was due to the fact that theatrical performances became

---

[9] This verse was first used in Ancient Greece and later, in the major works of Dante and Francesco Petrarca.

[10] For example, the Constitution included periphrases (*il cieco veggente di Sebenico*, that is, Homer), Latin expressions (*excitat auroram; corpus separatum; res populi*), quotations from the works of famous and anonymous authors. For more details see (Соколова 2023).

a way of conveying political ideas to the uneducated masses and strengthening the collective spirit.

D'Annunzio's artistic and political project merged modern theater with the archaic and classical one, improvisation and ritual, as well as close communication with the crowd. The poet actively used gestures along with words and images, and conceived a special "body language" when delivering speeches. His gestures are distinguished by their theatricality; they bring together quotation and improvisation. For example, D'Annunzio revived on the political stage such a ritual gesture as the *Roman salute*, used as a sign of the continuity with the Roman tradition, which he had already used before in his pre-war dramas, such as "Glory" and "Fire".

Evreinov's concept of *theatrocracy* ('teatrokratiia') was grounded in the theatrical principle of human life, the "pre-aesthetic theatrical instinct" expressed in "theater for itself", and the "mass action" as a "new drama" (*Евреинов* 2002): "On the third anniversary of our October revolution there arose the fortuitous necessity for a nationwide commemoration of this significant event in striking, vivid forms, such as those theater would offer!"(N. Evreinov "The Storming of the Winter Palace. An article by the production's director-in-chief", 1920; Cited in: Nikolai Evreinov 2016: 23). Igor M. Chubarov investigates the special performativity of Evreinov's theater, interpreting his concept of "theatricalization of life" as "total theatricality", which "starkly raises the question of the relation between theater and life" (Chubarov 2016: 258).

"Mass theater" became a multimedia channel that went beyond the boundaries of the artistic text, taking on a political form. The synthesis of word and action, art and reality manifested itself in the possibility to transfer historical events to the present in form of the social action, rather than its mimetic representation. Thus, word and action fulfill the performative potential of constructing socio-artistic reality.

Communicative life-building models

Some basic parameters of these life-building projects include temporality characteristics and communicative roles of participants.

Time projection: prospective vs. retrospective

The time vector in the Republic of Fiume is organized by a *prospective point of view*, built upon the principle of modeling the future (viz. the required sovereignty of the Regency of Carnaro) in the present (viz. in a situation of political isolation). This temporal direction corresponds to the early avant-garde focus on the utopian transformation of reality through linguistic and artistic experiment. D'Annunzio himself wrote about movement into the future as a displacement of the deictic "origo" point: "I went marching with my soldiers: marching into the future" (D'Annunzio 1980: 217).

D'Annunzio builds the time perspective using a number of grammatical and lexical devices. For example, he often exploits words with the prefix *ri-* (*ricacciare*, *riconquista*, *ricominciare,* etc.), which becomes a productive model for creating neologisms (*riudire*, *rigaloppare*, *rinchiodare*, *ritraboccare*, *rivalicare*, *ritraversare*, etc.). This prefix has two main meanings: repetition and amplification, which are not always clearly differentiated and can overlap. The meaning of repetition of the prefix *ri-* denotes multiplicity and universality, the ability to express the sense of action completion and its potentiality. The meaning of amplification refers to the category of intensification and can be superimposed on the function of universal repetition, creating the effect of simultaneous realization of the event before the moment of speech, during the utterance and in the future. From the grammatical perspective, the abnormal combination of different tenses, such as *Fu, è, sarà* 'It was, is, will be') (Ibid.: 139), brings together the preterpluperfect (*passato remoto*), present, and future tenses. This combination of tenses conveys the idea of a generalizing, universal repetition of actions and words, on the one hand, and direction to the future, on the other. This time perspective can be described as a combination of panchronic universality and futuristic focus on the future.

Citation is an important feature of a performative utterance, as I noted above. D'Annunzio's citation brings together tendencies towards archaization and neologization, which participate in two strategies of renewing the political language and transforming the social reality with words. In 1919–1920, D'Annunzio, to give performative effect to his mottos, "quotes" some utterances from his pre-war works bringing together the strategies of citation and neologization. The poet used the technique of *re-actualization* of Latin expressions to revitalize some words and expressions. For example, D'Annunzio coined such terms as *milite ignoto* (from Latin *miles ignotus* 'unknown soldier'); *velivolo* ('aircraft', from Latin *velivŏlus* 'flying under sails'), which was used for the first time in the novel "Forse che sì, forse che no" (1910); *scudetto,* which is a the badge of heraldic shield with the colors of the Italian flag used during a football match in Fiume in 1920. Another D'Annunzio's famous laconic motto, which was a symbol of courage and indifference to death, is *me ne frego* ('I don't care', from Italian *fregarsene* 'don't care', 'don't give a damn')[11].

The timeline in Evreinov's "Storming of the Winter Palace" modeled a retrospective point of view, that is, it modeled the past (viz. real October events of 1917) in the present (viz. the mass performance of historical reconstruction). Here, the avant-garde projection for the future is merged with the political declaration of social events in the present, leading to the actualization of the past in the present. Moreover, the reconstruction itself is a citation, an intertext that reproduces not someone else's text, but a historical event as an "open" structure (in Umberto Eco's terminology).

---

11 Vulgar language, selectively used by D'Annunzio, began to be widely used in Mussolini's political language (for more details, see (Leso 1994: 746)).

Components of a mass communicative situation: "collective author" and "collective addressee"

Examining D'Annunzio's cultural and political views, Longhi argues that the transition from literary to social and political aesthetics occurs in his work between 1898 and 1900, when the relationship between the artist and the crowd becomes central to the poet (Longhi 2019: 45). The combination of individual and collective positions forms the structure of the subject in the speeches given in the Republic of Fiume with the help of a deictic shift from the first person singular (*I, with me*) to the plural (*we, ours*). The inclusive *we* marks the form of expression of a message by someone speaking on behalf of others, including both the addressee himself and the addressees as a group of like-minded people.

A striking example of the subject nomination using the first person singular form is the manifesto "With me!" ("Con me", 1920), delivered by D'Annunzio as a speech from the balcony of the Fiume government building, in which he triggered his people to rebel against the "League of Nations" by creating the "League of Fiume": ***L'ho detto*** *<...> Alla Lega delle Nazioni* ***noi*** *opporremo la Lega di Fiume; a un complotto di ladroni e di truffatori privilegiati* ***opporremo*** *il fascio delle energie pure. Questa è la* ***nostra*** *fede. Questa è la* ***nostra*** *causa...* ***Chi non è con me è contro di me. Chi non è con noi è contro di noi****... D'un solo cuore, d'un solo fegato, d'un solo patto,* ***con me****, spalla contro spalla, gomito contro gomito, braccio sotto braccio, come quando voi fate la catena per gettare al sole o alle stelle le vostre canzoni vermiglie,* ***con me, compagni, con me compagno****, fedeli* ***a me*** *fedele,* ***con m****e, fino alla meta e di là dalla meta, fino alla morte e oltre!* (D'Annunzio 1920: 2).

The author involves recipients in the communicative situation with the help of forms of address (*compagni, fratelli, cittadini, amici, giovani, soldati e miei soldati, ufficiali, Fiumani, Italiani*), possessive forms (*miei compagni*), oppositions marking (*Chi non è con me è contro di me. Chi non è con noi è contro di noi*), metaphorical and comparative phrases signifying the unity of communicants (*spalla contro spalla, gomito contro gomito, braccio sotto braccio, come quando voi fate la catena per gettare al sole*).

Evreinov's conceptions of "mass theatre" and "collective author" transferred the functions of the author to the crowd, whereas the subject manifested itself in the form of a collective-individual *I*: *This historical dramatization was written by* ***a collective author****, produced by* ***a collective director****, and performed by* ***a collective actor*** *in the form of a mass eight thousand strong, revealing the inspirationally creative form of the first theatrical army of the world* (Evreinov N. The Storming of the Winter Palace. An article by the production's director-in-chief, 1920; Cited in: Nikolai Evreinov 2016: 25).

The idea of *aesthetic monstration* (Nikolai Evreinov 2016: 20) clarifies the conception of the *collective author*. Aesthetic monstration is a new medium in which artistic expression acquires the life-building power[12]. The revolutionary

[12] The revival of *monstrations* in Russia almost a hundred years later emphasizes the relevance of Evreinov's ideas. New political monstrations took place in the 2000s in the wake

charged *collective author* becomes a "shifter" who performs a multiple shift between aesthetic and social dimensions, and designing a new system of space-time coordinates: the reconstruction of the past in the present projects the event of the present into the future.

Following Walter Benjamin ("The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", 1935), we can draw an analogy between the *transfer* of an object in its *immediate vicinity* in the era of technical reproducibility and the communication model of Evreinov, which minimizes the communicative distance between the addresser and the addressee. Thanks to Evreinov's method of *artistic specification*, the aesthetic object and *reproduction* (in Benjamin's terminology), the author and the observer become a single communicative center.

Thus, performativity as a strategy for transforming reality with words became the basis for the language policies of the 1920s and 30s, as well as for the interaction of the avant-garde poetic and political discourses. Institutionalization of the poetic avant-garde in Soviet Russia and Italy allowed poets, linguists, and literary scholars, participated in the development of programs to revolutionize the language of politics. *Language building* (in Russia) and *neo-purism* (in Italy) were official language policies towards the renewal or "building" of a language that is to be favored for use by a community, nation, or society. They focused on the renovation of language generally and political language particularly using different language tools. Whereas *neo-purism* basically employed phonology (prosody and pronunciation) and word-building (neologization) linguistic means to "pure" language, *language building* elaborated a wide range of language reforms in the field of Latinization and universalization of national alphabets, replenishment of vocabulary, coining of new words and terms. In terms of discourse, they introduced neologization and archaization, everyday speech markers, and colloquial syntax in artistic-political texts.

Techniques for revolutionizing the language also included involvement of new media channels in order to increase the availability of information for the uneducated masses and the formation of hybrid artistic-political projects. The conception of *art-as-life-building* became one of the basic theoretical ideas, whereas in practice, the idea of transforming reality with the help of words was elaborated in different ways in the projects of D'Annunzio's The Free Republic of Fiume and Evreinov's "Storming of the Winter Palace".

---

of the new need to reflect on political experience through artistic means. The first monstration was held in 2004 in Novosibirsk as a form of public opinion expression in the conditions of the impossibility of other ways of dialogue between the people and the authorities. Monstrations took place in Russia for almost 20 years, but since 2022 they have been prohibited, like any other forms of expression of both public and personal opinion.

REFERENCES

Austin John. *How to Do Things with Words*. Oxford: OUP, 1962.
Berghaus Günter. *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*. Oxford: Providens, 1996.
Bürger Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: Manchester University Press University of Minnesota Press, 1984.
Chubarov Igor. "Nikolai Evreinov's "Revolution In Itself"". *Nikolai Evreinov & others. "The Storming of the Winter Palace"*. (Eds.) Inke Arns, Igor Chubarov, and Sylvia Sasse. Zurich-Berlin: Diaphanes, 2016: 257–268.
Cruse Alan. *Glossary of Semantics and Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
Culler Jonathan. "Convention and Meaning: Derrida and Austin". *New Literary History* 13 (1981): 15–30.
D'Annunzio Gabriele. "Con me! (Volantino)". *Fiume*, 30 marzo 1920. 2 p.
D'Annunzio Gabriele. "La parola di Farsaglia" in D'Annunzio Gabriele. *Il Libro Ascetico Della Giovane Italia*. Milano: L'olivetana, 1926. 1–10.
D'Annunzio Gabriele. *Scritti politici*. Milano: Feltrinelli, 1980.
Derrida Jacques. *Limited Inc*. Northwestern University Press, 1988.
Fanfani Amintore. "Neopurismo". *Enciclopedia dell'Italiano*, 2011. https://www.treccani.it/enciclopedia/neopurismo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/
Feshchenko Vladimir. "The performative turn in philosophy, linguistics and verbal art: Moscow Conceptualism's (un?)creative speech acts". *Zbornik matice srpske za slavistiku (Matica srpska journal of slavic studies)* 1 (2020): 87–104.
Griffin Roger. *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Palgrave Macmillan London, 2007.
Ioffe Dennis. "The Futurist Pragmatics of Life-Creation and the Performative Ideology of the Avant-Garde. Looking at Aleksej Kručenych Through the Prism of Life-Writing". *Russian Literature* 71, Is. 3–4, (2012): 371–392.
Jakobson Roman. "Linguistics and Poetics." *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1960. 350–377.
Ledeen Mark. *The first Duce, D'Annunzio at Fiume*. London: The Johns Hopkins University Press, 1977.
Leso Erasmo. "Momenti di storia del linguaggio politico". *Storia della lingua italiana: Scritto e parlato II*. Luca Serianni, Pietro Trifoni (a cura di). Roma, 1994: 703–755.
Linguistics Lost and Found. The lessons of the Language Building Policy in the USSR. https://genling.spbu.ru/llf/EN/index.htm
Longhi Enrico Serventi. *Il faro del mondo nuovo. D'Annunzio e i legionari a Fiume fra guerra e rivoluzione*.Udine: Paolo Gaspari Editore, 2019.
Lukács Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, 1971.
Marinetti Filippo Tomaso. *Guerra sola igiene del mondo*. Milano: Edizioni futuriste di poesia, 1915.
Marx Karl. "Theses on Feuerbach" in Marx Karl, Engels Frederick. *Selected Works in three volumes*. Vol. 1. Trans. by W. Lough. Moscow: Progress Publishers, 1976. 13–15.
Matthews Peter. (ed.) *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Kindle edition.
Mazon Andre. Lexique de la guerre et de la revolution en Russie (1914–1918). Paris: Librairie Ancienne Édouard Champion, 1920.
Migliorini Bruno. "Parole "più italiane" e "meno italiane"". *Lingua nostra*. 1971: 50–52.
Migliorini Bruno. "Primi lineamenti di una nuova disciplina: la linguistica applicata o glottotecnica". *Saggi linguistici*. Firenze: Le Monnier, 1957: 307–317.
Nikolai Evreinov & others. "The Storming of the Winter Palace". (Eds.) Inke Arns, Igor Chubarov, and Sylvia Sasse. Zurich-Berlin: Diaphanes, 2016.
Prezzolini Giuseppe. *L'Arte di Persuadere*. Firenze: Francesco Lumachi Editore, 1907.

Puchner Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*. Princeton University Press, 2006.
Raev Ada. "Russian Avant-garde Artists on the Stages of Revolution" *Culture and Legacy of the Russian Revolution. Rhetoric and Performance — Religious Semantics — Impact on Asia*. (Eds.) Christopher Balme, Burcu Dogramaci, Christoph Hilgert, Riccardo Nicolosi, Andreas Renner. Berlin: Frank and Timme, 2021: 37–50.
Raffaelli Alberto. "Lingua del fascismo". *Enciclopedia dell'Italiano*. 2010. https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-fascismo_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/
Sers Philippe. *Totalitarisme et avant-gardes*. Paris: Belles Lettres, 2001.
Spolsky Bernard. *Language policy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
Yurchak Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
Zykova Irina. "Verbal sources of cinematic metaphors: From cinematic performativity to linguistic creativity". *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow* 1. № V (2020): 499–532.

Алпатов Владимир. *150* языков и политика. Москва: Крафт+ИВ РАН, 2000.
Бахманн-Медик Дорис. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
Бахтин Михаил. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975.
Блинов Евгений. Пером и штыком: введение в революционную политику языка. Москва: Издательский Дом ВШЭ, 2022.
Винокур Григорий. "Футуристы — строители языка". ЛЕФ 1 (1923): 204–213.
Горнфельд Аркадий. Новые словечки и старые слова. Петербург: Колос, 1922.
Евреинов Николай. Демон театральности. (Сост.) А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. Москва; Санкт-Петербург: Летний сад, 2002.
Поливанов Евгений. "Общий фонетический принцип всякой поэтической техники". Вопросы языкознания 1 (1963): 99–112.
Селищев Афанасий. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926). Москва: Работник просвещения, 1928.
Соколова Ольга. "«Футуристическая кухня» Ф. Т. Маринетти и Филлиа — гастробомба ускоренного действия". Поваренная книга футуриста. Манифест Ф. Т. Маринетти *и* Филлиа «Футуристическая кухня». Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018: 9–67.
Соколова Ольга. «Штык-язык остри и три!»: языковые политики поэтического авангарда. Москва: Культурная революция, 2023 (в печати).
Фещенко Владимир. Литературный авангард на лингвистических поворотах. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
Чужак Николай. К диалектике искусства. От реализма до искусства как одной из производственных форм. Теоретически-полемические статьи. Чита: Дальпечать, 1921.

REFERENCES

Alpatov Vladimir. *150 yazykov i politika*. Moskva: Kraft+IV RAN, 2000.
Bahmann-Medik Doris. *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukah o kul'ture*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
Bakhtin Mikhail. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1975.
Blinov Evgeniy. *Perom i shtykom: vvedenie v revolyutsionnuyu politiku yazyka*. Moskva: Izdatel'skiy Dom VShE, 2022.
Vinokur Grigoriy. "Futuristy — stroiteli yazyka". *LEF* 1 (1923): 204–213.
Gornfel'd Arkadiy. *Novye slovechki i starye slova*. Peterburg: Kolos, 1922.
Evreinov Nikolay. *Demon teatral'nosti*. (Sost.) A. Yu. Zubkova i V. I. Maksimova. Moskva; Sankt-Peterburg: Letniy sad, 2002.

Polivanov Evgeniy. “Obshchiy foneticheskiy printsip vsyakoy poeticheskoy tekhniki”. *Voprosy yazykoznaniya* 1 (1963): 99–112.
Selishchev Afanasiy. *Yazyk revolyutsionnoy epokhi. Iz nablyudeniy nad russkim yazykom poslednikh let (1917–1926)*. Moskva: Rabotnik prosveshcheniya, 1928.
Sokolova Ol’ga. “«Futuristicheskaya kukhnya» F. T. Marinetti i Fillia — gastrobomba uskorennogo deystviya”. *Povarennaya kniga futurista. Manifest F. T. Marinetti i Fillia «Futuristicheskaya kukhnya»*. Sankt-Peterburg: Izdatel’stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018: 9–67.
Sokolova Ol’ga. «Shtyk-yazyk ostri i tri!»: yazykovye politiki poeticheskogo avangarda. Moskva: Kul’turnaya revolyutsiya, 2023 (in print).
Feshchenko Vladimir. *Literaturnyy avangard na lingvisticheskikh povorotakh*. Sankt-Peterburg: Izdatel’stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018.
Chuzhak Nikolay. *K dialektike iskusstva. Ot realizma do iskusstva kak odnoy iz proizvodstvennykh form. Teoreticheski-polemicheskie stat‘i*. Chita: Dal’pechat’, 1921.

Олга Соколова

СТРАТЕГИЈЕ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ У ПОЕТСКОЈ АВАНГАРДИ 20-ТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА

Резиме

Чланак се бави стратегијом повећања ефикасности политичког језика, која се заснива на језичким политикама 20–30-их година прошлог века у неколико европских земаља, а посебно у Италији и Русији. Ове политике укључивале су и научнике и авангардне песнике у креирање посебних програма за обнову језика. Анализа се ослања на концепцију перформативности и фокусира се на посебне услове под којима перформативне микро-праксе, као што су говорни чинови, чинови писања и мултимодални чинови, трансформишу стварност путем језика. Посебни програми изградње језика (у Русији) и неопуризма (у Италији) регулисали су обнову политичког језика применом авангардних техника као што су неологизација, отуђење и деаутоматизација. Концепција „уметност као живот“ Николаја Чужака постала је једна од основних идеја перформативне трансформације стварности помоћу речи у совјетској Русији. У чланку се испитују уметнички и политички пројекти 20-их година прошлог века, као што су Слободна Држава Ријека (1919–1921) Габријелеа Д’Анунција и „Напад на Зимски дворац” (1920) Николаја Јеврејинова у смислу перформативне промене стварности језиком и учешћем у експерименту „уметност као изградња живота“.

Кључне речи: перформативност, језичка политика, језичко стваралаштво, поетска авангарда, изградња језика, неопуризам, Габријеле Д’Анунцио, Николај Јеврејинов.

UDC 81`1
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.5

Vladimir V. Feshchenko
Institute of Linguistics Russian Academy of Sciences
vladimirfeshchenko@iling-ran.ru

ECHOING AND REVERBING IN TRANSLINGUAL POETRY*

In recent years, the term translingualism has gained currency among literary scholars. In translingual poetry, poets work within the same text with more than one language (or with a nonnative language) to obtain freedom from cultural and monolingual restrictions and identities. At the same time, translingualism manifests itself, among other things, in those formal and semantic effects that arise in the fluctuating zone of transitions between languages. This paper will focus on two types of repetitions in translingual writing: echoing and reverbing. Echoing provides phonetic resonances between morphemes and lexemes of different languages (operating on the paradigmatic axis), whereas reverbing places these repetitions on the syntagmatic axis, making lexemes and phonemes reverberate in the unfolding textual space. The semantic effects of such poetic writing are caused by the overlapping of multilingual interfaces, the interaction between repetitive and resonant elements of two or more language systems. A translingual poetic text can serve as a model for self-translation as a formal and semantic transfer. Such textual practice could be called "trans-language writing", meaning by trans-language a synthetic, hybridized, creolized language and at the same time a language in which constant internal translation, recoding, and linguistic transfer is in effect.

Key words: translingualism, poetry, repetition, echoing, reverbing, paradigmatics, syntagmatics, resonance, self-translation, trans-language, Elizaveta Mnatsakanova.

I believe in repetition. Yes. Always and always write the hymn of repetition

Gertrude Stein

Repetition across several languages is a specific way of multilingual poets' language policies, not necessarily political. Translingual resonances and reverberations organized into serial or repetitive structures may be thought of as manifestations of the migrant *self*, of nomadic *subjectivity* in transition.

* The research is funded by grant No 19-18-00040 of the Russian Science Foundation and is carried out at the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

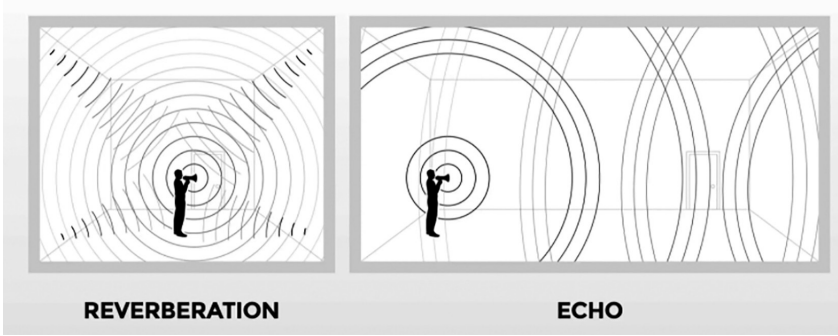


Fig. 1.

My two basic technical terms to render repetitions in this kind of experimental writing across languages are taken from contemporary sound studies and music production techniques: *echoing* and *reverbing*. I especially employ their meanings that emerged with dub music and continue to be in use in all sorts of electronic techno and bass music. In dub music hardware and software, two types of delay effects are used — *reverb*, which is basically the prolonged fading repeat of a sound on a time scale, and *echo*, a reflection of a sound against a distant space, where the reflecting and the returning sound wave may overlap and may reinforce the original sound (see Fig. 1 for an illustration).

Making use of Ferdinand de Saussure's semiotic terminology, we might locate the reverb on the *syntagmatic* axis and echo on the *paradigmatic*. Applying this principle to translingual verse, by *reverbing* we would then mean sound and word repeats within the same language (as, e. g., in Gertrude Stein's lines *Wet spoil. / Wet spoil gaiters and knees and little spools little spools or ready silk lining. / Suppose misses misses. / Curls to butter. / Curls. / Curls*), and by *echoing* the resonances between morphemes of two or more idioms (as in James Joyce's *Finnegans Wake* lines *Do you tell me that now? I do in troth. Orara por Orbe and poor Las Animas! Ussa, Ulla, we're umbas all! Mezha, didn't you hear it a deluge of times, ufer and ufer, respund to spond?*). Both repetition effects work as a joint mechanism of linguistic and cultural transfer in a polyglottic poetic text.

In translingual poetry, poets work within the same text with more than one language to obtain freedom from cultural and monolingual restrictions and identities. Steven G. Kellman was among the first to discuss translinguism in relation to literature, in his book *The Translingual Imagination* (2000). Translingual is the term he uses for writers who work with more than one language or a non-native language in order to mark their freedom from cultural and monolingual restrictions. Writers such as Samuel Beckett or Vladimir Nabokov, according to Kellman, can freely move between two or more linguistic identities[1]. Another study

[1] See also Kellman et al. 2021 for up-to-date accounts of literary translingualism.

of this kind, Sarah Dowling' recent book (2018) analyses poetry which is deliberately positioned by authors as translingual. It is mainly concerned with postcolonial poetry, exposing the mechanisms of dominance and repression of one language by another. The term *translingual* is sometimes used in a narrower sense: the bilingual American-Russian poet Eugene Ostashevsky speaks of a kind of writing where each of the national languages involved is not repulsed from the other, just as in cases of foreignisms or heteroglossia, but is used as part of a hybrid multilingual entity[2].

Self-translation: echoing and reverbing across languages

The Babelian poetics of language universalism dates back to the early avant-garde, to texts by authors representing two or more cultures at once, the migrating authors. This orientation towards *multilingualism* is partly due to the increased role of language contacts in the more mobile and unstable world between the world wars.

Wassily Kandinsky was such a migrant artist who fluctuated between Russian and German cultures and languages. In the light of literary translingualism it is interesting to look at Kandinsky's poetic self-translations. Before releasing his poetry album *Sounds* (*Klänge*) in 1912, Kandinsky tried to create analogs of his poetic miniatures in Russian. This kind of interlinguistic transfer is at hand in the beginning of the poem "Видеть/Sehen" ("See") in Russian and German versions:

Синее, синее поднималось, поднималось и падало.
Острое, тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало.
Во всех углах загремело.
Густокоричневое повисло будто на все времена.
Будто. Будто.
Шире расставь руки.
Шире. Шире. (Kandinsky 2016)

Blaues, Blaues hob sich und fiel.
Spitzes, Dünnes pfiff und drängte sich ein, stach aber nicht durch
An allen Ecken hat's gedröhnt
Dickbraunes blieb hängen scheinbar auf alle Ewigkeiten.
Scheinbar, Scheinbar.
Breiter sollst Du deine Arme ausbreiten.
Breiter, Breiter. (Kandinsky 1912)

We can see both reverberating repetitions of words and echoing resonances between the two versions. The verse suggests sound echoes between the two versions: the sound б in the repeated word будто mirrors the sound *b* in the German word *breiter*, and the Russian ш in the word шире resonates with the Ger-

[2] See his interview: https://www.musicandliterature.org/features/2017/4/4/a-conversation-with-eugene-ostashevsky (last accessed 8.05.23).

man *sch* in *scheinbar*. There is an interlingual paronymic attraction of two twin texts written by a bilingual poet. The self-translation that occurs here is a translation from the language of pictorial perception into verbal language, albeit in two different versions. This kind of correspondence in abstract poetry can be found in all of the artist's poetic sketches. Kandinsky wrote in *Concerning the Spiritual in Art* that *repetition* of a word, its extended iteration does the same job for poetry as the repeated shapes in painting contribute to pure abstract art:

> The apt use of a word (in its poetical meaning), repetition of this word, twice, three times or even more frequently, according to the need of the poem, will not only tend to intensify the inner harmony but also bring to light unsuspected spiritual properties of the word itself. Further than that, the frequent repetition of a word [...] deprives the word of its original external meaning. Similarly, in drawing, the abstract message of the object drawn tends to be forgotten and its meaning lost (Kandinsky 1977: 15–16).

Kandinsky evidently influenced the German-French Dadaist Han Arp and the French-American journalist and poet Eugene Jolas who created multilingual poems. Arp interspersed multilingual versions of certain lines in his semizaum texts, whereas Jolas switched to other languages within the same texts, self-translating himself in the process of text generation:

> Maurulam katapult i lemm i lamm
> haba habs tapam
> ihre sprache ist ihnen im munde zerbrochen
>
> Maurulam katapult i lemm i lamm
> haba habs tapam
> son langage s'est cassé dans sa bouche
>
> Maurulam katapult i lemm i lamm
> haba habs tapam
> his language broke in his mouth (Arp 1966: 61–62)

Mots-Frontiere: Polyvocables

> malade de peacock-feathers
> le sein blue des montagnes and the house strangled by rooks the
> tender entêtement des trees
> the clouds sybilfly and the neumond brûleglisters ein wunder stuerzt
> ins tal with
> eruptions of the abendfoehren et le torrentbruit qui charrie les
> gestes des enfants. […] (Jolas, cit. in Perloff 1999: http))

It is no coincidence that such cases of self-translation were contemporary to Walter Benjamin, who in his 1925 article "The Task of the Translator" noted such a feature of modern languages as their "deep relationship" and "a special kind of convergence" (Benjamin 1996). The kinship of languages is fully manifested precisely in translation, but this happens differently than through the similarity of the original and adaptation. According to Benjamin, translation

does not have the function of repetition in another language, but the function of complementing another language.

The problem of *self-translation as self-repetition* has indeed been a challenge for some poets. For some bilingual poets, such as the Chilean Vicente Huidobro and the Italian Giuseppe Ungaretti, versions of poems in two languages were created without any difficulties; for others, such as Samuel Beckett, who was an exemplary literary bilingual, self-translation was as tormenting practice, according to his own confessions. Beckett's bilingual corpus represents a unique document of translingual interaction. The early poem "Home Olga" (1932) is an example of Joycean-like multilingualism with foreign words echoing and reverbing, as in the line *O for an opal of faith and cunning winking adieu, adieu, adieu.*

Beckett self-translated at least six of his poems. The first one he self-translated is a 1939 poem dedicated to the absence of love:

elles viennent	they come
autres et pareilles	different and the same
avec chacune c'est autre et c'est pareil	with each it is different and the same
avec chacune l'absence d'amour est autre	with each the absence of love is different
avec chacune l'absence d'amour est pareille	with each the absence of love is the same.

(Beckett 1977: 38–39)

This bilingual poem can be interpreted in at least two ways. First, as a text about beloved women who come and go, leaving behind a gap of love. But it can be understood in another way, by reading this text as an autopoetic dialogue: *they* in this sense are lines that in another language are the same and at the same time different. If we place both poems opposite each other, as is done above, we can think of these poems as a kind of mirror image of the two languages.

Before his death in 1989, Samuel Beckett wrote an extremely mysterious poem in two versions — French and English. In French it is called *comment dire* ("how to say"), and in English — *what is the word*. This text can be considered the testament of Beckett, a bilingual who suffered all his life with the problem of "languageless" bilingualism. This poem is a minimalist meditation on the theme of "the madness of language", unable to express the inexpressible in any of its idioms:

folly –	folie –
folly for to –	folie que de –
for to –	que de –
what is the word –	comment dire –
folly from this –	folie que de ce –
all this –	depuis –
folly from all this –	folie depuis ce –
[…]	[...][3]

[3] Available online at http://www.beckettarchive.org (last accessed 8.05.23).

In Russophone poetry of the second half of the twentieth century, translingualism featured most vividly in the work of Elizaveta Mnatsakanova who was a prominent figure of Russian émigré poetry of the neo-avant-garde. Mnatsakanova emigrated from Moscow to Vienna in 1975. She was born to an Armenian family whose original family name was Mnatsakanjan. She later took up a German heteronym for herself Elisabeth Netzkowa[4]. The borderline position between the three linguistic and poetic cultures — Russian, Armenian and German — affected the linguistic poetics of her texts which incorporate various national idioms into the space of verbivocovisual verse.

In a book written in Russian but with the German title *Beim Tode zugast*, Mnatsakanova applies translingual techniques such as quotations from European poets. A poem from the book quotes the German poet Johannes Bobrowski's "Im Strom", which combines love lyric and biblical allusions. The phrase *Als ich dich liebte echoes* Russian phonetics and semantics, involving the mechanism of interlingual paronymy: *liebte — либо, любо, люби; dich — мех* (Fig. 2)*:*

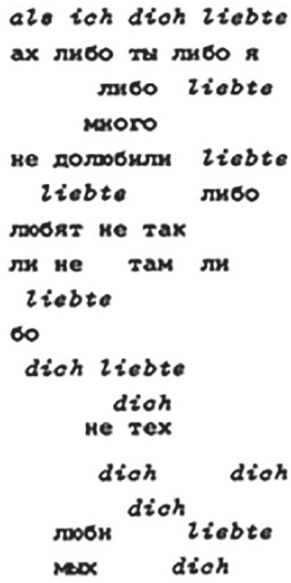


Fig. 2. (Mnatsakanova 1982: 36)

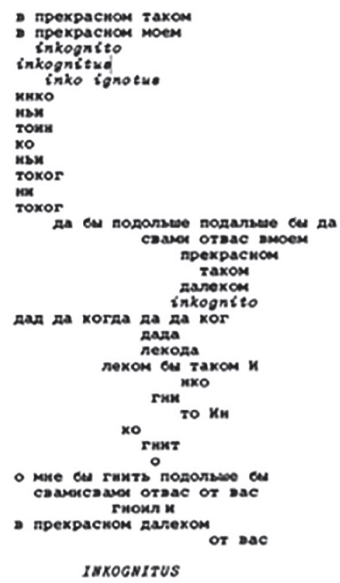


Fig. 3. (Idem: 56)

As is often the case in Mnatsakanova's verse, the poem is built like a song set to a particular tune or motif. In this case, the motif of love is performed using the elementary building blocks of two languages — deictic shifters, conjunctions,

4 For her books she often used trilingual heteronyms, a sign of her translingual identity: the Russian *Mnatsakanova*, the German *Netzkowa* and the Armenian *Mnatsakanjan*.

and interjections. In another poem from this cycle, the Latin word *incognito* is embedded (in a slightly modified version, as *inkognito*) into the motif of Nikolai Gogol's "beautiful, unknown distance" (прекрасное далёко), breaking down into forms that do not exist in Russian (*инко, тоин, токог)*, then into semantically significant word forms *когда, гнить*, referencing the key theme of death for the poetic cycle (Fig. 3). Processes of this kind persist in the poet's later work, with a growing tendency towards interlingual polyphony and musicalization of the verse.

The title of another book, *Das Buch Sabeth*, also contains a kind of bilingual lexeme *Sabeth*, which in Russian is read as "testament" (завет), and in German — as an abbreviation for *Elisabeth*, the name of the poet herself. In the first verse of *Das Buch Sabeth*, we see the Latin forms of the Catholic chorale reverberate in the Russian text. Interlingual paronymy is spread throughout the text in verbal consonances (*laudate — когда-то; вмарте — aparte; crimosa — грозы*) and in phono-semantic complexes (*lau — лау — оул; март — mart — мерт*). Some word forms begin to echo in other languages as well (*part — apart — aparte — à part*), further increasing the translingual tension in the text (Fig. 4). The translingual decomposition of words occurs with even greater force than in her previous book, as new word formations appear out of the re-composed fragments of words: *ли, не бо, бо ли, бы ли, ли бо* (Fig. 5).

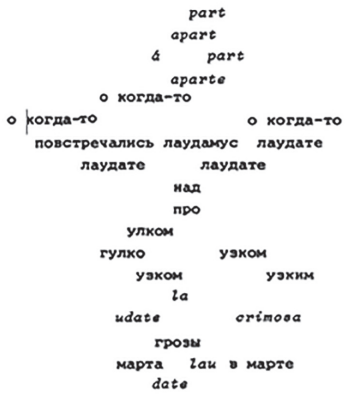


Fig. 4. (Idem: 82)

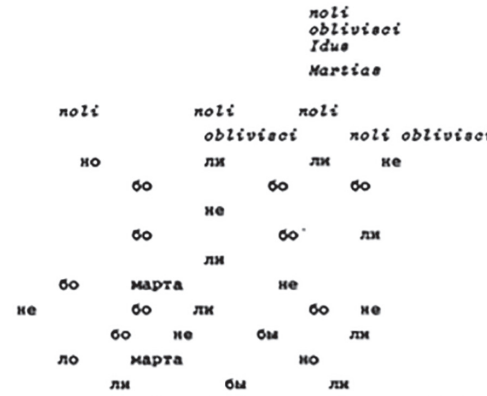


Fig. 5. (Idem: 84)

Unfolding into sound series resembling atonal music, languages sound with new meanings in Mnatsakanova's repetitive verbal music, as syllables recombine from bilingual lexemes (*viscina*: from *oblivisci* + *тайна*; *тайно:* from *тайна* + *noli*). The author's musical thinking allows the reader to listen to the poetic text across the phonetics of different languages and perceive rhythmic patterns in the minimal units of words. Besides being a poet, Mnatsakanova was a professional musicologist, a specialist of the Vienna school. It is no doubt that as such she was implementing in her verse the techniques of Arnold Schönberg and Anton von

Webern. She also actively collaborated with contemporary electronic musicians in performing her poetic work.

Translingualism as a poetic technique plays an important role in Mnatsakanova's magnum opus — "Requiem: Autumn in a lazzaretto of innocent sisters". Its first part bears the Latin title *SEPTUAGESIMA*, the name for the ninth Sunday before Easter, a day of rejoicing in Christian symbolism, thereby marking the theme of sevenfoldness, which appears in the poem in several languages. The opening lines in Latin and English introduce September, the seventh Roman month, and Septimus, the name of a male nurse in the hospital (Mnatsakanova 2003: http):

> В Лазарете Сестер Неповинных — сентябрь погибели
> September. Septimus. Седьмой гнойной
> Круг на Небе Седьмом
> Небо меркнет в глазах, Брат Septimus, Брат Septimus

Interlingual switches also accompany the motif of light in the last parts of the poem. The Latin phrase from the Catholic prayer "Requiem Aeternam" (*Lux perpetua luceat eis*) is embedded into the bilingual stream of repetitive phrases, echoing in the phonetics of two languages at once: *веселые лейтесь лейся плоть лейся лейтесь luceat лейтесь eis лейся / лейтесь luceat лейся eis лейтесь luceat лейся плоть eis лейся* (Ibidem). The motif of eternal light from the prayer is repeated with the inclusion of the German neologism *ewiglicht* (*ewig (lich) + Licht*) (Ibidem):

> святые eis святые ewig светом ewiges вечным eis
> лейтесь eis ewiges eis
> лейтесь lux luceat eis
> святитесь ewiges eis
> струитесь lux perpetua
>
> […]

СМЕРТОВОЙ СВЕТОВОЙ СВЕТОВОЙ СВЕТОВОЙ LUX LICHT LUCEAT E I S DONA EIS EIS ewiglich eis ай, вернись, воротись, обратись, eis вернись Ewig LUX ewiglich ewig LICHT LUCEAT EIS LUCEAT EIS ewig LICHT EWIGLICHT EWIGLICH LUX PERPETUA ewiglich eis LUCEAT EIS LUCEAT EIS luceat eis ei

In the final passage of this long poem, the entire text resembles an anagram permeated with phono-semantic series or motifs (Ibidem):

> я верю! CREDO! credo PE
> кою волною грозой я шагом я мигом я мимо resurgam волною PE
> кою волною я верю! CREDO! приду CREDO! гряну credo PE
> квием, реквием, упокой! requiem aeternam resurgam requiem PE
> сургам рекою волною водою весною resurgam resurgam PE
> чною травою resurgam рекою волною RESURGAM волною
> я шагом я рядом resurgam я бродом я бредом
> я с небом я светом resurgam я смертью я с веком

я вестью невестой из гроба resurgam восстану
я рядом я громом RESURGAM resurgam
я небом resurgam! восстану я гряну

Mnatsakanova's "Requiem" is, therefore, a translingual poetic and musical oratorio, in which a biographical scene from a Soviet hospital is recast as a church chant based on the motifs of a Latin requiem. The multilingualism of chanted or recited phrases brings together the "spaces of times" (a metaphor used elsewhere by Mnatsakanova herself) in a single sounding event of the text-score.

The last published work by Mnatsakanova, the poem "Jelmoli", was finished in 2006. Just like "Requiem", it is a seven-part composition. The title word *Jelmoli* is cryptic: it sets the melody for entire sonorous fabric of the text, yet the actual identity of *Jelmoli* — and her variants *Emilia*, *Elmilia*, etc., mentioned in the text — remains unresolved. The poem begins with a meditation on the sound theme of this name, which takes on a variety of forms in Latin and Cyrillic script (Mnatsakanova 2018: 303, Fig. 6):

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
PART 1

PREGHIERA

ЕЛЬМОЛИ! ЕЛЬМОЛИ! Открой книгу боли

МОЛИТВА

ЕЛЬМОЛИ, ельмоли,скажи, оттого ли JELMOLI ельмоли о молви того ли ЭЛЬМОЛИ того оттого ли
ЕЛЬМОЛИ о молви ELMOLI о молви ОТКРОЙ МНЕ
О, МОЛВИ, JELMOLI,ELMOLI,ELMILI,O, МОЛВИ,о молви ОТКРОЙ мне открой мне О МОЛВИ ЭЛЬМОЛИ

Скажи, *оттого ли ЕЛЬМОЛИ ЭЛЬМОЛИ открой мне ЭЛЬМИЛЛИ скажи мне*
того ли тебя ли ОТКУДА НА СЕРДЦЕ О МОЛВИ ЕЛЬМОЛИ о молви
давно ли до боли ELMOLI ELMILIE такая остуда EMILLI EMOLLIA
ELMOLIA ДО БОЛИ БЕЗМОЛВНО до боли JELMOLI до боли откуда на сердце остуда
О молви Эльмолиа Откуда БЕЗМОЛВИЕ на сердце до боли БЕЗМОЛВНО безмолвно
на сердце ЭЛЬМОЛИА ELMILIA JELMOLNO JELMOLIA ЭЛЬМИЛИА
того ли ЕЛЬМОЛИ до боли JELMOLI, ЕЛЬМОЛИ открой мне
ельмоли, *кого ли безмолвно* ***EMILLI EMILIE откуда на сердце***
ЕЛЬМОЛИ ответь мне ЕЛЬМОЛИ ответь, о ELMOLI, ответь,о ELMILLI,ответь, о ЭЛЬМОЛИА,откуда

Fig. 6.

The opening motif of the poem borrows from Dante's *Divine Comedy*. Part one, called *Preghiera* in Italian, refers to the last part of the *Commedia* — the prayer to the Virgin Mary. The theme of prayer itself becomes central here, along with the theme of silence. The text incorporates quotations from Dante's opus, individual words which pass through the lines as motifs. Thus, *dolente* resonates with *долины*, and the Russian *домины* and домовины with the Latin *domini*. Latin phrases are translingually anagrammed: *IN DOMINIO DOMINI / в немых домовинах*. In the last parts of the text, phrases from both the *Commedia* and from church hymns interfere with each other in four languages at once (Russian, Latin, Italian, and German). Multilingualism goes hand in hand with the polyphony of the musically structured poetic text (Idem: 324, 330, Fig. 7 & 8):

DE PROFUNDIS

De profundis clamavi ad te	Из глубины глубокой	Aus der Tiefe rufe ich
Exaudi vocem meam	зову и услышится	Meine Stimme sei für ewig
Sostinuit anima mea in	голос и светом вечным	erhöret und das Wort sei
verbo meus	светится слово	ewig Fleisch und lebe mit euch
Fleisch und lebe ewig	вечно	ewig

ET LUX PERPETUA LUCEAT EIS AMEN

Fig. 7.

L'AMOR
ЛЮБОВЬ
che move L' AMOR
что видит и ведет ЛЮБОВЬ

che move il sole
и бег планет
и солнца путь o grandiose stelle и луч звезды и луч
звезды
O LUCE ETERNA CHE SOLA IN TE SIDI,
о, вечный изначальный свет пресветлый,
o trina luce che in unica stella
oh abbondante grazia ond'io presunsi

Fig. 8.

The switch between languages naturally complements the polyphonic structure of verbal and musical unity in the graphic space of the page. Interlingual shifts are designed to provide access to other semiotic dimensions of the verse, both visual and audial at once. Most often, it is musical themes, leimotifs, and reminiscences that motivate the switch between idioms across the barriers between languages. Mnatsakanova's texts are constantly *transmuting* (to use Roman Jakobson's linguistic term) into consistently different sonic and graphic forms, into different versions of the same text, into tautological constructions of minimalist music[5].

From 1975 on, Elizaveta Mnatsakanova was writing within a foreign linguistic and cultural environment, thereby making Russian a kind of foreign language for herself. It is characteristic that one of her earliest poems, "Dedication" (1966), prophesies an exit from the Russian environment so that she can become more than just a 'Russian poet'. This exit from one culture and entry into another makes her a *translingual* and *transmedial* poet, in whose work languages reverberate like musical voices in a polyphonic composition.

---

[5] Stephanie Sandler suggests the "language sculpting" metaphor:

Mnatsakanova's poetry creates a sound environment in which the listener is caught in a seemingly endless present: sounds repeat and recombine, and words shift as speech acts from imprecations to affirmation, from plea to prediction. In that appeal to the imagination, Mnatsakanova asks readers to join her in an experience of the senses and of the mind's capacity to bend language as if it were clay to be sculpted (Sandler 2008: 619).

In her aural orientation, Sandler notes, Mnatsakanova suggests a certain affinity with the American Language poet Susan Howe. We could also extend this comparison to Gertrude Stein, especially due to the role played by incantation and repetitiveness in her texts; and to Louis Zukofsky with the professed musicality of his long poem *A*, cf. his often-quoted passage: *I'll tell you. / About my p*oetics— */ music / speech / An integral / Lower limit speech / Upper limit music.*

Emigration as a social and aesthetic prerequisite for poetic translingualism defines the poetics of Eugene (Evgeny) Ostashevsky, an English-speaking author with Russian roots. At the age of 11, he moved from Leningrad to New York, and by the time his first poems were published in the early 2000s, he had already become a fully integrated English-speaking American author. Nevertheless, the Russian stratum of his biography surfaces in his own texts and translations. Ostashevsky has published English translations of many important Russian linguo-experimental poets, such as Daniil Kharms, Alexander Vvedensky, Arkadii Dragomoshchenko, Alexei Parshchikov, Dmitry Golynko, and Alexander Skidan.

In Ostashevsky's own work, the Russian element manifests itself not only in references and allusions to Russian history and literature, but also in purely linguistic permutations of Russian vocabulary. The names of Russian poets are transmuted into English names, like Boris Pasternak, who is encoded in the title of the book *Enter Morris Imposternak, Pursued by Ironies* (2008a). The process of translating Vvedensky's poetry into English creates an oscillating interlingual vibration, which reverberates in the translator's own writings. Thus, the poem 'Senselessness for Vvedensky' from his first book *Iterature* evokes the ambiguity of the national borders of the author's poetic language: either English, or Russian, or their odd mutual permutation (Ostashevsky 2005: 19): *You've lost your ear, you can't distinguish / plosive from surd, Russian from English, / you comprehend nothing. Accept this verse then /from a Eugene trying to be a horseman*.

Inter-language transitions allow languages to find resonance in each other, permeate each other at different levels, as in the case of linguistic transfer in bilingualism. Ostashevsky invokes the metaphor of a DJ mix (*The Life and Opinions of DJ Spinoza* is the title of a 2008 poetry collection), in which different music tracks are synchronized, merged, and played back in each other. Ludwig Wittgenstein's linguistic philosophy is at play in Ostashevsky's work, as he himself acknowledges in an unpublished paper: "As far as whether bilingualism (or, in my case, multilingualism) encourages language games, my answer is an unqualified yes. Language games make you look at language from the outside. They are a kind of meta-poetry in the way that certain logical paradoxes are a kind of meta-mathematics".

Language as such becomes a challenge for Ostashevsky's poetic task, as an epigraph to the book about DJ Spinoza signals: *Language is the first compromise we make*. The plurality of languages and idioms is ironically enacted in this polyphonic and polyrhythmic mix of heteroglossic fragments. The birth of speech (*mother tongue, Muttersprache*) from the muttering glossolalia (*mutter*) as a poly-language is translingually interpreted: *She says: / t / / k / / p / / mutter babble / Her first words / are not in her Muttersprache / She walks / cries mutter / mutter mutter /Die Mutter kann nicht hören*. Brodsky rhymes with Trotsky to the tune of the paronymic similarity of the Italian *zoccolo* ("hoof") and the Russian *цокать* ("clatter"): *DJ SPINOZA: It's me that stalks by the zoccolo / цокая вокруг да около / Come down softly and open your door / cause I got*

more rhymes than Joseph Brodsky / I got more rhymes than Leon Trotsky / Brodsky / Trotsky / Brodsky / Trotsky / La-là.

Multilingual sound samples recall either Andrey Bely's "language of languages", or Mallarmé's "language within language": *the sounds words make / as they plead for life // that's all that remains / of the language of language ...* "Птичий язык" ("bird language") comes to the fore in another book by Ostashevsky, *The Pirate Who Does Not Know the Value of Pi* (2017), both in its Russian idiomatic sense of a secret language and coded speech, and literally — in the speech of the main character, a *parrot* who cannot understand in what language he is producing sounds and meanings. His interlocutor, the "paronymic attractor" and "linguistic alter-ego" *Pirate*, asks questions in the manner of Wittgenstein's language games about what kind of language the two are using to communicate (unless it is one character in two guises?). Does Parrot speak parrot? Is that his native language? Then, is it possible to speak a non-native pirate language, and vice versa? Or, perhaps, they both speak a "private language", the possibility of which was questioned by the same Wittgenstein? A passage of the poem titled "Discussion between P and P about native language cognitive processing" makes a direct reference to Wittgenstein. These questions represent the linguistic situation of Ostashevsky's own linguo-critical writing: he writes in a transnational, transgressive dialect, which is generated by incessant linguistic switchings and shifts that evade any static identities.

Ostashevsky's Russian is an estranged kind of "foreign Russian", as this fragment from the *Parrot's song* lays bare: Попугай попугай попугай попугай / Давай попугай как следует / Извергов низвергай визг извергай / Писк испускай попугай повторяй / Припев / Попирать помаленьку / Напирать на попугая. His poetry incorporates a lot of Russian songs, which echo in-between the English lines as a kind of cultural and linguistic background. The effect of these Russian-language inserts sometimes creates a punning Joycean burlesque: *O half-power sickle! O cowardly dreadnought! O Battleship / Potemkin Village! Row, row, column, column,* сегодня /«τὸ πᾶν», завтра не поймал*!*.

In recent poems, Ostashevsky interprets this translingual situation more as a tragedy than as parody. For example, in the cycle "Die Schreibblockade" from his book *The Feeling Sonnets*, dedicated to the Siege of Leningrad, which acquires the names Letterburg and Forgettisburg in one of the poems, based on trans-linguistic punning and "tongue-slipping" (Ostashevsky 2022: 57) :

> You have been renamed Letterburg. Lately and literally.
> For you are a littoral city and the river rhymes around your purse.
> Those who part from you place their birthplace on the tip of the tongue, and call it their Forgettisburg address.
> The deserts of your squares are speechless, the arch of your General Staff is arch.
> Letter-forgetter, letters are for climbing, die Buchstaben sind zum klettern.

The shifts between Russian, English, and German (Ostashevsky lives in Berlin, which adds a clear German layer to his translingual verse) continuously mirror each other here, as in the line: *Your prospects are ladders of beech, bu-*

chene Leitern, for literature is a beech, it is wood or wode. / This wood you call бук, read book, but in the mountains чинарь, makar, and the letter, буква. Бук in Russian means "beech" (the tree), and it is from timber that paper is made for books which contain letters ("буквы"). *Чинарь* evidently refers to the OBERIU writers (some of whom survived the Siege of Leningrad, like Yakov Druskin, Nikolai Zabolotsky, and Igor Bakhterev) whose other group name was *Chinari*, stemming from an archaic Russian word meaning "maker". But the *makar* following the word чинарь in this excerpt not only reads as the English *maker* but also as a Russian макар, which has the idiomatic meaning "a way to do something" and at the same time refers to the Russian personal name Макар, in turn borrowed from the Ancient Greek *makarios* meaning "blessed, happy".

The texts in this cycle represent the historical experience of an author who was born in a city that survived a tragic siege decades ago and still lives with the memory of the siege and the "word of the siege". But the Siege also becomes a metaphor for writing itself, the stops, or blockades, one encounters while switching between languages, the gaps that get filled by alternating idioms. Thus, the Russian сугроб is re-etymologized as a "duplicate for coffin" (*Snowdrift is sugròb. A sugrob is no drift. It is an understudy for a coffin*), in order to evoke the experience of the 1942 winter of the Siege, when snowdrifts literally transformed into coffins.

Adrian Wanner (2021: 208) calls Ostashevsky's poetics "an experimental style resembling the 'Language' trends in contemporary American poetics". The poet himself does not deny his indebtedness to the Language poets. However, Russian avant-garde language-oriented poetry, from Vvedensky to Dragomoshchenko, is just as important a tradition for him. In Ostashevsky's poetic work, these two trajectories of linguistic experimentation from the last century coincide most closely and produce a new kind of Anglo-Russian translingual poetry. We might even go as far as to call this *trans-language writing*, where *trans-language*[6] means a synthetic, hybridized, or creolized idiom, and at the same time a language constantly undergoing inner self-translation, transcoding, and linguistic transfer.

A poet of the 2010s generation who also lives in Berlin, Inna Krasnoper, is working in the wake of these translingual experiments in the poetry of the Russian diaspora. However, as opposed to Ostashevsky, she uses multilingualism to explore the motor-rhythmic properties of interlingual paronymy. As a professional dancer and performer, she is interested in movement, the alternation of words at the junction of languages — Russian, German and English. These experiments, on the one hand, are in the tradition of American poetic minimalism and phonic poetry, going back to Gertrude Stein and Jackson Mac Low. On the other hand, they take up Elizaveta Mnatsakanova's translingual poetics of verbal music, as in this piece playing with Russian-English sound resonances:

---

[6] Cf. the term *translanguaging* introduced in the 1980s in the context of first-second language acquisition theory and used extensively in pedagogy and educational research. See, for a basic account, García et al. (2014).

Из зума запахло другим человеком / Из иди из зума — иди по дороге // ...
Chill a little — out of zoom. And then, chill a little bit more // Out of nowhere — a zoom showed up // Show me some zoom and then zoom-in (slightly) // *Шел по шоу*, *пошел за шоу* / *Зашел за шоу* — show me some more // *Шоу* some more time out of zoom — *истина покажется* / *Истину возьми*, a little bit *заверни*[7].

Translanguaging is not only performed but also commented on: *why does 'rite' sound like луч to me / i wouldn't know / let's let it be луч / a rite could be луч /and could be по лучше than по луч*. Creating this kind of poetry is a playful and plastic way of learning languages through the process of writing, as well of learning how to translate and self-translate across languages: *took by surprise* — взять за сюрприз / шариться — *scuttle through* / проходить между — рас-*shuffle*-иться / раскланяться — *take a bow* / ударить в грязь лицом — *been there done that* / всё-таки стену — *gegen die wand* / побегать тут и там — *chop-chop* /чебурек и чебурашка — *been there done that*. The result of these verbal operations is a moveable language that can slip through the tiniest cracks of interlingual sounds.

Another vector of fusing Russian and American poetry of language is outlined in the work of contemporary poet Ivan Sokolov, who lives between Saint-Petersburg and San Francisco and translates Russian and American poetry. His own poetic work draws, on the one hand, upon Mnatsakanova's experiments with the space of verse on the page, and on the other, on American Language poetry with its reflexivity of poetic writing and its focus on the materiality of linguistic signs. Being essentially bilingual, Sokolov writes texts in two languages at once. For example, his work "Anne Hathaway // Энн Хэтэуэй" (2011)[8] consists of alternating parts in Russian and English and, in addition, contains translations of other texts from English into Russian, as well as what he calls "self-translations from Russian into Russian":

suffocated blackness sort of tickled anne
бедная девочка с букетиком в речушке о
mrs shakespeare's sight seemed crucially sponged off
энн макает в чернильницу перо смыкаются
black ink crept out of the hole and bled into the air round her
сгоревшие лепестки кончиков пальцев
it rivered all over and anne couldn't stop it
следов не смоют все ароматы аравии
the air got inked
белое время обращает цвета обнажает зрачки зарешёченные белёсым ситом
somebody's closed the shutters
в каждой бледной прожилке словно офелия проплывает прожитая строчка
recollection waifs started dawdling around
будь солнцами все буквы не видать ей

---

7 Inna Krasnoper's texts discussed here have only been published on social media. They are used here with permission by the author.

8 https://polutona.ru/?show=0410210050 (last accessed 8.05.23).

she went down to the bottom of the sea
кто вождь этой слепой

One of Sokolov's recent poems, titled "And night took night and illumined the night" (2021), is written both in Russian and in English. In these twin versions we can observe translingual shifts that involve lexical units from multiple languages, including German and French (Fig. 9[9]):

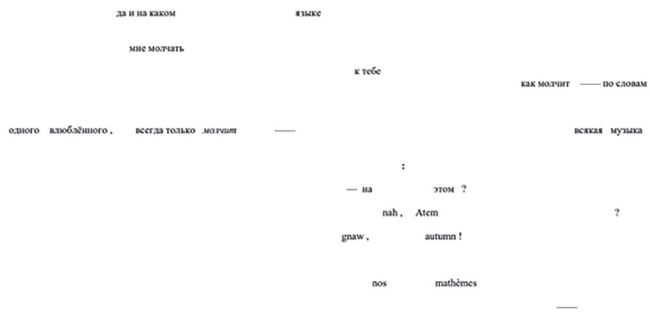


Fig. 9.

Keeping silent in different tongues becomes an alternative to speaking in tongues. The full poetic potential of these multilingual silences and utterances is yet to be unleashed and elucidated. Trans-language writing has proved to be one of the fascinating crossovers in innovative literature, between various languages, and in various traditions of avant-garde verbal creativity[10]. It would be possible to give examples of some other poets of the recent years working with translingual writing, such as Kazakh-Russian bilingual Ramil Niyazov or Sofia Kamill who works with the languages of those countries between which she moved — Swedish, Kazakh, English and beyond. These are only those authors who are associated with Russophone poetry.

The Israeli electronic literary journal *Dvoetochie*[11] has been publishing selected writings of language pairs with which contemporary poets work. There are especially many authors working simultaneously with the Russian and Ukrainian languages, which is especially valuable in the light of recent military conflict and humanitarian crisis. One of such authors is the Ukrainian poet Danik Zadorozhny, a bilingual who writes both in Russian and Ukrainian and who is nowadays (as of May 2023) living in Lviv in Western Ukraine, like millions of other people at great risk caused by Russia's war against Ukraine. A recent poem by him, titled "Can't promise you much", addresses precisely the issues of language choice and language mixing/separation:

---

9 Published on-line in *Flagi* journal: https://flagi.media/piece/521 (last accessed 27.02.23).

10 See more on linguistic and cultural transfers between Russian and American poetries of experiment in Feshchenko 2023.

11 https://dvoetochie.org (last accessed 27.02.23).

[…]
everything's different

and we could never get used to it, but we are
getting used to it. though it's not about me. it's all about listening
to what people who survived the invasion are saying,
in what languages are those people talking?

come and see

and listen

I can't listen to it, for so long, it's too much, but it's what we need to know

and remember

what happened, *sluchilos'* or *trapylos'* to us[12]

Conclusion

Translingualism in poetry allows for what Gilles Deleuze would call "the play of difference and repetition", the tension between the sameness, likeness and unlikeness of words in multiple idioms. *Reverbing* on the syntagmatic axis (what Gertrude Stein called *insistence*) and *echoing* on the paradigmatic across multiple idioms (what could be called interlingual paronomasia), sound patterns and word combinations in such poetic texts play out the extraordinary language games with ordinary language. The semantic effects of such poetic writing are caused by the overlapping of multilingual interfaces, the interaction between repetitive and resonant elements of two or more language systems. A translingual poetic text can serve as a model for self-translation as a formal and semantic transfer. Such textual practice could be called "translanguage writing", meaning by *trans-language* a synthetic, hybridized, creolized language and at the same time a language in which constant internal translation, recoding, and linguistic transfer is in effect.

REFERENCES

Arp Jean. *Jours effeuillés*. Paris: Gallimard, 1966.
Beckett Samuel. *Collected Poems in English and French*. New York: Grove Press, 1977.
Benjamin Walter. "The Task of the Translator". Benjamin Walter. *Selected Writings*. V. 1, 1913–1926. Cambridge: Mass; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996: 253–263.
Dowling Sarah. T*ranslingual Poetics: Writing Personhood Under Settler Colonialism*. Iowa City, Iowa: University of Iowa Press, 2018.
Feshchenko Vladimir. *Russian and American Poetry of Experiment: The Linguistic Avant-Garde*. Leiden: Brill, 2023.
García Ofelia et al. *Translanguaging: Language, Bilingualism, and Education*. New York: Palgrave MacMillan, 2014.

[12] Translated from Russian and Ukrainian into English by Yuliya Charnyshova: https://collateral-journal.com/index.php?cluster=33 (last accessed 27.02.23).

Kandinsky Wassily. *Klänge*, Münich: Piper, 1912.
Kandinsky Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Trans. M. T. H. Sadler. New York: Dover Publications, 1977.
Kandinsky Wassily. *Zvuki*. Moscow: Kuchkovo Pole, 2016.
Kellman Steven G. *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
Kellman Steven G. et al. (eds.). *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*. New York, Routledge, 2021.
Mnatsakanova Elizaveta. *Shagi i vzdohi. Chetyre knigi stihov.* Wien: Verlag Otto Sagner: 1982.
Mnatsakanova Elizaveta. "Osen' v lazarete nevinnyh sester". *Novoe literaturnoe obozrenie* 6 (2003): 253–271.
Mnatsakanova Elizaveta. *Novaja Arkadija*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.
Ostashevsky Eugene. *Iterature*. New York: Ugly Duckling Presse: 2005.
Ostashevsky Eugene. *Enter Morris Imposternak, Pursued by Ironies*. New York: Ugly Duckling Presse, 2008a.
Ostashevsky Eugene. *The Life and Opinions of DJ Spinoza*. New York: Zephyr Press, 2008b.
Ostashevsky Eugene. *The Pirate Who Does Not Know the Value of Pi*. New York: NYRB Poets, 2017.
Ostashevsky Eugene. *The Feeling Sonnets*. New York: NYRB Poets, 2022.
Perloff Marjorie. "'Logocinéma of the Frontiersman': Eugene Jolas's Multilingual Poetics and Its Legacies". *Kunapipi* 20/3 (1999): 145–163. http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/jolas.html (last accessed 27.02.23).
Sandler Stephanie. "Visual Poetry After Modernism: Elizaveta Mnatsakanova". *Slavic Review* 67/3 (2008): 610–641.
Wanner Adrian. "Russian-English Literary Translingualism: Switching from Cyrillic to Roman across the Atlantic". *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*. Ed. Steven G. Kellman et al, New York: Routledge, 2021: 200–210.

Владимир Фашченко

ЕХО И РЕВЕРБЕРАЦИЈА У ТРАНСЛИНГВИСТИЧКОЈ ПОЕЗИЈИ

Резиме

Последњих година термин транслингвизам стекао је популарност међу проучаваоцима књижевности. У транслинвистичкој поезији, песници користе више различитих језика у овиру истог текста (или пишу на нематерњем језику) како би се ослободили културних и једнојезичких ограничења и идентитета. Истовремено, транслингвизам се манифестује, између осталог, у оним формалним и семантичким ефектима који се јављају у флуктуирајућој прелазној зони између језика. Овај рад ће се фокусирати на два типа репетиције у транслингвистичком писању: на ехо и на реверберацију. Ехо ствара фонетско сазвучје између морфема и лексема различитих језика (на парадигматској оси), док реверберација смешта ова понављања на синтагматску осу, чинећи да лексеме и фонеме одјекују у отвореном текстуалном простору. Семантички ефекти овакве поезије постигнути су преклапањем вишејезичких сучељавања, као и интеракцијом између репетитивних и резонантних елемената двају или више језичких система. Транслингвистички поетски текст може послужити као модел за аутопревођење као формални и семантички трансфер. Оваква текстуална пракса би се могла назвати „трансјезичним писањем", подразумевајући под термином транс-језик синтетички, хибридизовани, креолизовани језик, а истовремено и језик у коме се одвија стално интерно превођење, прекодирање и лингвистички трансфер.

Кључне речи: транслингвизам, поезија, репетиција, ехо, реверберација, парадигматика, синтагматика, резонанца, аутопревод, транс-језик, Јелизавета Мнацаканова.

UDC 792.01
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.6

Лейла Салимова
Российский государственный гуманитарный университет,
Ярославский государственный театральный институт им. Ф. Шишигина,
«Театр РОСТА» в Царицыно» г. Москва
leila.salimova@mail.ru

Leila Salimova
Russian State University for the Humanities,
Yaroslavl State Theatre Institute named after F. Shishigin,
«Theatre of growth» in Tsarisyno, Moscow
leila.salimova@mail.ru

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОСТЮМ В ТЕАТРЕ ПОСТМОДЕРНА: СТИЛИЗАЦИЯ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПЕРЕКОДИРОВКА

HISTORICAL COSTUME IN THE POSTMODERN THEATER: ARTISTIC STYLIZATION AND SEMANTIC RECODING

Постмодернистский театр транслирует иные способы работы с историческим контекстом в сценическом действии: деструкцию и авторскую реконструкцию, разборку и сборку одновременно не только на символическом уровне, но и на визуальном. Режиссер Кирилл Серебренников репрезентирует историческую фигуративность в том числе и через костюмное решение. Он прибегает к методу стилизации и различным ее подходам, включающим цитирование, реплику и коллажирование, а также к китчевой культуре, позволяющей обнаружить моменты актуализации истории в демонстрации ее непривлекательных сторон через визуально изысканную форму, эротизацию исторического эстетизма. Театральный историзм в его привычном представлении аннигилируется, превращаясь в своеобразный условный историзм, то есть более отдаленный от первоисточника вариант артефакта. Историческое подвергается эстетической авторской интерпретации.

Ключевые слова: постмодернистский театр, исторический костюм, театральный костюм, К. С. Серебренников.

Postmodern theater translates other ways of working with the historical context in stage action: destruction and author's reconstruction, disassembly and assembly at the same time not only on a symbolic level, but also on a visual one. Director Kirill Serebrennikov represents historical figurativeness, including through a costume solution. He resorts to the method of stylization and its various approaches, including quoting, replica and collage, as well as to kitsch culture, which allows to detect moments of actualization of history in demonstrating its unattractive sides through a visually refined form, eroticization of historical aestheticism. Theatrical historicism in its usual representation annihilates, turning into

a kind of conditional historicism, that is, a variant of the artifact that is more distant from the original source. The historical is subjected to the aesthetic interpretation of the author.

Keywords: postmodern theater, historical costume, theatrical costume, K. Serebrennikov.

Начиная с 60-х годов прошлого столетия театр активно отказывается от литературной зависимости, линейности и нарративности в пользу новой дискретности со своими семиотическими основаниями, обращением к собственной сущности и природе. «Постдраматический театр — это ландшафт» (Вилисов 2019: 61). Образы и образцы прошлого, как и сценические приемы и техники, оказываются для такой дискретности восприятия лишь материалом конструирования идентичностей современных зрителей. Театральные формы способствуют не столько формированию коллективной идентичности, в отличие от литературного нарратива, но взаимодействию множества частных идентичностей в процессе перформативного со-творчества. Таким образом, дискретность мышления выдвигает на первый план и авторский режиссерский монтаж.

При этом стартовавший еще в начале XX века процесс дегуманизации искусства (Х. Ортега-и-Гассет) продолжается здесь как сознательный отказ от трансцендентального обоснования сценического действия и переход к демонстрации сборных эстетических концепций и модусов восприятия. Однако это не является повсеместной практикой и общим правилом для всякой театрально модели, теоретика и практика современного исполнительского искусства. Театр становится полем для исследования способов и форм разыгрывания ситуаций восприятия, эксперимента с самими условиями восприятия, что приводит к редукции эстетических категорий. Переосмысление ценностей в театральных практиках требует от режиссера следования порядкам рефлексии над остатками прежней традиции, а не порядкам нарративного высказывания. В результате пересборки культурной и социальной знаковой системы меняется и театральный код, который монтируется из множества смысловых фрагментов в единый сценический текст в широком смысле слова, сравнимый с пониманием культуры, как «совокупности текстов или сложно построенный текст» (Лотман 2022: 28), включающий помимо литературного материала, авторский замысел, драматизм, как возможность развертывания коллизии в пространственно-временной протяженности спектакля и театральность как способ условного представления, разыгрывания на театре, коллизии, действенность, перформативность высказывания. Совокупность индивидуальных партитур спектакля рождает сценический текст, вписанный в историко-культурный контекст, коррелирующийся с подобными речевыми действенными высказывания.

При попытке обобщения и теоретизации сценического опыта путем выявления характерных признаков с последующим формированием канона, «посредством длинного и впечатляющего списка особенностей: двузначность; прославление искусства как фикции (видимости); прославление

театра как процесса; разрушение непрерывности; гетерогенность; не-текстуальность; плюрализм...» (Леман 2013: 42) и т. д, теоретики и практики театра (В. Максимов, П. Богданова, Е. Горфункель) сталкиваются с трудностями создания единой стилистической матрицы постмодернисткого театра и режиссерских практик. Несмотря на обилие особенностей можно выделить одну, присущую многим режиссерскими образными системам (А. Васильев, Б. Юхананов, А. Адасинский, К. Серебренников и т. д.) — это игровое взаимодействие с «первоисточником», «исходным» текстом (не всегда литературным), трансформирующимся в дальнейшем в сценический самодостаточный символ. Игровой дискурс в постмодерне предполагает наличие авторского иронического переосмысления традиционных ценностей, позволяющего выйти на уровень трагического мировосприятия. «Единственно возможное изобретение — это изобретение невозможного. Таков парадокс деконструкции» (Маньковская 2000: 28), предложенный Жаком Деррида во второй половине прошлого столетия. Автор спектакля стремится не столько сотворить символ, не проинтерпретировать его, но предлагает его дестабилизировать, нарушить целостность, самодостаточность. Он больше не медиум, не проводник на территорию заданного автором нарратива смысла, но медиатор, преобразующий зрительское восприятие в действие, пассивное в активное, мысль в позицию.

Эстетическая концепция мимесиса и стилизация в театральном искусстве

Приему стилизации, как сознательной, намеренной имитации некоторой образной системы и ее художественных особенностей в новую структуру, предшествовала бессознательная жажда подражания или мимесис, описанный Аристотелем в *Поэтике* как основной принцип построения искусства: «подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие» (Аристотель 2013: 15). Комментаторы и специалисты по творчеству Аристотеля, обыкновенно, предметом подражания называют окружающую действительность, существующее, тем самым, находя оправдание для реалистических и натуралистических форм театрального искусства в эстетике древнегреческого философа. Однако, если обратиться к размышлениям о природе подражания у Лосева, то можно обнаружить, что «искусство, по Аристотелю, есть подражание именно такой области и творческое воспроизведение вовсе не того, что есть или было, но того, что могло бы быть с точки зрения вероятности или необходимости» (Лосев 2000: 455). Тем самым подражание выходит на уровень не простой имитации данности, но воспроизведения возможного, вероятного, того, что не существует, но находится за пределами, в области фантастического-реалистического, как, например, явление древнегреческих богов в сценических обстоятельствах. Фантастическая картина

мира, репрезентированная максимально реалистическими средствами сценической выразительности, не является художественно переосмысленной реальностью, но альтернативным миром, представлением об этом мире.

Если миметическому способу преображения действительности свойственна природная бессознательность, то стилизация существует в плоскости намеренного, сознательного пересоздания бытия художественными средствами иных образных систем. Искусство, «в котором доминирующие функции последней [природы], как «первоистока», передавались процессу творчества, которое, в свою очередь, воспринималось способным по-своему «преломлять» природу в сферу творческих фантазий» (Ханик 2019), получает новую свободу от следования каноническому копированию реальности в область искусства. Одним из главных концептов эпохи модерна стал творческий метод стилизации, который, в свою очередь, был трансформирован в своеобразную условную стилизацию авангардным искусством. Если в начале двадцатого века стилизация воспринималась как расширенный вариант мимесиса, позволяющий творить новое инобытие ранее известными приемами, то во второй половине, концепт стилизации подвергается деконструкции. Разъятая конструктивизмом и постконструктивизмом реальность отвергает наивное в своей жажде эстетического удовольствия модернистское заигрывание в стили прошлых эпох, переключаясь на рациональную игру в эстетизм. Жизнеутверждающая тональность стилизации, родившаяся на костях трагического сознания упадка культуры и искусства в целом, сменяется горькой самоиронией, паническим страхом от понимания этой конечности, которое произошло только в конце прошлого столетия. Условное использование театром метода стилизации объясняется так, что он прибегает к узнаваемым способам его проявления, наделяя при этом отнюдь не трагическим контекстом, но первородным коллективным страхом, лишенным пафоса и патетики трагизма. Дихотомия страха, превратившегося в холодный творческий ступор, ведет постмодернистских режиссеров и художников на территорию изуродованного масскультом эстетизма, лишенного искренней чувственности, подлинного наслаждения и удовольствия от репрезентации. Так эстетическая концепция Оскара Уайльда транслирует мысль о том, что «искусство начинается с того, что художник, обратившись к нереальному и несуществующему, стремится создать путем своего воображения нечто восхитительное и прибегает для этого к украшению, не имеющему никакой прикладной цели» (Уайльд 1993: 228). Полное взаимопроникновение жизни и искусства рождает гармоническое существование в метафизическом эстетическом бытие.

Ключевым для понимания сценической стилизации является слово переосмысление, которое указывается на определенную авторскую свободу в расстановке акцентов. Также при создании костюмного замысла спектакля обращаются к этнографическим источникам, имеющим как архаические корни, так и более поздние интерпретации. Лотман обращал

внимание на то, что объекты искусства сами в себе несут особое внутреннее время, а новый смысл объекта рождается через отношение субъекта к нему. Этот механизм смыслопорождения наблюдается и в театре, где материальное поле исторического прошлого переосмысляется и представляется уже в авторском контексте.

Категория «исторического» и «историзм» в театральном искусстве

Стилизация в постмодернистком смысле слова тесно связана не только с принципом театрализации, но и с особым дискурсивным существованием «истории» в современном спектакле. Постмодерн изжил и выжил со своей территории «историзм», как один из элементов «классической фигуративности» драматического театра первой половины XX века. «История» и «историческое», попадая в художественные жернова постмодернисткого театра, превращаясь в условную атрибуцию времени, лишается своего временного контекста и соответствующей временной режиссерско-актерской оценки. Историческая материальность, преломляясь в критических категориях эстетики постмодерна, оказывается чем-то чужеродным, вброшенным в современную среду, что неизбежно подвергается переосмыслению. Она присваивается, конструируется и транслируется в зрительный зал средствами современного медийного сознания, деструктивного, расщепляющего первоисточник. Современный театральный процесс предполагает многообразные пути освоения «истории» и «исторического», начиная от утверждения его непреложной истины до полного отрицания и отречения от истории в пользу альтернативных интерпретаций. Современный театр отказывается от однообразной визуализации истории, но адаптирует ее к авторским интерпретациям. Так, например, Борис Юхананов и Анатолий Васильев обращаются к священным религиозным текстам (*Тора*, возникшая в «ЛабораТОРИи») и античным философским трактатам (*Государство* Платона), что является подтверждением того, что история может развертываться не только и не столько в пластических формах, но в теоретической, идейной плоскости.

Вслед за размыванием традиционных семейных ценностей, основанных на религиозной картине мира человека, и заменой их новой нравственной культурой взаимоотношений в советском обществе, современному режиссеру приходится конструировать сегодняшнюю мифологему повседневности средствами театрам. Магический и мифологический код костюма исчезает, а на смену ему приходят новые требования к практичности, износостойкости. Если раньше по костюму определялся социальный статус человека, его принадлежность к половозрастной группе, то на сегодняшний день костюм служит исключительно репрезентации индивидуальности, то есть ритуальный семантический код костюма обнулился.

Исторический костюм, используемый в современном спектакле, подвергается двойной дешифровке. Ю. М. Лотман отметил двойственную

природу текстов в системе культуры, то есть две функции: «адекватную передачу значений и порождение новых смыслов...не менее важной является функция обеспечения общей памяти коллектива...» (Лотман 2014: 33). Сам по себе костюм в театральной системе является текстом, напрямую указывающим на социальный, историко-культурный контекст, но попадая в новые «предлагаемые обстоятельства» он интерпретируется уже в контексте режиссерского замысла. Театр не нуждается в реконструкции костюма той или иной эпохи, более того — это невозможно из-за присущей театральному искусству природной условности.

Осмысляя функционал и художественный потенциал «исторического» в театральном искусстве вообще, Питер Брук обнаружил, что «в подлинных декорациях детали верны и взаимосвязаны; в копировании, основанном на изучении документов, почти всегда неизбежен ряд компромиссов; материал только более или менее похож на настоящий, покрой упрощенный и приблизительный, сам актер не в состоянии вжиться в костюм с инстинктивной безошибочностью людей, для которых он органичен» (Брук 1976: 164–165). Ограниченность в органичности может компенсироваться гиперболическими формами декоративности, избыточности, провокативностью, костюмным китчем. Намеренная гротескность снимает необходимость в идентификации тождественности современного образа и его исторического прототипа. Режиссер работает, в том числе, и с механизмом китча, который «механистичен и действует по формулам. «Китч — это подменный опыт и поддельные чувства. Китч в своих изменениях следует стилю, но при этом всегда остается равным себе. Китч — воплощение всей той фальши, что есть в современной жизни» (Гринберг 2005), отзеркаливая в спектакле образ зрительного зала и отправляя игровой вариант этого образа обратно в зал в театрализованной форме. Можно сказать, что стилизация в постмодерне модифицировалась в иную сущность — китч. Таким образом, спектакль становится проекцией зрителя как носителя особого социального статуса, финансового состояния, гендерного признака и т. д. Каждый театр как государственная организация и творческая единица собирает на своих спектаклях «теплую», выражаясь рекламным сленгом, аудиторию, которая транслирует на сцену актуальный контент времени, получая взамен сценический комментарий и предложение задуматься над той или иной проблемой современности. Режиссер подсматривает в повседневности приметы, тенденции моды, настроении, мыслях, поверяет их средствами театра, добавляет исторический акцент в действие, что срабатывает на контрасте с реальностью.

Эротизм эстетизма и эротизм историзма в творчестве Кирилла Серебренникова

Несмотря на всю эпатажность и провокативность творчества Кирилла Серебренникова он укоренен в историческом контексте и осмысляет настоящее через знание прошлого. В его режиссерской концепции современ-

ность обнаруживает свои инсайты в событиях и фактах истории, которые сформировали текущий травматический опыт. Таким образом, его спектакли можно сопоставить с психодрамой, в которой он предлагает зрителю пережить-прожить-изжить ту или иную культурную травму прошлого через опыт коллективного перформативного созидания, сотворчества спектакля.

Категория «исторического» в театре Серебренникова может быть осмыслена в двух дискурсах — визуальном и теоретическом, культурфилософском. Необходимость смыкания этих двух дискурсов потребовала акцента на костюме, наглядно визуализирующем отношение режиссера к сценическому материалу. В сценографическом оформлении одну из ключевых позиций занимает костюмное решение, зачастую определяющее не только пластический рисунок спектакля, но и его созвучность времени, вкусовые предпочтения режиссера. Серебренников нередко выступает художником по костюмам в своих постановках (Барокко, Идиоты, (М)ученик, Кафка, Кому на Руси жить хорошо, Маленькие трагедии, Машина Мюллера, Сон в летнюю ночь).

Визуальный дискурс «исторического» напрямую транслируется в сценическом костюме, представленном в историческом или этнографическом духе. Природа этого режиссерского обращения к материальной культуре прошлого носит скорее игровой характер и не преследует цели реконструировать исторический костюм, что позволяет автору мистифицировать исторический костюм, лишить его тяжеловесной «музейности». Игра в историю встроена в программу ее актуализации, делает ее объектом желания элитарной театральной аудитории. Корсеты и фижмы, котурны и тоги, кокошники и сарафаны, кимоно — все это, сценически-историческое, приобретает особый эротизм, так как модифицируется под текущие модные тенденции. Зрители поневоле испытывают невероятное чувственное наслаждение от созерцания гротескных костюмов, являющихся иллюзией исторических, и идентифицируют себя с этими образами.

Серебренников обладает почти уйальдовским влечением к эстетизму. Языческое поклонение красоте, жажда жизнетворчества у него трансформируется в желание вызывать желание путем демонстрации прекрасного в его преувеличенных гротескных формах. Исторический костюм, как нечто недосягаемое современностью в силу своей модной, но не эстетической обесцененности, облекается режиссером в новые материалы и фактуры. Таким образом возникает нечто, что мы предлагаем называть эротизмом исторического эстетизма, желанием познать историю (в том смысле, в котором Адам познал Еву) в ее гротескно-прекрасных формах средствами современного сознания.

Гротескный эстетизм может приводить к различным режимам темпоральности, в зависимости от целей каждого конкретного спектакля. В одних спектаклях историзм предстает как утерянный концепт прекрасного, невозможность возродить который, трансформируется в недостижимый гротескный абсолют. Подобный подход к костюму можно обнаружить в спектакле «Кому на Руси жить хорошо», где сценические версии русско-

го народного костюма моделируют в сознании современного человека эстетические и культурные паттерны прошлого путем микширования стилистических особенностей и смысловых коннотаций прошлого и современного. На сцене возникает собирательный этнографический женский образ, представленный в калейдоскопе стилистического разнообразия русских губерний, шествующих по сцене словно по подиуму. Нелегкая женская доля, беспросветные трудовые будни, семейные скандалы разукрашены в дорогие парчовые ткани, причудливые кички, повойники, сороки и кокошники во всем уездном многообразии и переливе страз и пайеток. Модный показ народных костюмов является своеобразным эстетическим и социокультурным перевертышем, противопоставленном отчаянной мужицкой оголенности в эпизоде «Пьяная ночь». Безысходность, безнадега и страдание русской души решены в трагическом карнавальном дискурсе, где возвышенное и низменное, верх и них, приличное и непристойное меняются местами. Актуализация взгляда на сомацентричности исключительного русского самоощущения в мире происходит именно благодаря динамической сменяемости оголенного и облаченного тела, роскошного пышного наряд и бедного рубища. Режиссер предлагает взглянуть и ужаснуться крайностям русского менталитета, одинаково трагически переживающего свою ущербность как и избыточность.

Своеобразный эстетический космополитизм Серебренникова обнаружился и в его другой постановке «Барокко» (2018), которая стала попыткой отождествления причудливой эстетики эпохи барокко с современной, не менее вычурной, эпатажный культурой, тем самым становясь эстетическим оправданием современности. Таким образом, опыт театральной рефлексии над условностью костюма выходит на новый этап, где сталкиваются не сами культурные миры (барокко и постмодерн), а условности этих культурных миров, то есть своеобразные постинтерпретации.

В массиве критического материала, написанного по следам этой постановки, вопросу костюмного оформления спектакля не уделяется должного внимания, хотя именно благодаря костюму в спектакле расставляются смысловые акценты. Сценическое оформление упоминается мельком в статье Марины Шимадиной: «Несмотря на свою социальную подоплёку, спектакль дьявольски красив. Роскошные костюмы, пряная чувственность, барочная визуальная избыточность во всём» и «Процессия китаянок в роскошных кимоно поклонятся своему Правителю» (Шимадина 2019). Спектакль настолько перенасыщен смыслами, что визуальная сторона вопроса остается на втором плане. Роскошные костюмы и аксессуары в виде головных уборов, представляющих собой высокие кроны фантастической формы, производят на зрителя исключительно сильное эмоциональное впечатление, поражают воображение своей эклектичностью, но не считываются на символическом уровне. В творчестве этого режиссера задачи костюма невозможно свести исключительно к персонажной характеристике, но необходимо мыслить на уровне целостного художественного замысла.

Смысл спектакля сформулирован в буклете самим режиссером, который здесь выступил во всех ипостасях, как автор и текста пьесы, и декораций, и костюмов: «Происхождение термина “барокко” имеет несколько гипотез. Одна из них, что он возник от итальянского слова baroccо, что значит странный, причудливый, вычурный, неправильный. Если написать “человек Барокко”, то речь пойдет о человеке эпохи барокко, но если между этими словами поставить всего лишь горизонтальную черту, то получится “человек-Барокко”, то есть неправильный человек, странный человек. Человек, выпадающий из нормального, привычного, годного. Человек-ошибка. Человек-аффект. Человек-боль». В таком определении внимание переносится с узнаваемых структурных черт барокко как стиля на образ «человека-Барокко» как противоречивого и при этом многослойного существа, для которого и внутреннее содержание может выступать как «костюм», и одежда — отражением глубинных аффектов, а не только поверхностной коммуникации. Такое изменение статуса персонажа, который оказывается не носителем характера, а посредником между разными символическими программами, потребовало и новой сценической программы. Спектакль создан в духе почти кинематографическом, эпизоды смонтированы причудливым изощренным образом так, что ассоциативные мосты угадываются не сразу. Созданный режиссером мир есть коллаж действительности из выхваченных моментов прошлого: вот истерзанное тело в шрамах Энди Уорхола противопоставляется почти греческому идеалу красоты и силы — живой скульптуре обнаженного мужчины, представленного как музейный экспонат. Или Жанна Д’Арк, безошибочно узнаваемая по элементам костюма — доспехам, распущенным волосам и мечу, балансирует, почти как в цирке, на огромном кресте. Как она оказалась в этом спектакле?

Статус человека-боли, лишившегося и привычной одежды, и привычного тела приобретает в интерпретации Серебренникова общекультурный характер, превращаясь в универсальную категорию измерения человеческого превозмогания. Экзистенциальный, физический и физиологический травматический опыт знаковых для режиссера исторических и культурных героев прошлого, возникающих в спектакле, отождествляется с нравственным кризисом современного человека. Клиповое мышление режиссера позволяет соединить в одном драматическом акте трагизм возвышенного барочного сознания и трагизм человека XX века, надломленного войнами, стремительными общественными изменениями, низводящими человека вновь до архаичных жестоких стандартов морали. Магистральной идеей монтажа оказывается мученический отказ человека от своего тела ради истинности высказывания. Костюм при таком подходе репрезентации постмодернисткого сознания становится своеобразным визуальным посредником, который соединяет единой эстетической философией разрозненные времена — прошлое и настоящее. Изысканная теа-

тральность барочного стиля позволят ужиться в одном спектакле Жанне Д›арк и Валери Соланс, уравненных между собой мученической смертью во имя идеи. «Барокко» — это протест, ропот революции под неземные арии Генделя, Люлли, Баха, Монтеверди.

Человеку-боли противопоставляется автономная логика культуры, в которой эта боль и получает оправдание как историческое действие. Спектакль наглядно реализует принцип интертекста, основанного на бесшовном монтаже новелл, посвященных отношению борьбы, насилия и памяти. Бесшовность драматического полотна и клиповость, то есть фрагментарность, прерывистость, воспринимаются в этом спектакле соответственно, как сюжет и фабула. Несвязанные между собой хронологически и исторически события, объединенные лишь темой развоплощения телесности, решенной в барочной стилистике, выстраиваются благодаря режиссерскому замыслу в единый драматический текст. Новеллы — судьбы не просто творцов, художников, но пламенных борцов за художественную идею, сгорающих во имя нее на костре общественного мнения и политических несвобод. Таковы биографии печаль известного Яна Палаха, студента, совершившего самосожжение в Праге в знак протеста против оккупации Чехословакии; Валери Соланс, автора одного из самых провокационных и радикальных текстов по феминизму «SCUM Manifesto», совершившей в 1968 году покушение на лидера движения поп-арта Энди Уорхола; Пауля Витгенштейна, однорукого австрийского пианиста, лишившегося правой руки после ампутации во время Первой мировой войны.

Спектакль, созданный в дискурсе боли, изначально предполагает наличие разрывов, то есть сильного эмоционального потрясения, позволяющего зрителю пережить катарсический опыт и тем самым пережить, прожить и изжить боль, материализованную на сцене. Огонь, свет, тьма, разум, безумие, страх, страсть, наслаждение, удовольствие, смерть. Спектакль дробится на множество культурфилософских категорий и понятий, как треснувшее зеркало постмодернизма, в отражении которого дробится наш привычный ад — вечную ипотеку и жестокую власть. Одним словом — несправедливость.

Барочные черты в спектакле материализуются как на визуальном уровне, а именно костюмном, так и на метафизическом реализуемом через принцип избыточности в хаосе образов, тошнотворно-сладковатом пресыщении всевозможными театральными приемами. Режиссер дезавуирует современную действительность средствами барочного изящества, выводя на сцену правителя, образ которого является карикатурой на культ власти лживой, но красивой. Пока народ скандирует «Радость! Вера! Стабильность» на сцене появляется сам Людовик XIV, точнее скелет Короля солнце с узнаваемой солярной символикой на голове, инкрустированный драгоценностями. Затем этот скелет совершит дрифт и окажется в спектакле «Человек без имени» (2021), сменит барочную стилистику на имперскую и станет Царем Батюшкой, за которым угадывается собирательный образ

русского тирана, угнетателя, душителя свободы. Но в «Барокко» скелет — это еще скелет искусства, труп, марионетка, управляемая чьим-то тайным замыслом.

Король разыгрывает один из своих любимых спектаклей, в котором участвуют его придворные, хоть и живые, но столь же механические и искусственные, как и он. Они являются в роскошных вышитых китайских ханьфу, сочетающихся с гротесковыми огромными барочными коронами в стиле Людовика. Одна из возможных версий появления «китайских» аллюзий в спектакле Серебренникова — это обостренный интерес Франции XVII столетия к культуре стран Азии, что проявлялось не только в архитектуре, но вхождении в обиход различных предметов быта. Однако маловероятно, что именно мода на Китай в эпоху Короля солнце, стала решающим фактором для режиссера при выборе эстетики этой сцены. Яркий национальный костюм возник, скорее, как наиболее выразительный способ конструирования впечатляющего образа обожествленного короля, возносящегося во всем гротескном великолепии на трон эстетизма. Подчеркнутая театральность, понимаемая на уровне избыточности, гипертрофированности не только художественных материальных форм спектакля, но и на уровне метафизическом, позволяет режиссеру создать картину трагической абсурдности бытия, где единственным способом выжить является творчество. Такого использование принципа «театра в театре», шинуазри, показывающих условность искусства. Сценическая реальность «Барокко» моделируется режиссером по коллажному принципу, то есть возвышенная барочная музыка сочетается с роком, роскошные китайские ханьфу и фантастические короны с солярной символикой с лакированной кожей, кричащее неоновое освещение с патетикой драматического момента. Серебренников осуществляется эстетическое отождествление разных стилей и подходов, тем самым, осуществляет символический дрифт через историю и культуру, возникающий не просто как способ критики искусства, но и социальных обычаев.

Костюм подчиняется общей сценической провокативной концепции вызова общественному мнению и эстетическому вкусу на уровне эклектического комбинирования стилей различных эпох. Таким образом историзм не является лишь номинальным признаком времени, но воспринимается на сенсорном уровне, вызывая у зрителя ассоциации с тем или иным культурным опытом. Серебренников наследует цветомузыке Скрябина, реализующей задумку мистериальной гармонии, визуализируя эту идею благодаря в том числе костюму музыкантов. Цветастые клоуны в зеленом, красном, серебряном, золотом возникают как яркие авангардные пятна поп-арта, рождающие барочные музыкальные темы. Такой синкретический подход позволяет сохранить независимость и цельность восприятия каждого отдельного стиля, приема и направления, использованных в спектакле, но и объединить их общей задумкой.

Режиссер для той же открытости использует традицию «живых картин», составляя мизансцен таким образом, чтобы возникали аллюзии на известные живописные полотна. Так образ Жанна д'Арк, ставший прототипом современного идеолога борьба за свободу, встраивается в ренессансный сюжет картины «снятие с креста», что позволяет мыслить современного носителя идеи как мученика. Спектакль «Барокко» насквозь интертекстуален, поэтому в параллель мотиву мученичества звучит мотив предопределения, материализованный в образе трех старух, судьбоносных в блестящих обтягивающих платьях и натуральных мехах Парок, явившихся из античной мифологии. А мотив неизбежной конечности бытия вновь обращает зрителя к барочной природе ироничного самосознания, напоминающего о том, что искусство хоть и греховно и не способно спасти человека, но может скрасить и украсить его бренную жизнь. «Жизнь только сон. Она, кажется, так сладка, но радость скоротечна. Всем придется умирать», — поет персонаж Никиты Кукушкина пассакалию Стефана Ланди «Человек исчезает как тень». Его вороватый и пронырливый фокусник, облаченный в роскошный жемчужный чепец, удлиненный барочный жилет и елизаветинский воротник, отправляется в зрительный зал, чтобы проделывать всевозможные фокусы с наивным зрителем, который ведется на позитивную музыку и не знает содержания. Таким образом, режиссер следует принципу оксюморона, сочетая, казалось бы, разные стилистики, разные эмоциональные настроения, что помогает обнажить болезненные точки современности. В результате барокко оказывается открытой системой, вбирающей в себя всё причудливое, независимо от культурного контекста.

«Барокко» стал наивысшим проявлением постмодернистского эстетизма в творчестве Серебренникова, воплощающего вычурную барочную элегантность не только визуализации театрально-музейных произведений искусства, но и в самой драматургии действия, провокационно-акционного в духе массовых выступлений и манифестов. Барочный тип трагизма, сформулированный в песне Ланди, переосмысляется режиссером в социальном ключе, демонстративно изобличающем агрессивные действия по отношению к художнику. Этот спектакль автобиографичен по своему эмоциональному наполнению и атмосфере, поэтому отличается изысканностью визуальных образов, позволяющих воспринимать и как проявления красоты в хаосе мироздания. Это явление трансформируется из материальной сферы действия (то есть буквально костюмов, которые мы видим на сцене) в сакральное, что отзывается экзистенциальном уровне. То, что в «Барокко», основанном на европейской философской мысли и теориях бытия, реализуется как открытость хаосу, в осмыслении «русского» материала становится исследованием хаоса изнутри.

«Кому на Руси жить хорошо» (2015) и «Русские сказки», спектакль, который уже несколько лет не идет в репертуаре театра, перекликаются между собой и показывают много параллелей не только по способу разработки темы, но и по арсеналу художественных приемов. Поэма-одиссея

в интерпретации Серебренникова, исследующего психологию уже современного человека, но идущего вслед за Н. Некрасовым, становится драматическим размышлением на тему «русскости», как особой черты менталитета. «Русскость» — это не указание н национальность и не само определение менталитета, это комплекс генетически и культурно сформированных общенациональных отличительных признаков характера.

Композиционная структура спектакля состоит из трех частей: первая часть «Спор», в которой происходит завязка истории, вторая часть «Пьяная ночь» пластически фрагмент об ирреальности бытия и третья часть «Пир на весь мир». В первой части некрасовские мужики начинают свое путешествие с телевизионного ток-шоу, где им предлагается отправиться на поиски счастья, а в награду за обнаружение этого самого мифического счастья получить финансовое вознаграждение. За метафорической экранной рамкой испытуемых мужиков ожидает нелицеприятная картина реальности с женами во фланелевых халатах, телевизором, ковром и покрывалом с бахромой на концах, олицетворяющих достойную обеспеченную жизнь. Цитирование советской повседневности в ее самых буквальных и узнаваемых деталях возникает в спектакле не столько как культурный код времени, который совершенно не связан с эпохой героев поэмы Некрасова, сколько как отсылка к самому способу мышления человека XX и XXI века. Используя предметный визуальный ряд прошлого столетия, режиссер предлагает восстановить, прежде всего, не саму материальную культуру, но сознание человека, укорененного и отрекающегося от быта в пользу поиска духовного. Режиссер воссоздает механизм мышления современного человека, порождения потребительского общества, средствами социального контекста прошлого столетия, упуская из вида то, что человек в советскую эпоху не был обременен поиском самое себя, не бежал от «захламленной» реальности к светлому будущему. Он жил с этой идеей и продвигался к ее реализации постепенно. Одной из возможных интерпретаций появления советского колорита в некрасовском тексте о современных реалиях, является прямое указание на существующую нищету, в которой живут простые работяги-крестьяне. Современный крестьянин — работник завода или курьер службы доставки, слесарь и любой другой представитель среды, воспринимаемой как маргинальная. Они поныне живут с пыльными коврами на стенах, с добротными югославскими «стенками» и «горками», по сути, с пыльной душой от безысходности. Режиссер предлагает осуществить ментальный дрифт из некрасовского прошлого в настоящее, чтобы идентифицировать себя с таким же отчаянным и обделенным человеком, что и двести лет назад. Постоянство в неизменности.

Спектакли Серебренникова «одеваются» художником по костюмам Полиной Гречко, стараниями которой рождаются настоящие модные коллекции внутри драматического действия. Если обратиться к теории фэшн-индустрии, то подобными коллекциями называют группу предметов гардероба, объединенных между собой общей идеей, стилем, художествен-

ным решением, цветовыми сочетаниями. Такой подход позволяет создать целостный художественный образ даже такого спектакля, в котором ведущим стилем является кэжуал.

Поэма Некрасова облачается в емкие высказывания советского прошлого. Что могут сказать фланелевые халаты современному поколению? Телевизоры? Ковры, развешанные в квартире как в музее? Это привычные элементы напускного домашнего быта, достатка, уюта, от которого герои отказываются в пользу поиска истины. Уходили из типовых квартир и от типовых жен, а на перепутье каждый обнаруживает свою исключительность, таким образом, что образ начинает звучать романтическими трагическими нотами. Здесь костюм не является маркером исторического времени, но отмечает индивидуальность героя — потертые «кожанки», съеденные молью шапки-ушанки, такие нелепые брюки со стрелками. А в дороге удобная повседневная одежда сменяется рабочими стеганками — костюм меняется в зависимости от жизненных обстоятельств, как в повседневности. Для стилистического визуального уравновешивания спектакля, переполненного предметами низовой культуры режиссер прибегает к встраиванию образов прекрасного. Так в секендхендовском хламе «Идиотов» возникает белый лебедь в балетной пачке, «Барокко» украшается китайскими ханьфу, а в «Кому на Руси...» сцена превращается в подиум модного дома, когда дело доходит до: «Не все между мужчинами / Отыскивать счастливого, / Пощупаем-ка баб!». К подобному приему неоднократно обращались отечественные и зарубежные режиссеры, в частности, Петр Фоменко в спектакле «Как важно быть серьезным», где костюмы создавал ученик Вячеслава Зайцева.

В показе Серебренникова участвуют «бабы» из разных русских губерний в роскошных стилизованных костюмах на этнографические мотивы, тем самым подчеркивая то, что судьба всех женщин на Руси едина, что в Смоленской, что в Ярославской губернии она несчастна. Каждый костюм — произведение театрального искусства, венчают короны, рожденные под впечатлением от формы и силуэта кокошника, старинного головного убора. Эти «дикие» венценосные головные уборы стали как бы квинтэссенцией исконно русского начала в архаических и ритуальных мотивах.

Вторая часть «Пьяная ночь» — это пластическое выражение боли под вокальный аккомпанемент условного греческого хора в лице красавиц-баб из предыдущей сцены. Монохромным черным переливаются в свете софитов костюмы, расшитые бисером и пайетками, исполнительных хора. Обаяние этнографического колорита сменилось устрашающей и чарующей элегантностью черных эстрадных одеяний, созданных также в единой стилистике, свойственной модным коллекциям. Таким образом, женский образ в спектакле раскрывается не только на текстуальном авторском уровне, но и в пластической проекции, предлагающей взглянуть и на роскошную барыню в кокошнике, и на женщину во фланелевом халате, и на даму в элегантных траурных нарядах, и на Матрену Тимофеевну

в платке, фуфайке и трениках. Режиссеру удается вывести женский образ из профанной плоскости на территорию экзистенциального героизма, подразумевающего трагическое мироощущение бытия, которое пронизывает насквозь всю поэму Некрасова. Сценическими же средствами реализовывается этот посыл через движение коллективного бессознательного материализованного в танце мужиков, пьяных, полуобнаженных и увечных морально и физически.

Этнографические мотивы в творчестве режиссера продолжили артикулироваться в спектакле «Русские сказки», возникшем после экспедиции по Ярославской земле в поисках обнаружения зашифрованных некрасовских деревень Горелова, Неелова Неурожаки тож. «Кому на Руси...» и сказки рождались практически параллельно, ведь мир афанасьевских произведений отнюдь не столько сказочный и не столь детский. Это сказки для взрослых в формате какого-то странного сна-путешествия, где каждому зрителю выпадает то или иное направление пути. Эти спектакли взаимодополняют друг друга и достраивают смыслы, в том числе, и в визуальной концепции. Например, элегантные черные облачения, дополненные черными венками на голове, превращаются в готические бархатные и шелковые наряды фурий. В этих образах соединяется пленяющая красота и таинственная пугающая жестокость.

Использование этнических элементов костюма для соединения повседневности и экзистенциального переживания наблюдалось и в спектакле «Чаадский» (2017). В Грибоедовском обществе, облаченном в офисную серость и олимпийскую спортивность, всецело отразились социально-политические настроения современного общества через визуальную образность. Костюм в этом спектакле не только создает единый художественный образ, но и конструирует социальное тело общества, указывая на прежнюю деспотическую иерархичность, но в новой одежде (Barbieri 2016).Эта пирамида состоит по задумке режиссера из низшего класса, обслуживающего персонала, одетого в грязную спецодежду; среднего класса, офисных крыс в серой форменной одежде; привилегированной прослойки, своеобразных селебрити, спортсменов в брендовых трениках, а также высшего сообщества, искаженной проекции русского сознания в нарядах а’ля рюс.

Второй акт, открывающийся сценами на балу, проходит под знаком великолепных кокошников, богато расшитых жемчугом и украшенных вышивкой. Шесть княжон Тугоуховских для странствующего по заграницам Чацкого предстали как шесть белых старорусских лебедей в безвкусных, устаревших нарядах, которые по мнению местного (московского) светского общества, являются самыми модными. Для усиления сатирического эффекта режиссер устраивает целый костюмный парад, где праздничные облачения девиц буквально витают в воздухе. Шесть атлантов выносят на съемниках для одежды расписные костюмы в стиле а’ля рюс так, что создается эффект раздвоения сущности человека и его красивой маски. Боярские длинные рукава княжон на контрасте с несколько эстрадным ко-

стюмом Загорецкого, напоминающий покрытого блестками и стразами Николая Баскова, выглядят очень уместными на светском рауте.

В «Чаадском» режиссерский жест в пользу резкого смыслового контраста между офисным стилем и этническим колоритом прочитывается как иронический взгляд на само явление «русского» в мировой культуре, превращающееся в какую-то отдельную категорию, морально-этнический набор характеристик. Кокошники — это клюква, то есть ложный стереотип, свойственный скорее американскому и азиатскому взгляду на нашу культуру. Спектакль за счет этого яркого художественного акцента приобретает ракурса — внутренний взгляд самого режиссера и внешний взгляд иностранца на то, что происходит в России. Все ходят в кокошниках, важном отличительном аксессуаре образа русской девушки.

В критике этот режиссерский ход получил следующие отзывы: «В финале Чаадский таки спускается на горемычную землю, а образ России складывается вырви глаз — длинноногие девицы в нарочитых кокошниках на плечах у такелажников» (Бирюкова 2017), «Княжны на балу — в гипертрофированных сверкающих кокошниках, с лексиконом «эллочек» (Муравьева 2017). Нарочитые, гипертрофированные, китчевые псевдорусские кокошники — никто не верит в реальность подобного костюма. Не очень верно подмеченная характеристика китчевости подобного приема, так как кокошники здесь не являются откровенной халтурой, но провокативным ходом, вызывающим одновременно чувство восхищения и негодования. В этих образах обнаруживается множество культурных и художественных смыслов, развивающих режиссерское исследование образа России не только в драматическом театре, но и в музыкальном

Если в этих спектаклях современный костюм оказывается прежде всего медиумом саркастической сатиры, то открытость костюма исторического к всевозможным трансформациям стилизации позволяет именно создать эффект сатирического восприятия. Спектакль «Ахматова. Поэма без героя» (2016) создан в рамках цикла постановок в «Гоголь-центре» о советских поэтах. Авторами стали Алла Демидова и Кирилл Серебренников, который также приложил свою руку к созданию костюмного решения. По сути поэма — это моноспектакль, оформленный почти в стилистике нуара, только белый цвет из этой истории полностью исключен. Это господство черного, глубинного, замкнутого, цвета, в котором героине Демидовой комфортно спрятаться от жесткого ужасного мира. Черный бинарный цвет — цвет окружающего и цвет внутреннего умиротворения. В этом спектакле не приходится говорить об исторических костюмах, но о костюме, задающем поэтическую динамику в простых формах, линиях и строгой цветовой гамме. Черное просторное платье, скрывающее фигуру и черное элегантное бархатное пальто в пол, как некий знак утонченной натуры поэтессы. Режиссер вводит и свой излюбленный элемент — диадему-корону с множеством остроконечных лучей — это черное солнце, черный нимб, двойник героини Ахматовой. Оказывается возможным выделить из исторического костюма костюм поэтический, лишенный бытового

силуэта и не относящий непосредственно к историческому. Подобный костюм можно было бы классифицировать как персонажный, то есть такой, который работает не столько на реализацию режиссерской идеи, но на раскрытие образа конкретного героя, в данном случае образа Ахматовой.

К историческому костюму и его стилизации Серебренников как режиссер и художник обращается во многих своих спектаклях. Обращаясь к историческому костюму и контексту, он ищет способ, выразительное средство для выявления эстетического конфликта между эпохами, эстетического и социального, политического конфликта внутри одного времени. Этот костюм является в спектакле самодостаточным объектом красоты; в некоторых случаях своеобразным музейным экспонатом, наполненным действенной природой смысла спектакля; объектом сатиры. Автор современного спектакля преследует задачу создания антуража, ощутимого духа эпохи, нежели воссоздание ее аутентичной материальной предметности.

Семантические метаморфозы, происходящие с этими своеобразными эстетскими вбросами красоты в мир хаоса, варьируются от простого смыслового обозначения эпохи до сложных подтекстов, питающих смыслы самого спектакля. Режиссер экспериментирует с историческим костюмом в основном на территории произведений прошлых столетий, не привнося в современность детали прошлого. Театральный «историзм», включающий в себя установку на фигуративное, буквальное конструирование исторической реальности в эстетических, визуальных и социальных подробностях в сценической реальности, переосмысляется не только Серебренниковым, но и всеми представителями постмодерна. Честный и правдивый «историзм» перекодируется в условный «историзм», предполагающий множество допусков по воплощению и свободу художественной интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

Аристотель. *Риторика. Поэтика*. Санкт-Петербург: Азбука, 2013.

Бирюкова Екатерина. Времен Очаковский и покоренья Крыма <https://www.helikon.ru/en/node/2893> 17.05.2023

Брук Питер. *Пустое пространство*. Москва: Прогресс, 1976.

Вилисов Виктор. *Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили*. Москва: АСТ, 2019.

Гринберг Клемент. Авангард и китч. <http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf>17.05.2023

Леман Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. Москва: adсдизайн, 2013.

Лосев Алексей. *История Античной эстетики. Аристотель и античная классика*. Москва: Издательство АСТ, 2000.

Лотман Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2022.

Лотман Юрий. «Текст в тексте». Ильинская Наталья (ред.). *Образовательные технологии*. Москва, 2014: 30–42

Маньковская Надежда. *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000.

Муравьева Ирина. Апология Грибоедова <https://rg.ru/2017/06/04/reg-cfo/kirill-serebrennikov-predstavil-v-gelikon-opere-chaadskogo.html>17.05.2023

Уайльд Оскар. *Избранные произведения*. Т 2. Москва: Республика 1993.

Ханик Л. Ю. «Н. Евреинов и Вс. Мейерхольд: подходы к стилизации В театральном искусстве эпохи модерна». Лаврова Светлана (ред.) *Вестник Академии русского балета*

им. А. Я. Вагановой. <https://cyberleninka.ru/article/n/n-evreinov-i-vs-meyerhold-odhody-k-stilizatsii-v-teatralnom-iskusstve-epohi-moderna >17.05.2023
Шимадина Марина. «Барокко под следствием». Валерий Яков (ред.). *Театрал*. <http://www.teatral-online.ru/news/23283/ >17.05.2023
Barbieri Donatella, Pantouvaki Sofia**. «**Towards a philosophy of costume**».** *Studies in Costume & Performance* 1/1 (2006): 3–7.

REFERENCES

Aristotel'. *Ritorika. Poetika*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2013.
Biryukova Ekaterina. Vremen Ochakovskij i pokoren'ya Kryma <https://www.helikon.ru/en/node/2893> 17.05.2023
Bruk Piter. *Pustoe prostranstvo*. Moskva: Progress, 1976.
Vilisov Viktor. *Nas vsekh toshnit: kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili*. Moskva: AST, 2019.
Grinberg Klement. Avangard i kitch. <http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf>17.05.2023
Leman Hans-Tis. *Postdramaticheskij teatr*. Moskva: adcdizajn, 2013.
Losev Aleksej. *Istoriya Antichnoj estetiki. Aristotel' i antichnaya klassika*. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2000.
Lotman Yurij. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2022.
Lotman Yurij. «Tekst v tekste». Il'inskaya Natal'ya (red.). *Obrazovatel'nye tekhnologii*. Moskva, 2014: 30–42
Man'kovskaya Nadezhda. *Estetika postmodernizma*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2000.
Murav'eva Irina. Apologiya Griboedova <https://rg.ru/2017/06/04/reg-cfo/kirill-serebrennikov-predstavil-v-gelikon-opere-chaadskogo.html>17.05.2023
Uajl'd Oskar. *Izbrannye proizvedeniya*. T 2. Moskva: Respublika 1993.
Hanik L.Yu. «N. Evreinov i Vs. Mejerhol'd: podhody k stilizacii V teatral'nom iskusstve epohi moderna». Lavrova Svetlana (red.) *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. <https://cyberleninka.ru/article/n/n-evreinov-i-vs-meyerhold-podhody-k-stilizatsii-v-teatralnom-iskusstve-epohi-moderna >17.05.2023
Shimadina Marina. «Barokko pod sledstviem». Valerij Yakov (red.). *Teatral*. <http://www.teatral-online.ru/news/23283/ >17.05.2023
Barbieri Donatella, Pantouvaki Sofia. «Towards a philosophy of costume». *Studies in Costume & Performance* 1/1 (2016): 3–7.

Лејла Салимова

ИСТОРИЈСКИ КОСТИМ У ПОСМОДЕРНИСТИЧКОМ ПОЗОРИШТУ: СТИЛИЗАЦИЈА И СЕМАНТИЧКО ПРЕКОДИРАЊЕ

Резиме

Постмодернистичко позориште негуе друге начине рада са историјским контекстом: деструкцију и ауторску реконструкцију, растављање и поновно састављање истовремено не само на симболичком, већ и на визуелном нивоу. Редитељ Кирил Серебреников представља историјску фигуративност, између осталог, и кроз одабир костима. Он прибегава методи стилизације и различитим њеним приступима, као што су цитирање, реплика и колаж, као и кич култури, која му омогућава да открива моменте актуелизације историје кроз приказивање њених одбојних страна кроз визуелно истанчану форму, еротизацију историјског естетизма. Позоришни историзам, у свом уобичајеном значењу, се поништава, претварајући се у неку врсту условног историзма, то јест верзију артефакта удаљенију од праизвора. Историјско је подређено естетској интерпретацији аутора.

Кључне речи: постмодернистичко позориште, историјски костим, позоришни костим, К. Серебреников.

СТОЛЕТИЕ ГИНХУКА

GINKHUK'S CENTENARY

UDC 7.01:061(470)

СТОЛЕТИЕ ГИНХУКА

GINKHUK'S CENTENARY

В отличие от юбилея ОБЭРИУ, дата столетия Государственного института художественной культуры (ГИНХУК) достаточно конкретна. Хронологию его возникновения восстанавливала в своей первопроходческой работе Лариса Жадова: «Структура и программа ГИНХУКа в основе своей были определены его создателем К. С. Малевичем, который 15 августа 1923 г. был назначен директором Петроградского Музея Художественной Культуры (МХК), а 1 октября 1923 г. в МХК <были> созданы исследовательские отделы. В октябре 1924 г. МХК был переформирован в Институт Художественной культуры (с 17/III — 1925 г. Государственный Институт художественной культуры)»[1].

В свою очередь, Галина Демосфенова поясняла метаморфозы имени ГИНХУК: «Это его официальное наименование было утверждено в 1924 г., до этого он в документах именуется как "Институт Высших Художественных Знаний", "Институт исследования культуры искусств", "Исследовательский институт при Музее Художественной Культуры в г. Петрограде", "Научно-исследовательский институт Художественного труда"»[2].

К весне 1923 года относится коллективный демарш создателей ГИНХУКа — первое и оставшееся единственным совместное выступление Павла Филонова, Павла Мансурова, Михаила Матюшина и Казимира Малевича. Каждый из них предоставил к публикации собственный манифест, и они были напечатаны в петроградском еженедельнике *Жизнь Искусства*, в выпуске № 20 (22 мая) со следующей редакционной врезкой:

> 17-го мая в залах Академия Художеств открылась объединенная выставка, организованная Сорабисом. Выставка очень интересна во многих отно-

---

[1] Л. А. Жадова. «Государственный Институт Художественной Культуры (ГИНХУК) в Ленинграде», *Проблемы истории советской архитектуры*. Сборник научных трудов № 4, под ред. С. О. Хан-Магомедова. Москва: ЦНИПИГ, 1978: 25–26.

[2] «Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа». Вступ. ст. и публ. Г. Демосфеновой. *Терентьевский сборник*. Под общ. ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 1996: 113.

шениях. Уже одно то, что на ней сопоставлены работы художников всех направлений, плоды деятельности за период с Первой Государственной выставки, говорит за обязательность особо внимательного подхода к выставке. Редакция «Жизни Искусства» имеет ввиду в следующем номере поместить ряд обзоров, посвященных как выставке в целом, так и отдельным течениям и отдельным авторам[3]. В настоящем же номере Редакция печатает декларации четырех представителей новых течений, с которыми они выступают на выставке: Филонова, Матюшина, Малевича и Мансурова. Оценка этих деклараций дана будет позднее в связи с обзорами выставки. Редакция предлагает всем деятелям изобразительного искусства высказаться по вопросам, затронутым в вышеприведенных декларациях[4].

Этот блок деклараций был, по справедливому предположению Екатерины Ивановой, скорее всего «кураторским проектом» Николая Пунина, цель которого заключалась в том, чтобы дать слово «левому искусству»[5]. На это намекает, например, редакционная ремарка, сопровождавшая публикацию памфлета Малевича «Ванька-встанька», который был напечатан вслед за статьями, посвященными «Выставке Союза работников искусств»: «Редакция, не разделяя мнений автора, дает место настоящей статье, как принадлежащей перу представителя левого течения»[6].

Сам же Пунин характеризовал публикацию четырех деклараций деятелей «левого искусства» следующим образом:

> Два веселых, один умеренный и один мрачный манифесты, опубликованные в предыдущем номере “Жизни Искусства”, пытаются ввести в понимание новейшей живописи <влияние?> второй, на мой взгляд, побочной линии ее развития. Только вряд ли эти манифесты, за исключением декларации М. В. Матюшина, в состоянии помочь пониманию этой живописи. <...>
>
> М. В. Матюшин, не в пример своим товарищам, скромно и осторожно находит свои позиции в противоречиях современной живописи. Определяя — и совершенно справедливо — эту живопись, как «силу разделившуюся», он видит спасение в возврате к девственной почве опыта и полагает, что можно опять начать сначала — ничего не организуя, лишь отражать впечатления. <...>

---

[3] См. в следующем выпуске *Жизни Искусства* от 29 мая 1923 г. (№ 21/896) статьи Вл. Денисова «К объединенной выставке Сорабис’а» (стр. 13–14) и Н. Пунина «Государственная выставка» (стр. 14–15).

[4] «От редакции». *Жизнь Искусства* 20/895 (22 мая 1923): 16.

[5] См. его специфическую экспликацию «О “левых”»: «“Левыми” обычно называют художников-новаторов; в наше время таковыми считаются художники, либо работающие в традициях Сезанна, Ван-Гога и последующего кубизма, либо преодолевшие или обошедшие эти традиции; в последнем случае не имеется уже никаких внешних положительных признаков левизны, и “левым” тогда обычно называется всё, что не противоречит тому пониманию худ<ожественной> культуры, которое сложилось у большинства “левых” художников; так что, проще говоря, “левым” в искусстве будет всё то, что “левые” художники назовут “левым”; таким образом, этот до крайности условный термин ничего, собственно говоря, не обозначает; дело сводится к состоянию и пониманию художественной культуры новыми, с каждым годом количественно возрастающими группами художников» (*Жизнь Искусства* 21/896 (29 мая 1923): 14).

[6] *Там же*: 15.

Мрачен манифест К. Малевича — «Зеркало супрематизма» — с его восемью «заповедями ничто». «Нет бытия ни во мне, ни вне меня...», равно нулю и познал нуль — супрематическая поэзия Экклезиаста, гимн отчаяния. Малевич, подобно Филонову, ни в какой мере не считается с существующей в науке терминологией, «а бесчисленность и безграничность, — пишет он, — равны нулю». Зачем так писать? Ведь безграничность (=бесконечность) как термин вполне точен и имеет даже свой символ — (∞) опрокинутую восьмерку; нуль — это тоже точный термин и символ, означающий определенное понятие. Зачем же говорить, что бесконечность равна нулю? <...>

Малевич не нуль, свидетельствую об этом всеми своими чувствами, а он — всем ходом своей живописи — Малевич, один из наиболее динамичных художников времени[7].

Приведем здесь два из четырех манифестов — Матюшина и Малевича — те, на которые Пунин обратил отдельное внимание:

Не искусство, а жизнь.

Есть времена, когда человечество, громоздя опыт на опыте, создает условный знак, в который вливается его творчество, и начинает называться искусством («искусство сделано»). Но в начале была простая отраженность впечатления, ритмически повторяемая, как звук. Это и был несложный, простой шаг самой жизни. Теперь, в своем неуклонном движении и развитии, искусство дошло до дробления своего знака и уже именуется «правым», «центральным» и «левым».

Оно уже *«Сила разделившаяся»*.

«Зорвед» по существу самого акта зрения (поле наблюдения *360* град.) становится на изначально девственную почву опыта.

«Зорвед» знаменует собой физиологическую перемену, прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого.

«Зорвед» впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого «заднего плана», всё то пространство, остававшееся «вне» человеческой сферы, по недостатку опыта.

Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками «Зорведа», ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга. Этим самым неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника познание пространства, то отсюда новый шаг и ритм жизни, невливающийся ни в какую форму и знак — «правого, левого». Это пока еще *«Сама примитивная жизнь»*, идущая вместе с величайшими открытиями, вывороченными на поверхность чудовищным взрывом русской революции, давшей свободу и жизнь всему действительно живому и ищущему.

М. В. Матюшин.

---

[7] Н. Пунин. «Государственная выставка. (Продолжение)». *Жизнь Искусства* 22 / 897 (5 июня 1923): 5–6.

1) Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю.

2) Если творения мира — пути бога, а «пути его неисповедимы», то он и путь равны нулю.

3) Если мир — творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

4) Если религия познала бога, познала нуль.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

7) Если кто-либо познал абсолют, познал нуль,

8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо.

A_2) Сущность различий.

Мир как беспредметность.

К. Малевич.

Коллективное выступление в печати руководителей исследовательских отделов будущего ГИНХУКа было очевидным проявлением пореволюционного противостояния повсеместно вводимой пролетарской культуре и имело решающее значение в попытках консолидации «левых сил» искусства в границах одного отдельно взятого города — Петрограда. Эта идея, или даже концепция, по-настоящему обнажена в выступлениях в эти годы Игоря Терентьева, занятого организацией Фонологического отдела Исследовательского Института Высших Художественных Знаний при Музее Художественной Культуры — до официального переименования этого института в ГИНХУК отдел Терентьева не доживет и будет упразднен в 1924 году.

Тем не менее, на протяжении двух лет он предпринимает усилия по расширению пространства борьбы «левой культуры» и выходит за рамки пластического искусства, *bringing into the fold* также архитектуру, музыкальное искусство и, что самое важное — словесность, а в первую очередь, поэзию. Спустя два года этой концепцией проникается Даниил Хармс, не без влияния Александра Туфанова, бывшего сотрудника Терентьева.

Как нам уже приходилось писать, творческие поиски Хармса «1925–1926 гг., как и предпринимаемые им попытки консолидации “левых” сил в искусстве, не ограничивались *заумью* и участием в группе Туфанова. Необходимо упомянуть о контактах, существовавших с поэтами-имажинистами <...>, нужно вспомнить и об организованном в 1926 г. силами некоторых будущих обэриутов театре *Радикс* и о последовавшей затем просьбе, адресованной Казимиру Малевичу, по поводу возможности репетировать в помещении ГИНХУКа; о планах сборника, который должен был быть составлен из теоретических и художественных текстов представителей всех “неприсоединившихся” движений того времени, в том числе формалистов»[8].

Не случайно поэтому, что новое движение Хармса, созданное уже после закрытия ГИНХУКа ставило себе целью превратить ленинградский Дом печати в центр «левых сил». Но главное, что учрежденное им движение содержало магическое слово — «объединение» — «Объединение реального искусства», или ОБЭРИУ.

Андрей Устинов

---

[8] Jean-Philippe Jaccard, Андрей Устинов. «Заумник Даниил Хармс: Начало пути». *Wiener Slawistischer Almanach* 27 (1991): 165–166.

UDC 7.01:061(470)
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.7

Екатерина Иванова
Европейский университет (Санкт-Петербург)
ekivanova@eu.spb.ru

Ekaterina Ivanova
European University (St. Petersburg)
ekivanova@eu.spb.ru

ГИНХУК В РАКУРСЕ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

GINKHUK IN THE PERSPECTIVE OF INSTITUTIONAL HISTORY

В статье с точки зрения институциональной истории рассматриваются события, связанные с образованием и ликвидацией ГИНХУКа. В первой ее части прослеживается институциональная генеалогия ГИНХУКа, то есть тот набор ближайших институциональных моделей, предшествовавших его возникновению, ориентация на которые во многом определила своеобразие Института, сочетавшего в себе черты научно-исследовательского центра, образовательного учреждения и творческой лаборатории. Особое внимание в этом рассмотрении уделяется предшествовавшим концепциям «института изучения искусств» и идее создания «исследовательских мастерских» при Академии художеств. Во второй части статьи рассматривается ряд событий, предшествовавший ликвидации ГИНХУКа как самостоятельного учреждения. В единый нарратив собраны факты, бывшие до сих пор уделом комментариев, а также добавлены некоторые новые детали. В этом изложении яснее очерчивается роль отдельных чиновников в судьбе ГИНХУКа, а решающее значение в деле его закрытия отводится реакциям начальства на рукопись сборника Института в накалившейся идеологической обстановке.

Ключевые слова: ГИНХУК, ИНХУК, ГАХН, МХК, исследовательские мастерские, Академия Художеств, Казимир Малевич.

The article examines the events related to the formation and liquidation of GINHUK from the perspective of institutional history. Its first part traces the institutional genealogy of GINKHUK, that is, that set of immediate institutional models that preceded its emergence, the orientation towards which largely determined the uniqueness of the Institute, which combined the features of a research center, an educational institution and a creative laboratory. Particular attention in this discussion is given to the previous concepts of the “institute for the study of art” and the idea of creating “research workshops” at the Academy of Arts. The second part of the article examines a series of events that preceded the liquidation of GINKhUK as an independent institution. Facts that have been the province of com-

mentary so far have been compiled into a coherent narrative, and some new details have been added. This presentation outlines more clearly the role of individual officials in the fate of GINKhUK, and decisive importance in the matter of its closure is given to the reactions of the authorities to the manuscript of the Institute's collection in a heated ideological situation.

Keywords: GINKhUK, INKhUK, GAKhN, MKhK, research workshops, Academy of Arts, Kazimir Malevich.

1. Набросок институциональной генеалогии

В числе прочих научно-художественных институций раннесоветского времени ГИНХУК занимает особое положение. Оно продиктовано не только кадровым составом Института — руководителями его отделов были выдающиеся авангардные художники — но и его институциональным своеобразием. Очень небольшой и при этом очень амбициозный, Институт сочетал в себе черты научно-исследовательского центра, образовательного учреждения и творческой лаборатории и, по сути, претендовал на создание новой науки, которую работавшие в нем художники выводили из собственной художественной практики.

Задача этой статьи — показать каким образом это своеобразие складывалось, но не на концептуальном уровне (что потребовало бы обширного экскурса в историю идей), а именно на уровне института, то есть, продемонстрировать тот набор ближайших институциональных моделей, на которые ориентировались создатели ГИНХУКа, и сочетание элементов которых в итоге определило его специфичность. Другими словами — дать набросок институциональной генеалогии ГИНХУКа.

Для начала следует коротко напомнить основные факты из его истории. Он был основан на базе петроградского Музея художественной культуры (МХК), созданного по инициативе левых художников из Отдела ИЗО Наркомпроса (Карасик 2001: 13–17). Музей открылся для публики в 1921 году. В конце августа 1923 года заведующим Музеем был назначен Казимир Малевич, и уже осенью при Музее были открыты исследовательские Отделы[1]. Осенью 1924 года МХК был официально переименован в Институт художественной культуры, а в начале следующего получил статус государственного. В конце 1926 года ГИНХУК был слит с Государственным институтом истории искусств (ГИИИ), что фактически означало его ликвидацию.

---

[1] Формально-теоретический (позже Отдел живописной культуры) — зав. Малевич, Органической культуры — зав. Михаил Матюшин, Материальной культуры — зав. Владимир Татлин (позже Николай Суетин), и Общей идеологии (позже Общей методологии) — зав. Павел Филонов (уже в конце 1923 г. отказался от своей должности, которую занял Николай Пунин); а также два внештатных отдела: Экспериментальный — зав. Павел Мансуров, и Фонологический — зав. Игорь Терентьев. Фонологический отдел просуществовал при МХК меньше года, Отдел Мансурова в 1925 г. был закрыт как ненаучный, однако продолжил работу неофициально.

Организацию ГИНХУКа в первую очередь, и закономерно, связывают с докладом Павла Филонова «Институт Исследования Культуры Искусства», который был сделан им от группы левых художников в июне 1923 года на Петроградской губернской музейной конференции. Одним из вопросов конференции была дальнейшая судьба МХК, необходимость существования которого в тот момент многими ставилась под сомнение (Карасик 1998: 12). В докладе Филонова предлагалось вместо Музея организовать институт, в который Музей должен был войти на правах Отдела, что в дальнейшем и было реализовано при поддержке ведомств, руководивших музейными и научно-художественными учреждениями. По итогам конференции была образована комиссия при Акцентре, как было сказано в заметке в журнале *Жизнь искусства*: «Для разработки вопроса о МХК в целях превращения его в музей-институт, связанный с научными музейными организациями» (Карасик 1998: 367).

Оставив пока в стороне содержание доклада и то влияние, которое он оказал на непосредственную организацию Института, обратимся сперва к тому, что ему предшествовало. В целом этот доклад — хотя Филонов никакого прямого отношения к Музею не имел[2], — нельзя назвать неожиданным, поскольку и в самом Музее уже начиная с 1921 года, то есть буквально с открытия, велись разговоры о его возможных преобразованиях. Толчком к этому послужило отстранение левых художников от власти и расформирование Отдела ИЗО, структурным подразделением которого по сути и являлся Музей (у него не было собственной сметы, а сотрудниками были служащие отдела). Основная хронология посвященных этому вопросу дискуссий была восстановлена И. Карасик (Карасик 1998: 12), мы же здесь их коротко суммируем.

Первые предложения о возможных трансформациях МХК исходили от Николая Лапшина, научного сотрудника и помощника директора Музея, занимавшего в то же время ряд высоких административных постов[3]. В ходе различных заседаний осенью 1921 и зимой 1922 года Лапшин последовательно говорит о «желательности организовать при Музее Институт художественной культуры, как орган ученого характера», затем предлагает «образовать научные учреждения из состава активных художников и критиков и узаконить право научной разработки и исследования всего художественного материала». Наконец в январе 1922 года сообщает «о поручении Московским Инхуком т.т. Татлину, Матюшину, Дымшиц-Толстой и Лапшину организовать Петроградский Инхук, который явился бы отде-

---

[2] По мнению И. Карасик, Филонов выступал на конференции в качестве члена Ревизионной комиссии, обследовавшей МХК за несколько месяцев до ее проведения (Карасик 1998: 366).

[3] В апреле 1921 г. Лапшин был назначен заведующим подотделом художественного труда в Отделе ИЗО НКП, был членом художественной коллегии ИЗО НКП; с того же времени он занимал должность заведующего отделением ИЗО Художественного отдела Петрогубполитпросвета.

лением московского». Музейная комиссия[4] однако не захотела ставить новый Институт в зависимость от Москвы, и это предложение, как и предыдущие, ни к чему не привело.

Параллельно этим предложениям в Музее обсуждались и другие варианты расширения и углубления научной деятельности, которые касались именно практической исследовательской работы. Так, с осени 1921 года в планах МХК начинает фигурировать «исследовательская мастерская», в задачах которой значатся «научное исследование произведений искусства и художественного труда» и «экспериментальные работы научных сотрудников». В начале 1923 года идея «исследовательской мастерской» трансформируется в идею «лабораторно-исследовательских мастерских», на организации которых настаивает Малевич (лишь незадолго до этого включенный в Совет Музея), а затем и Владимир Татлин.

Таким образом, предложения по реорганизации Музея шли по двум основным направлениям. В русле первого речь шла именно о новом институциональном начинании — создании института или другого научного учреждения, в русле второго — об экспериментальной исследовательской работе в исследовательских мастерских и лабораториях. Хотя эти предложения не противоречили друг другу, они, тем не менее, исходили из разных контекстов, однако прежде чем перейти к их рассмотрению, следует коротко охарактеризовать общую ситуацию с художественной и научной политикой в первые годы после революции.

Тогда, как известно, власть в художественной сфере на первых порах оказалась в руках левых художников, вошедших в состав ИЗО Наркомпроса. Оказавшись у рычагов правления, они принялись за перестройку устоявшихся иерархий в области искусства. Первой задачей была трансформация художественного образования, которая вылилась в упразднение Академии Художеств и организацию Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ). Вслед за этим были предприняты попытки реформировать музейную систему, результатом которых стало основание Музея живописной культуры в Москве и Музея художественной культуры в Петрограде. В значительной степени усилия по их созданию были направлены на выработку новых принципов научного изучения искусства.

Так, в частности, Осип Брик высказывал мнение, что «музеи должны стать научными учреждениями, созидающими единую науку об искусстве» (Карасик 1998: 354). Однако дальнейшие шаги в этом направлении изначально были за пределами полномочий художников из Отдела ИЗО, поскольку шли в рамках общего реформирования высшей школы, которое осуществлялось более «компетентными» (в идеологическом смысле) подразделениями Наркомпроса. Собственно только внутри музеев или высшей школы научное изучение искусства на тот момент и существовало —

---

[4] Участие в этом заседании принимали А. Карев, Н. Лапшин, М. Матюшин, Я. Назаренко, С. Исаков, Н. Пунин, А. Таран, В. Татлин, Н. Тырса. Наиболее принципиальные возражения исходили со стороны Пунина. (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 6, л. 2).

последующее же разграничение научной и образовательной деятельности стало одной из характерных черт культурной политики советской власти, для которой важно было установить жесткий контроль за высшими учебными заведениями, признанными «рассадниками буржуазной идеологии» (Иванов 2012: 367).

Стремление вынести научную деятельность за пределы ВУЗов, оставив за ними лишь узкую функцию подготовки специалистов, обеспечив их лояльность предварительным идеологическим отбором студентов и удалением наиболее оппозиционно мыслящих профессоров, и стало одной из причин организации большого числа самостоятельных отраслевых НИИ в первые годы революции. В то же время нельзя не согласиться с установившимся в советской историографии убеждением, что в первые годы после революции «коммунистическая партия отводила науке в деле строительства социализма огромную по своей значимости роль» (Бастракова 1968: 4). Создание институтов в программе развития науки и «ее мобилизации в целях рационального исследования производительных сил» было одним из приоритетов советской власти. Так, только в 1918–1919 гг. в стране было создано 33 крупных института, к 1923 году их число достигло 55, а к 1927 году их было уже свыше 904 (Там же).

Вопрос о необходимости создания самостоятельного института для научного изучения искусства, по всей видимости, впервые при советской власти был поднят Наркомом просвещения Анатолием Луначарским в статье «Чем должен быть высший институт искусств», опубликованной в августе 1918 года в первом выпуске *Вестника народного просвещения Союза коммун Северной области* (Луначарский 1918). Поводом к ее написанию отчасти послужило осуществленное по инициативе отдела ИЗО закрытие Академии художеств. Отвечая на упреки в пагубности этого шага, в силу того, что Академия будто бы намеревалась сделаться центром научного исследования искусства, Луначарский предлагает собственное видение того, на каких основаниях подобный центр должен быть организован. На его взгляд, будущий институт должен был порвать с традиционном «интуитивным» искусствознанием и взяться за разработку новой науки об искусстве, базирующейся на экспериментальной эстетике и «научно-социалистической доктрине». В организационном плане институт, по замыслу Луначарского, должен был представлять из себя единый теоретический междисциплинарный центр, объединяющий крупнейшие высшие образовательные художественные учреждения без их обязательного административного, экономического и топографического слияния, с широким привлечением специалистов из естественных и социальных наук. Кроме того, предполагаемый институт, должен был являться не только ученым, но и учебным теоретическим центром (оставив функцию практического обучения за ВУЗами), и также выполнять просветительные функции.

Краткий пересказ статьи Луначарского вскоре был опубликован в журнале *Искусство*, издаваемом Художественным подотделом Московского

совета рабочих депутатов (К. М. 1918), причем автор публикации обращал на нее особое внимание всех работников искусства. Заметка, горячо поддерживающая идею создания нового института, заканчивалась словами: «Время этому пришло. Теоретикам пролетарского искусства указана благороднейшая задача». Таким образом, вопрос о создании нового научного центра встал на повестку дня.

По утверждению Алексея Сидорова (Сидоров 2017: 25), со стороны Отдела ИЗО идея создания института впервые была предложена в ходе организации Государственных свободных художественных мастерских, а именно: пункт об «Институте изучения искусств» был включен в «Схему учебного плана ГСХМ»[5], составленную, по всей видимости, в конце 1918 года. Никакой программы для института на тот момент еще не существовало, а прилагавшаяся к Схеме «Инструкция изучения искусств» (Сидоров называет ее авторами Давида Штеренберга, заведующего Отделом ИЗО, и Владимира Храковского) лишь указывала на «необходимость разработки в нем (путем семинариев) тем социологии искусств, анализа художественной формы, детского творчества и художественной педагогики» (Там же).

Необходимость разработки новых методов изучения искусства в Отделе ИЗО непосредственно связывали с необходимостью трансформации преподавания истории искусства. В частности, этот вопрос был поднят на одном из заседаний Коллегии по делам искусства в самом начале 1919 года в связи с докладом Брика о работе ГСХМ. На взгляд Брика, от старого метода преподавания было необходимо отказаться. «Сухой перечень археологических, формально-эстетических, хронологических и биографических сведений», — так в отчете о заседании характеризуется старый метод. Далее в тексте сказано: «К сожалению, у нас почти нет людей научно разрабатывающих вопросы искусства. Молодые критики и теоретики развращены „интуитивным“ методом. Наука об искусстве только еще зарождается» («В коллегии по делам искусства...» 1919).

Первым ответом на эти запросы стал московский Институт художественной культуры (ИНХУК), возникновение которого во всех подробностях было описано С. Хан-Магомедовым (1981). ИНХУК был создан на базе Совета Мастеров (объединения, изначальной задачей которого была «защита профессиональных интересов художников») по предложению Штеренберга в марте 1920 года. Разработать программу деятельности института было поручено Василию Кандинскому и Константину Юону. Обе программы были приняты и рассматривались как дополняющие друг друга план теоретический части (у Кандинского) и план практической деятельности (у Юона). Если у последнего основной целью института было заявлено создание «Большого стиля» и «Большого Искусства», установление связи с производством, а институт в целом представал скорее как ор-

---

[5] У Сидорова этот пункт включен в «Положение о СГХМ», уточнение принадлежит публикаторам.

ганизационный и руководящий центр, то в программе Кандинского целью работ Института художественной культуры названа «наука, исследующая аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом» (Подземская 2017: 45).

Хотя согласно изначальному замыслу ИНХУК должен был разрабатывать вопросы теории и практики искусства, в ходе организационных заседаний постепенно побеждала точка зрения, что Институт должен быть «научно-теоретической, а не творческо-практической организацией» (Хан-Магомедов 1981: 338). В конце мая 1920 года он был присоединен к отделу ИЗО Наркомпроса по линии Музея живописной культуры (МЖК). При этом предложенное на одном из заседаний в середине лета присоединение ИНХУКа к ГСХМ было отклонено со следующей формулировкой: «ИНХУК учреждение научное и не может взять на себя задачи практической педагогики» (Хан-Магомедов 1981: 340).

По утверждению Надежды Подземской, решение это было сделано преимущественно под влиянием Кандинского и шло вразрез с первоначальным замыслом Штеренберга, согласно которому «изучение искусств» рассматривалось как часть художественного образования (Подземская 2017: 46). Однако после того как в результате внутреннего конфликта в начале 1921 года Кандинский и его сторонники покинули ИНХУК, он все же оказался в большей степени связанным не с МЖК, а с ВХУТЕМАСом (организованном на базе упраздненных ГСХМ), поскольку там преподавали многие из членов Института. В этот период ИНХУК становится влиятельным центром конструктивизма.

Однако уже осенью 1921 года в работе ИНХУКа произошел новый перелом, связанный с идеей перехода «от конструкции к производству». Председателем правления стал Осип Брик, который, помимо прочего, еще в 1918 году заявлял о необходимости «организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где бы вырабатывались типы этих вещей — этих будущих произведений искусства» (Брик 1918).

Такая концепция института была близка Владимиру Татлину, называвшему свой метод «материальной культурой». В дальнейшем в ГИНХУКе он неизменно настаивал на практическом характере своей работы, при этом не отказывая ей в научности. Похожего взгляда в целом придерживался Павел Мансуров, хотя он и был менее последователен. В декабре 1921 года Татлин и Мансуров делали доклад в ИНХУКе, на котором рассказывали о произведенной ими работе по объединению петроградских левых художников. В документах МХК сохранился также текст телефонограммы, отправленной 21 декабря 1921 года, в которой среди прочего содержится просьба выслать Устав и материалы ИНХУКа[6], из чего следует,

---

[6] Телефонограмма была отправлена директором МХК А. Тараном. Адресат — Н. Альтман, бывший директор МХК и заведующий Центрсекцией ИЗО (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 6, л. 2).

что идея о создании петроградского отделения ИНХУКа рассматривалась непосредственно после поездки Татлина в Москву еще до ее обсуждения на заседании Музейной комиссии.

Курс на производственное направление вызвал в ИНХУКе новый раскол, в результате которого его вновь покинула часть сотрудников. В то же время разработка новой «науки об искусстве» нашла свое продолжение в деятельности образованной весной 1921 года Научно-художественной комиссии, а затем и в созданной на ее базе осенью того же года Российской академии художественных наук (РАХН, с 1925 года — ГАХН), одну из ключевых ролей в которых на первом этапе играл вышедший из состава ИНХУКа Кандинский. При этом РАХН по своей структуре, за тем исключением, что она не осуществляла образовательной деятельности, оказалась максимально приближена к концепции института, предложенной Луначарским, принимавшим в ее организации самое деятельное участие.

В справочном очерке о РАХН, опубликованном в журнале Академии *Искусство* в 1923 году, произведенная в 1921 году реорганизация Наркомпроса и утрата самостоятельности его бывшими отделами указывается в качестве главной причины появления специализированных художественных научных учреждений. По словам автора, эти отделы располагали к моменту реорганизации мощным аппаратом, большим штатом сотрудников, и стремились организовать у себя научную часть: «Само собою разумеется, что при преобразовании отделов в небольшие секции Главного Художественного Комитета, организации без научных функций, все эти научные части потянулись к самостоятельному существованию на правах научных учреждений. В течение июля и августа 1921 года были образованы научные институты: Государственный Институт Театроведения, Государственный Институт Музыкальных Наук, Институт Литературы и Критики. Научная работа в области изобразительных искусств отчасти выполнялась Институтом Художественной Культуры» (Кондратьев 1923: 407).

Однако существование самостоятельных Институтов имело свои отрицательные стороны (по сути — их обособленность и сложность их идеологического контроля), что в свою очередь и вызвало к необходимости возникновение РАХН — научного учреждения, «которое бы, с одной стороны поставило себе задачей исследовать природу и значение искусства в целом, а с другой — объединило бы деятельность только что народившихся институтов, а также и других научно-художественных учреждений», и в то же время «подходило бы к разрешению поставленных ему задач в области искусства с общегосударственной точки зрения, служило бы своего рода экспертно-консультативным органом при разрешении текущих вопросов художественной политики» (Кондратьев 1923: 408).

Из «народившихся» после реорганизации Наркомпроса институтов только Институту музыкальных наук удалось сохранить самостоятельность — впоследствии он получил статус государственного и просуществовал вплоть до 1931 года как ГИМН. Институты Театроведения и Лите-

ратуры и критики вскоре после их создания были ликвидированы и вошли в состав секций РАХН. ИНХУК организационно влился в Академию с 1 января 1922 года.

Такова в общих чертах предыстория поднятого осенью 1921 года вопроса о возможности организации института при МХК. Хотя подобные предложения вполне укладывались в тенденцию к образованию самостоятельных научных учреждений бывшими отдела Наркомпроса (в данном случае — петроградским отделом ИЗО), и в целом соответствовали духу времени, способствовавшему рождению множества исследовательских институтов, они имели более глубокие основания, которые уместно было бы назвать политическими. С момента своего появления на повестке дня вопрос о создании института изучения искусства был в то же время вопросом о том, в чьих руках окажется высшая экспертиза «в вопросах искусства, художественной жизни и просветительно-художественной политики» (Подземская 2017: 44–45). Таким учреждением безусловно представлялся своим создателям (сотрудникам отдела ИЗО) ИНХУК, однако реорганизация Наркомпроса и основание РАХН означало и потерю власти, и потерю инициативы в вопросе о создании «новой науки об искусстве». Кроме того, ИНХУК после ухода Кандинского являлся в большей степени рупором определенных художественных идеологий, нежели сугубо научным учреждением. Несмотря на некоторую привлекательность такой модели, подчинение ИНХУКа Академии свидетельствовало о том, что она могла иметь лишь ограниченное влияние, как например то влияние, которое ИНХУК имел в области художественного образования, за счет своей связи с ВХУТЕМАСом.

Обратимся теперь к тому контексту, в котором брала свое начало идея о создании при МХК исследовательских мастерских. Началом его формирования послужила реорганизация художественного образования, стартовавшая еще до реорганизации Наркомпроса. Образованные в первые годы революции Свободные художественные мастерские вызывали широкое недовольство. Обсуждению их реформы была посвящена 1-я Всероссийская конференция учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП, проходившая 2–9 июня 1920 года. Конференция показала, во-первых, стремление государства перейти к контролю действий художников, во-вторых — общее требование выработки некого «объективного метода», который был бы противоположен «случайностям» обучения. «Ростки нового метода видели в создании лабораторий по различным видам пластических искусств и освоении технологий и материалов, базовых принципов композиции» (Смекалов 2020: 46–47).

Обе московские ГСХМ в 1920 году были преобразованы во ВХУТЕМАС, в котором были образованы художественные и производственные факультеты. Влияние левых художников сохранялось там, в первую очередь, через внедрение пропедевтических дисциплин (цвет, графика, объем,

пространство), разработанных сотрудниками ИНХУКа, и в 1923 году объединенных в Основное (пропедевтическое) отделение.

Петроградские мастерские также были преобразованы в петроградский ВХУТЕМАС. Однако вновь избранный Президиум еще в апреле 1921 года постановил присвоить учреждению наименование Академия художеств, которое и продолжало использоваться во внутренних документах (Глинтерник 2013: 41). Уже одно это свидетельствует о том, насколько велико здесь было сопротивление академической школы попыткам различных нововведений.

В ходе реформы Академии осенью 1921 года Татлин, от имени возглавляемого им тогда Объединения новых течений, предложил план реорганизации (Несмелов 2007: 28), предусматривавший создание двух независимых отделов (условно «правого» и «левого»), каждый из которых должен был состоять из самостоятельных кафедр. В «левом» отделе Новых течений Татлин предлагал организовать три кафедры (соответственно числу работавших на тот момент в Академии левых мастеров): Материальной культуры (Татлин), Органической культуры[7] (Матюшин) и Конструкции утилитарной живописи (Александр Андреев). Названия кафедр Татлина и Матюшина явно указывают на преемственность этой идеи в дальнейшей организации Отделов ГИНХУКа.

В Академии план Татлина не получил поддержки: индивидуальные мастерские были упразднены, а по вопросу о включении изучения левых течений в учебную программу на заседании Совета Академии художеств в ноябре 1921 года было постановлено, что «новые проблемы, выдвигаемые течениями или направлениями в искусстве, могут быть предметом изучения лишь в исследовательских институтах или мастерских» (Глинтерник 2013: 42).

Об организации исследовательских мастерских в Академии впервые, по всей видимости, заговорили также в начале осени 1921 года, в связи с поставленным перед ней (наряду с другими ВУЗами) вопросом об организации при ней научно-исследовательского института, или ассоциации. В декабре 1921 года Петропрофобр отправил в Академию запрос с просьбой сообщить, есть ли при ней НИИ, на что Академия отвечала, что он «находится в настоящее время в периоде организации»[8]. Однако в действительности, вопрос о НИИ внутри Академии сразу был переведен в плоскость создания «исследовательских мастерских» или «курсов», первый проект положения о которых был составлен еще в октябре 1921 года[9].

Хотя этот проект не положил конец дискуссиям о том, что же именно должны были представлять из себя «исследовательские мастерские», как правило, их рассматривали в качестве двух- или трехгодичных курсов для

---

[7] Существовавшая в Академии с 1919 г. индивидуальная мастерская Матюшина носила название Мастерской пространственного реализма.

[8] НА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 98, лл. 5, 6.

[9] Там же, л. 4.

углубленного изучения тех задач и вопросов, которые превышали стандартную учебную программу. Конкретные предложения обычно рассматривались в рамках факультетов, а затем на межфакультетском уровне.

В феврале 1922 года Татлин и Матюшин выдвигают совместный проект мастерской под названием «Мастерская конструкции производственного образца “материалы” и органической культуры»[10]. Их проект принципиально одобряют, но это ни к чему не приводит, поскольку общее положение о мастерских (которые к тому моменту уже назывались «особыми») все еще нуждалось в разработке (не ясно было ни общее количество мастерских, ни система управления ими, ни их бюджет и т. д.). Составлено оно было лишь в июне, и согласно ему, новые «особые мастерские» должны были утверждаться по мере возникновения специальной комиссией с межфакультетским составом. Соответственно в июле Матюшин и Татлин подают в эту комиссию новые проекты, уже отдельных мастерских[11], программы которых являются прообразами программ будущих отделов Органической и Материальной культуры при МХК. Однако и на этот раз никаких конкретных организационных шагов не последовало, и обсуждения по поводу возможного устройства исследовательских мастерских продолжились в Академии уже осенью.

Если вопрос о создании института при МХК с начала 1922 года более не поднимался, то вопрос об организации исследовательских мастерских, или лабораторно-исследовательской работы при Музее, со временем обсуждался все чаще, что весной 1923 года вылилось в создание мастерской Татлина, в которой он приступил к работе «над вещью как продуктом Художественно-материальной культуры». К моменту назначения Малевича и. о. директора Музея в конце лета того же года, мастерская уже фигурировала в документах под названием «Отдел материальной культуры», в котором планировалась не только исследовательская работа, но и демонстрация ее результатов.

Матюшин в дневнике позднее напишет: «Всё это <открытие отделений в МХК. — *Е. И.*> возникло ввиду поставленного вопроса об исследовательских мастерских (в Глав. Науке)[12] при высших учебных заведениях» (Матюшин 2017: 338). В другом месте он указывает, что решение музейной конференции преобразовать МХК в институт было принято «благодаря настойчивости и содействию Малевича и Филонова (а тайная пружина — Мансуров)» (Ковтун 1995: 16). Тайна, как комментирует этот фрагмент Е. Ковтун, заключалась в том, что последний был хорошо знаком с чиновниками, благодаря которым стало возможно это преобразование. Сам же Мансуров в письме к Ковтуну так комментировал запись Матюшина: «...он пропустил уточнить, кем был поставлен и где и почему вопрос, и не об ис-

---

10 Там же, л. 8.

11 Там же, л. 16–18.

12 Главное управление научными и научно-художественными учреждениями (Главнаука).

следовательских мастерских, а об Институте при МХК, и кто привел Филонова в Зимний Дворец и где Малевича никогда не было»[13] (Мансуров 2004: 265).

Малевич позже приписывал инициативу создания ГИНХУКа себе, однако здесь это не имеет особого значения. Важно лишь подчеркнуть то различие, которое проводит Мансуров между идеей института и идеей мастерских, различие, которое становится еще более очевидным, учитывая содержание доклада Филонова. Оно, если коротко суммировать, сводилось к необходимости создания организационного, идейного центра, контролирующего интерпретацию искусства (в первую очередь современного), и занимающегося пропагандой нового искусства, то есть «художественным воспитанием народа». Собственно эта роль и предназначалась изначально музеям живописной и художественной культуры (Иванова 2023: 125–128, 130).

По своей структуре институт должен был включать в себя наряду с Музеем два отдела: Отдел общей идеологии, в задачи которого входило исследование идей и течений в искусстве, причин их развития и упадка, а также исследования в истории искусства (но не всего, а лишь того, в котором новейшее искусство видело своих предшественников), и кроме того публицистика и пропаганда в области искусства; и Отдел связи и организации, который должен был устанавливать «живую действующую связь» с различными художественными и научными учреждениями. Порядок осуществления этой связи был развернут в семи пунктах и предполагал некое сотрудничество, которое по сути сводилось к праву контролировать эти институции, через участие в их работе. Так, например, предполагалось, что Институт будет иметь право выбирать и контролировать профессоров Академии художеств и других художественно-учебных учреждений. Кроме того, прямо сказано о контроле и пропаганде «культуры искусства» в промышленности и контроле художественной идеологии через Фото-Кино отдел. Для осуществления этих функций предполагалась также связь с Советом профессиональных союзов, Политпросветом и другими государственными, партийными и общественными организациями.

Таким образом, хотя в докладе Филонова научная деятельность и указывалась, в целом в этом проекте предполагаемый институт скорее представал чем-то вроде будущего Главискусства («органа идеологического руководства в области литературы и искусства»[14], первые дискуссии о необходимости создании которого, относились к 1922 году и продолжались вплоть до его учреждения в 1928 году (Горяева 2002: 60).

Хотя проект Филонова лег в основу первых положений института, реальный процесс организации оказался весьма далеким от него и направ-

---

[13] Мансуров, видимо, путает: конференция 1923 г. проходила в Мраморном дворце, а конференция 1919 г. — в Зимнем. Кроме того, И. Карасик указывает, что в списках присутствовавших на конференции стояла подпись Малевича (1998: 368).

[14] Определение из постановления СНК об учреждении этого органа.

лялся в большей степени Малевичем. Так, несмотря на то, что в первоначальном проекте Филонова в будущем Институте вообще не предусматривалась какая-либо образовательная и практическая деятельность, сам Филонов и Матюшин еще в начале сентября были приглашены Малевичем в МХК именно как руководители персональных научно-исследовательских мастерских[15], образцом для которых послужила работавшая с весны мастерская Татлина.

С 1 октября в МХК на должности научных сотрудников утверждаются Малевич, Филонов, Матюшин и Татлин. Все они, включая Пунина в качестве представителя Петроградского управления научными учреждениями (ПУНУ[16]), формируют новый Совет музея, на первом заседании которого 17 октября Малевич делает доклад об организации при МХК Института Высших Художественных Знаний.

Положение «Института Высших Художественных знаний» рассматривалось новым Советом музея на заседании 20 октября 1923 года и с поправками было принято 30 ноября (Карасик 1998: 29). Сходное название («Научно-исследовательский Институт Художественных Знаний») указано в Положении, хранящемся в делах ГИНХУКа совместно с Мотивированным докладом и другими документами, посланными в ПУНУ на утверждение 10 декабря. Однако в препроводительной указано другое название: «Институт Художественного Труда», также и хранящийся в делах ПУНУ документ, тот, который в конечном счете был отослан на утверждение, озаглавлен «Положение о Научно-исследовательском Институте Художественного Труда»[17]. Вероятно, выбор между «художественным знанием» и «художественным трудом» в названии был обусловлен необходимостью выбора приоритета между теоретической или практической работой будущего института, но в любом случае, оба указанных названия говорят о первоначальном желании дистанцироваться от московского ИНХУКа.

Уже в первом варианте «Положения НИИ Художественных знаний» по сравнению с докладом Филонова были значительно «умерены аппетиты» будущего института. В частности, была исключена контролирующая функция, хотя акцент по-прежнему ставился на пропагандистской и организационной деятельности. В то же время, среди задач Института появилось упоминание «правильной организации метода педагогики искусства», а в структуру был добавлен новый Отдел исследования предмета, предполагавший практическую исследовательскую работу[18]. В более позднем «Положении НИИ Художественного труда», отправленном на утверждение в ПУНУ, Институт уже не ставил перед собой задачу пропаганды, и вся теоретическая, пропагандистская и организационная деятельность была перенесена в Отдел исследования идеологии. Отдел исследования

---

15 ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 18, л. 16.

16 Позднее преобразовано в Ленинградское управление Главнауки (ЛОГ).

17 Выдержки из обоих положений опубликованы И. Карасик (1998: 374)

18 ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 18, л. 27–28.

предмета остался без изменений, однако наряду с ним возникло множество других Отделов, уже известные нам: Формально-теоретический, Материальной культуры, Органической культуры, Фонологии, а также Отдел музыки. Хотя упоминание педагогики в этом варианте Положения отсутствовало, к личному составу здесь были добавлены практиканты[19]. Впрочем, ни один из вариантов так и не был утвержден. Последний вариант Положения («о ГИНХУКе») был составлен лишь летом 1925 года и фиксировал сложившуюся к тому времени организационную структуру Института.

Что касается образовательной стороны, то, хотя в проектах положений прием практикантов был зафиксирован позднее, первые заявления стали поступать в Институт уже 13 октября[20]. Всего с октября по апрель заявление подали 58 человек, большая часть которых просила зачисления на Отделение Малевича. Любопытно, что некоторые из них просили включить их «в число студентов на живописный факультет Малевича». Таким образом, еще до его открытия, об Институте существовало представление как о новом высшем художественном учебном заведении.

Весьма критически к такому подходу Малевича относился Матюшин. В мае 1924 года (то есть, спустя более, чем полгода после открытия отделов при музее) Матюшин писал в дневнике про Малевича: «Перед ним носится призрак — мечта о громадной массе учащихся и большом институте высших художественных знаний. И он на кафедре преподает» (Матюшин 2017: 349), — и чуть дальше: «Малевич хитро проводит свою политику личного преподавания, набирать уйму учеников, создавая кустарный академический курс Импрессионизма, чем подрывает значение Исследоват<ельского> Института, не понимая (не желая), что учеба, ученики совсем другое дело, чем дело исследования». Впрочем, ГИНХУКу так и не суждено было наладить образовательную деятельность — это потребовало бы совсем иных бюрократических процедур и переподчинения Института в ведомство Главпрофобра.

Большое количество практикантов в Институте было лишь в первый год работы (то есть еще до его официального утверждения) и лишь при Отделении Малевича. Помимо того, что Малевич очевидно переносил в Петроград свой витебский опыт, в публично выстраиваемом им образе Института для него также большое значение имел мотив противостояния с Академией. Так например, уже на первом заседании Совета МХК после реорганизации, он говорил: «В Институте Высших Художественных знаний нет параллелей с Академией Художеств. В нем все течения найдут высшее оформление своих идей. Здесь будет клиника, в которой будут анатомировать искусство. Здесь собрались все те силы, которых нет в Академии, но которые должны были бы там быть. Создание Института доказало, что единая программа может быть не только у известных своей сплоченностью правых художников, но и у левых, которых до сих пор считали

---

[19] Там же. Д. 21, л. 2.
[20] Там же. Оп. 2. Д. 6, л. 2–3.

разрозненными»[21]. Таким образом, изначально Академия у Малевича принимает образ «врага», в оппозиции к которому строится концепция Института как соперничающего с нею центра сплочения левых сил. При этом Малевичем неизменно подчеркивается более высокий статус Института, как учреждения научного.

Однако для Малевича существовал еще один важный ориентир, а именно РАХН[22], прямое указание на которую присутствует в Мотивированном докладе Малевича, направленном в ЛОГ совместно с Положением о «НИИ Художественного труда»: «Открытие такового Института есть прямое дело, как следствие развития молодой науки в области художественных знаний, что выразилось уже в потребность создания Академии Художественных Наук» (Карасик 1998: 374). Такую ориентацию подтверждает не только усиление акцента на научно-исследовательской работе, но и стремление к созданию отраслевых отделов (фонологии, музыки)[23], соответствовавших делению РАХН на секции. Хотя обе эти характеристики соответствовали и организации ИНХУКа на ранних стадиях, позже, после расформирования Отдела ИЗО, новые институты создавались с опорой на отраслевую специфику (самостоятельный Институт музыкальных наук, Институт театроведения и т.д.). Ориентация на РАХН, необходимо отметить, не означает попытку создать аналог Академии — ни масштабы, ни компетенции личного состава, ни «идеологии» двух институций не соизмеримы. РАХН скорее выступает в качестве инстанции, в сопоставлении с которой будущий институт выстраивает собственную идентичность — инстанции, с которой он вступает в определенное соперничество, в то же время ожидая от нее признания.

В отношении РАХН, по крайней мере в представлении Малевича, была еще еще одна причина дававшая будущему ГИНХУКу право на существование. Она состояла в том, что, как было заявлено в статье об Академии в первом выпуске ее журнала, именно изучение изобразительного искусства РАХН никак не удавалось наладить должным образом (Кондратьев 1923: 435). Как писал Малевич Анатолию Бакушинскому, заведующему Физико-Психологическим отделением РАХН, в декабре 1923 года: «<...> авось я чего-нибудь сделаю для той же Академии Художеств<енных> Наук. У Вас нет в Москве людей, и все сваливаете в одну кучу и потом выбрасываете». (Вакар, Михиенко 2004 т. 1: 157).

РАХН, равно как и ИНХУК, МХК или Академия Художеств — являются лишь ближайшими примерами институций, имевших генеалогиче-

---

[21] Протокол №1 заседания Совета МХК от 17 октября 1923 г. (ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 647, л. 7–8.

[22] Скептическое любопытство в отношении Академии Малевич проявляет с момента ее возникновения. Весной 1923 г. он читает доклад в РАХН, вслед за чем избирается в действительные члены Академии. Однако спустя год он был исключен в связи с непредоставлением научных публикаций.

[23] Что, впрочем, за исключением Фонологического отдела, проработавшего в МХК до лета 1924 г., так и осталось нереализованным.

скую связь с ГИНХУКом. Этот список можно было бы значительно расширить, добавив в него, к примеру, естественно-научные институции, а также другие учреждения, так или иначе занимавшиеся исследованиями в области культуры и искусства. Однако такая задача оказалась бы слишком масштабной для рассмотрения в рамках отдельной статьи.

* * *

В одной из статей о ГИНХУКе Евгений Ковтун, отвечая на вопрос зачем понадобилось творцам искусства брать на себя задачу и его исследователей, выделяет целый ряд способствовавших тому внутренних и внешних причин (Ковтун 1995: 14–15). Однако не менее интригующим является вопрос о той институциональной форме, которую, в конечном итоге, приняли эти исследования. Выше мы постарались показать, каким образом, постепенно, эта форма складывалась. Хотя фактический организационный период Института продолжался всего несколько месяцев (с июля по октябрь 1923 года), ему предшествовал длительный этап концептуального поиска и апробирования различных институциональных форм исследования искусства. Руководящим в этом процессе был сформированный Луначарским запрос на создание института, разрабатывающего принципиально новую науку об искусстве. Руководящим в той мере, в которой организация такого института обеспечивала бы его членам доступ к экспертной позиции и соответственно защите собственной художественной идеологии. На этот запрос, казалось бы несвоевременно, отвечал и ГИНХУК, создание которого также было стимулировано целым рядом других факторов.

В то же время, главной отличительной особенностью ГИНХУКа стало наличие персональных исследовательских отделов художников, возникновение которых было следствием борьбы за влияние в Академии художеств и являлось прямым продолжением попытки организации исследовательских мастерских внутри нее.

2. Конец ГИНХУКА: некоторые подробности и комментарии

Как уже неоднократно отмечали исследователи, представление о том, что власти травили Малевича и руководимый им Институт, далеко не соответствует действительности (Вакар 2004: 609; Kachurin 2007: 133–134). Скорее напротив, своим существованием ГИНХУК был обязан поддержке и заступничеству ряда чиновников, которые на протяжении нескольких лет обеспечивали ему для этого необходимые условия. Однако эта поддержка имела свои границы. Данная статья обращается к тому переломному для ГИНХУКа периоду, когда лица, ранее обеспечивавшие ему политическое прикрытие, в силу своего нежелания или неспособности, на фоне нагнетания идеологической обстановки постепенно переставали играть такую роль.

Разгром ГИНХУКа с начала его изучения традиционно объяснялся происками АХРР, а лавры Герострата отдавались Г. Серому[24] — автору критической заметки «Монастырь на госснабжении», опубликованной в *Ленинградской правде* 10 июня 1926 года (Ковтун 1989: б/п). Позднее эта точка зрения была скорректирована. Так, обнаружение доклада Алексея Сидорова на заседании Подсекции ИЗО Научно-Художественной секции Государственного совета (ГУСа) об обследовании ГИИИ и ГИНХУКа[25], в котором докладчик, критикуя работу ГИНХУКа и отказывая ей в научности, предлагает, среди прочего, превратить его в экспериментальную лабораторию при ГИИИ (что и было осуществлено в конце 1926 года), показало, что идея ликвидации в вышестоящих инстанциях не была напрямую связана с заметкой Серого, поскольку высказывалась еще за полгода до ее публикации[26].

Признавая определенное значение обоих этих текстов в деле ликвидации ГИНХУКа, мы предлагаем пристальнее рассмотреть ситуацию вокруг закрытия Института, добавив в нее те факты и имена, которым до сих пор не уделялось должного внимания.

Сперва подробнее остановимся на докладе Сидорова. В протоколе сказано, что по его итогу члены заседания постановили «работу Института Художественной Культуры считать поставленной не научным образом» (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 504). В комментарии к публикации И. Вакар пишет, что это заключение свидетельствует «о скептическом отношении к работе Института не только в официальных кругах, но и в среде академической науки». Однако, если взглянуть на состав заседания[27], то мы увидим, что большую часть присутствовавших составляли художники и критики, не симпатизировавшие беспредметному искусству. Художников-беспредметников, работавших в ГИНХУКе, они могли рассматривать как конкурентов, пытающихся своим взглядам на то, каким должно быть искусство, придать научный статус. Признать их работу в качестве научной для большинства членов заседания означало признать за ними право на интерпретацию собственного творчества (или собственной критической и исследовательской деятельности), и в целом оказаться в зависимом положении от Института. Особенно это касается автора доклада Сидорова, историка искусства, который активно поддерживал реалистическое направление в искусстве, и потому вряд ли мог считать исследования левых художников хоть сколько-нибудь убедительными.

---

[24] Псевдоним критика Григория Гингера.

[25] Как член Научно-Художественной секции ГУСа Сидоров проводил плановую проверку научно-художественных учреждений Ленинграда в январе 1926 г.; протокол заседания и текст доклада опубликованы И. Вакар (Вакар – Михиенко 2004, т. 1: 502–504).

[26] На это указывают И. Вакар в комментарии к публикации доклада, а также К. Кумпан (Кумпан 2004: 354). Кумпан называет автором доклада П. Новицкого.

[27] Председатель: Д. П. Штеренберг, члены: Н. И. Альтман, Н. В. Докучаев, В. А. Никольский, В. В. Рождественский, А. А. Сидоров, Б. Н. Терновец, А. М. Эфрос, В. А. Фаворский. Минимум троих из них, включая докладчика и председателя, Малевич ранее прямо называл своими врагами.

В действительности ГУС мог повлиять на судьбу ГИНХУКа, находившегося в ведомстве другого органа — Главнауки, лишь косвенно, например, препятствуя утверждению сотрудников института в их должностях, чего в свою очередь не делал, и спустя три месяца после упомянутого заседания вновь утвердил всех сотрудников института, включая заведующих лабораториями (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 506). Таким образом, и сам доклад Сидорова, и реакция на него, скорее говорят об отношениях внутри художественной среды, и вряд ли могли иметь решающие последствия.

В таком же ракурсе можно рассматривать и заметку Серого (Серый 2004), поскольку основной ее посыл также сводился к тому, чтобы вывести работу ГИНХУКа из научного поля в поле художественное. Будучи критическим отзывом на очередную научно-показательную выставку Института, открывшуюся несколькими днями ранее, статья трактует ее как художественную, причем указывается, что выставка явно демонстрирует то, до чего докатились «ленинградские беспредметники» в своем «творческом бессилии». К этому, однако, добавляются и идеологические нападки. Речь Пунина, открывшую выставку, Серый называет «безграмотной с точки зрения всякого марксиста», а далее, грубо искажая факты, указывает на «субъективизм» и «индивидуализм», которые якобы сознательно культивировались в стенах ГИНХУКа.

Более или менее объективно в статье представлено лишь описание мансуровского раздела выставки[28], антипрогрессистский характер которого настолько не соответствовал государственной культурной политике, что не нуждался в излишних домыслах и искажениях автора критической заметки. Этот факт имел в глазах сотрудников Института серьезное значение[29]. Особую остроту ситуации придавало то, что Главнаука еще в 1925 году постановила закрыть внеташтный Экспериментальный отдел Мансурова как ненаучный, однако неофициально он все же продолжил работу в Институте. Если в целом заметку можно было опровергнуть как несоответствующую действительности клевету, то по части мансуровского раздела критика оказывалась в некотором смысле правомерной, по причине чего, Малевич и называл позже выступление Мансурова на выставке провокацией[30]. Однако, как указывалось во всех документах в защиту ГИНХУКа, позиция

---

[28] Павел Мансуров, помимо различных экспонатов, которые должны были проиллюстрировать его идею о зависимости художественной формы от окружающей ее материальной среды, без согласования вывесил два текста, в которых в резкой форме критиковалась современная городская культура и воспевалась традиционная деревенская. Правление постановило снять их в первый же день выставки. Подробнее об этом см.: (Карасик 1995: 28–30).

[29] Так, уже на заседании Ученого совета от 3 июня упоминалось, что Мансуров «своими личными выступлениями дискредитировал выставку» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 52, л. 20).

[30] В письме Пунину из Москвы Малевич пишет, что «лично ознакомил всех с той действительной [обстановкой], которая подготовлялась АХРом и и провокац<ией> Мансуров<а>» (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 174).

Мансурова в целом идеологически соответствовала поэзии Есенина, которая контрреволюционной не признавалась[31].

Кроме того, даже несмотря на прямые упреки в контрреволюционности, сама риторика Серого в этой части заметки была не нова, и в целом повторяла инвективы, еще в 1922 году направленные в адрес Малевича Борисом Арватовым, который в рецензии на брошюру «Бог не скинут» называл последователей супрематизма «сектой», включал их творчество в разряд «искусства субъективных и эмоционально-анархических форм», а также говорил о супрематизме как о «злейшей реакции под флагом революции» и отправлял Малевича в ряды «догнивающего индивидуалистического, доведенного до полного солипсизма эстетства» (Арватов 2004: 529).

Более существенным представляется, что довольно внушительная по объему часть текста, касалась уже не самого ГИНХУКа, а была прямо направлена против того ведомства, в чьем подчинении он находился: «<...> под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юродивыми обитателями, которые может быть и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурачивая наши советские ученые органы. <...> Пора сказать: величайший позор для Главнауки, до сих пор не положивший конец распустившемуся под ее крылом безобразию. Контрольная комиссия и РКИ должны расследовать это растрачивание народных денег на государственную поддержку монастыря. Сейчас <...> преступно содержать великолепнейший огромный особняк для того, чтобы три юродивых монаха могли на государственный счет вести никому не нужное художественное рукоблудие или контрреволюционную пропаганду».

Таким образом, скорее Главнаука, как ведомство «преступно» растрачивающее народные деньги на контрреволюционную пропаганду, а не сами «юродивые» художники, которые занимаются своей деятельностью «может быть и бессознательно» являлась основной мишенью этой критической заметки.

Выпады против Главнауки, вероятно, были связаны с бурной дискуссией, развернувшейся после открытия 3 мая Восьмой выставки АХРР «Жизнь и быт народов СССР», о которой, в частности, резко отрицательно высказался Павел Новицкий — заведующий научно-художественным отделом Главнауки, непосредственный начальник и надежный покровитель ГИНХУКа в Москве[32]. Ответом на его довольно обширную статью, в которой работы АХРР были названы «революционной халтурой» (Новицкий

---

[31] См. напр. в письме в защиту ГИНХУКа, направленном Главнаукой в ЦКК-ВКП(б) и Луначарскому: «Существо заявлений Мансурова сводится к отрицанию индустриальной культуры, к восстанию против машины, к прославлению национальной органической примитивной деревенской культуры. Эта идеология довольна нелепа и консервативна, но не является контрреволюционной пропагандой (так же, как и стихи С.Есенина)». (ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1018. Л. 195-об.)

[32] Подробно о П. Новицком и его роли в судьбе Малевича и ГИНХУКа см.: (Вакар 2004: 611–612).

1926), стала статья главы другого ведомства — заведующего художественным отделом Главполитпросвета Роберта Пельше, который, как Серый, обвинял своего оппонента в индивидуализме и не соответствии его позиции диалектико-материалистическому методу (Пельше 1926).

События, развернувшиеся после публикации заметки, обычно трактуются как ее естественное следствие и им не уделяется должного внимания. Однако скорее именно в них раскрывается тот механизм, который и привел к закрытию Института.

По воспоминаниям Константина Рождественского, тогдашнего практиканта ГИНХУКа, Малевич сразу же после выхода заметки Серого отправился в Ленинградское отделение Главнауки (ЛОГ), а, вернувшись откуда, успокоил своих сотрудников: «Кристи говорит — не обращайте внимания» (Вакар 2004: 609). Однако, как свидетельствуют документы, Михаил Кристи[33], заведующий ЛОГ и также надежный покровитель ГИНХУКа и лично Малевича, уже с конца 1925 года был назначен помощником заведующего Главнауки в Москве[34]. С начала лета фактическое руководство ЛОГ осуществлял Уполномоченный Наркомпроса в Ленинграде — Борис Позерн, старый большевик, член Центральной контрольной комиссии ВКП(б)[35].

Позерном была назначена Комиссия по обследованию ГИНХУКа. В ее состав вошли: сотрудник ЛОГ Сергей Исаков (в качестве председателя), заведующий Художественным отделом ЛОГ Яков Гессен, представитель Союза работников искусств (Сорабиса) Владимир Плешаков и представитель Рабоче-крестьянской инспекции Рейфе. 17–18 июня обследование выставки было произведено, а 23 июня комиссия «пришла к выводам»[36]. Если коротко резюмировать ее заключение, то можно сказать, что комиссия отвела все обвинения Серого в адрес Главнауки, при этом, хотя и в более мягкой форме, подтвердив идеологическую несостоятельность сотрудников Института.

Собственно вся оправдательная часть заключения строилась на обратном выведении работы Института из художественной сферы в научную. В нем говорилось, что из статьи Серого «складывается впечатление будто речь идет о художественной выставке представителей, так называемых, левых течений в искусстве», хотя «на самом деле ничего подобного нет». Осмотрев все пять отделов выставки (Отдела органической культуры, Отдела живописной культуры, «Экспериментального», «Прикладного» и «Супрематического ордера»), комиссия констатировала, что в ООК и ОЖК «момент научно-исследовательский определенно имеется на лицо», отно-

---

[33] Подробно о М. Кристи и его роли в судьбе Малевича и ГИНХУКа (Вакар 2004: 609–611).

[34] С осени 1925 г. за заведующего ЛОГ подписывались попеременно: В. Томашевский, Я. Гессен, а в июне 1926 г. — С. Исаков

[35] Впоследствии как прокурор Ленинградской области Позерн входил в состав Областной тройки НКВД.

[36] Заключение комиссии по обследованию очередной выставки ГИНХУКа (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 53, л. 10–11).

сительно же «Супрематического ордера» мнения комиссии разошлись. Гессен, ближайший непосредственный начальник ГИНХУКа, поддерживавший Институт на протяжении всех лет его существования, признавал научный характер и этого отдела. Однако Плешаков и Исаков посчитали, что «представленные там опыты <...> являются не столько результатом научно-творческой работы, сколько результатом работы художественно-творческой» (Рейфе от суждения воздержался). В остальном же, «кроме 3–5 работ Мансурова», никаких «картинок», «продуктов творчества художников» комиссия не обнаружила.

На этом оправдательная часть заключения заканчивалась и начиналась критическая: «Недочеты Института гораздо резче и крупнее в области идеологической постановки». Члены комиссии, как и Г. Серый, обнаружили в работе сотрудников «уклон в сторону индивидуализма». В докладе, прочитанном Пуниным, индивидуализм проявлялся в тенденции «замалчивать роль факторов экономического порядка», а в работе Малевича выводился из его признания в том, что он занимается исследованием чисто формальных проблем (умозаключение следующее: «„чистый формализм“ по меткой характеристике Л. Троцкого, не что иное, как „гелертерски препарированный недоносок идеализма“», а «индивидуализм — законное детище идеализма»). Про отдел Мансурова же было сказано, что его объяснительные записки «дают повод для обвинения его в националистической исключительности и проповеди культурно технической отсталости», при этом указывалось, что распоряжением Главнауки он был удален из состава научных работников и жалования не получал. В заключении комиссия констатировала «слабость идеологического руководства в Институте», так же как и «слабость административного наблюдения», отмечая, что «уклоны среди спецов неизбежны, но для выпрямления их необходимо во главе учреждений иметь лиц, которые смогли бы своевременно вносить должные коррективы», — иными словами, рекомендуя сместить Малевича с должности директора.

По личной просьбе Малевича в заседаниях Комиссии участвовал и Новицкий[37]. К заключению он присоединился. При своем мнении остался лишь Плешаков, который нашел деятельность Института «не заслуживающей момента траты народных денег», поскольку она представляет из себя лишь «маленькие попытки» исследовательской работы, результаты которой не доказаны. Здесь следует заметить, что художник Плешаков был членом АХРР и был очевидно прикомандирован именно этой организацией для участия в комиссии на правах члена Сорабиса, поскольку в изначальном варианте состава его имя не было указано.

---

[37] Новицкий не входил в состав комиссии и смог принять участие лишь в последнем заседании. 16 июня Малевич отсылает Новицкому срочное сообщение о том, что Позерном назначена комиссия по обследованию. «Необходимо присутствие Ваше и Карпова», — пишет Малевич (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 53, л. 256.) П. И. Карпов – психиатр, инспектор Главнауки, ранее подтверждавший научность работы ГИНХУКа.

Заключение комиссии ясно свидетельствует о том, какую форму приняла к тому моменту идеологическая обстановка. Трое из пяти членов комиссии (Исаков, Гессен и присоединившийся Новицкий) на протяжении всего периода работы Института были не только благожелательны в своем отношении, но и фактически покровительствовали ему, принимая и утверждая отчеты и планы ГИНХУКа и защищая его интересы. Если за полгода до обследования, Новицкий в ходе личной проверки, признавая необходимость дальнейшей увязки научно-лабораторной работы с социологическими методами, позволял себе высказываться о текущей несостоятельности марксистского метода в искусствоведении[38] и мягко советовал Институту постепенно разворачивать свою деятельность в сторону удовлетворения запросов текущей жизни, то теперь, уже сам обвиненный в идеализме, он имел меньше возможностей защищать Институт в идеологической плоскости.

Сам Малевич возлагал ответственность за окончательную редакцию Заключения на Исакова. Как он писал Пунину: «В самом же акте уже форма получилась другая, под редакцией Исакова ясно была найдена идеалистическая зараза. Таким образом, акт обнаруживает, что гнездо идеалистических выкидышей нужно вскормить по его Ис<акова> мышлению» (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 174). На личности Исакова следует остановиться немного подробнее. Искусствовед, один из ранних апологетов левого искусства (ему, в частности, принадлежала первая и блистательная рецензия на контррельефы Татлина), после революции он стал активно строить административную и партийную карьеру. В годы своей работы ГИНХУК не раз выбирал Исакова в качестве проводника своих интересов в руководящих кругах[39]. Также, когда в конце 1924 года Татлин и Мансуров вступили в открытый конфликт с Малевичем, призывая его уйти с должности директора, именно Исакова они предлагали в качестве замены, мотивируя это тем, что он «коммунист и со связями, хорошо будет заботиться об институте» (Ермолаева 1991: 481). В то же время современники вспоминали Исакова как конъюнктурщика, отмечая его двуличность[40]. В таком случае его неожиданно жесткая позиция в отношении ГИНХУКа возможно проистекала из смены руководства ЛОГ, и можно предположить, что если бы комиссия была назначена не Позерном, а Кристи, заключение было бы сформулировано иначе.

---

[38] Протокол №4 Ученого совета от 30.12.1925 // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 52. Л. 7–13.

[39] Например, рекомендуя его в качестве делегата от Института на 1-й съезд директоров учреждений подведомственных Главнауке; см. «Протокол №1 Расширенного Заседания Совета МХК от 14 ноября 1924 г.» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 32, л. 2).

[40] В частности, многочисленные замечания о «холуйстве», «верноподданничестве Москве» Исакова приводит в своем дневнике Александр Бенуа (Бенуа 2010). В дальнейшем с именем Исакова была связана одна из попыток ликвидации Экспериментальной лаборатории Малевича в ГИИИ (Кумпан 2004: 383), и отказ Малевичу в повторной командировке на Запад (Кумпан 2004: 388).

Упомянутое выше письмо Пунину было отправлено Малевичем из Москвы, куда он поехал по делам Института. В том же письме Малевич сообщал Пунину, что он «работает в кулуарах», и что заключение комиссии «уже очень усложняет ему дело». Новицкий и Кристи по-прежнему оставались главными защитниками Института. Так, они от имени Главнауки направили в ЦК ВКП(б) и лично Луначарскому письмо, в котором полностью вставали на сторону Института[41].

Также Новицкий, по свидетельству Малевича, помог разрешить проблему с Емельяном Ярославским — секретарем Центральной Контрольной комиссии ВКП(б) и председателем Правления общества «Союз безбожников СССР», которому сторонники АХРР выслали вырезку со статьей Серого, надеясь усугубить ситуацию, сложившуюся вокруг Института. Кроме того, по просьбе Малевича Новицкий пообещал организовать в сентябре другую «высококвалифицированную комиссию, для обследования научной части» (Вакар – Михиенко 2004, т. 1: 174).

Однако параллельно с улаживанием этих проблем у ГИНХУКа возникают новые. С момента основания Института его сотрудники пытались издать сборник своих трудов и наконец были близки к цели — часть рукописей прошла цензуру, оставалось лишь получить в ЛОГ формальное разрешение на их печатание[42]. Запросив его, Институт, однако, получил письмо за подписью Исакова (причем тот расписался за заведующего ЛОГ, что побуждает предположить, что это была его инициатива) и Гессена с распоряжением прислать рукописи для ознакомления[43]. Лично ознакомившись со статьями, Исаков оставил о них весьма нелестный отзыв[44]. В нем было сказано, что статья Пунина «грешит уклоном в сторону индивидуализма», работу Матюшина «научной статьей <...> признать нельзя», а о статье Малевича –– что она «написана совершенно безграмотно в философском и стилистическом отношении». Вывод его был таков: «С таким матерьялом выпускать №1 „Сборника“ ни в коем случае нельзя. <...> Сейчас уместны только строго деловые и выверенные идеологически статьи и сборники. С печатанием „Взгляд и нечто“ надо погодить».

Этот отзыв, по-видимому, носил внутренний характер, официальный же, за подписью Ятманова[45] и Гессена, в смягченных формулировках

---

41 [Письмо Главнауки в ЦКК-ВКП/б/ и Наркому по Просвещению А. В. Луначарскому] (ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1018, лл. 194–196). Выдержки из письма ранее публиковались И. Карасик (Карасик 1995: 28) и в книге, посвященной памяти Е. Ковтуна (Служение русскому авангарду. СПб., 1998: 50).

42 Статьи Малевича («Теория прибавочного элемента в живописи») и Матюшина («Опыт художника новой меры») уже прошли цензуру, были набраны и сверстаны. Оставшиеся же статьи Пунина («Художник и искусствоведение») и Матюшина («Наука об искусстве») находились в Гублите, от которого и пришел запрос на разрешение из ЛОГ.

43 ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 59, л. 6.

44 «Отзыв о статьях для „Сборника“ Института Художественной Культуры» опубликован Г. Демосфеновой с рядом других документов, касающихся издания сборника, во 2-м томе собрания сочинений Малевича (Малевич 1998: 285).

45 Г. С. Ятманов — сотрудник ЛОГ, который также покровительствовал ГИНХУКу. Во многом благодаря его поддержке (в должности заведующего Музейным отделом Пе-

гласил, что печатание сборника надо приостановить, направив материалы в Главнауку для окончательного решения вопроса. Это решение было возложено на Новицкого, который должен был вернуться в Москву из отпуска лишь в конце августа. Однако уже 2 августа в ГИНХУК из Главнауки пришло подписанное Кристи письмо[46], сообщающее, что по ознакомлении с материалом для сборника, Главнаука предлагает приостановить работы по его изданию. Осенью появилась и резолюция Новицкого[47], ставшая для Института очередным приговором. Он был готов пропустить только статью Пунина, вопрос относительно статей Матюшина оставлял открытым (видимо до консультации с «психофизиологами»), а статью Малевича поручал Пунину «совершенно переделать: изложить объективно его теорию прибавочного элемента и оценить ее с точки зрения современного научного искусствознания (позитивно-материалистического)». Также Новицкий считал необходимым добавить в сборник две статьи «строго марксистского направления», предлагая в роли авторов Алексея Федорова-Давыдова и Исакова.

Такое решение нельзя назвать удивительным, учитывая, например, содержание статьи Малевича, где, среди прочего, были его рассуждения о государстве, попытки обосновать право художника на независимость от «государственной нормы мышления» и приоритет художника-изобретателя над художником, «понятным массам» (Малевич 1998: 62–64, 103–104). Если для сотрудников ГИНХУКа крайне важно было опубликовать именно подобные рассуждения, то самой Главнауке было очевидно, что время для них уже в прошлом, и потому, даже испытывая искреннее сочувствие к деятельности Института, никто в руководящем ведомстве не был готов взять на себя ответственность за нее. Позже, когда Малевич работал в ГИИИ, Новицкий писал его директору Федору Шмиту: «<...> я искренне полагаю, что людям, подобным Малевичу, должна быть предоставлена возможность заниматься абстрактными упражнениями и беспредметным изобретательством <...> Но Малевича не надо поощрять в словесном теоретизировании» (Кумпан 2004: 375).

За исключением ситуации, развернувшейся вокруг сборника, в целом дела Института шли, казалось, хорошо: были утверждены (хотя и в урезанном виде) сметы на следующий год, был окончательно решен вопрос с его зданием[48], а также были утверждены новые штатные единицы для сотруд-

---

троградского управления научными учреждениями), произошло преобразование МХК в ГИНХУК.

[46] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 59, л. 11.

[47] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 74, л. 8.

[48] С начала 1925 г. особняк Мятлевых, в котором располагался ГИНХУК, был передан жилищному товариществу, требовавшему от Института арендную плату, которую он, существуя за счет бюджетных средств, выплатить никак не мог. Вплоть до закрытия ГИНУХКа эта проблема имела лишь промежуточные решения. О том, что вопрос был окончательно разрешен, Малевич сообщал Пунину в письме от 28 июля (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 177).

ников[49], чего ГИНХУК упорно добивался в течение долгого времени. Однако уже в сентябре стало ясно, что положение Института гораздо менее оптимистично. Дом был закреплен за ГИНХУКом для пользования «на льготных условиях», введение штатов было отложено до их утверждения Совнаркомом, а сметы урезаны слишком сильно.

Помимо этого, в течение осени ГИНХУК неоднократно посылал различные отчеты и планы в вышестоящие ведомства, корректируя их в связи с вновь поставленными задачами. Однако все попытки привести деятельность Института в соответствие с «требованиями рабоче-крестьянского государства» не увенчались успехом, и распоряжением Главнауки от 16 ноября Малевич был отстранен от должности директора Института (Вакар – Михиенко 2004, т. 1: 517). 28 ноября в ГИНХУК пришло распоряжение[50], согласно которому назначалось временное Правление, в составе директора Исакова, замдиректора Пунина, и членов правления: Малевича, Александра Никольского и Моисея Бродского. Распоряжение также содержало требование произвести реформу Института, «придав работам установку на практические задачи современной художественной промышленности», и введя в штат специалиста в области физических наук.

Однако уже 3 декабря при Управлении Уполномоченного Наркомпроса в Ленинграде было созвано совещание в составе: Позерна, Кристи, Подольского и Исакова, –– на котором было принято решение о целесообразности присоединения ГИНХУКа к ГИИИ. Докладная, высланная на рассмотрение заведующему Главнавукой Федору Петрову, содержала доводы как в пользу слияния, так и доводы против (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 515–517). Надо заметить, что в докладной ГИНХУК был представлен в довольно выгодном свете, как «молодое начинание», «росток научно-художественной мысли», который рискует быть задавленным «грузом архивной и библиотечной пыли». Но несмотря на это, совещание постановило, что слияние должно быть полезным для обеих сторон. Вопрос, по-видимому, был предрешен, и уже 9 декабря было собрано совместное совещание представителей ГИНХУКа и ГИИИ[51], на котором обсуждались условия слияния.

Тут необходимо заметить, что в изначальной редакции эти условия были крайне выгодны для сотрудников ГИНХУКа: они должны были включиться в работу на правах самостоятельного Комитета экспериментального изучения художественной культуры с тремя лабораториями (отдельные лаборатории Малевича, Матюшина, и лаборатория Художественной промышленности), с предоставлением комитету десяти ставок, не считая двух ставок, которые предоставлялись уже существовавшему в ГИИИ Комитету современной живописи под руководством Пунина. Од-

---

[49] Новые назначения обсуждаются на расширенном заседании Правления от 7 сентября 1926 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 50, л. 23).

[50] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 70, л. 2.

[51] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 70, л. 3.

нако, в действительности эти обещания не были исполнены (Кумпан 2004: 357–361). Окончательная ликвидация ГИНХУКа была закреплена Распоряжением Главнауки от 14 декабря 1926 года[52].

ЛИТЕРАТУРА

Арватов Борис. «К. С. Малевич. Бог не скинут (искусство. Церковь. Фабрика). Изд. Уновис. Витебск, 1922 г.». Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2 т. Т. 2. Москва: RA, 2004: 529–530.

Бастракова Майя (авт. вст. ст. и сост.) и др. (сост.). *Организация науки в первые годы Советской власти (1917–1925).* Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1968.

Бенуа Александр. *Дневник. 1918–1924*. Москва: Захаров, 2010.

Брик Осип. «Дренаж искусству». *Искусство коммуны* 1 (7 декабря 1918): 1.

«В коллегии по делам искусства и художественной промышленности». Искусство Коммуны № 7 (19 января 1919): 4.

Вакар Ирина. «Послесловие. К.С. Малевич и его современники: биография в лицах». Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика.* В 2 т. Т. 2. Москва: RA, 2004: 577–621.

Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2 т. Москва: RA, 2004.

Глинтерник Элеонора. «Петроградский ВХУТЕМАС — Ленинградский ВХУТЕИН». *Дизайн Ревю* 3–4 (Июль–декабрь 2013): 40–53.

Горяева Татьяна. *Политическая цензура в СССР. 1917–1991*. Москва: РОССПЭН, 2002.

Ермолаева Вера. «Дневник Формально-теоретического отдела ГИНХУКа». Демосфенова Галина (публ. и вст. ст.) *Советское искусствознание* 27 (1991): 472–487.

Иванов Константин. «Новая политика образования в 1917–1922 годах. Реформа высшей школы». Александр Дмитриев (ред.). *Расписание перемен: очерки истории образовательной и научной политики в Российской империи — СССР: конец 1880-х — 1930-е гг.* Москва: Новое литературное обозрение, 2012: 359–379.

Иванова Екатерина. «От МХК к ГИНХУКу: попытка научной институционализации авангарда». *Искусствознание* 1 (2023): 156–179.

К. М. «Вестник Народного Просвещения союза коммун области». *Искусство. Театр. Музыка. Живопись. Скульптура*. 4/8 (1918): 17.

Карасик Ирина. «Павел Мансуров в ГИНХУКе». *Павел Мансуров. Петроградский авангард*. Санкт-Петербург: Palace Editions, 1995: 26–36.

Карасик Ирина. «Петроградский музей художественной культуры». Карасик Ирина (ст., сост.). Баснер Елена и др. (сост. кат.). *Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании ГРМ.* Кат. Выст. Санкт-Петербург: Palace Editions, 1998: 9–33.

Карасик Ирина. «Музей художественной культуры. Эволюция идеи». Карасик Ирина (сост.). *Русский авангард: Проблемы репрезентации и интерпретации*. Сб. ст. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2001: 13–22.

Ковтун Евгений. *Авангард, остановленный на бегу.* Ленинград: Аврора, 1989.

Ковтун Евгений. «Русский период Мансурова». *Павел Мансуров. Петроградский авангард.* Санкт-Петербург: Palace Editions, 1995:10–25.

Кондратьев Аким. «Российская академия художественных наук». *Искусство: Журнал Российской Академии Художественных Наук* 1 (1923): 407–449.

Кумпан Ксения. «Казимир Малевич и сотрудники Гинхука в ГИИИ: по материалам ЦГАЛИ СПб». *Europa Orientalis. Pietroburgo — capitale della cultura Russa*. T. II. Salerno (2004): 349–406.

[52] ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 70, л. 4.

Луначарский Анатолий. «Чем должен быть высший институт искусств». *Вестник народного просвещения Союза коммун Северной области* 1 (1918): 23 –29.

Малевич Казимир. «Мир как беспредметность. Часть 1. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи». Малевич Казимир. *Собрание сочинений.* В 5 т. Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930. Демосфенова Галина (сост.), Шатских Александра (ред.). Москва: «Гилея», 1998: 55–104.

Мансуров Павел. «Из писем Е. Ф. Ковтуну». Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика.* В 2 т. Т. 2. Москва: RA, 2004: 264–266.

Матюшин Михаил. «Дневники». Баснер Елена (пуб., комм., вступ. ст.) «Михаил Матюшин. Дневники». Парнис Александр (сост.) Сарабьянов Андрей (научн. ред.). *Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ.* Т. 1. Москва: «ДЭФИ» (2017): 278–427.

Несмелов Никита. «Михаил Матюшин — профессор Академии художеств». Несмелов Никита (сост.). *Профессор Михаил Матюшин и его ученики 1922–1926 годов.* Кат. выст. Санкт-Петербург: НП-Принт, 2007: 26–34.

Новицкий Павел. «Об АХРР — большой вопрос. VIII выставка АХРР – Жизнь и быт народов СССР». *Советское искусство* 6 (1926): 33–42.

Пельше Роберт. «Надо разобраться». *Советское искусство* 6 (1926): 42–45.

Подземская Надежда. «Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В. В. Кандинского». *Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов.* В 2 т. Т. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 44–78.

Серый Г. «Монастырь на госснабжении». Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе.* Современники *о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика.* В 2 т. Т.2. Москва: RA, 2004: 536–537.

Сидоров Алексей. «Три года Российской академии художественных наук 1921–1924». Плотников Николай, Подземская Надежда и др. (ред.). *Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов.* В 2 т. Т. 2. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 13–97.

Смекалов Игорь. «Первая реформа художественного образования в России 1918 г. как проект универсальной творческой среды в сфере промышленного искусства». *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА* 4–3 (2020): 41–52.

Хан-Магомедов Селим. «ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы. 1920». *Советское искусствознание* 2 (1981): 332–368.

Kachurin Pamela. “Malevich as a Soviet Bureaucrat. Ginkhuk and Survival of the Avant-Garde”. *Rethinking Malevich*. London: Pindar Press, 2007: 121–138.

REFERENCES

Arvatov Boris. «K. S. Malevich. Bog ne skinut (iskusstvo. Cerkov’. Fabrika). Izd. Unovis. Vitebsk, 1922 g.». Vakar Irina, Mihienko Tat’yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis’ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*: v 2 t. T. 2. Moskva: RA, 2004: 529–530.

Bastrakova Majya (avt. vst. st. i sost.) i dr. (sost.). *Organizaciya nauki v pervye gody Sovetskoj vlasti (1917–1925).* Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1968.

Benua Aleksandr. *Dnevnik. 1918–1924*. Moskva: Zaharov, 2010.

Brik Osip. «Drenazh iskusstvu». *Iskusstvo kommuny* 1 (7 dekabrya 1918): 1.

«V kollegii po delam iskusstva i hudozhestvennoj promyshlennosti». *Iskusstvo Kommuny* 7 (19 yanvarya 1919): 4.

Vakar Irina. «Posleslovie. K.S. Malevich i ego sovremenniki: biografiya v licah». Vakar Irina, Mihienko Tat’yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis’ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*: v 2 t. T. 2. Moskva: RA, 2004: 577–621.

Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*: v 2 t. Moskva: RA, 2004.

Glinternik Eleonora. «Petrogradskij VHUTEMAS–Leningradskij VHUTEIN». *Dizajn Revyu* 3–4 (2013): 40–53.

Goryaeva Tat'yana. *Politicheskaya cenzura v SSSR. 1917–1991*. Moskva: ROSSPEN, 2002.

Ermolaeva Vera. «Dnevnik Formal'no-teoreticheskogo otdela GINHUKa». Demosfenova Galina (publ. i vst. st.). *Sovetskoe iskusstvoznanie* 27 (1991): 472–487.

Han-Magomedov Selim. «INHUK: vozniknovenie, formirovanie i pervyj period raboty. 1920». Sovetskoe iskusstvoznanie 2 (1981): 332–368.

Ivanov Konstantin. «Novaya politika obrazovaniya v 1917–1922 godah. Reforma vysshej shkoly». Aleksandr Dmitriev (red.). *Raspisanie peremen: ocherki istorii obrazovatel'noj i nauchnoj politiki v Rossijskoj imperii — SSSR: konec 1880-h — 1930-e gg*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012: 359–379.

Ivanova Ekaterina. «Ot MHK k GINHUKu: popytka nauchnoj institucionalizacii avangarda». *Iskusstvoznanie* 1 (2023): 156–179.

K.M. «Vestnik Narodnogo Prosveshcheniya soyuza kommun oblasti». *Iskusstvo : Teatr : Muzyka : Zhivopis' : Skul'ptura*. №4/8 (1918). S. 17.

Kachurin Pamela. "Malevich as a Soviet Bureaucrat. Ginkhuk and Survival of the Avant-Garde". *Rethinking Malevich*. London: Pindar Press, 2007: 121–138.

Karasik Irina. «Pavel Mansurov v GINHUKe». *Pavel Mansurov. Petrogradskij avangard*. Sankt-Peterburg: Palace Editions, 1995: 26–36.

Karasik Irina. «Petrogradskij muzej hudozhestvennoj kul'tury». Karasik Irina (st., sost.). Basner Elena i dr. (sost. kat.). *Muzej v muzee. Russkij avangard iz kollekcii Muzeya hudozhestvennoj kul'tury v sobranii GRM*. Kat. Vyst. Sankt-Peterburg: Palace Editions, 1998: 9–33.

Karasik Irina. «Muzej hudozhestvennoj kul'tury. Evolyuciya idei». Karasik Irina (sost.). *Russkij avangard: Problemy reprezentacii i interpretacii*: Sb. st. Sankt-Peterburg: Palace Editions, 2001: 13–22.

Kovtun Evgenij. *Avangard, ostanovlennyj na begu*. Leningrad: Avrora, 1989.

Kovtun Evgenij. «Russkij period Mansurova». *Pavel Mansurov. Petrogradskij avangard*. Sankt-Peterburg: Palace Editions, 1995: 10–25.

Kondrat'ev Akim. «Rossijskaya akademiya hudozhestvennyh nauk» *Iskusstvo: Zhurnal Rossijskoj Akademii Hudozhestvennyh Nauk* 1 (1923): 407–449.

Kumpan Kseniya. «Kazimir Malevich i sotrudniki Ginhuka v GIII: po materialom CGALI SPb». *Europa Orientalis, Pietroburgo — capitale della cultura Russa*. T. II. Salerno (2004): 349–406.

Lunacharskij Anatolij. «Chem dolzhen byt' vysshij institut iskusstv». *Vestnik narodnogo prosveshcheniya Soyuza kommun Severnoj oblasti* 1 (1918): 23 –29.

Malevich Kazimir. «Mir kak bespredmetnost'. CHast' 1. Vvedenie v teoriyu pribavochnogo elementa v zhivopisi». Malevich Kazimir. *Sobranie sochinenij*. V 5 t. T.2. Stat'i i teoreticheskie sochineniya, opublikovannye v Germanii, Pol'she i na Ukraine. 1924–1930. Demosfenova Galina (sost.), Shatskih Aleksandra (red.). Moskva: «Gileya», 1998: 55–104.

Mansurov Pavel. «Iz pisem E. F. Kovtunu». Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*. V 2 t. T. 2. Moskva: RA, 2004: 264–266.

Matyushin Mihail. «Dnevniki». Basner Elena (pub., komm., vstup. st.) «Mihail Matyushin. Dnevniki». Parnis Aleksandr (sost.) Sarab'yanov Andrej (nauchn. red.). *Arhiv N. I. Hardzhieva. Russkij avangard: materialy i dokumenty iz sobraniya RGALI*. T. 1. Moskva: «DEFI» (2017): 278–427.

Nesmelov Nikita. «Mihail Matyushin — professor Akademii hudozhestv». Nesmelov Nikita (sost.). *Professor Mihail Matyushin i ego ucheniki 1922–1926 godov*. Kat. vyst. Sankt-Peterburg: NP-Print, 2007: 26–34.

Novickij Pavel. «Ob AHRR — bol'shoj vopros. VIII vystavka AHRR — ZHizn' i byt narodov SSSR». *Sovetskoe iskusstvo* 6 (1926): 33–42.

Pel'she Robert. «Nado razobrat'sya». *Sovetskoe iskusstvo* 6 (1926): 42–45.

Podzemskaya Nadezhda. «Nauka ob iskusstve v GAHN i teoreticheskij proekt V. V. Kandinskogo». *Iskusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-h godov.* V 2 t. T. 1. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017: 44–78.

Seryj G. «Monastyr' na gossnabzhenii». Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika.* V 2 t. T. 2. Moskva: RA, 2004: 536–537.

Sidorov Aleksej. «Tri goda Rossijskoj akademii hudozhestvennyh nauk 1921–1924». Plotnikov Nikolaj, Podzemskaya Nadezhda i dr. (red.). I*skusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-h godov.* V 2 t. T. 2. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017: 13–97.

Smekalov Igor'. «Pervaya reforma hudozhestvennogo obrazovaniya v Rossii 1918 g. kak proekt universal'noj tvorcheskoj sredy v sfere promyshlennogo iskusstva». *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA* 4–3 (2020): 41–52.

Јекатерина Иванова

ГИНХУК ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ИНСТИТУЦИОНАЛНЕ ИСТОРИЈЕ

Резиме

У раду се са становишта институционалне историје испитују догађаји повезани са формирањем и ликвидацијом ГИНХУК-а. Први део рада прати институционалну генеалогију ГИНХУК-а, односно онај скуп непосредних институционалних модела који су претходили његовом настанку. Оријентација на ове моделе у великој мери је одредила посебност Института, који је у себи сједињавао одлике научно-истраживачког центра, образовне институције и креативне лабораторије. Посебна пажња у овом истраживању посвећена је претходним концептима „института за проучавање уметности“ и идеје о стварању „истраживачких радионица“ на Академији уметности. Други део рада испитује низ догађаја који су претходили ликвидацији ГИНХУК-а као независне институције. Чињенице које су до сада биле у својству коментара сакупљене су у један наратив, а додати су и неки нови детаљи. У овом приказу јасније се оцртава улога појединих функционера у судбини ГИНХУК-а, а одлучујућу улогу по питању његовог затварања имају реакције надлежних на рукопис збирке Института у околностима узавреле идеолошке ситуације.

Кључне речи: ГИНХУК (Државни институт за ликовну културу), ИНХУК (Институт за сликовну културу), ГАХН (Државна академија за ликовну културу), МХК (Музеј ликовне културе), истраживачке радионице, Академија уметности, Казимир Маљевич.

UDC 7.01(470)“1925“
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.8

Андрей Устинов
Центр открытых исследований
Сан Франциско
abooks@gmail.com

Andrei Ustinov
Center for Open Studies
San Francisco
abooks@gmail.com

К ИСТОРИИ ЛЕНИНГРАДСКОГО ГИНХУКА

TOWARDS THE HISTORY OF LENINGRAD STATE INSTITUTE OF ARTISTIC CULTURE (GINKHUK)

Здесь публикуется протокол заседания Правления Государственного института художественной культуры (ГИНХУКа) в Ленинграде, которое состоялось 4 марта 1925 года и было посвящено планам размещения в Русском Музее произведений художников, которые были расценены участниками этого собрания как «представители новейших течений в искусстве». Документ был обнаружен в архиве Николая Харджиева, и его публикация сопровождается комментарием, в котором восстанавливается контекст функционирования Института.

Ключевые слова: ГИНХУК, художественная среда, Ленинград 1920-х годов, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Михаил Матюшин, Павел Мансуров.

We publish here the minutes of the meeting of the Board of the State Institute of Artistic Culture (GINKhUK) in Leningrad, that took place on 4 March 1925. That meeting was dedicated to discussing the plans for placing in the Russian Museum the works of artists whom the participants of the meeting considered “the representatives of the latest trends in art.” The document was discovered in the papers of Nikolai Khardzhiev and its publication is accompanied by the commentary, which restores the context of how the Institute was functioning in the 1920s Leningrad.

Keywords: GINKhUK, artistic environment, Leningrad in the 1920s, Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Mikhail Matiushin, Pavel Mansurov.

> Что исследуется? Художественная культура. Противопоставляя научный подход и метод основам «вкусовым», нравится — не нравится — мы все выходим к новой проблеме, где старое понятие художник исчезает, на его место появляется ученый–художник.
>
> *Казимир Малевич*

Как отмечала в своей пионерской работе «Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК) в Ленинграде» Лариса Жадова, «о ленинградском ГИНХУКе, в отличие от московского ИНХУКа, не сохранилось почти никаких печатных сведений» (Жадова 1978: 25). Но даже и собственно документы, имеющие отношение к деятельности института, представляют собой в основной своей массе бюрократические сводки, из которых очень сложно скроить удачную публикацию. Тем не менее, это удалось сделать Галине Демосфеновой, проработавшей горы ведомостей, заявлений и списков, чтобы выстроить элегантную работу «Из материалов фонологического отдела ГИНХУКа», опубликованную Сергеем Кудрявцевым в первом *Терентьевском сборнике* (Демосфенова 1996). Институтские документы и личные дела участников института были использованы, в свою очередь, Ириной Карасик для статьи «Мансуров в ГИНХУКе» (Мансуров 1995: 26–36).

Среди этих документов обращает на себя внимание обсуждение подготовленного Павлом Мансуровым плана «экспозиции произведений новейшего искусства в Русском музее» в качестве участника «Комиссии по установлению связи между Художественным Отделом Русского музея и Музеем Художественной Культуры», являвшегося частью ГИНХУКа. «Предложенный им план обсуждался в ГИНХУКе дважды — поясняла И. Карасик, — сначала Ученым советом (19 февраля 1925 года), затем Правлением (4 марта 1925 года). Представляя план Научному совету, Мансуров подчеркнул, что, работая в Русском музее, он проводил не свою собственную, а именно гинхуковскую линию» (Мансуров 1995: 31).

Из той же статьи следует, что протокол обсуждения плана Мансурова на Ученом совете, сохранился среди других бумаг ГИНХУКа[1], равно, как и протокол заседания Правления ГИНХУКа 4 марта 1925 года[2], более того, «обсуждение на Ученом совете было острым и заинтересованным. Причем главным предметом дискуссии стала не столько сама концепция, сколько стратегия и тактика отношений МХК с Русским музеем. <...> Совет, постановив “составленный П. А. Мансуровым план размещения произведений

---

[1] В ЦГАЛИ Санкт-Петербурга (Ф. 244, оп. 1, д. 32, л. 22). Также об этом заседании см.: (*Малевич о себе* 2004: 486).

[2] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244, оп. 1, д. 49. См. публикацию копии этого протокола из ведомственного архива Русского музея (ВА ГРМ. Ф. ГРМ, оп. 6, д. 463, л. 52–52об.) в сокращенном виде (*Музей в музее* 1998: 382).

современной живописи в Русском музее в общем считать правильным”, предложение о передаче собрания МХК в ГРМ отклон<ил>» (Мансуров 1995: 32–33).

Иной характер обсуждение плана Мансурова приняло на заседании правления ГИНХУКа 4 марта[3]. Публикуемая ниже версия протокола этого заседания сохранилась в архиве Николая Харджиева, находившегося тогда в Stedelijk Museum (Муниципальном музее) г. Амстердама. С тех пор архив имел несчастье оказаться и осесть в Москве, что существенно затрудняет знакомство и делает фактически невозможной работу с этим ценным собранием.

Прежде, чем обратиться непосредственно к этому документу, проясняющему многое в механизме функционирования ГИНХУКа, восстановим вехи истории этой культурной институции по тому самому первопроходческому обзору Жадовой, которая проделала это одновременно лаконично и исчерпывающе точно:

> Структура и программа ГИНХУКа в основе своей были определены его создателем К. С. Малевичем, который 15 августа 1923 г. был назначен директором Петроградского Музея Художественной Культуры (МХК), а 1 октября 1923 г. в МХК <были> созданы исследовательские отделы. В октябре 1924 г. МХК был переформирован в Институт Художественной культуры (с 17/III — 1925 г. Государственный Институт художественной культуры).
>
> По «Положению о ГИНХУКе» во главе его стояло Правление в составе директора Малевича и заведующих отделами. Работал также Ученый совет, куда входили, помимо членов Правления, научные сотрудники и представители от практикантов-художников.
>
> «В настоящее время Музей Художественной культуры приступил к деятельности: открыл четыре исследовательских отдела под руководством Малевича, Татлина, Филонова, Матюшина: отдел формальных и теоретических систем в искусстве; отдел органической культуры; отдел общей идеологии искусства; отдел материальной культуры...» <...>
>
> Помимо штатных отделов Института существовали и внештатные. Так, действовал пятый экспериментальный отдел, которым заведовал П. Мансуров, а также некоторое время работала фонетическая лаборатория, которой руководил поэт И. Терентьев и где ставился вопрос о привлечении литературной группы «обериутов».
>
> <...> Практически активная исследовательская работа в МХК и ГИНХУКе велась около трех с лишним лет (Институт <был> закрыт распоряжением по Главнауке от 15/XII — 26 г.). (Жадова 1978: 25–28).

---

[3] Ср. замечание И. Карасик о действиях Мансурова: «Докладывая свой план Ученому совету и Правлению он отметил, что “коллекции произведений новых художников представлены в Русском музее далеко не полно” и было бы неплохо “пополнить их, во-первых, из собраний Музея Худож<ественной> К<ультуры> и, во-вторых, путем приобретения недостающих произведений у их авторов, на что он надеется получить от Русского музея необходимые кредиты, которым в настоящее время уже выделена Комиссия по разработке представленного им плана развески”. Правление ГИНХУКа поддержало эту инициативу Мансурова...» (*Мансуров* 1995: 33).

Из протокола заседания Правления ГИНХУКа мы узнаем о принятой в институте классификации художников и их квалификации для «комнат Новейших Течений». Нельзя не обратить внимание на «небольшую погрешность»: в первой классификации отсутствует добавленная позже, вероятно, по настоянию Владимира Татлина и состоящая из него и двух других художников — Хапаева и Бруни — «Группа материальной культуры». При этом, как писала И. Карасик, «предложенный Мансуровым план опирался на принципы и результаты аналитической работы Отдела живописной культуры и вполне соответствовал осуществленной в январе 1925 года новой экспозиции МХК» (Мансуров 1995: 31).

Не меньший интерес представляют также и принятые для разных художников размеры компенсации за их творческие произведения, прежде, кажется, не встречавшиеся в научной литературе. Обращу внимание, что в ГИНХУКе использовались единые метрики вне зависимости от опыта и заслуг художников, поэтому один и тот же живописный проект оплачивался одинаково Иванову и Кареву (200 рублей) и, соответственно, Мансурову, Малевичу и Митуричу (600 рублей).

Нынешний провенанс протокола заседания Правления ГИНХУКа: РГАЛИ. 3145.1.644. Насколько можно судить, этот документ публикуется впервые.

П Р О Т О К О Л

Заседание Правления Института Художественной Культуры от 4 марта 1925 г.

С Л У Ш А Л И:

1. а) Доклад П. А. Мансурова о работе его в Совете Художественного Отдела Русского Музея.

б) ПЛАН размещения в Русском Музее произведений художников, представителей новейших течений в искусстве.

(Составлен членом Советов Художественного Отдела Русского Музея и Института Худ<ожественной> Культ<уры> П. А. Мансуровым)

I Группа

ИМПРЕССИОНИСТЫ И ДВИЖЕНИЕ К СИСТЕМЕ СЕЗАННА.

1. БУРЛЮК, Д.	в некотор<ых> работах этих
2. ГОНЧАРОВА, Н.	мастер<ов> очевидно
3. ЛАРИОНОВ, М.	влиян<ие>рус<ского>
4. МАШКОВ, И.	лубка.
5. ИВАНОВ, А.И.	

II Группа
РУССКАЯ ВЕТВЬ ШКОЛЫ СЕЗАННА.

1. КАРЕВ
2. КОНЧАЛОВСКИЙ
3. КУПРИН
4. ОСЬМЕРКИН
5. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ
6. ФАЛЬК
7. ШЕВЧЕНКО

III Группа
КУБИЗМ.

1. МАЛЕВИЧ
2. ПОПОВА
3. ПУНИ
4. УДАЛЬЦОВА

IV Группа
КУБО-ФУТУРИЗМ.

1. БУРЛЮК, Д.

V Группа
ФУТУРИСТЫ.

1. ЛАРИОНОВ (лучизм)
2. ЛЕДАНТЮ
3. МАЛЕВИЧ.

VI Группа
БЕСПРЕДМЕТНИКИ.

1. КАНДИНСКИЙ
2. МАЛЕВИЧ
3. РОДЧЕНКО
4. ЭНДЕР”ы.

VII Группа
ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ. (худ<ожни>ки, не входящ<ие> в какую бы то ни было из систем вышеознач<енных>).

1. ФИЛОНОВ (“Мировой расцвет”).
2, ЧЕКРЫГИН
3. ФОНВИЗИН
4. БРУНИ
5. МИТУРИЧ
6. МАНСУРОВ (натурализм)
7. ТАТЛИН (конструктивизм)

За неимением в Рус<ском> М<узее> и в М.Х.К. особенно характерных работ некоторых из вышеупомянутых мастеров, предположено произвести покупку указанных произведений у след<ующих> худ<ожник>ов:

1. ИВАНОВ, А.И.
2. КАРЕВ, А.Е.
3. МАЛЕВИЧ, К.С.
4. МАНСУРОВ, П.А.
5. МИТУРИЧ, П.В.
6. ТАТЛИН, В.Е.
7. ФИЛОНОВ, П.Н.

— . — . — . — . — . — . —

ПОСТАНОВИЛИ:

1 а) Резолюция по докладу члена Правления Института Художественной Культуры П. Мансурова о работе его в Совете Художественного Отдела Русского Музея и в частности о выработанном им плане размещений произведений художников в комнатах Новейших Течений:

«Правление признает в общем работу П. А. Мансурова целесообразной и план размещения художественных произведений правильным.

Правление Института находит, что из коллекций Музея Худ<ожественной> Культ<уры> при И.Х.К. возможно будет для Муз<ея> Худ<ожественной> Культ<уры> отобрать (Правлением Музея Худ<ожественной> Культ<уры>) вещи мастеров, неполно представленных в комнатах Новейших Течений Русского Музея и передать эти произведения по особому акту Русскому Музею.[4]

Возможно также произвести обмен между Русским Музеем и Музеем Х.К. некоторых произведений в целях придания большей стройности плану, по которому вещи будут размещены.

Список художников, вещи которых предполагается приобрести для пополнения коллекции Русского Музея также признать правильным.

---

[4] См. пояснение И. Карасик: «Во исполнение этого решения вещи были отобраны, о чем 20 мая 1925 года ГИНХУК уведомил вышестоящие инстанции: „Правление Института Художественной Культуры постановило <...> передать в Отделение Новейшей Русской живописи <...> произведения мастеров, недостаточно ярко и полно представленных в Русском музее, что искажает в представлении публики действительное значение в общей системе движения искусства указываемых мастеров“. В список вошли 8 произведений трех авторов: „Крестьяне“ (МХК 334), „Стирка белья“ (МХК 341) и „Иней“ (МХК 62) Н. Гончаровой, „Цветы мирового расцвета“ (МХК 99), „Люди. Второй ввод в мировый расцвет“ (МХК 104) П. Филонова, „Строитель“ (МХК 443) и „Красный квадрат“ (МХК 390) К. Малевича (ЦГАЛИ СПб, ф. 244, оп. 1, д. 54, л. 20). По всей видимости, реальная передача картин осуществлена не была...» (*Музей в музее* 1998: 382).

С Л У Ш А Л И:

2. Предложение В. Е. Татлина:

Внести в порядок группировок группу материальной культуры (между группой беспредметников и группой индивидуальных проблем) куда входят нижеследующие художники:

В. ТАТЛИН
ХАПАЕВ
БРУНИ (представляется вещами периода материального подбора)

П О С Т А Н О В И Л И:

2. Принять.

Мансуров остается при особом мнении.

ПЛАН

размещения в Русском Музее произведений художников, представителей новейших течений в искусстве, составленный П. А. МАНСУРОВЫМ и принятый правлением И. Х. К. с поправкой, внесенной В. Е. ТАТЛИНЫМ.

I Группа
ИМПРЕССИОНИСТ<О>В И ДВИЖЕНИЕ К СИСТЕМЕ СЕЗАННА.

1. БУРЛЮК, Д.
2. ГОНЧАРОВА, Н
3. ЛАРИОНОВ, М.
4. МАШКОВ, И.
5. ИВАНОВ, А.И.

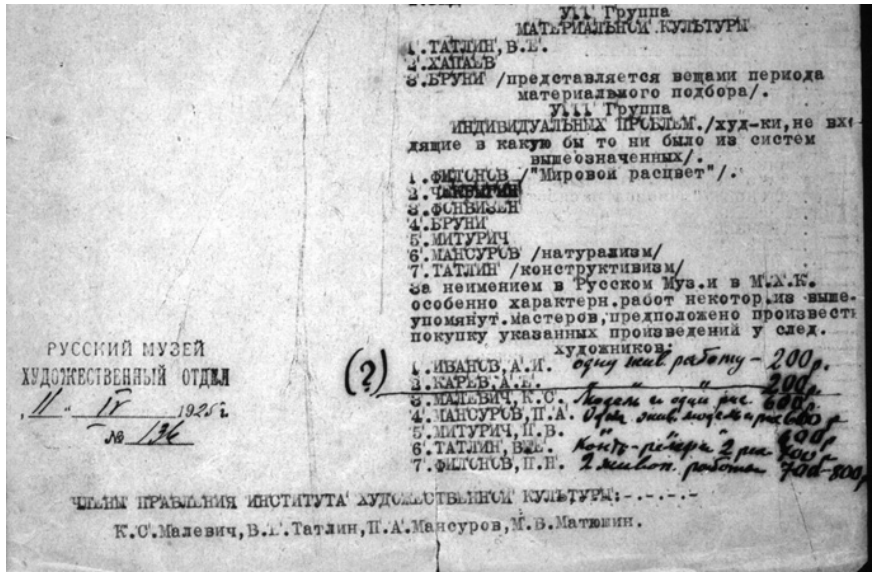
в некотор<ых> работах этих мастеров очевидно влияние русского лубка.

II Группа
РУССКАЯ ВЕТВЬ ШКОЛЫ СЕЗАННА.

1. КАРЕВ
2. КОНЧАЛОВСКИЙ
3. КУПРИН
4. ОСЬМЕРКИН
5. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ
6. ФАЛЬК
7. ШЕВЧЕНКО

III Группа
КУБИЗМ.

1. МАЛЕВИЧ
2. ПОПОВА
3. ПУНИ
4. УДАЛЬЦОВА



VII Группа
МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
1. ТАТЛИН, В.Е.
2. ХАПАЕВ
3. БРУНИ /представляется вещами периода материального подбора/.

VIII Группа
ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ./худ-ки, не входящие в какую бы то ни было из систем вышеозначенных/.
1. ФИЛОНОВ /"Мировой расцвет"/.
2. [illegible]
3. ФОНВИЗЕН
4. БРУНИ
5. МИТУРИЧ
6. МАНСУРОВ /натурализм/
7. ТАТЛИН /конструктивизм/
За неимением в Русском Муз. и в М.Х.К. особенно характерн. работ некотор. из вышеупомянут. мастеров, предположено произвести покупку указанных произведений у след. художников:
1. ИВАНОВ, А.И. одну жив. работу – 200 р.
2. КАРЕВ, А.Е. " " 200 р.
3. МАЛЕВИЧ, К.С. Модель и один рис. 600 р.
4. МАНСУРОВ, П.А. Одна жив. модель и рис. 600 р.
5. МИТУРИЧ, П.В. " " " 600 р.
6. ТАТЛИН, В.Е. Конт-рельеф 2 рис. 700 р.
7. ФИЛОНОВ, П.Н. 2 живоп. работы 700–800 р.

РУССКИЙ МУЗЕЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ
"11" IV 1925 г.
№ 136

(?)

ЧЛЕНЫ ПРАВЛЕНИЯ ИНСТИТУТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ:-.-.-.-
К.С.Малевич, В.Е.Татлин, П.А.Мансуров, М.В.Матюшин.

Фрагмент протокола заседания Правления ГИНХУКа. Весна 1925 года.

IV Группа
КУБО-ФУТУРИЗМ.

1. БУРЛЮК, Д.

V Группа
ФУТУРИСТЫ.

1. ЛАРИОНОВ (лучизм)
2. ЛЕДАНТЮ
3. МАЛЕВИЧ.

VI Группа
БЕСПРЕДМЕТНИКИ.

1. КАНДИНСКИЙ
2. МАЛЕВИЧ
3. РОДЧЕНКО
4. ЭНДЕР"ы.

VII Группа
МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

1. ТАТЛИН, В. Е.
2. ХАПАЕВ
3. БРУНИ (представляется вещами материального подбора)

VIII Группа
ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ. (худ<ожни>ки, не входящие в какую бы то ни было из систем вышеозначенных).

1. ФИЛОНОВ (“Мировой расцвет”).
2, ЧЕКРЫГИН
3. ФОНВИЗИН
4. БРУНИ
5. МИТУРИЧ
6. МАНСУРОВ (натурализм)
7. ТАТЛИН (конструктивизм)

За неимением в Русском Муз<ее> и в М.Х.К. особенно характерн<ых> работ некотор<ых> из вышеупомянутых мастеров, предположено произвести покупку указанных произведений у след<ующих> художников:

1. ИВАНОВ, А. И. *одну жив<ую> работу — 200 р.*[5]
2. КАРЕВ, А. Е. “ “ 200 р.
3. МАЛЕВИЧ, К. С. *Модель и один рис<унок> 600 р.*
4. МАНСУРОВ, П. А. *Одна жив<ая> модель и рис<унок> 600 р.*
5. МИТУРИЧ, П. В. “ “ 600 р.
6. ТАТЛИН, В. Е. *Контр-рельеф 2 рис<унка> 700 р.*
7. ФИЛОНОВ, П. Н. *2 живоп<исные> работы 700–* 800 р.

ЧЛЕНЫ ПРАВЛЕНИЯ ИНСТИТУТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: — . — . — . —
К.С. Малевич, В. Е. Татлин, П. А. Мансуров, М. В. Матюшин.

РУССКИЙ МУЗЕЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ

„11“ IV 1925 г.
№ 136

[5] Здесь и далее курсив означает вписанное в протокол от руки.

Приложение I

ПРОТОКОЛ № 9
Заседания Ученого Совета
Института Художественной Культуры[6]

19 февраля 1925 года

Присутствовали: К. С. Малевич, Н. Н. Пунин, П. А. Мансуров, В. М. Ермолаева, К. В. Эндер, М. В. Эндер.
Председатель: К. Малевич
Секретарь: М. Иванова

Повестка дня
1) О сборнике Института Художественной Культуры.
2) О размещении произведений современной живописи в Русском Музее.
3) О заграничной выставке работ Института.
Заседание началось и 13 час<ов> 40 мин<ут>.

Слушали:
<...> 3. О размещении произведений современной живописи в Русском Музее.

П. А. Мансуров, являясь представителем Музея Худ<ожественной> Культ<уры> в Русском Музее, дает пояснения о своей работе в Русском Музее, причем замечает, что в данном случае у него не было оторванности от институтской организации, а наоборот, он имел с ней постоянную связь а лице К. С. Малевича, с которым П. А. Мансуровым велись предварительные совещания перед каждым заседанием Совета Художественного Отдела Русского Музея.

П. А. Мансуров читает составленный им список новых художников, разбитых на группы по живописным системам, соответственно которым предполагается разместить их произведения в Русском Музее и, указывая на то, что коллекции произведений новых художников представлены в Русском Музее далеко не полно, предлагает пополнить их, во-первых, из собраний Музея Х<удожественной> К<ультуры>, и, во-вторых, путем приобретения недостающих произведений у их авторов, на что он надеется получить от Русского Музея необходимые кредиты. которым в настоящее время уже выделена Комиссия по разработке представленного им плана развески. В заключение доклада П. А. Мансуров поясняет, что в его списке к 1-ой группе, предшествующей импрессионизму, отнесены художники-индивидуалисты, долженствующие создать звено, соединяющее Русский Музей с новым искусством.

---

6 Машинопись, без подписи. Печатается по (*Музей в музее* 1998: 381).

Н. Н. Пунин находит, что принцип построения Отдела Современной Живописи должен быть совершенно иной, незачем создавать в Русском музее монументальной выставки по всем живописным системам, лучше организовать ряд временных выставок по отдельным проблемам, разрешенным живописью за последнее десятилетие. Временные экспозиции дали бы нам большую самостоятельность и не поставили бы в ту зависимость от Русского музея. которую неминуемо вызывает план Мансурова, Этот принцип живее мертвых схем, которые в настоящее время, по мнению Пунина, уже изжиты. Система слишком теоретична, к искусству же надо подходить с точки зрения вещи — сделанного, а не теории. Вещеведство, вещность надо противопоставить историчности Русского музея. Поскольку же мы ставим вопрос об искусстве в чистом его виде, то еще неизвестно, куда выйдет оно и через кого: через индивидуалиста ли Бруни или через Пикассо.

М. В. Эндер считает, что индивидуалисты не должны стоять первой группой, они не могут соединить старое искусство с новым, потому что всегда пользовались уже готовыми достижениями.

В. М. Ермолаева находит план в грубых чертах приемлемым, поскольку он похож на развеску в Музее Х<удожественной> К<ультуры>.

К. С. Малевич: Проблемы в живописи становятся групповыми. Есть художники-индивидуалисты — лица отдельных проблем, использовавшие воздействия всех прошедших явлений; у них особое индивидуальное восприятие частей отдельных проблем. Периодические развески живы и показательны, их надо отделить от исторической части Музея, где все живописные явления дóлжно фиксировать по группировкам. Живые вещи не будут мертвыми от группировки, но если этим вещам давать объяснения, что требует сама жизнь, то это значит подвести их к теориям, потому что непонятное зрению может быть понятно ушам.

До выяснения будем ли мы Институтом или Музеем, мы не можем решить вопрос о передаче картин в Русский музей. Но каково бы ни было наше окончательное решение, работы левых художников приобретаются Русским музеем, и потому мы должны в нем работать.

П. А. Мансуров: Сейчас в Русском музее предоставляют нам 2 комнаты и принимают все наши пожелания относительно развески. Если Главнаука захочет нашего участия в работе Русского музея и увеличит его штаты, мы сейчас же будем туда приглашены. В Русском музее мы можем осуществить те планы, которые желательны для всех русских художников. Сейчас сталкиваются 2 вопроса: реальная возможность и субъективность Института. Мы — Институт и фактически должны поддать вещи в Русский музей. Для нашей научной работы довольно 1/4 имеющегося в нашем распоряжении собрания. Наконец, мы можем выговорить право брать из Русского музея нужные Ин<ститу>ту экспозиционные материалы <...>.

Постановили:

Составленный П. А. Мансуровым план размещения произведений современной живописи в Русском музее в общем считать правильным.

Вопрос о передаче произведений из музея Художественной Культуры в Русский музей — отклонить. П. А. Мансуров остается при особом мнении.

Заседание закончилось в 16 час<ов>.
Председатель <К. Малевич>
Секретарь <М. Иванова>

Приложение II

КОНСПЕКТ МАЛЕВИЧА[7]

4 марта 1925 года

Заседание Правления
Матюшин. Татлин. Малевич. Мансуров

Повестка дня.
«Доклад Мансурова о работе в Рус<ском> Музее»

Слушали

Доклад Мансурова выразился в организации отдела Нового Искусства в Русском Музее, ввиду того, что в теперешнем составе он не отвечает той системе показательн<ой>, согласно их хронологич<еского> порядка классиф<икации> группировок новых течений и т. д. 1 гр<уппа> импрессионизм, [затем] сезаннизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм и беспредметность, конструктивизм, [группа] индивид<уальных> проблем. Для чего нужно взять из Музея Худ<ожественной> Культ<уры> некоторые работы для пополнения этих группировок, а также отдельных художников. Говорит о крепком месте и постоянно верной охране произв<едений> нов<ого> искусства.

---

7 Печатается по изд.: (*Малевич о себе* 2004: 485–486). Provenance указан следующим образом (с. 485):

Частный архив, Москва (Рукопись, автограф Малевича). Предоставлено для публикации К. И. Рождественским. Публикация и комментарии Т. Н. Михиенко и И. А. Вакар.

Лист с записью сложен пополам, слева столбец «Слушали», справа «Постановили». Датируется по машинописному варианту протокола, хранящемуся в ОР ГРМ (опубл.: *Музей в музее*. С. 382, док. № 31). Машинописный протокол существенно отличается от публикуемой записи; подробно изложено содержание доклада Мансурова, опущена полемика по докладу, добавлено предложение Татлина о внесении в список группы Материальной культуры. Тексты резолюций совпадают почти дословно.

Матюшин

За пополнен<ение> и приобретен<ение> согласен. Говорит о развитии Муз<ея> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> и высказывается о нужности раб<оты> произвед<ений> и для Муз<ея> Худ<ожественной> Кул<ьтуры>, в котор<ом> нужны лучшие образцы, ибо в Муз<ее> Худ<ожественной> [Культуры] есть центр Нов<ого> Искус<ства>, в котором нужно сосредоточить все вещи, а в Рус<ском> Муз<ее> могут быть пред<ставлены> работы второго порядка, так как Рус<ский> Муз<ей> выходит с непосред<-ственным> обьяснение<м> массам.

Высказывается против передачи каких-либо вещей Русском<у> Музею.

Татлин

Высказывается за то, что Музей Худ<ожественной> Культ<уры> есть База Нов<ого> Искусс<тва>, в которой должны быть собраны лучшие вещи. Поправлять и выравнивать линию Русс<кого> Музея в убыток Базе Нового Иску<сства> не стоит. Но пред<лагает> отобрать вещи наименьшей ценности из Музея Худ<ожественной> Культуры.

Малевич

Это<т> вопрос рассматривался в Совете ученом, который выразил свое мнен<ие> в таком же порядке полного отказа[8]. Высказывается об организации отдачи в Русс<кий> Музей за счет новых приобретен<ий> и пополнения отдела нов<ыми> работами. Но Муз<ей> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> тоже требует пополнения. Но ввиду того, что Муз<ей> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> переход<ит> в Институт, то возможно устройство Музея научно исследоват<ельского> по вопрос<ам> нового Искусства, в общем высказывается за пополнение без ущерба для Муз<ея> Худ<ожественной> Кул<ьтуры>.

Постановили

Правление Ин<ститута> Худ<ожественной> Ку<льтуры> признает в общем работу Мансурова целесообразной и план размещения худ<ожественных> произведений правильным. Правление находит, что из коллекции Муз<ея> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> при И. Х. К. возможно будет, без ущерба для М. Х. К., отобрать вещи мастеров, не полно представленных в комнатах новейших течен<ий> Рус<ского> Муз<ея> и передать эти произв<еде- ния> по особому акту Р<усскому> М<узею>.

Возможно произвести обмен некоторых произв<едений> между Рус<ским> М<узеем> и М<узеем> Х<удожественной> Ку<льтуры> в целях придания большей строгости плану размещения и расположения.

Список художников, вещи которых предполагается приобрести для коллекции Рус<с- кого> Муз<ея>, также приз<нать> правильным.

---

[8] См. конспект сказанного Малевичем на заседании Ученого Совета 19 февраля 1925 г. выше.

ЛИТЕРАТУРА

Жадова, Лариса. «Государственный Институт Художественной Культуры (ГИНХУК) в Ленинграде», *Проблемы истории советской архитектуры: Сборник научных трудов № 4*, под ред. С. О. Хан-Магомедова, Москва: ЦНИПИГ, 1978: 25–28.

«Из материалов фонологического отдела ГИНХУКа». Вступ. ст. и публ. Галины Демосфеновой. *Терентьевский сборник*. Под общ. ред. Сергея Кудрявцева. Москва: Гилея, 1996: 110–126.

Малевич о себе. Современники о Малевиче. В 2 тт. Т. 1. Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. Москва: RA, 2004.

Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. Статья, сост. и подг. изд. Ирина Карасик. Санкт-Петербург: Palace Edition, 1998.

Павел Мансуров: Петроградский авангард. Санкт-Петербург: Palace Edition, 1995.

REFERENCES

«Iz materialov fonologicheskogo otdela GINHUKa». Vstup. st. i publ. Galiny Demosfenovoj. *Terent'evskij sbornik*. Pod obshch. red. Sergeya Kudryavceva. Moskva: Gileya, 1996: 110–126.

Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. V 2 tt. T. 1. Avt.-sost. I.A. Vakar, T.N. Mihienko. Moskva: RA, 2004.

Muzej v muzee. Russkij avangard iz kollekcii Muzeya hudozhestvennoj kul'tury v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeya. Stat'ya, sost. i podg. izd. Irina Karasik. Sankt-Peterburg.: Palace Edition, 1998.

Pavel Mansurov: Petrogradskij avangard. Sankt-Peterbrug.: Palace Edition, 1995.

Zhadova, Larisa. «Gosudarstvennyj Institut Hudozhestvennoj Kul'tury (GINHUK) v Leningrade». *Problemy istorii sovetskoj arhitektury.* Sbornik nauchnyh trudov. № 4, pod red. S. O. Han-Magomedova, Moskva: CNIPIG, 1978: 25–28.

Андреј Устинов

УЗ ИСТОРИЈУ ЛЕЊИНГРАДСКОГ ГИНХУК-А

Резиме

Овде је објављен записник са састанка Управног одбора Државног института за уметничку културу (ГИНХУК-а) у Лењинграду, који је одржан 4. марта 1925. године и посвећен је плановима за излагање у Руском музеју дела уметника које су учесници овог скупа оценили као „представнике најновијих токова у уметности“. Документ је откривен у архиви Николаја Харџијева, а његово објављивање је пропраћено коментаром у коме се реконструише контекст функционисања Института.

Кључне речи: ГИНХУК, уметничко окружење, Лењинград 1920-их, Казимир Маљевич, Владимир Татљин, Михаил Матјушин, Павел Мансуров.

UDC 821.161.1(470)“1907/1932“
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.9

Jean-Philippe Jaccard
University of Geneva
Jean-Philippe.Jaccard@unige.ch

Жан-Филипп Жаккар
University of Geneva
Jean-Philippe.Jaccard@unige.ch

СЛЕДУЕТ ЛИ БОЯТЬСЯ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА»?*

SHOULD YOU BE AFRAID OF THE “BLACK SQUARE”?

В 1913 г. на премьере оперы «Победа над солнцем» зрители увидели на занавесе театра Луна-Парк, созданном Малевичем, первый черный квадрат, ту *чистую форму*, которая два года спустя станет одной из самых ярких эмблем русского авангарда. Через десять лет в 1923 г. был основан ГИНХУК под руководством изобретателя супрематизма, который годом раньше опубликовал трактат «Бог не скинут», подаренный Даниилу Хармсу. А еще десять лет спустя, в 1933 г., тот же Хармс, который в то время всё еще верит в «чистоту, которая пронизывает все искусства», записывает следующее предложение: «чистота близко к пустоте». Эта статья исследует, как примерно в течение 20 лет мы пришли к этой довольно пугающей, уже послеобэриутской, рифме: *чистота / пустота*.

Ключевые слова: Казимир Малевич, Даниил Хармс, ГИНХУК, черный квадрат, утопия.

In 1913, at the premiere of the opera “Victory over the Sun,” the audience saw the first black square on the curtain of the Luna Park Theater, created by Malevich. Two years later that pure form became one of the most striking emblems of the Russian avant-garde. Ten years later, in 1923, GINKHUK was founded under the leadership of the inventor of Suprematism, who by then published the treatise “God will not be thrown off,” that he presented to Daniil Kharms. Ten more years later, in 1933, Kharms, who at that time still believed in “the purity that permeates all art,” wrote the following sentence: “purity is close to emptiness.” This article explores how, over the course of about 20 years, we arrived at this rather frightening, post-OBERIU rhyme: *purity/emptiness [chistota/pustota].*

Keywords: Kazimir Malevich, Daniil Kharms, GINKHUK, Black Square, utopia.

---

* Впервые статья была опубликована на французском языке в изд.: *Kandinsky, Malévitch, Filonov et la philosophie. Les systèmes de l’abstraction dans l’avant-garde russe*. Ed. J.-Ph. Jaccard, Ioulia Podoroga. Lormont, 2018: 199–212. На русский язык, включая цитаты, ее перевел Валерий Кислов. Пользуемся случаем выразить ему искреннюю благодарность за помощь, оказанную в ходе работы.

«Следует ли бояться “Черного квадрата”?» В наши дни подобный вопрос покажется, наверное, немного запоздалым. Было бы уместнее задать другой: «Следовало ли бояться “Черного квадрата”»?» и тут же наметить ответ: «Да, вероятно. Если только не верить в чудеса». Сегодня, когда страсти, ослеплявшие и безоговорочных обожателей авангарда, и его самых яростных противников, — искренних или нет — несколько утихли, время задаваться такими вопросами несомненно пришло.

Нижеследующие размышления — результат изучения Даниила Хармса (1905–1942) и его литературно-художественного окружения, которое представляет собой последнюю волну русского авангарда в конце 1920-х годов[1]. Свои первые поэтические шаги Хармс сделал в середине того десятилетия, будучи весьма близок к Казимиру Малевичу, как в конкретных рамках практического и организаторского сотрудничества, так и на теоретическо-эстетическом уровне. Но если в тот период Хармс — поэт супрематического (осмелимся так выразиться) типа, то в 1930-е годы он станет одним из предвестников так называемой литературы абсурда, создавая свою мрачную и часто смешную малую прозу, результат ошарашенного наблюдения за окружающей его действительностью. Очевидно, имела место философская катастрофа, природа и причины которой как раз и составляют предмет данной статьи.

Интересно рассмотреть эту катастрофу в связи с проблематикой переноса философских концептов в тексты литераторов и художников, однако следует сразу же отметить один важный момент: Хармс не был философом, его весьма поверхностные познания в философии черпались прежде всего из регулярного общения с друзьями-философами Яковом Друскиным и Леонидом Липавским. Это позволяет рассматривать тексты писателя как поле для изучения маршрута и трансформации какого-нибудь концепта, западающего почти случайно в ухо дилетанта, который его усваивает без подготовки, интерпретирует без всяких ограничений и даже с фантазией, после чего являет в сугубо личностной и радикальной поэтической форме.

Как уже неоднократно отмечалось, художественные и теоретические рассуждения Хармса 1920-х — плод внимательного изучения, с одной стороны, теорий «заумной» поэзии, унаследованной от кубофутуристов, с другой стороны — это интересует нас особенно, — идей Малевича, в еще большей степени, чем его художественной практики, в самом широком их спектре: с зарождения супрематизма («От кубизма и футуризма к супрематизму», 1916) и концептов «ноль», «бесконечное», «Тотальность», «чистота», и т. д., до его продолжения в двадцатые годы докладом «О прибавочном элементе в живописи» (1925) и трактатом «Бог не скинут» (1922), экземпляр которой художник подарил Хармсу в 1927 году, надписав его: «Идите и останавливайте прогресс».

---

[1] См.: (Жаккар 1995) и главу «Философия и эстетика абсурда (Хармсиада)» в: (Жаккар 2011).

Хармсу исполнилось десять лет в 1915 году, когда «Черный квадрат» впервые выставлялся в Петрограде на «Последней футуристической выставке картин 0,10», и около двадцати лет, когда он обратился к Малевичу с просьбой разрешить театральному коллективу «Радикс», чьим вдохновителем он был, поставить пьесу под эгидой Ленинградского Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), которым художник еще руководил, пока тот не был закрыт властями в самом конце 1926 года. Как видно из дневниковых записей того периода, Хармс искал союза с Малевичем для сплочения «левых сил», в частности, вместе со старшим поэтом Александром Туфановым, самопровозглашенным последователем наиболее знаменитого из поэтов-будетлян Велимира Хлебникова и автором абстрактных стихотворений, окрещенных им самим «фонической музыкой» (Туфанов 1924). Как известно, Туфанов был основателем «Ордена заумников DSO», поэтической группы, включавшей среди прочих Хармса и Введенского, и разрабатывал проект создания фонетической лаборатории в одном из принадлежащих ГИНХУКу отделов, которым в то время руководил художник Михаил Матюшин.

Эта, прежде всего, географическая близость, была реальностью, но нельзя забывать и то, что относительно таких поэтов, как Хармс и Введенский, мы говорим о новом поколении, которое, разумеется, несло багаж, унаследованный от исторического авангарда, и особенно, футуризма, но вырастало в период, сильно отличающийся от эйфорической эпохи всевозможных философско-эстетических «побед» предыдущего десятилетия. Уместно вспомнить, что одна из таких наиболее важных побед была одержана в 1913 году над дневным светилом, символом поэзии прошлого, в тотальной опере «Победа над Солнцем», сочиненной Крученых (либретто), Матюшиным (музыка), Малевичем (декорации, костюмы) и Хлебниковым (пролог). Тогда на занавесе уже висел черный квадрат, предвестник той картины, которая под названием «Четырехугольник» прославится спустя два года, заняв место иконы в «красном углу» выставки «0,10».

По сути, поколение Хармса — это поколение, которое переживет крушение утопических построений исторического авангарда и на его руинах — всё же ратуя за их сохранение — будет выстраивать философию и эстетику абсурда, то есть, метафизического ужаса, отметившего новый этап в истории литературы, одним из самых выдающихся представителей которого является Хармс. Перед тем, как вернуться к пресловутому квадрату, перечитаем один из самых знаменитых рассказов тридцатых годов, «Голубая тетрадь № 10» (1937), чье название показательным образом отсылает не к сюжету рассказа, а к месту, занимаемому в маленькой голубой тетради, где этот рассказ фигурирует вместе с другими, также пронумерованными текстами:

> Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.
>
> Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идёт речь.

Уж лучше мы о нём не будем больше говорить. (Хармс 1997: 330).

Рядом с этим псевдо-рассказом, на чистой странице слева, Хармс делает пометку: «Против Канта». На первый взгляд, комментарий забавен, но на самом деле далеко не анекдотичен, ведь в итоге нескольких строчек рассказа не остается ничего, остается одно лишь «Ничто» и ничего иного (кроме, разумеется, самого текста, но это уже другой вопрос), даже чего-то «в себе»: казалось, нам предъявили какого-то человека, и, вроде бы, рыжего, но в итоге рассказали лишь о его отсутствии. И это написано в Рождество 7 января (25 декабря по юлианскому календарю), да еще чудовищного 1937 года! Не лучший вариант, дабы отметить рождение «Сына человеческого». Не лучший вариант, дабы отметить и рождение Слова, поскольку о человеке, которого не существует, на самом деле нечего и *сказать*, а для писателя это всё же несколько проблематично.

Как мы дошли до этого великого молчания вкупе со столь великим отсутствием?

Чтобы понять это, следует вернуться к «Черному квадрату», проект которого заключался не в том, чтобы утверждать исчезновение предмета, а как раз *являть*, термин следует понимать практически в непереходном и особенно перформативном смысле. Жан-Клод Маркаде прекрасно показал, что здесь речь идет о «первом признаке затмения предметов», затмения, которое представляло, по мнению самого Малевича в 1915 году, «зародыш всех возможностей <…> который принимает при своем развитии страшную силу» (Marcadé 1993: 23). То, что делает супрематический живописный акт демонстративным, это — «абсолютная беспредметность», и «эта абсолютная беспредметность не изображает, но просто *есть*», и именно поэтому «Черный квадрат» — не что-то иконоборческое или символическое, а, по мнению того же Маркаде, «*апофатическое*, то есть отрицательное выявление *того, что есть*, — проявление того, что не появляется» (Marcadé 1993: 23).

В конце трактата «Бог не скинут» (1922) Малевич ясно говорит, что «исчезновение видимости не указывает, что всё исчезло»: «И так разрушаются видимости, но не существо, а существо по определению самим же человеком Бог не уничтожимо ничем, раз не уничтожимо существо, не уничтожим Бог. И так Бог не скинут» (Малевич 1922: 40). Перед нами встают ключевые вопросы: являет ли что-нибудь «демонстрация того, что не появляется»? Можно ли считать супрематический ноль гарантией нового «исчисления» (или классификации) частей мироздания, то есть новой (уже интуитивной) «меры» мира[2], утраченного в результате многовекового

---

[2] Вспомним брошюру В. Хлебникова *Время — мера мира* (Пг., 1916) и эхо размышлений и поэта-будетлянина, и художника-супрематиста в ранних поэтико-философских текстах Хармса, например: «Измерение вещей» (1929), «Сабля» (1929), «Cisfinitum» (1930),

натиска разума? Действительно ли Ничто — «сущность различий», как художник утверждает в знаменитом манифесте 1923 года «Супрематическое зеркало» (Малевич 1923)? И, наконец, сильнее ли «творческая сила небытия» его поглотительной способности? В любом случае, исчезновение рыжего человека Хармса навевает серьезные сомнения.

Творческий оптимизм, этот «жизненный порыв», отражающийся эхом в супрематизме, а с ним — во всех авангардных течениях, создавался вокруг нескольких концептов, которые, как показала история, заключали в себе и неуверенность, и даже опасность, но были завуалированы уверенностью, почти слепой верой в способность искусства *являть*, а еще просто-напросто *быть в мире*[3]. Этот оптимизм оказался довольно живучим, поскольку еще в 1920-е годы такой писатель, как Хармс сам пытался разработать всеобъемлющую систему восприятия и представления (отображения) мира, основываясь на тех же предпосылках, что и Малевич. Эту систему Хармс назвал *Cisfinitum*; концепт дал название тетради, в которую записывались тексты более или менее философского характера: «цисфинитная логика» основывается на идее, что единственное средство представить (отобразить) мир в его полноте, всеохватности, в его бесконечности, — это ноль[4], тот самый ноль, о котором столь ясно высказался Малевич в выше процитированном манифесте 1923 года: «Если кто-либо познал абсолют, познал нуль» (Малевич 1923: 16). Нельзя не признать, что *Cisfinitum* Хармса так же апофатичен, как и *Supremus* Малевича, то есть «отрицательное выявление *того, что есть*, — проявление того, что не появляется». В обоих случаях, мы имеем дело с категорией возвышенного и всего того, что в нем есть одновременно возбуждающего и пугающего.

В возвышенном[5] действительно присутствуют две повторяющиеся идеи, которые воспринимаются практически как штампы. Первая — это идея заключенной в художественном изображении *тотальной всеохватности* (с ее последствиями: бесконечность, совершенство, чистота и т.п.), для которой Лабрюйер прекрасно сформулировал определение в *Характерах* (1688), способное довольно точно выразить центральный проект авангарда: «Возвышенное отображает только истину (однако только в благородном предмете) *во всей ее полноте, в ее причине и следствиях* <курсив мой. — *Ж.-Ф. Ж.*>; оно является наиболее достойным выражением или образом этой истины» (La Bruyère 1962: 90).

«Нуль и ноль» (1931), «О круге» (1931) и др. (Хармс 1997: 295–315). Влияние трактата «Бог не скинут» Малевича явно прослеживается у Хармса. Можно соотнести, например, фразу «я не могу себе представить себя где я начинаюсь и где кончаюсь <так! — *Ж.-Ф. Ж.*>» (Малевич 1922: 39) с несколько тщетной попыткой Хармса ограничить себя в «Сабле»: «Вот я вытянул одну руку вперёд прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А что вне меня, то уж не я» (Хармс 1997: 300).

[3] См. знаменитое утверждения Малевича: «Каждая форма есть мир» (Малевич 1916).

[4] См.: (Хармс 1997: 312–315).

[5] Подробно см.: (Жаккар 2011: 198–230).

Вторая идея состоит в том, что возвышенное непременно связано с *ужасным*, с тем самым “delightful horror”, который Эдмунд Бёрк так обстоятельно трактует в «Философском исследовании относительно возникновения наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1757)[6], а Кант называет «возвышенным-страшным» (“Schreckhaft-Erhabene”) в «Наблюдениях о чувстве прекрасного и возвышенного» (“Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen”, 1764)[7].

В небольшом эссе «О круге» (1931) Хармс отталкивается от мысли, что представить бесконечное невозможно. Чтобы доказать это, он берет в качестве примера прямую линию, которая перестает быть бесконечной, — а значит, по его мнению, «совершенной» — с того момента, когда она прочерчена на бумаге. И предлагает преломить линию в каждой ее точке. Геометрически получается кривая, наиболее совершенная разновидность которой (то есть, когда она преломляется в каждой из бесконечного числа своих точек) — круг. Таким образом, идею можно свести к следующему: начертив круг, мы получаем «совершенную фигуру», которая к тому же (и, наверное, именно по этой причине) есть представление (отображение) бесконечного, даже если прием скорее похож на ухищрение.

Здесь мы подошли к самой сердцевине проблематики возвышенного, как ее рассматривал Кант в *Критике чистого разума* (1790): «Прекрасное в природе имеет отношение к форме объекта, которая заключена в ограничении; напротив, возвышенное можно найти также в бесформенном предмете *при условии, что безграничность либо представлена в нем самом, либо благодаря ему и что все же к этому прибавится мысль о его полноте* <курсив мой. — *Ж.-Ф. Ж.*>» (Kant 1867-5: 251).

Другими словами, перед нами «представление непредставимого» (*présentation de l’imprésentable*) согласно формулировке Жана-Франсуа Лиотара, который прекрасно заметил, что «именно в эстетике возвышенного современное искусство (включая литературу) находит свою движущую силу, а логика авангардов — свои аксиомы» (Лиотар 2008: 23). Понятно, что такое «представление непредставимого» возможно лишь в упраздненном времени, гарантирующем мгновенность восприятия или, по выражению Туфанова в эпоху его сближения с ГИНХУКом, «прекрасная мгновенность»[8].

Чертя круг, Хармс таким образом стремится *представить* (vs отобразить) бесконечность прямой. И совершенно очевидно, что здесь речь идет об уловке, не очень удачно скрывающей некую беспомощность. Круг, кстати, неслучайно имеет ту же форму, что и ноль, который — вопреки всей надежде писателя на то, что он способен вместить и изобразить бесконечность

---

6 “I have before observed, that whatever is qualified to cause terror, is a foundation capable of the sublime” (Burke 1821: 156).

7 “Das Gefühl desselben ist bisweilen miteinigem Grausen, oder auch Schwermut <...> begleitet” (Kant 1867-2: 231).

8 О «прекрасной мгновенности» см.: (Жаккар 2010).

чисел[9] (как круг — бесконечность прямой), — в куда менее «цисфинитной» логике все равно остается символом отсутствия, пустоты, небытия.

Как и в случае с Малевичем, здесь мы имеем дело с той же самой логикой *негативного представления*, упоминаемого Кантом, когда отрывок Исхода о запрете изображений — «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху...» (Исх. 20:4), — один из самых возвышенных пассажей Библии, подает ему мысль, которая в авангардистском контексте делает «беспредметность» одним из самых совершенных выражений возвышенного. Так, во всяком случае, это трактует Лиотар: «Современным я буду называть такое искусство, которое использует свою “малую технику”, как сказал бы Дидро, для того, чтобы представить, что имеется нечто непредставимое. Дать увидеть, что имеется нечто такое, что можно помыслить, но нельзя увидеть или дать увидеть — вот цель современной живописи» (Лиотар 2008: 25).

И вполне естественно, что, предлагая эстетику возвышенной живописи, философ упоминает именно вклад Малевича: «Как живопись она, очевидно, будет “представлять” нечто, но делать это негативно, она, следовательно, будет избегать изображения и репрезентации, будет “чистой”, как какой-нибудь квадрат Малевича, она будет позволять видеть, лишь запрещая увидеть, она будет доставлять удовольствие, лишь принося боль» (Лиотар 2008: 26).

Таким образом, заумная поэзия, которую Хармс практикует в 1920-е годы, опирается на те же принципы, что и «беспредметность» Малевича. Но, как уже отмечалось, в эпоху ГИНХУКа Хармсу было всего двадцать лет, последующие годы не сулили ему облегчения, а грядущие тридцатые окажутся временем ужаса без возвышенного, временем брутального возвращения *предметов*, — беспросветного и в официальной эстетике социалистического реализма, и в окружающей советской действительности, отраженной в рассказах писателя, — а особенно — временем констатации того, что возвышенного, которое следовало *представить*, на самом деле нет. *Откровение* произошло, но это было откровение самого абсолютного Небытия.

Как это случилось?

Чтобы это понять, следует вспомнить о только что упомянутом интересе к времени, и осознать «прекрасную мгновенность» Туфанова в ее эсхатологическом измерении. Отношение к времени в супрематизме и «цисфинитной» логике одинаково. Обобщая, можно заявить, что всему авангарду вообще присуща некая зачарованность озарением, пространственно-временным континуумом, сведенным к бесконечности в точке «здесь/сейчас», гарантирующей откровение, «отрицательное представление» в самой отмене тотальности времени и тотальности пространства.

---

[9] См., например, заключение уже упоминавшегося трактата «Нуль и ноль»: «Постарайтесь увидеть в ноле весь числовой круг. Я уверен, что это со временем удастся. И потому путь символом ноля останется круг О» (Хармс 1997: 313).

Относительно авангарда Лиотар приходит к таким же выводам, анализируя эссе художника Барнетта Ньюмана с показательным названием «The Sublime is Now» (1948). Этому *now* философ дает следующее определение: «Когда Ньюман ищет возвышенное в “здесь и сейчас”, он порывает с красноречием романтического искусства, не отвергая при этом его основную задачу, заключающуюся в том, чтобы живописное или иное выражение свидетельствовало о невыражаемом. Невыражаемое пребывает не в “там”, не в другом мире и не в другом времени, а в том, что (нечто) происходит» (Lyotard 1988: 104–105).

Вот почему Лиотар предлагает переводить название эссе Ньюмана не как “Le sublime est maintenant” (Возвышенное <происходит> сейчас), а как “Maintenant, tel est le sublime” (Сейчас — <именно это и есть> возвышенное). Согласно этой мысли, произведению искусства отводится абсолютно новый статус: оно более не рассматривается ни как имитация, ни как изображение, оно само по себе становится реальностью, т. е. «тем, что происходит» (*fiat lux*[10]). Возвышенное «не в другом месте, не где-то там наверху, не где-то там внизу, не раньше, не позже и не когда-то. Здесь, сейчас происходит... как раз эта картина», — продолжает Лиотар, после чего делает вывод: «То, что сейчас и здесь вместо ничего имеется эта картина, — это и есть возвышенное» (Lyotard 1988: 105). У Хармса мы также встречаемся с этой мыслью, выраженной в письме от 16 октября 1933 года, адресованном актрисе Клавдии Пугачевой: произведение искусства должно ориентироваться не на объект, предполагаемый для изображения, а на идею, что это произведение отсылает к самому себе, становясь само новым объектом реальности, во всей своей *чистоте*, чистоте, гарантом которой выступает его автореференциальность[11].

Таким образом, ноль, выражающий это «здесь / сейчас», оказывается подобием той чистоты, которая учреждает возвышенное в творчестве Хармса. Тем не менее, как уже отмечалось, такой философский подход чреват ловушками, поскольку ноль — это также образ небытия. Тут мы подходим вплотную ко второму аспекту возвышенного, без которого оно не могло бы существовать: это *ужасное*, связанное с идеей, что «происходящего» (по Лиотару) не происходит, с возникающим вопросом относительно этого «“теперь”, *now*, как ощущения, что может ничего не произойти: небытие сейчас» (Lyotard 1988: 104). Одним словом, существует опасность,

---

[10] «Бог сказал: да будет свет! И стал свет» (Быт. 1:3).

[11] «Но, Боже мой, в каких пустяках заключается истинное искусство! Великая вещь “Божественная комедия”, но и стихотворение “Сквозь волнистые туманы пробирается луна” — не менее велико. Ибо там и там одна и та же чистота, а, следовательно, одинаковая близость к реальности, т. е. к самостоятельному существованию. Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, это вещь, такая же реальная, как хрустальный пузырёк для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить их в окно, и окно разобьётся. Вот что могут сделать слова!» (Хармс 2001: 80). Ср.: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьётся» (Хармс 2002-2: 170).

что в любой момент великое Всё окажется всего лишь великим Ничто. Именно это предчувствовал Хармс, записывая в одном из своих записных книжек: «Чистота близко к пустоте» или «Не смешивай чистоту с пустотой» (Хармс 2002-1: 444–445) — рифма двух этих слов весьма значима.

Таким образом, если в 1910-е и даже 1920-е годы царил несомненный (религиозный или просто утопический) оптимизм и определенная вера в то, что картина или стихотворение может функционировать как *явление* Тотальности, то ситуация радикально изменилась позднее, когда рушились системы, выстроенные начиная с «Победы над Солнцем». В 1930-е годы проза предвестников литературы абсурда (и Хармса), — прежде всего проза отсутствия, причем, отсутствия и той связи, которой надлежало представлять тотальность частей мирозданья в связности — связности, *представлением* которой надлежало быть «Черному квадрату». Но тот мир распался на бесконечное множество отдельных частиц, в числе которых сам художник и его произведение, ставшее в итоге таким же абсурдным, как и другие, по образу той пустоты, которая поглощает абсолютно все.

С этой точки зрения исчезновение рыжего человека, а также другие, многочисленные исчезновения, которыми усеяно творчество Хармса в эти годы, имеют особую значимость. Ждалось явления, ждалось, что что-то *произойдет*, но ничего не произошло. Конечно, «возвышенное вызвано угрозой того, что больше не происходит ничего» — «ужасает то, что Происходящее не происходит, перестает происходить» (Lyotard 1988: 110), — но всегда остается надежда, какой бы слабой она ни была. Пусть в итоге ничего не происходит, зато мы вступаем во время ужаса: ужас порождается тем, что «здесь/сейчас» не существует, а опыт вечности без длительности, увлекающий индивидуума в не-существование, есть ни что иное, как опыт небытия, смерти.

Это весьма убедительно изложил Липавский в эссе «Исследование ужаса», написанном в те же 1930-е (Липавский 2005)[12]. И это произошло с Хармсом и всеми представителями его поколения. Другой текст писателя, на первый взгляд такой же анекдотический, что и «Голубая тетрадь № 10», прекрасно выражает эту мысль, когда повествователь, которому не удается «поймать момент», пытается, считая до трех, зафиксировать то, что происходит в этот момент, но, досчитав до конца, вынужден констатировать, что «ничего не произошло»:

---

[12] В этом трактате Липавский описывает «каталепсию времени» как результат тенденции стремиться к нулевой точке, которая была бы своего рода вечным настоящим, без прошлого и будущего, но которая на самом деле обнаруживает только отсутствие этого настоящего — «И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни — во веки веков» (С. 21), — и страх перед пустотой, который из этого вытекает. Об этом см.: Жаккар Ж.-Ф. «“Вода, твердая как камень...”: О Леониде Липавском и поэтической судьбе чинарей». М. В. Завьялова, Т. В. Цивьян (Сост.). *Диалог с камнем: от природы к культуре*. Москва, 2021: 154–165; Jaccard J.-Ph. “L’eau et la pierre. Quelques échos des réflexions de Bergson sur le temps dans la poésie russe du début du XXe siècle”. J.-Ph. Jaccard, I. Podoroga (ed.). *«Temps ressenti» et «temps construit» dans les littératures russe et française au XXe siècle*. Paris, 2013: 55–89.

> Я слышал такое выражение: «Лови момент!»
>
> Легко сказать, но трудно сделать. По-моему, это выражение бессмысленное. <…>
>
> Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно. <…>
>
> Другое дело, если сказать: «Запечатлевайте то, что происходит в этот момент». Это совсем другое дело.
>
> Вот например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло. (Хармс 1997: 318).

«Раз, два, три» — это еще время тревожного ожидания возвышенного. «Ничего не произошло» отмечает наступление ужаса: «здесь/сейчас» нет ничего. Не случилось *чуда*, того чуда, которое Хармс испрашивал у Бога еще в октябре 1931 года (в относительно оптимистический период, перед своим первым арестом) в рассказе «Утро»: «Вчера я просил о чуде. Да-да, вот если бы *сейчас произошло чудо* <курсив мой. — *Ж.-Ф. Ж.*>» (Хармс 1997: 27). В губительном 1937 году, когда был описан рыжий человек, которого не существует, Хармс отмечает в своем дневнике: «Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ» (Хармс 2002-2: 196). Два года спустя: «Интересно только чудо, как нарушение физической структуры мира» (Хармс 2002-2: 146). И тогда же, герой повести «Старуха» (1939) собирается написать рассказ «о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес» (Хармс 1997: 163), — образ писателя, который *не пишет* рассказ... который мы всё же читаем (но это уже проблема нарратологии, которая выходит за рамки нашей темы). Но вопрос остается: «Разве чудес не бывает?!» (Хармс 1997: 178) восклицает рассказчик повести перед трупом старухи.

Следует также заметить, что помимо философских размышлений, помимо художественных практик, это еще и проблема экзистенциальная. Ведь обязательно встает вопрос о присутствии в мире моего «я»: если в чистой форме явлена вся полнота мира, то можно задуматься, где находится субъект (художник, поэт), который в процессе операции создал эту чистую форму. Логически субъект стал миром на том же основании, что и мир стал субъектом. И как раз в этот момент, — ибо мы оказываемся уже в мистическом измерении, — возможно, все исчезнет. Кажется, именно это и хотел выразить Хармс накануне ужасных тридцатых годов в своем небольшом тексте «Мыр» (1930), также включенном в тетрадь под заголовком «Cisfinitum», когда писал: «А я мир. А мир не я» (Хармс 1997: 309). Первое предложение восходит напрямую к «Черному квадрату» (и великим мистикам[13]). Зато второе маркирует разрыв, осуществленный человеком абсурда, — изгнанным из мира… и, возможно, рыжеватым.

---

13 «И лежащу ми на одрѣ <…> разпространился язык мой и бысть велик зѣло, потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли разпространился, а потом бог вмѣстил в меня небо, и землю, и всю тварь» (Аввакум. «Послание царю Алексею Михайловичу из Пустозерска (“Пятая челобитная”)». Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 1. М., 1988: 534).

Из вышеизложенного становится очевидно, что и Малевич, и Хармс, когда они встретились, размышляли об одних и тех же философских (даже «теологических») предпосылках; это поясняет также и схожесть их художественных принципов. Однако в переломный момент истории авангарда они оказались в разных поколениях, что и определяет их различие. Поэтому, как нам думается, знаменитая работа «Черный квадрат» (и «беспредметность» вообще), которая изначально несла в себе бесконечность возможностей и предполагалась как *явление* или *представление*, в итоге явила или представила действительно лишь то, что она являла или представляла, а именно… мрак, другими словами, темноту, которая по-русски рифмуется с чистотой / пустотой и которую Липавский анализирует в пространных пассажах о «страхе темноты, и тесноты, и пустоты» на страницах своего «Исследования ужаса» (Липавский 2005: 35).

Подобно тому, как ноль являл или представлял то, чем он был действительно на самом деле, то есть Ничто. Или еще, как говорит повествователь небольшого рассказа Хармса «О явлениях и существованиях № 2» (1934), констатируя, что его персонаж Серпухов парит в пустоте: «Нет даже безвоздушного пространства, или, как говорится, мирового эфира. Откровенно говоря, ничего нет» (Хармс 1997: 48), что нет ничего и внутри него, а, следовательно, Серпухова просто-напросто не существует: «Полное отсутствие всякого существования, или, как острили когда-то: отсутствие всякого присутствия» (Хармс 1997: 48). И здесь Хармс снова мог бы добавить на полях пометку «Против Канта».

Может быть, действительно стоило чуть больше бояться «Черного квадрата»...

ЛИТЕРАТУРА

Жаккар Жан-Филипп. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Санкт-Петербург, 1995.

Жаккар Жан-Филипп. «Александр Туфанов, поэт-становлянин: традиции Хлебникова в заумной поэзии 1920-х гг.». Андрей Устинов (Ред.). *Vademecum: К 65-летию Лазаря Флейшмана*. Москва, 2010: 232–246.

Жаккар Жан-Филипп. *Литература как таковая*. Москва, 2011.

Лиотар Жан-Филипп. *Постмодерн в изложении для детей*. Пер. А. Гараджи и В. Лапицкого. Москва, 2008.

Липавский Леонид. «Исследование ужаса». Леонид Липавский. *Исследование ужаса*. Москва, 2005: 18–40.

Малевич Казимир. *От кубизма и футуризма к супрематизму: Новый живописный реализм*. Москва, 1916.

Малевич Казимир. *Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика*. Витебск, 1922.

Малевич Казимир. «Супрематическое зеркало». *Жизнь искусства* 20 / 895 (22 мая 1923): 15–16.

Туфанов Александр. *К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем*. Санкт-Петербург, 1924.

Хармс Даниил. *Полное собрание сочинений*. Т. 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное. Под ред. В. Н. Сажина. Санкт-Петербург, 1997.

Хармс Даниил. *Неизданный Хармс. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1–3*. Под ред. В. Н. Сажина. Санкт-Петербург, 2001.

Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник: в 2-х кн*. Под ред. Ж.-Ф. Жаккара и В. Н. Сажина. Санкт-Петербург, 2002.

Burke Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edinburgh, 1821.
Kant Immanuel. *Sämtliche Werke*. Leipzig, 1867–.
La Bruyère Jean de. *Les Caractères*. Paris, 1962.
Lyotard Jean-François. *L'inhumain*. Paris, 1988.
Marcadé Jean-Claude. «Qu'est-ce que le suprématisme?». *Kazimir Malévitch. La lumière et la couleur*. Lausanne, 1993: 7–37.

REFERENCES

Burke Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edinburgh, 1821.
Harms Daniil. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 2: Proza. Dramaticheskie proizvedeniya. Avtorskie sborniki. Nezavershennoe. Pod red. V. N. Sazhina. Sankt-Peterburg, 1997.
Harms Daniil. *Neizdannyj Harms. Traktaty i stat'i. Pis'ma. Dopolneniya k t. 1–3*. Pod red. V. N. Sazhina. Sankt-Peterburg, 2001.
Harms Daniil. *Zapisnye knizhki. Dnevnik: v 2-h kn*. Pod red. J.-Ph. Jaccard'a i V. N. Sazhina. Sankt-Peterburg, 2002.
Jaccard Jean.-Philippe. *Daniil Harms i konec russkogo avangarda*. Sankt-Peterburg, 1995.
Jaccard Jean-Philippe. «Aleksandr Tufanov, poet-stanovlyanin: tradicii Hlebnikova v zaumnoj poezii 1920-h gg.». Andrej Ustinov (Red.). *Vademecum: K 65-letiyu Lazarya Flejshmana*. Moskva, 2010: 232–246.
Jaccard Jean-Philippe. *Literatura kak takovaya*. Moskva, 2011.
Kant Immanuel. *Sämtliche Werke*. Leipzig, 1867–.
La Bruyère Jean de. *Les Caractères*. Paris, 1962.
Lyotard Jean-François. *Postmodern v izlozhenii dlya detej*. Per. A. Garadzhi i V. Lapickogo. Moskva, 2008.
Lipavskij Leonid. «Issledovanie uzhasa». Leonid Lipavskij. Issledovanie uzhasa. Moskva, 2005: 18–40.
Lyotard Jean-François. *L'inhumain*. Paris, 1988.
Malevich Kazimir. *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyj zhivopisnyj realizm*. Moskva, 1916.
Malevich Kazimir. *Bog ne skinut. Iskusstvo, cerkov', fabrika*. Vitebsk, 1922.
Malevich Kazimir. «Suprematicheskoe zerkalo». *Zhizn' iskusstva* 20/895 (22 maya 1923): 15–16.
Marcadé Jean-Claude. «Qu'est-ce que le suprématisme?». *Kazimir Malévitch. La lumière et la couleur*. Lausanne, 1993: 7–37.
Tufanov Aleksandr. *K zaumi. Fonicheskaya muzyka i funkcii soglasnyh fonem*. Sankt-Peterburg, 1924.

Жан-Филип Жакар

ТРЕБА ЛИ СЕ ПЛАШИТИ „ЦРНОГ КВАДРАТА"?

Резиме

На премијери опере „Победа над Сунцем" 1913. године публика је на завеси позоришта Луна парк, коју је направио Маљевич, видела први црни квадрат, ону *чисту форму* која ће две године касније постати један од најупечатљивијих симбола руске авангарде. Десет година касније, 1923. године, основан је ГИНХУК под вођством проналазача супрематизма, који је годину дана раније објавио расправу „Бог није збачен", поклоњену Данилу Хармсу. Још десет година касније, 1933. године, тај исти Хармс, који је у то време још веровао у „чистоћу која прожима читаву уметност", пише следећу реченицу: „Чистоћа је блиска празнини". Овај рад истражује како смо, током периода од око 20 година, дошли до ове прилично застрашујуће, пост-Обериутске риме: *чистоћа / празнина*.

Кључне речи: Казимир Маљевич, Данил Хармс, ГИНХУК, црни квадрат, утопија.

UDC 821.162.1.09 Malevič K.
821.162.1-4
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.10

Игорь Лощилов
Институт филологии СО РАН (Новосибирск)
loshch@yandex.ru

Андрей Устинов
Center for Open Studies (Сан Франциско)
abooks@gmail.com

Igor Loshchilov
Institute of Philology of Siberian Branch of
Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)
loshch@yandex.ru

Andrei Ustinov
Center for Open Studies (San Francisco)
abooks@gmail.com

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ, «ЧИНАРИ» И ПОЛЬСКИЙ АВАНГАРД: ВЗГЛЯД НА ПОЭЗИЮ*

KAZIMIR MALEVICH, THE «CHINARI» AND THE POLISH AVANT-GARDE: A LOOK AT POETRY

В работе дается разгадка, с какими именно «польскими поэтами» Казимир Малевич хотел «связать» Даниила Хармса и Александра Введенского. Шире предлагается реконструкция взглядов этого великого художника на поэзию. В приложении публикуются стихотворения Малевича, не включенные в его прежние собрания произведений.

Ключевые слова: Казимир Малевич, Даниил Хармс, «Радикс», ГИНХУК, *Praesens*, Тадеуш Пейпер, *Zwrotnica*, Константин Рождественский.

The essay provides a clue with which of the “Polish poets” Kazimir Malevich wanted to “connect” Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. The authors offer a broader reconstruction of this great artist’s views on poetry. The appendix contains poems by Malevich that were not included in his previous collected works.

Keywords: Kazimir Malevich, Daniil Kharms, *Radiks*, GINKhUK, *Praesens*, Tadeusz Peiper, *Zwrotnica*, Konstantin Rozhdestvensky.

---

* Мы признательны Anita Hubdank-Kolaczkowska и Zbigniew Stanczyk за помощь в подготовке настоящей работы. Отдельная благодарность Geurt Imanse, заведующему исследовательским отделом Stedelijk Museum (Амстердам).

Вещи пророческие не имеют автора.

Даниил Хармс

Только в свободе ощущений
Мы можем находить новые формы

Казимир Малевич

It is as black as Malevich's Square
The cold furnace in which we stare
A high pitch on a future scale
|It is a starless winternight's tale
It suits you well

Blixa Bargeld

21 марта 1927 года Казимир Малевич писал из Варшавы своему ученику и в те годы преданному последователю, художнику Константину Рождественскому (1906–1997): «Необходимо Вам найти Чинарей и сказать им, чтобы они собрали лучшие свои стихотворения тож<е> и <Моя. — *А. У., И. Л.*> Мама <sic!> вся в часах и прислали на "Praezens", я хочу связать их с Польскими поэтами. <...> Сегодня объезд на автом<обиле> и осмотр работ Prezensustow <sic!>. Точь <в> точь как и Вас осматриваю, но чёрт бы его побрал, меня все боятся и один например нашелся спорщик, и за то, что неправильно ставил вопросы так влетело за осталь<ных>, что он бедный изв<инялся> на другой день» (Малевич 2004а: 185).

Здесь речь идет о круге журнала *PRAESENS. Kwartalnik modernistów*, который издавался в Варшаве (административный адрес: Warszawa, Senatorska 38–13) и первый номер которого вышел в свет в июне 1926 года. Однако этот главный печатный орган польских конструктивистов был показательно внелитературным. В отличие от других подразделений *PRAESENS,* литературная секция в нем отсутствовала как таковая, а в редакции журнала соответствующие отделы возглавили Хенрик Стажевски (живопись) и Шимон Сыркус (архитектура), жена которого, тоже архитектор, Хелена Немировска Сыркус приняла на себя обязанности секретаря редакции[1]. Здесь также уместно назвать Владыслава Стржеминьского, еще в 1922 году напечатавшем в журнале *Zwrotnica* (*Железнодорожная Стрелка*) статью "O sztuce rosyjskiej — notatki" («О русском искусстве — заметки») — «значительная ее часть посвящена анализу „супрематизма" К. Малевича. Тон статьи — близкий к панегирику» (Шихирева 1997: 11).

Ответ на вопрос, с какими именно «Польскими поэтами» хотел связать «чинарей» художник, можно предположить на основании визита Ма-

---

[1] Хелене Сыркус (Helena Syrkus, née Eliasberg; 1900–1982) принадлежат воспоминания о Малевиче: Helena Syrkus, "Kazimierz Malewicz", Rocznik Historii Sztuki, T. XI (1976): 150–154; см.: (Малевич 2004а: 365–369).

левича в Варшаву, куда он отправился из Москвы 7 марта 1927 года[2]. Необходимо отметить, что к этому времени Хармс имел хотя бы общее представление о польской словесности. Так 24 ноября 1926 года он отмечает в записной книжке № 8: «Ванчу́ра Антонин. Польский писатель» (Хармс 2002а: 104), а в конце февраля — начале марта 1927 года придумывает следующую языковую формулу:

> Россия — Конская Земля (Ross-Land).
> Польша — (Poll-Land).
> Предел душ — (D'AHN-Mark) <то есть *Фула* (Ultima Thule). — *А. У., И. Л.*>.
> Западная Земля — (Holl-Land, Choll-Land, la Gaule — Галлия).
> Валюспа (Valuspa <точнее: Völuspá. — *А. У., И. Л.*>) — женщина, влияющая на белых[3].

На время визита Малевича в Варшаву приходится апогей их художественных отношений с «чинарями» и группировкой «Радикс». Вероятно, в феврале–начале марта Хармс работает над замыслом издания альманаха при непосредственном участии художника и составляет план издания в Записной книжке 8 (18 октября 1926 — 13 мая 1927 г.)[4]:

Материал на 1 сборник «Радикса»

<u>Теоретический отдел</u>

1) Шкловский –	О Хлебникове
2) Малевич –	Об искусстве (Запад. корреспон.)
3) Липавский –	О чинарях
4) Клюйков –	О левом фланге (радиксе).
5) Бахтерев –	О живописи
6) Кох-Боот –	О театре.
7) Цимбал –	Информация «Радикса»
8) Островский –	Московский Леф.
9) Бухштаб[ен] –	Константин Вагинов.
10) Л. Гинзбург	
11) Гофман	
12) Степанов	

<u>Творческий отдел</u>

1) Введенский –	Прозу и стихи
2) Хармс –	Стихи и драма
3) Заболоцкий –	Стихи
4) Бахтерев –	стихи

---

[2] Обоснование даты отъезда — 7-го, а не 8-го марта, как считалось прежде, — см. в (Musachio, Ustinov 2023: 210).

[3] Далее следует рисунок «Уроборос (οὐροβόρος)» (Хармс 2002а: 137–138).

[4] Приносим свою признательность Жан-Филиппу Жаккару за возможность ознакомиться с записными книжками Хармса.

5) Вагинов – Прозу и стихи
6) Хлебников – Стихи
7) Туфанов – Стихи ?

Живопись
1) Бахтерев
2) Димитриев
3) Из Инхука

Графика
1) Заболоцкий
2) Филонов (Хармс 2002: 145–146).

Обстоятельства европейского турне Малевича хорошо известны, воспользуемся «Летописью жизни и творчества», составленной Йоупом Йоустеном (1926–2017), куратором собрания художника в амстердамском Стеделик Музеуме. Это представляется тем более уместным, поскольку российские искусствоведы с явным смущением касаются этого путешествия Малевича, по-настоящему переломного для его биографии и едва ли не «легендарного» (Ракитин 1994: 438)[5]:

> В связи с предстоящей поездкой в Германию, он при помощи своих учеников Анны Лепорской, Константина Рождественского и Льва Юдина заканчивает серию из 22-х объяснительных таблиц, используемых как визуальная опора при чтении лекций о значении «прибавочного элемента» и его пользе для художественного образования.
>
> 8-го марта Малевич уезжает в Варшаву[6], где пребывает до 29-го марта; он показывает польским художникам отдельные работы, из привезенных им с собой, выступает с лекцией и посещает устроенный в его честь банкет в гостинице “Polonia” («Полониа»).
>
> С 29-го марта по 5-е июня он находится в Берлине. Вместе с ним из Варшавы прибывает Тадеуш Пейпер[7]. Малевич находит приют у инженера Густава фон Ризена, который до 1914 года работал в Москве. Его сын Александр фон Ризен выполняет обязанности переводчика.
>
> 7-го апреля Малевич вместе с Пейпером посещает в Дессау «Баухаус», где знакомится с Вальтером Гропиусом и Ласло Мохоли-Надем[8]. Последний берет на себя хлопоты по изданию монографии Малевича «Супрематизм

---

5 «Летопись жизни и творчества» дается в переводе Н. де Йонг-Алёшиной с нашими исправлениями. Фрагменты, изъятые или опущенные советской цензурой даются по изданию (Joosten 1990: 17–18) в нашем переводе.

6 См. прим. 1.

7 См. ниже.

8 См. описание Пейпером их совместного с Малевичем визита в «Баухаус»:

> Kawiarnia. Frankfurckie wyrstle. Dla Malewicza trzy herbaty. Daremny telefon do Kandinskyego. Spacer. Stacja przed każdem jaśniejszem oknem wystawowem. Wzdychania Malewicza do płaszczów, obrusów i kuferków. Żartem kupujemy łóżko. Znowu daremny telefon do Kandinskyego. Znowu wychodzimy na ulicę. Psiakrew deszcz.

и прибавочный элемент в искусстве» — необходимого введения в тему, — в книжной серии «Баухауса». При содействии объединения прогрессивных берлинских архитекторов Малевичу предоставлен отдельный зал для показа своих работ на *Grosse Berliner Kunstausstellung 1927* (*Большой Берлинской выставке искусства 1927 года*), проходившей с 7-го мая по 30-е сентября. <...>. Он также обсуждает идею фильма о Супрематизме с кинорежиссёром-авангардистом Хансом Рихтером, и пишет синопсис, снабдив его иллюстрациями.

Перед его отъездом в Советский Союз, Малевич доверительно передает фон Ризену на хранение папку своих теоретических работ и оставляет вывезенные им за границу картины и рисунки Хьюго Хэрингу, секретарю архитектурной ассоциации *Der Ring* (*Кольцо*), в том числе, ту самую серию объяснительных таблиц вместе с аналогичными таблицами Михаила Матюшина. (Йоустен 1988: 81–85).

Логично предположить, что под «польскими поэтами» Малевич предполагал именно Тадеуша Пейпера (1891–1969) и круг редактируемого им журнала *Zwrotnica*, несмотря на то, что на торжественном ужине в «Полонии» в честь художника, как заметил Анджей Туровски, присутствовали и другие поэты[9]. К приезду Малевича в Польшу Пейпер напечатал на первой странице своего журнала приветственное слово Малевичу, которое было проиллюстрировано «Композицией» Владыслава Стржеминьско-

---

Niema co czekać. Trzeba zatelefonować do Gropiusa dyrektora Bauhausu. Wchodzimy do kawiarni. Telefonuję. Jest! Bardzo się cieszy, ofiarowuje nocleg w swym domu, podjeżdża pod kawiarnię dyrektorskiem autem. Szlachetna twarz, omotana zmęczeniem, napięta prawdą.

Jesteśmy u niego. Pokój przyjęć. Jedna ściana utworzona przez kotarę z cienkiego piaskowego materjału, za którą — jak nazajutrz miało się okazać — znajduje się część jadalniana, komunikująca się bezpośrednio z kuchnią za pomocą rozsuwałnego okienka. <...>.

Przyjechaliśmy w pierwszy dzień feryj wielkanocnych. Wielu profesorów wyjechało z Dessau. Tych, którzy pozostali, wzywa telefonicznie Gropius. Już zaczynają się schodzić. Pierwszy zjawia się Węgier Moholy-Nagy malarz, a równocześnie fotoformator. Twarz jego pomniejszają zęby, które odsłania szeroko, gdy mówi. Kilka chwil po nim wchodzi Szwajcar Mayer, architekt. Zdrowa twarz majstra. Wszyscy interesują się bardzo Malewiczem. Jednym z pierwszych profesorów Bauhausu był Lissicky, uczeń Malewicza, który wiele opowiadał tu o swym nauczycielu, tłomaczył jego artykuły i rozpowszechniał jego idee. Dokoła nazwiska Malewicza gnie się w Bauhausie ukłon szacunku. Fotelowa odległość pomiędzy nim a zebranymi tu artystami nie zabiła jednak odległości między Leningradem a Dessau: Malewicz nie mówi ani po niemiecku ani po francusku. Tym faktem rośnie zainteresowanie dla jego osoby. (Peiper 1927b).

Как следует из этого рассказа, помимо Гропиуса и Мохоли-Надя, Малевич также познакомился с Ханнесом Майером, руководителем архитектурного факультета «Баухауса» и участника ассоциации «Кольцо» (см. далее).

9 “W piątek 25 marca o godzinie 18 w Warszawie Malewicz wygłosił na wystawie odczyt ‘O współczenych kierunkach artystycznych’, po którym odbył się pożegnalny bankiet. Wzięło w nim udział okolo 60 osób. Na uroczystej, pamiątkowej fotografii, a nieco później przy stole, otaczali artystę <...> poeci: Anatol Stern, Aleksander Wat z żoną Olą, Adam Ważyk; <...> ‘oraz wiele osób ze świata artystycznego — wspominała Helena Syrkusowa — a także notable, których nazwisk nie pamiętam i damy w wieczorowych strojach’. Dwie zbiorowe fotografie z bankietu były rozprowadzane wśród jego uczestników...” (Turowski 2002: 198). См. репродукцию этих фотографий в публикуемой здесь нашей работе с Бенджамином Музаккио.

го[10]. Ведущий теоретик краковского авангарда, «Тадеуш Пейпер, — по слову поэта Владыслава Броневского, — привел футуризм в польскую литературу» (Shore 2006: 184). Именно в его переводе в июньском номере *Zwrotnicy* вышла полемическая статья Малевича «Деформация в кубизме» (Malewicz 1927: 254).

Желание Малевича связать «чинарей» с польским литературным авангардом отвечало его повторяющимся утверждениям о значении поэзии как формы творчества, адекватной для «нового искусства». Еще в середине 1910-х годов Малевич отметил это в неоконченной статье, посвященной поэтам альманаха *Очарованный странник*:

> Не знаю, уменьшилась-ли земля или увеличилось сознание нашего творчества.
>
> Но знаю, что рамки искусства расширились за пределы земли. <...>
>
> Цвет [был изъят] я изъял, и в него переместилось сознание. Работа сознания с цветом дает самостоятельные конструкции — пространственного ощущения его необъят<н>ой меры и величия; цвет свободный, без примеси вещественности, есть красота его чистая.
>
> Красота цвета омрачается предметностью, также буква оскверняется словом, знаком вещи *в поэзии*.
>
> Уже не раз были попытки провести лозунг: буква для буквы, краска для краски, звук для звука.
>
> Но все усилия остались тщетны.
>
> И самые из сильных вождей пали под тяжестью предметного багажа земли. <...>
>
> До сей поры — святыни земли и ее украшения. Поэты и художники связаны ею.
>
> [Ей] одни молятся и преклоняются, другие дерзают в глубине ее алтаря.
>
> Картины и поэзия есть молитвы их пред лицом ее красоты.
>
> Картины, поэзия и звуки композитора — молитвы к земле, моление об открытие уст ее.
>
> Но она немая, так как языка ее не могут понять.
>
> Отсюда Плач поэтов, вопли и стоны, признание своего бессилия, [бессилье] бессильное шептание бесконечной вереницы слов-вещей, бесконечные ряды картин-предметов.
>
> Все усилия нежных перепевов и грубых заявлений расшибались о немые губы земли.[11]

Чуть позже в статье «Уста земли и художник», писавшейся для журнала “Supremus” скорее как стихотворение в прозе, Малевич фактически повторяет те же положения:

> Земля связала ум, сознание цепью вещей своего творчества,
> и поэт и художник были обмануты ревностью земли.

---

[10] См. Приложение I.

[11] Статья сохранилась в архиве Николая Харджиева и была отнесена им к 1916–1917 гг. См.: Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation (Stedelijk Museum, Amsterdam). No. 755: 1–2; ср.: (Малевич 2004с: 33–34).

Земля им показала простые вещи
А они искали в них скрытой тайны.
[Т.е. того чего хотели сами увидеть вещи]
Искали то чего не нужно было искать. <...>
Многих живописцев и больше поэтов раздаются
отчаянные вопли, стоны негодования, рыдания перед устами
тайны земли. <...>
И [так] земля мстила тем кто хотел
похитить тайну ее.
И путало ум — и мы путались в тайне.
Художник и поэт молились своими молитвами
умоляли (их картины).
Но неумолима земля.
Прочтите поэты и всмотритесь художники
в свои молитвы
услышите душу раздирающий крик и...

(Малевич 2004с: 432–433).

Далее он продолжает высказывать подобные сентенции в незаконченном памфлете тех же лет, от которого в архиве Н. Харджиева остались только две странички:

Поэты и художники цвета, земля не понята вами и сейчас.

Скажите сколько тысяч лет вы изучаете огонь ее глаз [и если спросить вас] и если просмотреть ваши труды, видно, что и теперь вы стоите <у> печки ее огня и обжигаете себе язык и кисть.

Ваши произведения указывают что ворота закрыты, а вам их нужно открыть и тайну постигнуть или же взять ее в этюдный ящик, как лягушку в банку со спиртом.

Наивность. О если бы на самом деле была такая дверь, поверьте, под многотысячным напором лет ваших неустанных упоров, давно [бы] всякая дверь разлетелась [б] вдребезги. От одного вашего стояния у двери, ноги ваши продырявили бы землю насквозь.

Еще наивнее: мало вам одной двери, вы построили себе дверь в каждой вещи: каждый стул, забор, лопух, тыква, груша, тетерев, кофейник, чищеный сапог, гитара, полтавский бык, хризантема, вобла, луна, — всё это тоже двери которые нужно изучить и заглянуть в их нутро с живописной и поэтической стороны (как вы говорите, узнать или дать их живописное и их поэзию). Не знаю, узнают ли композиторы музыкальное воблы, чищеного сапога (или эти вещи не музыкальны<?>)

[Поэты — поэтическое соловья, лунного света, журчания ручейка, зной солнца, их поэ<тическое?>]

Вот ваш лабиринт бессмертный в котором вы находите себе вечный покой. И вопль.

Отойдите дальше от лабиринта и вы услышите яснее стон вашей души и дайте мне слово больше не входить туда.

Ведь невозможно в раздирающем душу стоне [в этом] в глухом чемодане существовать.

Весь ваш эстетизм, ваша интимность — небольшие уголки крохотной комнатки, где сжатый ваш мозг, как гвоздь впившийся [в душу] высасывает последние соки с вашей души.

Идите [же, воздух] оттуда, там душно, тело ваше засмерделось портянкой.

Не забывайте что земля одна из пылинок среди солнечного скипетра и что целое — единица есть весь вир под скипетром солнца. Искусство, ваше творчество должно быть вместе понятным всему скипетру

а Вы узки как земля.

Вон из лабиринтов земли в необ<ъ>ятое пространство с числами и цветом [за тем и], исторгнем нов<о>е живое [в выси] в пространстве.

В этом нашем уходе мы увидим мельком надгробный памятник поэту, на труп его сядет слово, и оба исчезнут.

Цвет и числа и звук правят миром.

[Я смело могу сказать всем тем живым существам: на звездах я понятен каждой из них][12]

Едва возглавив Музей художественной культуры в Петрограде, Малевич пишет в июне 1923 года статью «В. Хлебников», которую сохранила его ученица Анна Лепорская, где он вновь поднимает вопрос взаимоотношений поэзии и «нового искусства». Главное же, что художник дает недвусмысленную оценку их с Хармсом любимого поэта — незадолго до этой статьи Малевич записывает pro domo sua: «Хлебников — первый для меня человек, с которым мне захотелось и удалось войти в живое отношение на неизвестном расстоянии, потому что я не знал, где он находился, через солнце. 15 мая <19>23. Пб»[13].

Попутно в статье звучит его собственная интерпретацию постулата русских формалистов о разделении «поэтического» и «практического» языков — в случае Малевича «практического слова» и «поэтического слова»:

Дело, начатое Велемиром Хлебниковым, так же значительно, как значительна наука астрономия. Может быть, даже дело Хлебникова ближе касается нашего непосредственного календаря человеческого творчества, нежели отдаленны<х> туманност<ей> вселенских дел. Дело его должно найти продолжателей, как астрономия нашла себе. Дело его основное в чертежах человеческих событий, нежели поэта вообще, футуриста или заумника в частности.

Дело Зангези <т. е. Хлебникова. — *А. У., И. Л.*> не заумное, как только новый порядок ума, в частности, занятого словотворчеством. Его словотворчество скорее относится к новому практическому слову, нежели поэтическому.

Слово может быть разное — практическое и поэтическое. Пока что поэзия, несмотря на усиленную тренировку предметными практическими словами, которыми поэт оперирует легче, чем шофёр автомобилем, всё же зады-

---

12 Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation (Stedelijk Museum, Amsterdam). No. 809: 5–6; ср.: (Малевич 2004с: 435–437).

13 Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation (Stedelijk Museum, Amsterdam). No. 818: 3.

хается от этой багажной упаковки практического слова в стихе. Порок сердца — обязательный. Это предвидели только русские поэты и установили диету, выбросив из меню поэта набор слов практического реализма, и установили диету не временную, а постоянную, чтобы раз <и> навсегда излечить поэзию. <...>

Два современника — Крученых и Хлебников — поставили себе задачу, аналогичную живописи: вывести поэзию слова из практического действия в самоцельное, как они говорили, *самовитое* слово, в тот мир поэта, где бы он смог создать слово чисто поэтическое, построив стихотворение не из утилитарных слов практического реализма, а созда<ть> стихотворение и слово поэтического ритма. <...>

Поэзия — там, где идет поэтическое охудожествление практического мира. (Малевич 2004с: 203–204).

Наконец, как известно, сам Малевич писал поэзию на протяжении всей своей жизни. В Приложении II мы приводим его стихотворения, не включенные Александрой Шатских в поэтическое собрание художника[14].

Впрочем, на исходе весны 1927 года, пока Малевич пребывает в Европе, «Радикс» распадается, а «чинари» делают литературный «оверштаг». На обороте листа записной книжки 8, где был составлен план сборника «Радикс», Хармс записал уже совершенно новые директивы:

«Академия Левых Классиков».

так назвались мы с пятницы

25 марта 1927 г. Название пришло почти одновременно, Гаге, Игорю и мне. Пришло оно у Кацманых, мы были там, чтобы писать декларацию и вот нас осенило название. Все согласны. Кроме Шурки. Этот скептик проплеванный ни на какое название, кроме чинаря, не гож.

Долгожданное решение этой задачи, наконец пришло. Надо полагать решение блестящее (Хармс 2002: 146).

Вернемся к той части «Летописи жизни и творчества» Малевича, где рассказано о возвращении художника “back in the USSR”:

За время его отсутствия политическая ситуация в отношении искусств в СССР заметно ухудшилась. Весной 1927 года Наркомпрос и Главнаука подверглись значительному давлению со стороны агитационно-пропагандистского отдела ЦК ВКП (б), потребовавшего прекратить поддержку любых художественных направлений, не соответствующих «генеральной линии».

Вернувшись из Германии, Малевич продолжает исследовательскую работу в Государственном Институте Истории Искусств в Ленинграде.[15]

Его работы экспонируются на открытой 1 ноября в Государственном Русском музее в Ленинграде ежегодной выставке *Новые течения в искусстве*, организованной Николаем Пуниным, который после закрытия существовавшего при ИНХУКе Музея художественной культуры, возглавил созданный на его основе Отдел новейших течений искусства. (Йоустен 1988: 84–85).

---

[14] См.: (Малевич 2004с).

[15] О ситуации в ГИИИ, сложившейся после возвращения Малевича в Ленинград, см.: (Кумпан 2004: 376–380).

Как известно, вскоре после возвращения в СССР, Малевич «в начале 1930 года был подвергнут краткому аресту и тяжелым допросам, что привело к болезни, от которой в 1935 году он скончался» (Деготь :134). На похоронах Малевича и предшествующей им процессии был Хармс[16]. «Воздавая ему должное, он к тому же написал стихотворение *На смерть Казимира Малевича*, — поясняет Ж.-Ф. Жаккар, — которое прочитал на похоронной церемонии мэтра, которую не без оснований возможно считать последней демонстрацией “левого искусства” в России. <...> Тело Малевича было положено в гроб супрематистски расписанный Николаем Суетиным, и перевозилось по Ленинграду на грузовике, на капоте которого был нарисован черный квадрат» (Jaccard 1991: 80, 345).

Что же касается «Польских поэтов», то визит Малевича подготовил их к случившемуся 16–17 апреля 1927 года краткосрочному пребыванию в Варшаве Владимира Маяковского. «По воспоминаниям Вит. Вандурского, — замечал Василий Катанян в „Хронике жизни и деятельности“ поэта, — в эти дни виделись с Маяковским Владислав Броневский, Андрей Ставар и, возможно Мечислав Щука» (Катанян 1985: 380), — последний как раз в эти дни напечатал статью “Pozgonne suprematyzmu” («Погребальный звон супрематизму») в № 2–3 журнала *Dźwignia (Рычаг)*[17]. «Про первую встречу мне потом рассказывали, — вспоминал Витольд Вандурский, — Броневскому Маяковский не понравился. Во время встречи Маяковский прочел наряду с другими произведениями свое излюбленное „Сергею Есенину“. Броневский, близкий Есенину, блестящий переводчик его „Пугачева“ и печальной лирики, был уязвлен, когда Маяковский декламировал звонким баритоном со свойственной только ему нотой глубокой убежденности <...>. Маяковский обещал приехать через месяц» (Катанян 1985: 380)[18].

Приложение I

Malewicz w Polsce[19]

W Rosji spędził Kazimierz Malewicz najbardziej twórcze lała, w Rosji znalazł pierwszych zwolenników, Rosja zgodziła się być jego pracownią i otworzyła przed nim dale wpływów. Związki takie zbyt silnie ujarzmiają artystę, aby

---

16 См. публикуемые здесь фотографии с похоронной процессии Малевича, на которых достаточно хорошо заметен Хармс.

17 См.: (Шихирева 1997: 17–19).

18 Катанян цитирует в переводе В. Тренина с украинского языка воспоминания Вандурского, напечатанные в киевском журнале *Життя і революція* (1931, кн. 7). О недельном визите Маяковского в Варшаву в мае 1927 г. см.: (Катанян 1985: 388–392), а также в статье (Кацис 1993).

19 Передовая не подписана. Вне всякого сомнения, автор приветственного слова — не кто иной, как Тадеуш Пейпер.

mogła go z nich wyzwolić najlepsza choćby wola. Dlategoto Polak Malewicz przybywa do Polski jako przejezdny.

Nazwisko Malewicza nie jest w Polsce nieznane. Najpierw w "*Zwrotnicy*", a potem w "*Bloku*" i w "*Praesensie*" stanął przed polskim czytelnikiem i okazał natychmiast niepospolitą odwagę myśli, płodną odkrywczość, ścisłość ujmowania zagadnień sztuki i wielki charakter, który z bohaterskim uporem zmusza ideę do najwyższej czystości. Te dane umysłu zadecydowały o jego koncepcji sztuki, jako twórczości niepodległej wymaganiom utylitaryzmu i w chwili, kiedy pewien odłam artystów rosyjskich pragnął roztopić sztukę w rozczynie politycznym, Malewicz strzegł pilnie jej kształtu.

Praca jego przemawia już świetnością wyników. Zdobyczami swych poszukiwań wyprzedził kilkakrotnie działalność europejskiej awangardy artystycznej a liczne kierunki, które pod rożnem i nazwami przepłynęły młodą Europą wywodziły się ze suprematyzmu, którego Malewicz jest twórcą.

Żal ogarnąć musi polskich artystów na myśl, że Polak Malewicz nie pracuje u ich boku. Nasze życie artystyczne nie obfituje bynajmniej w twórców tej miary co on; jego współpraca mogłaby być dla polskiej sztuki pobudką i wartościowym przyczynem. Brak nam Malewicza. Nasi towarzysze warszawscy powinni uczynić wszystko, aby zdobyć dla niego w Polsce przynajmniej takie same warunki pracy, jakie dała mu Rosja. Orkiestrą radosnych okrzyków chcielibyśmy go dzisiaj witać, a nie możemy. Głosy nasze tłumi żal, że nasz rodak przybywa do nas tylko jako gość! Malewicz nie powinien być naszym gościem. Malewicz nie powinien być naszym gościem!!

Малевич в Польше[20]

Казимир Малевич провел в России большинство своей творческой жизни, в России же он нашел своих первых сторонников, Россия стала его мастерской и открыла перед ним дальнейшие перспективы. Такие отношения настолько сильно подчиняют себе художника, что вызволить его из этого плена может только гораздо более сильная свобода. И вот почему поляк Малевич прибывает в Польшу как какой-то случайный приезжий.

Имя Малевича неизвестно в Польше. Сначала в *Железнодорожной стрелке*, а потом в *Блоке* и в *Прэзенсе* он, наконец, предстал перед польским читателем, и тут же продемонстрировал необычайную смелость своей мысли, плодотворное новаторство, точный подход к вопросам искусства и грандиозный характер, который с героическим упорством доводит собственные идеи до уровня предельной чистоты. Эти умышленные намерения определяют его понимание искусства как творческого порыва, независимого от требований утилитаризма. И это в то время, когда некоторая часть русских художников собралась подменить творчество политическими решениями, Малевич и встал на защиту формы в искусстве.

---

[20] Перевод с польского А. Устинова.

Его творческая работа как раз свидетельствует о невероятности достигнутых им результатов. Своими находками Малевич намного опередил поиски европейского художественного авангарда, а многочисленные направления, возникавшие в молодой Европе под разными названиями, на самом деле были всего лишь производными от супрематизма, который придумал не кто иной, как Малевич.

Вот и польским художникам приходится сожалеть, что поляк Малевич не работает с ними бок о бок. К несчастью, наша художественная жизнь отнюдь не изобилует такими творцами, как он, а его участие в ней могло бы оказаться решительным стимулом для развития польского искусства и стать для него по-настоящему бесценным. Нам так не хватает Малевича! Вот почему наши варшавские товарищи должны сделать всё возможное, чтобы по крайней мере добиться для него таких же условий работы в Польше, которые ему предоставила Россия. Мы очень хотим приветствовать его оркестром радостных возгласов, но, увы, никак не можем. Наши голоса приглушены, поскольку мы сожалеем, что наш соотечественник является к нам в качестве гостя! Малевич никак не должен быть нашим гостем. Малевич никак не должен быть нашим гостем!!

Zwrotnica. 1927. No. 11 (marzec): 239.

Приложение II

Стихотворения Казимира Малевича

1.[21]

ТИУ ТИВ ТИУП ТИВ И
Н Б ГЛЬ

Т’ВИК . РЛ’Е [ВК’И]

КДГР . И Т Г – УТВИ
ТУКТ . И В Г

15 МАЯ . ПТИЦЫ И ЛЕД. СР.1923

2.[22]

Душа моя что сине море,
Что сеть густая рыбака.

---

[21] Публикуется впервые по автографу. Провенанс: Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation / Stedelijk Museum, Amsterdam. No. 818: 1.

[22] Печатается по автографу (РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 1. № 588, л. 1). Впервые опубликовано Н. Харджиевым, который датировал это стихотворение «серединой двадцатых годов»:

Я никогда не жил в позоре,
Хоть слыл за дурака.

3.[23]

Сторонитесь, не зевайте,
свои ноги убирайте,
Еду, еду, ду-ду-ду!
На резиновом кругу.
Отойдите от панели
коли жизнь не надоела.
Я несусь, несусь стрелой
Из больницы да домой.
У меня надута шина,
Не плохая ведь машина!
Коль с панели [отойдете] не уйдете,
под машину попадете.

«Что такое, мистер Та?» —
бежит народ под ворота.
«Ничего, мадам Дуду,
Едет Казя на кругу».[24]

4.[25]

Супрематизм

Слово супрематизм означает первенство цветовой проблемы.

5.[26]

№ 2

Супремат<изм> формирует прибавочный элемент.

Транспонанс (Ейск — Ленинград). № 30 (1985). О его публикациях на страницах этого журнала см.: (Устинов 2021: 74–88). Необъяснимо отсутствует в издании (Малевич 2000).

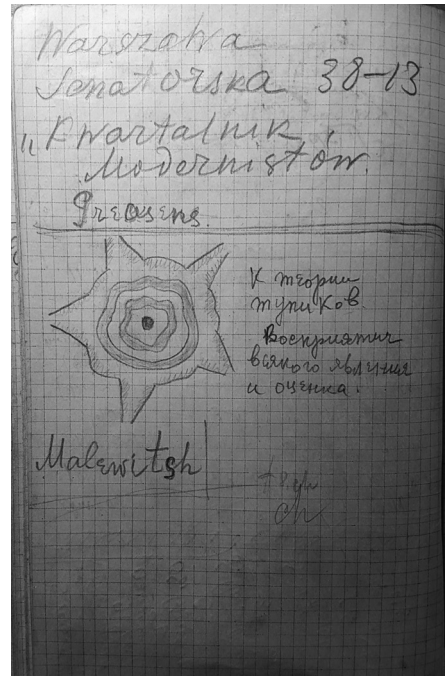
[23] Печатается по автографу. Провенанс: Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation / Stedelijk Museum, Amsterdam. No. 845. Впервые напечатано как одно из приложений в издании (Малевич 2000: 155).

[24] Пояснение Наталии Манченко (1902–1990), жены Малевича: «Казимир Северинович лежит на надутом резиновом круге, который кладется для того, чтобы избежать пролежней от длительного лежания. *НМ*». Ниже Н. Харджиев карандашом проставил дату: «27 I <19>34». На обороте листа набросок Малевича (см. стихотворение № 5), о котором ничего не сказано в соответствующем примечании (Малевич 2000: 174).

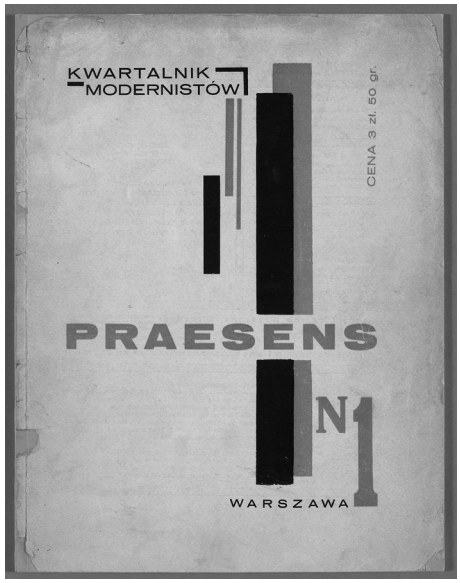
[25] Однострок Малевича публикуется впервые. Провенанс: Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation / Stedelijk Museum, Amsterdam. No. 812: 2.

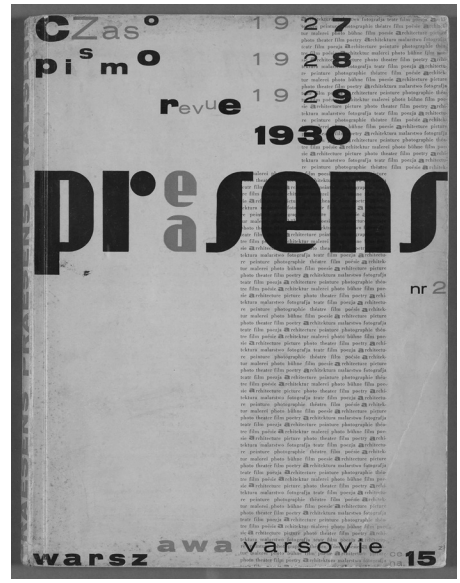
[26] Однострок Малевича публикуется впервые. Провенанс: Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation / Stedelijk Museum, Amsterdam. No. 845: 1v.

Казимир Малевич. Бог не скинут (Витебск, 1922) с дарственной надписью Даниилу Хармсу (16 февраля 1927)



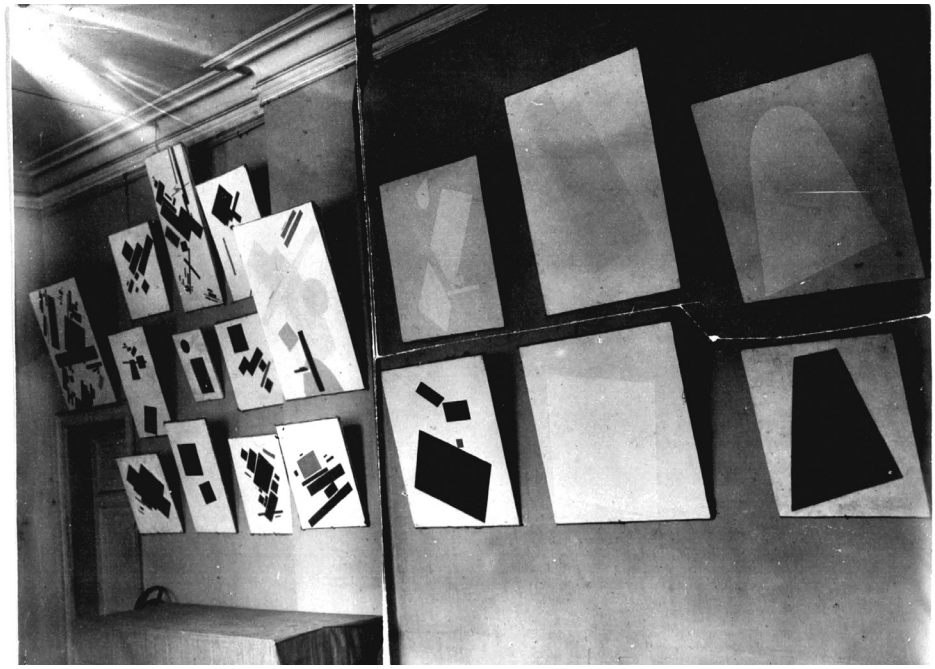
PRAESENS в записной книжке № 8 Даниила Хармса (1927)





Обложки двух выпусков журнала PRAESENS. Kwartalnik modernistów.

Казимир Малевич с Тадеушем Пейпером весной 1927 года (Архив Николая Харджиева)



Выставка Малевича в Варшаве весной 1927 года (Архив Николая Харджиева)

Даниил Хармс (в центре) за гробом Казимира Малевича. 1935 г.
Фотография предоставлена издательством «RA»

Даниил Хармс (слева) на похоронах Казимира Малевича (1935)

ЛИТЕРАТУРА

Деготь Екатерина. *Русское искусство XX века*. Москва: Трилистник, 2002.

Йоустен Йоуп М. «Летопись жизни и творчества». Беерен В. А. Л., Йоустен Й. М. (Ред). *Казимир Малевич. 1878–1935*. Амстердам: Городской музей / Stedelijk Museum, 1988: 73–85.

Кацис Леонид. «Маяковский и Эренбург в Варшаве в мае 1927 года». Будагова, Л. А. (Отв. ред.) *Литературный авангард. Особенности развития*. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1993: 156–169.

Малевич Казимир. *Поэзия*. Под ред. А. Шатских. М.: Эпифания, 2000.

Вакар Ирина, Михиенко Татьяна. (Авторы-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2-х тт. Москва: RA, 2004.

Малевич Казимир. *Собрание сочинений*. В 5 тт. Т. 5: Произведения разных лет. Под ред. А. Шатских. М.: Гилея, 2004.

Устинов Андрей. «Место печати “Транспонанс”: к истории машинописных изданий 1980-х годов». Казарновский П., Муждаба А. (Сост. и ред.). *Транспоэтика: Авторы журнала «Транспонанс» в исследованиях и материалах*. СПб.: Арт-центр «Пушкинская-10», 2021: 31–90.

Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник*. В 2 кн. Под ред. Ж.-Ф. Жаккара и В. Сажина. Кн. 1. СПб.: Академический проект, 2002.

Шихирева Ольга. «Малоизвестные источники о К. С. Малевиче». Котович Т. В. (ред.). *Малевич. Классический авангард*. Витебск. Витебск: Издатель Н. А. Паньков, 1997: 11–22.

Jaccard Jean-Philippe. *Daniil Harms et la fin de l’avant-garde russe*. Bern: Peter Lang, 1991. (Slavica Helvetica. Bd. 39).

Joosten Joop M. “Chronology.” *Kazimir Malevich. 1878–1935*. Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990: 5–21.

Malewicz Kazimierz. “Deformacja w kubiźmie.” *Zwrotnica* 12 (1927) (czerwiec): 254 (+ стр. иллюстраций “Deformacja skrzypiec w kubiźmie”: 257).

Musachio Benjamin, Ustinov Andrei. “From GINKhUK to Warsaw to Bauhaus: Kazimir Malevich’s Tour of Europe.” *Zbornik Matice Srpske za slavistiku* 104 (2023): 209–230.

<Peiper Tadeusz>. “Malewicz w Polsce.” *Zwrotnica* 11 (1927) (marzec): 239.

Peiper Tadeusz. “W Bauhausie.” *Zwrotnica* 12 (1927) (czerwiec): 255–256 (+ стр. иллюстраций из Дессау и «Баухауса»: 259–260).

Shore Marci. *Caviar and Ashes: A Warsaw Generation’s Life and Death in Marxism, 1918–1968*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.

Turowski Andrzej. *Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje*. Krakow: TAiWPN UNIVERSITAS, 2002.

REFERENCES

Degot’ Ekaterina. *Russkoe iskusstvo XX veka*. Moskva: Trilistnik, 2002.

Harms Daniil. *Zapisnye knizhki. Dnevnik*. V 2 kn. Pod red. Zh.-F. Zhakkara i V. Sazhina. Kn. 1. SPb.: Akademicheskij proekt, 2002.

Jaccard Jean-Philippe. *Daniil Harms et la fin de l’avant-garde russe*. Bern: Peter Lang, 1991. (Slavica Helvetica. Bd. 39).

Jousten Joup. «Letopis’ zhizni i tvorchestva». Beeren V. A. L., Jousten J. M. (Red). *Kazimir Malevich. 1878–1935*. Amsterdam: Gorodskoj muzej / Stedelijk Museum, 1988: 73–85.

Joosten Joop. “Chronology.” *Kazimir Malevich. 1878–1935*. Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990: 5–21.

Kacis Leonid. «Mayakovskij i Erenburg v Varshave v mae 1927 goda». Budagova, L. A. (Otv. red.) *Literaturnyj avangard. Osobennosti razvitiya*. M.: Institut slavyanovedeniya i balkanistiki RAN, 1993: 156–169.

Malevich Kazimir. *Poeziya*. Pod red. A. Shatskih. M.: Epifaniya, 2000.

Malevich Kazimir. *Sobranie sochinenij*. V 5 tt. T. 5: Proizvedeniya raznyh let. Pod red. A. Shatskih. M.: Gileya, 2004.
Malewicz Kazimierz. “Deformacja w kubiźmie.” *Zwrotnica* 12 (1927) (czerwiec): 254 (+ str. illyustracij “Deformacja skrzypiec w kubiźmie”: 257).
Musachio Benjamin, Ustinov Andrei. “From GINKhUK to Warsaw to Bauhaus: Kazimir Malevich’s Tour of Europe.” *Zbornik Matice Srpske za slavistiku* 104 (2023): 209–230.
<Peiper Tadeusz>. “Malewicz w Polsce.” *Zwrotnica* 11 (1927) (marzec): 239.
Peiper Tadeusz. “W Bauhausie.” *Zwrotnica* 12 (1927) (czerwiec): 255–256 (+ str. illyustracij iz Dessau i «Bauhausa»: 259–260).
Shihireva Ol’ga. «Maloizvestnye istochniki o K. S. Maleviche». Kotovich T.V. (red.). *Malevich. Klassicheskij avangard*. Vitebsk. Vitebsk: Izdatel’ N. A. Pan’kov, 1997: 11–22.
Shore Marci. *Caviar and Ashes: A Warsaw Generation’s Life and Death in Marxism, 1918–1968*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.
Turowski Andrzej. *Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje*. Krakow: TAiWPN UNIVERSITAS, 2002.
Ustinov Andrej. «Mesto pechati “Transponans”: k istorii mashinopisnyh izdanij 1980-h godov». Kazarnovskij P., Muzhdaba A. (Sost. i red.*). Transpoetika: Avtory zhurnala «Transponans» v issledovaniyah i materialah*. SPb.: Art-centr «Pushkinskaya–10», 2021: 31–90.
Vakar Irina, Mihienko Tatyana. (Avtory-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis’ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*ю V 2-h tt. Moskva: RA, 2004.

Игор Лошчилов, Андреј Устинов

КАЗИМИР МАЉЕВИЧ, „ЧИНАРИ” И ПОЉСКА АВАНГАРДА: ПОГЛЕД НА ПОЕЗИЈУ

Резиме

Рад даје одгонетку на питање са којим „пољски песницима“ је Казимир Маљевич желео да „повеже“ Данила Хармса и Александра Веденског. Нуди се шира реконструкција погледа овог великог уметника на поезију. Додатак садржи стихове Маљевича који нису били укључени у његове претходне збирке дела.

Кључне речи: Казимир Маљевич, Данил Хармс, „Радикс“, ГИНХУК, *Praesens*, Тадеуш Пејпер, *Zwrotnica*, Константин Рождественски.

UDC 821.162.1.09 Malevič K.
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.11

Benjamin Musachio
Princeton University
Princeton, NJ
bjm4@princeton.edu

Andrei Ustinov
Center for Open Studies
San Francisco, CA
abooks@gmail.com

Бенджамин Музаккио
Принстонский университет
Принстон, Нью Джерси
bjm4@princeton.edu

Андрей Устинов
Центр открытых исследований
Сан Франциско, Калифорния
abooks@gmail.com

FROM GINKHUK TO WARSAW TO BAUHAUS: KAZIMIR MALEVICH'S TOUR OF EUROPE

Kazimir Malevich's spring 1927 tour of Europe on behalf of GINKhUK involved a visit to Poland. We introduce a hitherto obscure article connected with his time in Warsaw, "The Creation of a New Russian Culture." It appeared in the Riga, Russian-language newspaper *Segodnia* on 5 April 1927, a week after Malevich had left the Polish capital for Germany. This article was written by Sergei Voitsekhovsky on the basis of an interview he conducted with the visiting Soviet artist. The accompanying commentary examines Voitsekhovsky's particular national and ideological framing of Malevich's cultural and artistic identity. This identity debate vis-a-vis Malevich is as relevant in the 2020s as it was a hundred years ago.

Keywords: Kazimir Malevich, *Segodnia*, GINKhUK, Cultural identity, Artistic milieu, Émigré culture.

Европейское турне Казимира Малевича весной 1927 года включало посещение Польши. Здесь мы представляем фактически неизвестный документ, имеющий отношение к его пребыванию в Варшаве — статью «Создание новой русской культуры», — напечатанную в эмигрантской газете *Сегодня* 5 апреля 1927 года, через неделю после отъезда художника из польской столицы в Германию. Статья была написана Сергеем

Войцеховским на основе взятого им интервью. Сопроводительный комментарий поясняет специфику национально-идеологического оформления Войцеховским культурной и художественной идентичности Малевича. Эта дискуссия о его национальной и культурной идентичности так же актуальна в 2020-е годы, как и сто лет назад.

Ключевые слова: Казимир Малевич, газета *Сегодня*, ГИНХУК, культурная идентичность, художественная среда, культура эмиграции.

Leaving Moscow on Monday, 7 March 1927, Kazimir Malevich looked forward to an extended European tour with stops in Poland, Germany, and France.[1] In his letter to Nikolai Suetin and Boris Ender, Malevich informed his colleagues: "I'm travelling он [sic!] Monday,[2] the ticket to Warsaw is in my pocket, the entire journey with luggage is 40 rubles. By the way, it costs a brutal 20 rubles, to Negor[eloe]–Stolbtsy on our rail li[nes?], but from Negor[eloe]–Stolbtsy to Warsaw, second class is 10 rub[les]."[3]

He was bound westward at a time when it seemed almost impossible for Soviet artists to leave the USSR, as they would have faced enormous difficulties in receiving the necessary permissions for any type of international travel from the ascendant bureaucracy. Malevich's tour was a long time in the making. Even as early as 1924, he and his Leningrad colleagues in the State Institute of Artistic Culture (GINKhUK) were in correspondence with European artists and curators, as they endeavored to showcase the Institute's artistic novelties as well as to connect with western theorists and practitioners of contemporary art.

On 30 December 1924 Malevich received the following letter from the Kestner-Gesellshaft, a private artistic society in Hanover, Germany:

---

[1] Although Malevich originally intended to visit France, he never made it there as his trip was curtailed.

[2] Cf. the original: «Я еду w понедельник...». Mirroring Malevich, we have, in our translations, "cyrillicized" those portions of text that Malevich "latinized."

[3] The previously accepted date of the artist's departure suggested by Troels Andersen — 8 March 1927 (Andersen 1971: 13) — must be corrected on the basis of Malevich's letters to Ender and Suetin, as well as to Suetin and Vasilii Vorob'ëv: "Hello to all who saw me off, I'm leaving on Monday. I await more letters in Warsaw. Everyone — write. I very much regret that I didn't take the wall newspapers [*stengazety*]." (Malevich 2004: 184). See an alternative timeline in Andrzej Turowski's interpretation: "A precise date of Kazimir Malevich's arrival in Warsaw is unknown. After Troels Andersen, Tuesday, 8 March 1927 is repeated in all the biographies, but [this date] is not evidenced in the documents" (Turowski 2022: 140). Further on, he refers to a brief announcement in *Glos Prawdy* which informed readers on 3 March that "W tych dniach przybył z Moskwy do Warszawy p. Kazimierz Malewicz, malarz i architekt, twórca kierunku w malarstwie t.zw. Suprematyzmu" (*Ibid*.). Turowski suggests that Malevich left Moscow on 1 March and arrived in Warsaw at the main station the next day: "Malewicz zatrzymal sięw Moskwie, aby przunajmniej zabrać pozostawione tam obrazy i zapewne wsiadł do pociągu pośpiesznego odjeżdżającego o godz. 16.10 czasu miejscowego we wtorek 1 marca 1927 roku, aby być w Warszawie w środę 2 marca na Dworcu Głównym o godz. 18.30" (*Ibid*.). However, we believe that Andersen and later Joop Joosten (Joosten 1988: 82) surely had some evidence-based reasons for proposing their particular date.

Kestner-Gesellshaft
Hanover, Königstraße, 8
To: Herr Prof[essor] K. Malevich, Leningrad, Pochtamtskaia ulitsa, 9

Most Esteemed Herr Professor!

Thanks to the initiative of Herr El Lissitzky, Locarno, we would like to pose the question as to whether it would be possible to organize an exhibition of your work, as well as the work of the laboratories of the Institute of Contemporary Artistic Culture. The exhibition could travel away from us to other German cities, such as, for example, Hamburg, Berlin, Braunschweig, etc. For us, it would be most desirable if we could organize an exhibition in March or April 1925. Please inform us as soon as possible if such an exhibition would be possible and how we could procure it.

With deep respect
Krentz (Malevich 2004: 485).[4]

On 7 March 1925 Malevich wrote a letter to Fëdor Petrov (1876–1973), the Deputy Director of Glavnauka (The Central Administration for Scientific, Scholarly-Artistic and Museum Institutions), stating, "In view of the fact that for 7 years of revolutionary activity many of my comrades were able to go abroad and display their works as well as familiarize themselves with the work of western artists, thereby increasing their knowledge, I consider it possible at this time to raise before you the question of assistance for me to travel abroad (to Germany) and to arrange an exhibition there" (Malevich 2004: 486). This initial application offers several reasons for why such a tour would be necessary. Malevich specifically points out that, "a trip abroad is necessary for me also because the Institute's work concerning the research of artistic culture and artistic works requires materials and data about western art, which foreign travel will provide me, and consequently, it will also provide the opportunity to promote all of the work of the Institute of Artistic Culture, which is being created for the first time on Soviet territory." (Malevich 2004: 487).[5]

Several days later, he addressed his request also to Mikhail Kristi (1875–1956), who was at the time the Head of the Leningrad Division of Glavnauka. In this letter from 16 March of the same year, Malevich requests travel permission not just for himself, but for the whole of GINKhUK:

The Council of the Institute of Artistic Culture is requesting you to file a petition through the People's Commissar for Enlightenment Anatolii Lunacharsky and the Director of Glavnauka comrade Petrov, addressed to the Commission on the organization of foreign artistic tours and artistic exhibitions, about the provision to the

---

[4] As the commentators explain, "Sophie Küppers [(née Schneider; 1891–1978). — *A. U., B. M.*] implemented an independent exhibition policy, showing the work of such artists as Paul Klee, Kurt Schwitters, Piet Mondrian et al. In 1922, she met with Lazar Lissitzky and arranged his personal exhibition." (Malevich 2004: 485). Küppers and Lissitzky were married in 1927 and moved to the Soviet Union.

[5] See full text in the original Russian in Appendix 1.

> Institute of Artistic Culture for the opportunity to arrange an exhibition of the work of our research centers: Material culture (dir[ector] Vladimir Tatlin), Formal-Theoretical (dir[ector] Kazimir Malevich), Organic culture (dir[ector] Mikhail Matiushin), Experimental (dir[ector] Pavel Mansurov) (Mansurov 1995: 61).

Malevich again applied for permission to leave the USSR and visit Europe in the coming winter. This time he states his desired itinerary: Warsaw, Germany, then France. In his personal application from 9 December 1925, he states: "The scientific-artistic work trip in the Division of Painting Culture is justified by the study in these places of all the circumstances of painting movements and their developments, acquaintance with all of the painters' works and achievements, the compilation of all possible forms concerning Painting Culture, etc. [...] The works will be showcased in Germany in the city of Berlin, in France in the cities of Paris and Aix, in museum collections, in private collections and in the personal workshops of artists" (Malevich 2004: 502).[6]

The rhetoric of both March and December applications foregrounds collective needs. This foreign tour was presented as necessary for the continued progress of the entire GINKhUK. Moreover, according to Malevich, exhibiting the Institute's work abroad in Europe would strengthen the profile of contemporary Soviet art among international observers. However, with Kristi leaving for Moscow in 1926, where he was appointed the Deputy Director of Glavnauka, Malevich's applications were never answered. He would have to wait exactly two years to receive permissions for his tour of Europe. Even though he received an official permission for his "research trip abroad" on 11 March 1926, he was unable to travel. As Joop Joosten explains in Malevich's "Biographical Outline," earlier in February 1926, the artist was "dismissed as director of the GINKhUK," while by December, "GINKhUK [was] dismantled by merging the staff and their departments with the State Institute for the History of Art (GIII)" (Joosten 1988: 82).

Malevich's tour finally took place in the spring of 1927. He stayed in Warsaw for a few weeks prior to traveling to Germany to meet with his contacts at the Bauhaus. Here is an itinerary of Malevich's European tour according to Joosten's chronology:

> On March 8 he leaves for Warsaw,[7] where he stays until March 29 and shows the Polish artists a selection of the work which he has brought with him, conducts a lecture, and is given a banquet in his honor at Hotel Polonia. Stays in Berlin from March 29 until June 5. Tadeusz Peiper travels along with him from Warsaw. He finds lodging with Gustav von Riesen, who had been connected with the German embassy in St. Petersburg in the period before 1914.
>
> On April 7 he visits the "Bauhaus" in Dessau together with Peiper; there he meets Walter Gropius and Laszlo Moholy-Nagy. The latter sees to it that Malevich's introduction on Suprematism and the additional element in art is published in the series "Bauhausbücher." Through the association of progressive Berlin archi-

---

6 See full text of both December applications in the original Russian in Appendix 2.

7 See note 1.

tects, Malevich is given his own space to show his work at the "Grosse Berliner Kunstausstellung" of that year, which opens on May 7 and closes September 30. [...]

Upon his departure on June 5, Malevich entrusts his host Von Riesen with a package containing theoretical writings and the secretary of the architectural association, Hugo Häring, with the works which he brought with him, the series of explanatory cards, as well as a similar series of cards by Matiushin (Joosten 1988: 82).

Twórca suprematyzmu

MALARZ I ARCHITEKT MALEWICZ W WARSZAWIE

W tych dniach przybył z Moskwy do Warszawy p. Kazimierz Malewicz, malarz i architekt, twórca kierunku w malarstwie t. zw. Suprematyzmu. Nazwisko p. Malewicza znane jest w całej Europie nietylko jako malarza, ale także jako architekta - pioniera form w dziedzinie sztuki.

P. Malewicz ma zamiar urządzić w Warszawie wystawę zbiorową swych obrazów i ciekawych projektów architektonicznych — a nadto wygłosi kilka odczytów o suprematyzmie i o najnowszych kierunkach w sztuce, oraz o sztuce i stosunkach artystycznych w obecnej Rosji sowieckiej. Nadto dodać należy, że p. Malewicz zajmuje w Moskwie stanowisko profesora w rządowej Akademji sztuk pięknych i swą indywidualnością wywarł duży wpływ na obecną sztukę rosyjską.

WYSTAWA PRAC MALARZA Z LENINGRADU.

W Niedzielę 20 b. m. w lokalu Polskiego Klubu Artystycznego (Hotel Polonia) o godz. 12-ej w południe odbędzie się otwarcie wystawy prac malarza Kazimierza Malewicza, twórcy kierunku suprematystycznego w sztuce, dyrektora Instytutu Kultury Artystycznej w Leningradzie. W Piątek zaś 25 b. m. o godz. 8-mej wieczór prof. Malewicz wygłosi odczyt p. t. „Analiza współczesnych kierunków artystycznych".

Announcements of Malevich's visit to Warsaw in the newspapers Głos Prawdy *and* Kurier Polski

Polish artists and critics welcomed Malevich and praised his 30-work exhibition in Warsaw's Hotel Polonia, which opened on March 20. He informed Mikhail Matiushin (1861–1934) of his Warsaw success in his letter where he also discussed his personal "definite plan," which was not just related to his tour of Germany but also concerned his future intentions after returning home to Leningrad. We preserve the idiosyncrasies of Malevich's orthography and epistolary style:

> Dear Misha.
>
> On the 20th I'm opening my exhibition in Warsaw, a tiny little exhibition, 30 canvases, and everything here is tiny and little, clean and tidy.
>
> But you really need to be an idiот to travel with this kind of каритал.[8] I'm going to Germany on the 30thth, what will be will be. I'll be home in May. There's a definite plan for me.
>
> From October 1, I should work as an artist, only as an artist.
>
> Regards to Ol[ga] Konstant[inovna]
>
> You[rs] Kazik.

Andrzej Turowski provides the fullest picture of Malevich's itinerary, aims, contacts, and outcomes of his Warsaw stay in these three weeks of March 1927 (Turowski 2022: 140–210). Crucially though, one fascinating publication, a "conversation" with Kazimir Malevich conducted by Sergei Voitsekhovsky (1900–1984) and published in the Riga-based émigré newspaper *Segodnia* (*Today*), has not been included in any studies on Malevich's European tour. The article "Sozdanie novoi russkoi kul'tury" ("The Creation of a New Russian Culture")

---

8 Cf. the original: «Но всё же нужно быть идиотом с таким капіталом ехать».

appeared in *Segodnia* on 5 April 1927, a week after Malevich had left Warsaw.[9] Voitsekhovsky was *Segodnia*'s Warsaw correspondent; this particular article was published under the pseudonym "A. Dobrotin."[10]

Voitsekhovsky was born to a Russian military family in Warsaw; he later studied in Mogilëv and Nizhnii Novgorod. He was an enemy of Bolshevism and a committed monarchist. In 1921, he emigrated from Soviet Russia to Warsaw, where he was to live as a stateless person with a Nansen passport (Voitsekhovsky 1978: 50).[11] Voitsekhovsky was active in Russian cultural and political life in Poland throughout the interwar period. In addition to being a Warsaw special correspondent for *Segodnia*, he served as an editor for the newspaper *Molva*, a short-lived Warsaw-published newspaper founded in 1932.

Clearly, Malevich's tour and his activities in Warsaw were not only of local (Polish) interest, but in fact garnered the attention of the wider émigré community. It is entirely possible that Voitsekhovsky tried to publish his "conversation" with Malevich in the Berlin newspaper *Rul'* (*The Rudder*), where he also served as a special correspondent. All of Voitsekhovsky's pieces in this paper were published under the signature "–sky." He mostly covered general issues; for instance, the political scene in Poland ("From our Warsaw Correspondent," *Rul'*, no. 1907 (9 March 1927): 2; "In Poland: From our Warsaw Correspondent," *Rul'*, no. 1923 (27 March 1927): 2; et al.). He also authored reports concerning the state of Russian émigrés in Poland — e.g., "Russians in Poland: From our Warsaw Correspondent," *Rul'*, no. 1906 (8 March 1927): 2; or, "Russians in Poland: From our Warsaw Correspondent," *Rul'*, no. 1918 (22 March 1927): 2.

There were no mentions of Malevich in the *Rul'* section "Khronika" ("Chronicle"). This section did feature, however, the following announcement concerning "Aleksandr Vertinsky's Refutation from Warsaw": "In the Paris newspaper *Russkoe vremia* [*Russian Times*], there appeared a note concerning the famous artist A. Vertinsky, who, as a Red jester in Kharkov, is already singing and dancing a funeral tribute to the White Guardsmen with the permission of the GPU. Currently located in Warsaw, Mr. Vertinsky addressed *Russpress* with a request to refute in the most categorical terms *Russkoe vremia*'s fantasy." (*Rul'*, no. 1921 (25 March 1927): 4). A Soviet artist touring abroad was, manifestly, considered

---

[9] We discovered this article before finding its reference in Yuri Abyzov's "inventory" of that newspaper's contents, see: (Gazeta "Segodnia" 2001: 216). After the article's official title, "Prof. K. Malevich" is mentioned in square brackets.

[10] For the attribution, see (Schruba 2018: 65). Thanks to the assiduous work of Lazar' Fleishman, Boris Ravdin, and Yurii Abyzov, *Segodnia* has increasingly been recognized by scholars as a north star of interwar "Russia Abroad" journalism and literary culture. *Segodnia's* editors took care to navigate their "independent, democratic" paper away from rigid identification with any one ideology, political party, or national-ethnic grouping (see also Abyzov, 2006: 12).

[11] Voitsekhovsky's memoir recounts a series of snapshots from his life as a leader of the local Russian community in Nazi-occupied Warsaw, his evacuation to Germany in 1944, and his subsequent struggle against forced repatriation to the Soviet Union. After the Second World War, a variety of émigré periodicals engaged his pen (e.g., *Vozrozhdenie*, *Novyi Zhurnal*, *Novoe Russkoe Slovo*, etc.).

newsworthy to the editors of *Rul'*, particularly when politics and political scandal were thrown into the mix.

Malevich also did not appear in the appended illustration section "Zhizn' i Sharzh" ("Life and Caricature"), where, for instance, under the title "At the Exhibition of AKhRR," reproductions of Mikhail Sharonov's and Sergei Prokhorov's paintings — "Pionerka" ("The Pioneer Girl") and "Sel'skaia kommuna" ("The Rural Commune") respectively — were printed (*Rul'*, no. 1911 (13 March 1927): 6).[12] Voitsekhovsky may have wanted his "conversation" to appear in *Rul'*, timing its publication with Malevich's visit to Germany. It is conceivable that the newspaper editors denied him, as they might have refused to publish anything to do with Soviet, a.k.a. "Bolshevik," art.

Voitsekhovsky's multiple claims about Malevich presented in the conversation require a careful commentary. The tone of the article "Sozdanie novoi russkoi kul'tury" makes clear his distrust and dislike of all things Soviet, especially, his remark on how Malevich avoids the "usual, official Soviet self-congratulation." Like many Russian émigrés, including other contributors to *Segodnia*, Voitsekhovsky refused to use "Leningrad" as a signifier of Russia's former capital. His text consistently refers to the "**Petersburg** Institute of Artistic Culture" [emphasis ours. — *A. U., B. M.*]. Besides making an ideologically motivated revision of the toponym, it is worth noting that in titling this particular institute, Voitsekhovsky also introduces an historical inaccuracy.

There are two relevant institutes here. One was the above mentioned GINKhUK (1923–1926) and the other was the State Institute of the History of Art (*Gosudarstvennyi institut istorii iskusstv*, "GIII", 1912–1929). GINKhUK was, by decree, assimilated into GIII in December 1926, a process described by Kseniia Kumpan through her detailed reading of GIII's archival record.[13] This is all to say that in March 1927, on paper at least, the institute in which Malevich taught and worked was properly called GIII. It is possible that Malevich in his conversation with Voitsekhovsky still referred to his place of work as GINKhUK, as the institute's full assimilation into GIII was a prolonged process. Natal'ia Malevich and Konstantin Rozhdestvensky claim that "the real move [from GINKhUK to GIII] occurred later, between 1928 and 1929" (Malevich 2015: 537). Regardless, Malevich would certainly not use "Petersburg" in connection with any of these institutions.

"Russianness" for Voitsekhovsky was obviously a cultural and national identity in which he took great pride. In speaking of Malevich and his colleagues at GINKhUK, Voitsekhovsky praises the artist for his creative accomplishments as an artistic practitioner working specifically within the Russian tradition. Even

---

[12] In the following Sunday edition of "Zhizn' i Sharzh", a painting by Lado Gudiashvili was reproduced with this caption: "A painting by the Georgian artist L. Gudiashvili, entitled 'Tri brata' ['Three Brothers']. The French critic Moris Rainar [Moris Reinal — *A. U., B. M.*] has written and published a monograph about Gudiashvili's work in French" (*Rul'*, No 1917 (20 March 1927): 10).

[13] See especially pp. 571–572 in (Kumpan 2014).

if, albeit implicitly, Malevich is in one instance in the text identified as an "official Soviet figure" who holds a Soviet passport, Voitsekhovsky does not condemn or criticize him for technically belonging to this category, given that the artist is "a stranger to politics." (Voitsekhovsky is complimenting Malevich here). The opening paragraph locates the artist in a particular national matrix. Malevich, the "famous Russian artistic figure," is "Polish by birth and ethnic belonging, but Russian culturally and according to his sympathies." Such a claim invites critical comment, especially as the author and his editors place it in a position of prominence in the very first paragraph of the conversation.

Voitsekhovsky notably omits the fact that Malevich was born in Ukraine, lived there for his entire childhood, and wrote essays and letters in Ukrainian. Myroslav Shkandrij has resurfaced the extent to which Ukraine, Kyiv, and Ukrainian folk arts played particular roles in the artist's life and work.[14] Malevich himself filled out an OGPU (Joint State Political Directorate) questionnaire for arrestees and detainees in September 1930, in which he lists his nationality as "Ukrainian" (Malevich 2015: 563). Since at least 2022, some scholars, curators, and activists have debated how to classify Malevich in museum collections, with some institutions — such as the Stedelijk Museum in Amsterdam and the Metropolitan Museum of Art in New York City — categorizing Malevich as "Ukrainian." But in the pages of *Segodnia* in 1927, Ukrainian attributes and influences nourishing Malevich's sense of self had no place in this Russian-centered portrait of the artist.

Malevich's Polish roots as well as family connections to Warsaw further complicate this question of cultural belonging. Members of the Polish contemporary art scene embraced Malevich as a Pole who could easily be adopted into their country's artistic tradition. Władysław Strzemiński (1893–1952), a prominent Polish constructivist who helped to initiate Malevich's visit to Warsaw, described him in the press as "our countryman" who happened to work in Soviet Russia.[15] Tadeusz Peiper, a leader of the Polish literary avantgarde, fantasized about Malevich staying permanently in Poland in an essay published in the magazine *Zwrotnica* (no. 11, 1927), which Peiper edited. He stated in that essay: "[Malevich's] collaboration could give new impetus to Polish art and could provide valuable support. We miss Malevich" (Peiper 2002). "Our countryman" (Peiper's words) Malevich ought to be enticed to stay in Poland and pursue his artistic innovations among his compatriots; Peiper concludes his essay with an exclamatory flourish: "Malevich should not just visit us! Malevich should not just visit us!" (Peiper 2002).

Malevich himself mused on his own complicated relationship to various East European national-artistic traditions. In writing to his wife Natal'ia on the

---

[14] See: (Shkandrij 2002). Granted, many of these Ukrainian influences and Ukrainian-language publications in Malevich's work became especially visible in 1928, a year after Malevich's meeting with Voitsekhovsky in Warsaw.

[15] See: (Malevich 2015: 271). Cf. his earlier statement from 1922: "Malevich is not the first preeminent Pole in Russian art" (Strzemiński 2002: 275).

eve of his tour in March 1927, he pondered: "In Belorussia they consider me a Belorussian artist. […] They say that the Belorussian republic wants to move me to their republic. Maybe the Poles will consider me one of them" (Malevich 2015: 270–271). Marie Gasper-Hulvat reads Malevich's letters penned in Warsaw as evidence that this Warsaw episode was a homecoming of sorts, given his Polish ethnic roots (Gasper-Hulvat 2019) — the artist of course spoke Polish. We must remember that the Polish Republic and the USSR considered one another adversaries throughout the interwar period. In fact, the Polish-Soviet War had concluded just several years prior. Polish artists' appropriation of Malevich as their own — or for that matter, a public embrace of Polish identity on Malevich's part — would have been perceived as a provocative political statement in multiple political contexts, especially in the Soviet Union.

We should also notice the absence of the Soviet identifier in regard to Malevich and his creative activity. Despite the artist's association with Soviet institutions and arts, Voitsekhovsky privileges Malevich's contribution to the development of *Russian* contemporary art. Here, the title already conveys Voitsekhovsky's particular point of view: "The Creation of a New Russian Culture." All signifiers of Malevich's Soviet-ness — his embeddedness not just in Leningrad's artistic institutional life, but also his contribution to Soviet revolutionary aesthetics — are erased in the author's discussion with the artist. Voitsekhovsky in part achieves this erasure through a shrewd selection of genre, as he does not offer a traditional question-and-answer interview. His own perspective as a participant in the "conversation" dominates and Malevich is never quoted directly.

This discussion illustrates that there were multiple possible (and actual) understandings of Malevich's cultural positioning in the late 1920s, some offered by the artist himself and others explicitly fashioned by the artist's mediators in the European press. (The contentious identity debate over Malevich continues today). The *Segodnia* "conversation" carves out a reading of Malevich as an artist trying his best to deepen the Russian cultural tradition in an inhospitable, if not downright inimical, Soviet context. Voitsekhovsky in concluding his article calls on his younger readers to follow Malevich's example: "For this reason, the strivings and aspirations of Russian youth on either side of the border should be directed to the creation of a new Russian culture."

While in 1927, there was already no hope of regime change in the Soviet Union, Voitsekhovsky apparently saw a path for the creation of a new Russian culture even on the eastern, Soviet side of the interwar border, which separated Europe from the USSR (a binary formulated by Voitsekhovsky). Malevich and his Warsaw exhibition emerge as mediating agents. In Voitsekhovsky's image of Russian culture, Malevich contributes to supra-political and supra-national (but still Russian!) art.[16] When discussing what this new culture might look like,

[16] Russian identity among members of "Russia Abroad" constituted a contentious field of meanings. There were plural answers as to how Russian culture should relate to the imperial past, local non-Russophone surroundings in the diasporic present, and of course, the continuous development of Russian culture within the USSR.

Voitsekhovsky gives few specifics. The substance of Malevich's art and artistic-theoretical vision is given short shrift here for at least three reasons.

The first concerns Voitsekhovsky's own artistic background (or lack thereof). His creative interests were more literary. Decades after moving to the United States in 1951, Voitsekhovsky published a collection of his poems in 1981. These poems are taken from the entire range of his adult life, from 1914 to 1980. Judging from this selected verse, filled as it is with poetic clichés, his literary gifts were meager.[17] Second, *Segodnia* was a generalist newspaper, not a specialized art journal. A deep dive into Malevich's artistic philosophy would have been ill-fitting for this particular outlet and readership. Readers of this "conversation" only encounter a handful of "isms" (artistic movements and approaches), all of which apparently find a place in Malevich's maximally tolerant creative laboratory.[18] Third and finally, to the extent that Malevich's art and art theory were formative of an "aesthetic of rupture" carried out by "the first commissar of the Bolshevik Revolution," Voitsekhovsky as a monarchist and émigré would have found this aspect of Malevich's project to be far from meritorious (cf.: Shkandrij 2002: 405). Thus, the lack of serious discussion of Malevich qua artist could also be considered as an ideologically motivated omission.

All in all, the very publication of Voitsekhovsky's "conversation" with Malevich during the artist's visit to Poland threw Malevich onto a radically different cultural-ideological canvas than the artist himself might have expected from his tour abroad. For Malevich, the fact that this "conversation" appeared in a Russian émigré newspaper could have filled the *noise of time* with unexpected sounds.

In writing to Matiushin a week later, Malevich expressed satisfaction with his copacetic Polish reception: "I demonstrated your charts along with mine, and both are generating strong interest. Ah, this is fantastic treatment. Praise is falling down like rain. But they've shifted my itinerary, so I'm returning in May, and I'll relate everything in detail then. Pass along greetings to all of your folks. [March] 25th is the banquet, and that's the end." (Malevich 2004: 185). Staying in Warsaw a few more days after the banquet at the Hotel Polonia, Malevich, accompanied by Tadeusz Peiper, travelled by train to Berlin on 29 March 1927.[19] A week later, Malevich visited the Bauhaus in Dessau where he met with Walter Gropius and László Moholy-Nagy among others. In reaching Germany,

---

[17] Voitsekhovsky also published poetry in *Segodnia*, e. g., S. Voitsekhovsky, "Igroki," *Segodnia*, No. 200 (21 July 1929): 5.

[18] Voitsekhovsky does mention Malevich's *Teoriia pribavochnogo elementa v zhivopisi* (*A Theory of a Surplus Element in Painting*), as this small booklet appeared in Polish translation during the artist's visit to Warsaw. The erroneous title given by Voitsekhovsky — "Teoriia pribavochn**ykh** element**ov**" — suggests that Malevich was not consulted prior to this "conversation's" publication. We should not assume that Malevich was ever aware of this publication during his stay in Germany.

[19] This is the date given by Joosten (Joosten 1988: 82, 83), while Turowski more cautiously states that Malevich left Warsaw for Berlin between Tuesday, 29 March and Friday, 1 April 1927 (Turowski 2002: 140–141).

Malevich had finally arrived at the most important destination in this, his last European tour.

It was in Berlin that Malevich showed more than 70 of his works in the *Grosse Berliner Kunstausstellung*, an exhibition that ran from 7 May to 30 September. Hugo Häring, an architect, secured Malevich's participation in that show (Andersen 1970: 57). A few sales of paintings combined with the subsequent publication of Malevich's treatise *Bespredmetnyi mir* (*The Non-Objective World*) provided the artist with much needed income (Gasper-Hulvat 2019).[20] Although Malevich left Berlin and returned to Russia on 5 June, his work continued to be displayed in the German capital.

His participation in the Berlin exhibition, the varied contents of which subsequently stayed in western Europe, combined with theoretical writings that Malevich delivered to the von Riesen family, kept the artist's fame alive. Malevich's works ensured that his achievement would endure in the world of contemporary art as a pellucid expression of the modernist *Zeitgeist* even after his oeuvre faded into regime-enforced obscurity in the totalitarian conditions of the Soviet Union.

[20] *Die Gegenstandslose Welt* was published by Albert Langen (Munich) in 1927 and translated from Russian into German by Alexander von Riesen.

Создание новой русской культуры.
(От варшавского корреспондента «Сегодня».)

Петербургский институт художественной культуры и его директор. — Проф. Малевич заграницей. — Беседа с проф. Малевичем. — Русское искусство и заграничные впечатления профессора.

С 1919 года в Петербурге существует институт художественной культуры, работы которого, как и всё происходящее в Советской России вне официального коммунистического трафарета, мало известны заграницей. Директором института, с первого дня его основания, является известный русский художественный деятель, проф. Казимир Малевич, поляк по рождению и этнической принадлежности, но русский по культуре и своим симпатиям.

Выдвинув в 1917 году идею создания института художественной культуры ради изучения и развития всякого художественного творчества, главным образом в области пластических искусств, проф. Малевич не покинул России в наступившее для нее тяжелое время, создал в полуголодном Петербурге свой институт и довел его до такой степени развития, когда оказалось возможным показать работы института вне пределов России.

Первым этапом совершаемой ныне проф. Малевичем поездки по Европе явилась Варшава, в которой он, с помощью польских художественных кругов организовал выставку произведений своих учеников, воспитанников института, и которая сердечно чествовала русского художника, желая как бы показать, что вечные начала искусства и устанавливаемая ими между отдельными народами и культурами связь выше преходящих политических обстоятельств и национальных различий. Из Варшавы проф. Малевич выехал в Берлин и Париж, где также будет демонстрировать достижения руководимого им института.

*

Политика советской власти делает встречи между русскими заграничными журналистами и официальными советскими деятелями совершенно невозможными. Но эта преграда не существует, когда заграницу попад<а>ет, хотя бы и с советским паспортом, лицо, чуждое политике, но принимающее видное участие в культурной работе, поскольку она сейчас в России возможна. И поэтому сотрудник «Сегодня» обратился к проф. Малевичу с просьбой поделиться результатами своей работы в России.

В той беседе, которая между нами происходила, проф. Малевич очень сдержанно говорил о себе лично, совершенно не касался политики, но подробно и с любовью останавливался на жизни руководимого им института и на тех задачах, которые этот институт преследует. Выставка работ учеников института, среди которых были и картины самого проф. Малевича, произвела в Варшаве большое впечатление. На-днях на польском языке

выходит из печати его книга под заголовком: «Теория прибавочных элементов в живописи» <sic!>. Польский текст переведен с русского, изданного в Сов<етской> России.

Отправляясь на Запад, проф. Малевич рассчитывал прежде всего познакомиться с новыми достижениями Европы в области искусства, но первое его соприкосновение с тем, что создала Европа в этом отношении в последние годы, его разочаровало. С большой гордостью говоря о своих талантливых учениках и об их работах, проф. Малевич, в течение беседы, несколько раз высказывал убеждение, что через несколько лет не Россия будет учиться у Европы, а западная культура будет черпать в русской примеры и образцы. И надо отметить, что говоря это, проф. Малевич, по-видимому, был далек от обычного казенного советского самовосхваления, а лишь передавал действительное собственное ощущение, основанное на сознании тех громадных культурных возможностей, которые таятся в русском народе.

*

Заслуга создания института художественной культуры принадлежит, по словам проф. Малевича, не только ему лично и старшему преподавательскому составу института, но, главным образом, молодым художественным силам, вышедшим из состава первых учеников института. В настоящее время в институте обучается около 2500 человек, целиком посвятивших свои усилия искусству и культуре. Цель института близка к цели всякой лаборатории, подробно изучающей сложные проявления жизни. Так, например, изучая всевозможные изыскания в области формы, в ее применении к пластическим искусствам, институт производит опыты над различными течениями в передаче форм. Под руководством самого проф. Малевича в институте произведены были изыскания в направлении объединения и синтеза стилей готического, византийского и русского в архитектуре.

Стремление к художественной культуре, к распространению художественных знаний, чистого и прикладного искусства в России, по словам проф. Малевича, необычайно велико, но направление собственной русской художественной культуры еще не найдено, в этом отношении производятся постоянные опыты, и петербургский институт приобрел благодаря ним почетное место в художественной жизни современной России. В поисках культурных свойств искусства Россия, как говорит проф. Малевич, натолкнулась после революции на всевозможные направления в искусстве, т. н. «измы», которых в настоящее время можно насчитать до 15-ти. Институт относится ко всем этим направлениям, даже самым крайним, терпимо. Проф. Малевич не является даже противником уродливости в искусстве.

Стремление современной русской молодежи к искусству не совпадает, к сожалению, с достаточным уровнем художественных знаний. Молодые ученики института нередко в анкетах допускают путаницу в самых общих понятиях о стиле и направлении искусства и т. п.

*

Как мы уже выше указали, мы не задавали проф. Малевичу политических вопросов и не расспрашивали его об общих условиях жизни в Советской России, не желая причинять ему неприятностей после его возвращения в Петербург. Но отдельные замечания, слова и фразы нашего собеседника помогли нам всё-же восстановить некоторую общую картину, рисующую, увы, жизнь современного Петербурга в невеселых тонах. Постепенное вымирание интеллигенции, бедность, в которой приходится работать даже наиболее известным ее представителям, хулиганство, доходящее до того, что в Петербурге на улице прохожий не гарантирован от брошенного в него камня — всё это, вместе взятое, составляет обстановку, совершенно чуждую европейскому пониманию. Но, вместе с тем, — и это очень сильно было выражено во всех заявлениях проф. Малевича — в психологическом отношении Россия 1927 года ушла очень далеко от России 1917 года. Растет новое поколение, для которого прошлое — только история, а не живая реальность. Это, конечно, не предопределяет отношения этой молодежи к прошлому и не исключает возможности тяготения и даже симпатии по отношению к нему, но делает простое восстановление минувшего культурного облика России невозможным ни при каких политических условиях. Усилия и стремления русской молодежи по обе стороны рубежа, в силу этого, должны быть направлены к созданию новой русской культуры.

Ближайшими помощниками и сотрудниками проф. Малевича по петербургскому институту художественной культуры являются профессора Матюшин н Пуни<н>, ассистент Суетин и проф. Никольский из петербургского института гражданских инженеров.

А. Добротин

Проф. К. Малевичъ.

Банкетъ въ честь проф. Малевича,

устроенный въ артистическомъ клубѣ въ Варшавѣ. Въ банкетѣ приняли участіе представители польскаго м-ва иностр. дѣлъ, польскіе ученые, артисты, писатели и пр.

Фото-«Праса».

Segodnia *(Riga), no. 77 (5 April 1927): 4.*

Appendix I

LETTER I

7 марта 1925 года

Заведующему Главным Управлением Научных
Учреждений Академического Центра тов. Петрову

Ввиду того, что за 7 лет революционной деятельности многие мои товарищи успели побывать заграницей и показать свои работы, а также ознакомиться с искусством западных художников и пополнить, таким образом, свое знание, я в настоящее время считаю возможным возбудить перед Вами вопрос о содействии мне в выезде за границу (Германию) и устройстве там выставки.

Проработав 5 лет в Наркомпросе в качестве профессора высших художественных школ, я последнее время работаю над созданием Исследовательского Института в области художественных наук и имею значительное количество экспонатов, как живописно-художественных, так и лабораторных работ Института. Полагаю, что таковая выставка явится впервые на западе, так как будет экспонировать не только мои живописные работы, но и работы лаборатории исследований. За успех этой выставки ручаются приезжие представители германского искусства, а также это видно из прилагаемого приглашения германской фирмы. Но не желая быть эксплуатируемым фирмой, обращаюсь к Вам за содействием в ходатайстве перед Комитетом по устройству артистических турнэ и выставок заграницей об отпуске мне средств на поездку и устройство выставки на западе.

Выданную мне сумму обязуюсь возвратить от доходов с выставки.

Кроме того, поездка заграницу является для меня необходимой еще потому, что институтская работа по исследованию художественной культуры произведений требует материалов и сведений о западном искусстве, которые мне доставит заграничная поездка, а следовательно, даст возможность продвинуть дальше всю работу Института Художественной Культуры, которая впервые в мире создается на советской территории.

Ленинград. Институт Художественной Культуры.
Ул. Союза Связи, д. № 2/9.

LETTER II

Заведующему Отделением <Главнауки> М.П. Кристи.
16 марта 1925

Совет Института художественной культуры просит Вас возбудить ходатайство через Народного Комиссара по Просвещению А. В. Луначарского и Заведующего Главнаукой тов. Петрова перед Комиссией по организации

заграничных артистических турнэ и художественных выставок о предоставлении Институту художественной культуры возможности устройства выставки работ своих исследовательских Отделов: Материальной культуры (зав<едующий> В. Е. Татлин), Формально-Теоретического (зав<едующий> К. С. Малевич), Органической культуры (зав<едующий> М. В. Матюшин), Экспериментального (зав<едующий> П. А. Мансуров).

Основанием к устройству выставки послужил большой интерес, проявленный как западной прессой, так и людьми, приезжающими из-за границы и находящими работу Института первой в мире, что подтверждается также и заинтересованностью в организации такой выставки частных предпринимателей, например: «Кестнер-Гезелльшафт» в Ганновере.

Демонстрация работ Института поддержит преимущество перед Западом развития нашего искусства и его научной линии, которая уже ярко обозначилась в умах западных товарищей. Недавно посетившие Ленинград д<окто>р Халле (Вена) и д<окто>р Вернер (Берлин) указывали в своих докладах на наши успехи перед Западом. В свою очередь Институт, устраивая выставку, сможет собрать на Западе много материалов, в которых нуждается его исследовательская работа.

Институт из доходов выставки обязуется выплатить Комитету сумму, ассигнованную им на устройство выставки.

К. С. Малевич.

Appendix II

I. MALEVICH'S GENERAL APPLICATION TO TRAVEL ABROAD

[9 декабря 1925 года]
В Главнауку Художественный отдел
Копия: Ленинградск<ий> Отдел Главнауки
Директора Государственного
Института Художественной Культуры К. С. Малевича

Предложение 1. Мне кажется, что волна наших живописных и художественно-промышленных выставок на западе окончена, все произведения в этой области показаны — представлены Мастера Р.С.Ф.С.Р. и их достижения. Теперь нужно готовиться к новой волне, к новым выставкам, которые показали бы и другую работу в той же художественной области, а именно показать художественную, исследовательскую и научную работу. Показать то, что еще в области эстетики не осуществлено на Западе и чем сейчас там очень интересуются. Очень важно, чтобы мы первые установили научно-художественную проблему, ибо это укажет на ход нашего развития.

Мне кажется, что устроенная Главнаукой в Москве первая научная и научно-художественная выставка, кроме всех других целей должна включить и цель *первого смотра* пригодности устройства выставки такого рода за границей. Она может быть лучшим показателем всей нашей деятельности. Институт Художественной Культуры уже настолько начинает осязать свою крепость и силу в поставленной им задаче над анализом живописной, органической и материальной культуры, что может показать свою работу западу и впервые обратить его внимание на многие вопросы в Художественной Науке.

Убежденный в этом Институт Художественной Культуры обращается в Главное Управление Научными Учреждениями с просьбой о выдаче ему субсидии на подготовку и устройство научно-художественной выставки Института за границей: в Германии, Франции и Америке.

Предложение 2. В случае же если устройство выставки работ Института окажется невозможным, то Институт делает заявку на поездку за границу нижеследующих научных сотрудников Института: 1). Завед<ующего> Отделом Живописной культуры (Формально-теоретическим) — К. С. Малевича, 2). Зав<едующего> Отдел<ом> Общ<ей> Методологии — Н. Н. Пунина, 3). Зам<естителя> Зав<едующего> Отдела Матер<иальной> Культуры Н. Н. Суетина и Научного Сотрудника Отдела Органической культуры — Б. В. Эндера, отдельные заявки при сем прилагаются.[21] Все вышепереч<исленные> научн<ые> работники отправляются в командировку впервые.

---

[21] See Malevich's personal application to travel abroad also in Appendix 2.

Предложение 3. В крайнем случае, если Главнаука не найдет возможным в этом году дать средства на устройство выставки или на поездку отдельным заведующим, то я как Заведующий Отделом Живописной культуры (Формально-теоретич<еским>) возбуждаю перед Главнаукою вопрос о содействии мне в получении виз и мандата для оказания мне содействия в пути во Францию через Варшаву и Германию пешком, который я полагаю начать 15 мая и достигнуть Парижа 1-го ноября с расчетом прибыть обратно поездом 1-го декабря.[22]

Директор Института (К. Малевич)

II. MALEVICH'S PERSONAL APPLICATION TO TRAVEL ABROAD

<9 декабря 1925 года>
Заведующего Отделом Живописной Культуры
(Формально-теоретическим)
К. С. Малевича

Научно-художественная командировка по Отделу Живописной Культуры оправдывается изучением на местах всех обстоятельств живописных течений и их изменений, ознакомление<м> со всеми работами живописцев и их достижениями, составлением всевозможных анкет, касающихся Живописной Культуры и т. д.

Добавляю, что серьезность работы Отдела требует более точных образцов, нежели те фотографии, над которыми работа ведется сейчас.

Работы будут проводиться в Германии в г. Берлине, во Франции в г. Париже, в г. Эксе, в музейных собраниях, частных коллекциях и личных мастерских художников.

К. Малевич.

[22] As specified in the accompanying commentary, "Only one point received Glavnauka's approval, 'proposal no. 2': with the resolution of the Commission for Research Travel from 11 March 1926, Malevich received approval for his trip (TsGALI SPb. 244-1-53), which, at that time, he could not put to use. (Malevich 2004: 502).

Malevich next to his paintings at the Museum of Artistic Culture (MKhK). 1924

Malevich in 1925

Nikolai Suetin, Kazimir Malevich, Ilya Chashnik at GINKhUK. 1924

Nikolai Punin, Kazimir Malevich, Mikhail Matiushin at the MKhK. 1925

Malevich in Warsaw. March, 1927

Banquet in Malevich's honor at the Hotel Polonia. 25 March 1927

Malevich's postcard to his mother from Berlin. 21 May 1927

REFERENCES

Andersen Troels. *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927.* Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.

Gasper-Hulvat Marie. "State-Sanctioned Trips of Soviet Artists to the West in the Late 1920s: The Unusual Case of Kazimir Malevich", *The Space Between: Literature and Culture 1914–1945*, vol. 15 (2019): 1–15.

Joosten Joop M. "Biographical Outline," *Kazimir Malevich: 1878–1935.* Amsterdam: Stedelijk Museum, 1988: 71–85.

Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticism, Vol. 1., ed. Irina A. Vakar and Tatiana N. Mikhienko. London: Tate Publishing, 2015.

Kumpan Kseniia. "Institut istorii iskusstv na rubezhe 1920-kh — 1930-kh gg.," *Konets institutsii kul'tury dvadtsatykh godov v Leningrade: po arkhivnym materialam*, ed. M.E. Malikova. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014: 540–637.

Malevich o sebe: Sovremenniki o Maleviche. In 2 vols, ed. I.A. Vakar and T.N. Mikhienko. Moscow: RA, 2004.

Mansurov Pavel. *Petrogradskii Avangard*. St. Petersburg: Palace Edition, 1995.

Peiper Tadeusz. "Malevich in Poland," trans. Steven Lindberg, *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1920–1930*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2002: 664.

Schruba Manfred. *Slovar' psevdonimov russkogo zarubezh'ia v Evrope (1917–1945).* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.

Shkandrij Myroslav. "Reinterpreting Malevich: Biograph, Autobiography, Art," *Canadian-American Slavic Studies*, 36, No. 4 (Winter 2002): 405–420.

Strzemiński Władysław. "Notes on Russian Art," in *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1920–1930*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2002: 272–280.

Turowski Andrzej. *Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje*. Krakow: TAiWPN UNIVERSITAS, 2002.

Voitsekhovsky S. L. *Epizody*. London (Canada): Zaria, 1978.

Бенџамин Музакио, Андреј Устинов

ОД ГИНХУК-А ДО ВАРШАВЕ ДО БАУХАУСА: ТУРНЕЈА КАЗИМИРА МАЉЕВИЧА ПО ЕВРОПИ

Европска турнеја Казимира Маљевича у пролеће 1927. укључивала је посету Пољској. Овде представљамо један готово непознат документ везан за његов боравак у Варшави — чланак „Стварање нове руске културе“, објављен у емигрантском листу *Данас* 5. априла 1927. године, недељу дана након што је уметник отишао из пољске престонице у Немачку. Чланак је написао Сергеј Војцеховски на основу интервјуа који је направио. Пропратни коментар објашњава специфичности национално-идеолошке формулације Војцеховског у вези са Маљевичевим културним и уметничким идентитетом. Ова дебата о његовом националном и културном идентитету актуелна је 2020-их година, као и пре сто година.

Кључне речи: Казимир Маљевич, новине *Данас*, ГИНХУК, културни идентитет, уметничка средина, култура емиграције.

UDC 811.161.1`344
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.12

Андрей Устинов
Центр открытых исследований
Сан Франциско, Калифорния
abooks@gmail.com

Екатерина Иванова
Европейский университет
Санкт-Петербург
ekivanova@eu.spb.ru

Andrei Ustinov
Center for Open Studies
San Francisco, CA
abooks@gmail.com

Ekaterina Ivanova
European University
St. Petersburg
ekivanova@eu.spb.ru

ИГОРЬ ТЕРЕНТЬЕВ В ГИНХУКЕ

IGOR' TERENT'EV IN GINKHUK

В настоящей публикации представлены материалы, имеющие отношение к деятельности Игоря Терентьева в Фонологическом отделе ГИНХУКа, не вошедшие в состав основополагающей работы Г. Л. Демосфеновой. Среди документов публикуется также фрагмент письма Терентьева к Алексею Крученых, в версии, сохранившейся в архиве Николая Харджиева.

Ключевые слова: ГИНХУК, Фонологический отдел, Игорь Терентьев, Алексей Крученых, заумь, беспредметное искусство, Николай Харджиев.

The publication presents documents related to Igor Terent'ev's activities in the Phonological Department of GINKHUK, which were not included in the fundamental work of the late Galina Demosthenova. Among them, there is a fragment of Terent'ev's letter to Alexei Kruchenykh, offered here in the version that was preserved in the Nikolai Khardzhiev's archive.

Keywords: GINKHUK, Phonological Department, Igor Terent'ev, Alexey Kruchenykh, zaum', non-objective art, Nikolai Khardzhiev.

Сергею Кудрявцеву

НЕ УПУСКАЙТЕ СЛУЧАЯ
СКАЗАТЬ ГЛУПОСТЬ
УСЫПИТЕЛЬНОЙ ПУЛЕЙ УНОСИТСЯ
ВСЯКАЯ ПАКОСТЬ

Игорь Терентьев

The Grasshopper Lies Heavy.

Philip K. Dick

«Деятельность И. Г. Терентьева в Гинхуке относится к 1923–1924 годам, — поясняла Г. Л. Демосфенова, — когда он был занят организацией Фонологического отделения (отдела) во вновь образованном по инициативе К. С. Малевича научно-исследовательском институте при петроградском Музее Художественной культуры (МХК)» (Демосфенова 1996: 110). В своей основополагающей публикации «Из материалов фонологического отдела ГИНХУКа» она реконструирует историю этого начинания Игоря Терентьева, поэтому приведем здесь наиболее значительные хронологические вехи его существования.

Осенью 1923 года директором МХК становится рекомендованный Петроградским отделением Главнауки (ПУНУ) Казимир Малевич, который 3 сентября «сообщает в ПУНУ, что он “вступил в должность” и просит принять его для доклада о новом Положении МХК и образовании “Института Высших Художественных Знаний”» и далее:

> Судя по документам, к осени 1923 года Малевичем была проделана огромная работа по подготовке структуры Института, по формированию отделов, по приему практикантов. По-видимому, к концу сентября — началу октября относится первое упоминание в бумагах Малевича имени Терентьева в связи с организацией Фонологического отдела. В записной книжке Малевича 1923 года мы находим черновые наброски писем в ПУНУ. Приводя список четырех основных отделов Института, Малевич далее пишет, что открыты еще два отдела: «...Фонологический, которым заведует сверх штата т. Терентьев, и отдел по технике материальных обработок, зав<едующий> Мансуров. Предполагается открыть и отдел музыкального исследования. Таким образом, Музей Худ<ожественной> Культуры захватывает все области художественной культуры, чем оправдывает одну из своих плановых задач» <...>.
>
> 24 октября Терентьев делает на заседании Совета МХК доклад об организации Фонологического отдела. На этом Совете выносится постановление о немедленном начале работы по организации Фонологического отдела «в прямой связи с отделом Общей идеологии», которым руководил П.Н. Филонов, и, по предложению Филонова, Терентьева кооптируют в Совет, то есть тем самым он официально получает статус заведующего. (Демосфенова 1996: 111).

С конца 1923 года в Фонологическом отделе идет активная работа, пик которой выпадает на первые два месяца 1924 года: сначала 25 января Терентьев выступает с докладом «*Анализ театрального материала* <...>, а 12 февраля пишет записку с просьбой предоставить отделу старое пианино для организации показательного вечера. 15 февраля в отделе состоялся доклад Туфанова о его книге *К зауми* и рядом с тезисами Туфанова в архиве мы находим текст М. С. Друскина *Звучащее вещество*» (Демосфенова 1996: 112). Однако осенью того же года в ГИНХУКе происходят пертурбации: сначала «возникает достаточно острое противостояние Татлина и Мансурова Малевичу (в протоколах заседаний Совета в этот период времени фамилия Терентьева уже отсутствует); вслед за этим, в октябре, проходит обследование работы Гинхука комиссией Главнауки (постановившей закрыть отдел П. Мансурова). После этой комиссии Терентьев в сложной обстановке Гинхука, очевидно, был лишен возможности продолжать работу своего отдела, так и не вошедшего в штаты Института» (Демосфенова 1996: 112–113).

Здесь публикуются материалы, имеющие отношение к работе Терентьева в Фонологическом отделе, которые не вошли в состав работы Демосфеновой.

I.

Как установила Г. Л. Демосфенова, 29 ноября 1923 года в Фонологическом отделе ГИНХУКа Игорь Терентьев выступил с докладом «КОНТРНЭП! (Тромбоз и карманьола)», который послужил своего рода репетицией перед более ответственным выступлением на диспуте о беспредметности 14 декабря в «Экспериментальном театре».

Мы публикуем текст доклада по авторской машинописи с дополнительной карандашной правкой, которая в содержательных местах отмечена нами курсивом. Машинописные подчеркивания сохранены, карандашные подчеркивания выделены тонкой линией. Конъектуры обозначены ломаными скобками, авторские зачеркивания указаны в квадратных скобках.

Оригинал доклада Терентьева сохранился в архиве ГИНХУКа (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 21, лл. 110–120).

КОНТРНЭП!
(ТРОМБОЗ И КАРМАНЬОЛА.)

Объясняя своим молодым товарищам то или другое явление сегодняшнего искусства — приходится начинать «от Адама», а на этом пути стоят: с огненным мечём — т. Луначарский, с пачкой статей об искусстве — Плеханов, с понимающей грустной улыбкой — т. Троцкий, с портфелем начисто переписанных суждений Плеханова — т. Фриче, с эстетически обработанным коммунизмом — Леф, с органической самоуверенностью —

«ассоциации пролетарских писателей», с нескрываемым самодовольством — лимонная журналистика и тысячи тысяч личных обид — всё то, что составляет реальное кровообращение искусства С.С.С.Р., т. е. — «тромбоз»!

Очень многое в нашем быту препятствует бытию искусства. Искусство есть передаточный ремень от производства сегодняшнего дня к завтрашнему времени. Этот ремень — безмолвствует. Культурное перепроизводство в «верхах» создает закупорку в нижних венозных магистралях социального организма. Следующий момент — культурная закупорка самих «верхов». Это называется кризис. К этому следует отнестись с чрезвычайным вниманием.

Я сказал культурное перепроизводство в «верхах». Что это значит? Откуда оно берется?

Партия в целом ошиблась в вопросе о пролетарском искусстве!

Единственно верные суждения по этим вопросам высказаны: Марксом, Энгельсом и Лениным:

1) Искусство есть идеологическая постройка над экономической базой. (Маркс — Энгельс).

2) В вашем искусстве я мало понимаю; единственно, что может быть полезным пролетариату — кино. (Ленин). *(Со слов т. Луначарского).*[1]

Но это есть правильная постановка вопроса, т. е. 50% дела.

Маркс и Энгельс не дожили до импрессионизма.

Ленин был в вопросах образования поглощен ликвидацией безграмотности.

А главное, — к моменту революции в рядах компартии не оказалось почти ни одного художника, способного, имея двухсторонний опыт, — правильно поставить — не вопрос об искусстве (это уже давно сделано Марксом), а вот новые выводы искусства правильно поставить на готовую постановку. И попутно объяснить, почему не было работников искусства в рядах компартии и почему быть не могло.

Попытку проделать эту работу взял на себя Московский Леф. Это первая и единственная в своем роде попытка, потому что с легкой руки Плеханова — все остальные работники искусства, и главное «критики», ограничивались восторженным отрицанием всего технически странного для них искусства, обзывая его — буржуазным и вырожденским.

Тем более должна быть приветствуема на первых порах деятельность Лефа, что упрек в буржуазности и «вырожденческом характере» по адресу «футуризмов», «кубизмов» и проч. был на 50% справедлив.

То есть — враги «Лефа» правы на 50%.

Действительно, кто может отрицать, что статьи защитников кубизма проникнуты не только запахом, но и явно буржуазными намерениями Моклера и Глеза.

---

[1] Вписано от руки.

Все защитники и работники нового искусства с потрясающей наивностью держались в стороне рабочего движения и, не щадя живота, защищали последние позиции издыхающего идеализма. Причина этого явления в том же, в чем причина самого рабочего движения — экономика. Работники искусства всегда стоят рядом с правящим классом и заимствуют от него все свои достоинства и недостатки. Так было, так есть, так будет. Причина этого опять таки не в исключительной «подлости», «пресмыскательстве» — «артистов» — а в экономике.

Сознательность рабочего в силу его тяжелой экономической зависимости — развивается раньше, чем «артиста». Рабочий учит «артиста» жить, а потом уже «артист» начинает учить рабочего искусству — не умирать. Фактически, материально, а не ..... как-нибудь.

Не умирать от тромбоза!

Насколько враги «левого» искусства правы, когда говорят о «левом» по ту сторону революции, постолько <sic!> они совершают тягчайшее преступление, отрицая «левое искусство», когда оно перешло границу двух взаимно исключающих друг друга миров.

А это левое искусство действительно перешло смертельную для многих границу, перешло вместе со всей наилучшей техникой, созданной капитализмом.

Спрашивается, — почему же оно, это «левое искусство», до сих пор не служит пролетариату так, как служит аэроплан или радиостанция!?

Время, время, время, время! Для каждого дела нужно время!

«Левое» искусство внутри себя эволюционировало, и на первых порах, — первое, что в естественной наивности оно усвоило от Марксизма — это разговор об «экономической базе». И ..... с 17 года начались ..... кредиты. «Кредитом» был подменен вопрос о классовом слиянии художника с пролетариатом. Кредитом и в смысле доверия и главным образом в смысле — денег. Ни того, ни другого нельзя было давать работникам искусства. По крайней мере — нельзя было это делать в таких широких и бесполезных масштабах.

Всем известна «робость» «правого» фронта искусства и халтурная наглость «левого» в деле устройства празднеств. Результат сотрудничества художников с пролетариатом был такой, что если бы художники не сотрудничали, то было бы и «красивей» и, уж конечно, много дешевле.

Быть может — причина в том, что, так сказать, — «Плеханов ошибся», «[Флиге] Фриче повторил», «Луначарский обрадовался», «Троцкий промолчал», а «Ленин заболел»? Ничего подобного! Вожди идут на вожжах у массы, которая никогда не может «ошибаться»: так должен быть характеризован первый этап всякой революции! Власть пролетариата — первая станция. Первая остановка. *За ней* — первый НЭП! Вожди пробуют силу этой власти и затем должны сделать — второй НЭП, если эта власть достаточно сильна. Второй НЭП есть — *КОНТРНЭП*[2] — противоядие первому!

---

[2] Вписано от руки.

Второй «НЭП» есть [народное] *пролетарское* образование! Ничтожная власть царизма держалась на первом «НЭПе»: потому и не помышляла о «противоядии», — наоборот: одурачивание рабочих и молодежи представляло глубоко продуманную систему «народного просвещения». Труднейший вопрос, требующий величайшей осторожности, стоит перед нами. Нет никаких сомнений, что власть компартии опирается на 99 % населения СССР, считая активных и пассивно сочувствующих. Т. е. и тех, кто пассивно по привычке «ругая», — активно сочувствует: *т. е. — работает!*[3]

Перед нами вопрос международного характера.

В нем и только в нем можно видеть «угрозу»!

Не вдаваясь в доказательства нашей «мощи», — скажем так: поражение СССР, т. е. мировой революции есть математический абсурд. Вопрос не в жертвах: предсказать что-либо определенное в этом направлении никто не может. Но сказать, что поражение мировой революции означало бы полное истребление всех людей на земле, вполне можно. Допустим, что этакая чепуха — возможна. Что же нам делать. Что делать человечеству во время потопа. Ответ: или молиться богу или работать, принимать меры к спасению. Так всё человечество и поступило: одна половина молится, другая работает. Есть третья «половина», которая мешает и тем и другим. Это правительства территорий, не охваченных еще нашей социальной революцией. Приближается момент, когда эти «правительства» получат двойной смертельный удар: и от работающих и от молящихся. Результат — молящиеся получат свое «царствие небесное» только не от бога, а работающие возложат на бывших молящихся часть своего труда и, разумеется, простят раз навсегда этим дуракам их молитвы.

Значит: надо сделать «второй НЭП». Хорошо.

А кто же этот второй нэпман.

Ответ: ученый и художник.

Вот до чего, скажут, договорился молодой человек.

Нэпманом захотел сделаться. Вот, значит, зачем шляется к молодежи и развращает ее.

Погодите, дорогие товарищи.

Во-первых тут НЭПа никакого нет и не будет.

Дело в том, чтобы выровнять фронт технической зрелости: партийных коммунистов и беспартийных новых ученых и художников. Те и другие должны дополнить друг друга: первые — социальной сознательностью, вторые — технической сознательностью.

«Художнику» не хватает понимания полной тождественности его технических устремлений с техническим же устремлением революции, а компартийцу нужно понять новое искусство.

Только двухсторонний процесс развития приведет к ликвидации критической закупорки в системе культурного кровообращения.

---

[3] Вписано от руки.

Коммунистов нельзя упрекнуть в нечеткости мышления по вопросам социологии.

В той же мере отдают себе отчет в своем искусстве художники.

Понять всё, что нужно: художникам мешает непривычка мыслить в социальном объеме.

Понять всё, что нужно: коммунистам мешает неотвычка от старого быта.

Выход из положения: первое: обязать художника быть «политически грамотным», и второе: — ввести «в быт» рядового коммуниста — то новое, что есть в новом искусстве! Как это сделать?

Нужно выделять из партии работников культурного фронта со специальным заданием контактироваться с новой наукой и новым искусством. Для этого устроить конференцию всех работников искусства для определения технических (а не эстетических) — группировок, подобно тому как собираются на конференции металлисты, деревообделочники, печатники и проч.

Совершенно странно, почему рабочие звука и света (в физическом смысле этих слов), т. е. словесники (поэты что-ли), речевики, музыканты, живописцы, графики, декораторы, гимнасты (физкультура — «балет») — не собираются на конференции вместе с учеными математиками и прочими теоретиками.

Почему в деле народного образования процветает кустарничество, а если кто и собирается, то порознь — каждая специальность в одиночку или группками. Происходит это потому, что голоса людей, которые могли бы дать руководящие основания для общего объединения — заглушены. Кем, чем заглушены? Шумом впустую ворочающихся холостых колес культурного фронта! Закон инерции! Закон кредита! Первый признак настоящей работы — бесплатность! Инициаторы новой культурной работы — [вторые] контр-нэпманы — пожизненно бесплатны! Говорить не приходится о том, что такие есть! И очень много! На первый взгляд, это очень странно, романтично и даже просто на просто <sic!> — глупо! Но если рассудить — правильно! И даже — очень правильно!

Так или иначе никогда активный ученый или активный художник не получали жалованья. Ни в какую эпоху. Лучшие ученые и лучшие артисты имели «меценатов». То есть получали, что называется, «от щедрот».

Получали довольно много, но зато ж и работали очень хорошо. Потому и получали, что работа их признавалась — первостепенной и увлекательнейшей.

«Меценаты» это были отдельные люди, соединявшие в себе материальную независимость от правящих сфер и сравнительно с этими сферами высокую культурность. Нередки случаи, когда капризом таких «меценатов» являлось «пожертвовать» деньги «на революцию»... Это особая страсть у культурных индивидуалистов рубить тот сук на котором он сидит — только потому что этот сук «не нравится» — гнилой может быть.

Привычка же к сидячей, созерцательной жизни настолько велика, что слезть с этого сука на землю он никогда не пожелает. Скорей умрет, чем слезет. Слезть — значит потерять всю свою материальную независимость, и потерявши ее, — «меценат» не знает иного пути как к смерти. Таков экономический тип «мецената». Во все века наука и искусство существовали или «на казенный счет» или на счет «меценатов». То что мы называем «публикой» в социально-экономическом отношении есть собрание мелких «меценатов». Таким образом — исторически: только два источника дохода у работников искусства и науки: государство и частная, классо*во*-необоснованная, вульгарная помощь артисту.

Государственная власть, поскольку она опирается на вырождающийся класс, всегда должна была поощрять технически бесполезных ученых и художников! Эпоха буржуазной культуры — представляет необозримую общеизвестную иллюстрацию этой же общеизвестной *и* вполне обозримой мысли о «казенном искусстве». У художников и ученых образовался вековой инстинкт обращаться или «к правительству» или «к публике» с просьбой о деньгах, *а* иногда и с требованием о том же ..... и к тем же! В 17, 18, 19, 20, 21, 22 и 23 годах в СССР этот инстинкт дал о себе знать в небывалых размерах. Несчастное действие этого инстинкта, невероятный, отчасти (субъективно) неожиданный напор на молодую республику со стороны «восторженных ее почитателей», — выбил из еще не окрепших рук этой республики довольно много питательных веществ и что же?!

Когда республика, вспоминая о классических Афинах, считала нужным поддерживать «художественный пролетариат» постройкой «новых атэнеумов», — ученые и артисты на радостях передрались между собой и перепутали все карты. Кто же может теперь их распутать?

Тот кто «дает подписку» не говорить о «государственном, пролетарском искусстве» — в червонном смысле этого слова. Есть разница между красным цветом, который зажигает людей бороться за жизнь ценою жизни, и цветом червонца - белым и немощным!

Кто знает, что победа пролетариата неминуема, тот может на культурном фронте жить или умереть без червонцев.

А как же, скажут, будет жить этот работник культурного фронта. Хе-хе! Попробуйте, тогда увидите — как! [Сколько] Столько понесут, — кому не лень, — подаяний, что работать будет некогда: ешь, спи, гуляй, катайся!

Правда, что всё это в ту же минуту прекратится, как только настоящий работник сделается не настоящим. Тогда — расстреляют! Вот тут и соображай! Есть, правда, надежда, что уж не как раз в ту самую минуту узнают! Может быть 1/2 года, а то и весь годик пройдет «как следует»! Но это дело строжайшей дисциплины внутри [Художественного Подотдела] *«КОМКУЛЬТА» (?)*[4] компартии + неусыпный надзор РКИ. Норма заработка всякого художника и ученого — заработок среднего рабочего! Весь «приба-

---

[4] Вписано от руки.

вочный» доход (органическая рента) — в пользу государства! Искусство должно зарабатывать не у пролетарского государства, а для него. Пролетарская наука и пролетарское искусство должны во всяком случае прокормить самих себя.

Если бы в государственном бюджете была статья «непредвиденных изобретений» (а изобретения всегда потому только и называются «изобретениями», что их нельзя предучесть в годовой смете государственных расходов), то можно было бы финансовую сторону культуры разрешать не так примитивно, как мы это предлагаем.

Наш проэкт <sic!> «противоречит» централизации государственного хозяйства, но это внешнее впечатление.

Вопрос об источниках дохода, вопрос об использовании заработанных сумм *должен*[5] остаться в полном распоряжении компартии.

Инициативная группа работников искусства просит *100%, 90%, 80%* [доверия] *понимания*, *а*[6] за него выложит в кассу общего хозяйства 100% червонной прибыли...

Откуда же прибыль возьмется?! — это не секрет!

Представим себе, что на предлагаемых основаниях, с соблюдением всех необходимых контрольных предосторожностей, образовалось Оргбюро Комкультуры, и действует оно при официальной поддержке государственной власти СССР. Ведь не будем же мы говорить о том, что «искусство и наука — свободны». Мы знаем, что значат эти свободы: воли, личности, мнения, прессы, вероисповеданий!

Свободное развитие искусства — чушь! Строго научный метод социологии (историч<еский> материализм) вполне применим к руководству поступательным движением науки и искусства!

Такое руководство должно быть, потому что оно будет! Будет в силу общих для всякой человеческой деятельности экономических условий развития! Исключений нет, [так] п<отому> что и наука и искусство происходят на земле, а не где-либо в особом месте.

Представьте себе такое Оргбюро и все его возможности в мировом масштабе! Говорить об этом не приходится. Это будет вторая рука у компартии! Второй глаз! Второе ухо! Вторая нога! Чтоб овладеть «ме-це-на-та-ми»! На четырех точках должен двигаться пролетарский мир:

1) точка опоры (экономика)
2) точка зрения (язык света — живопись и все глазное)
3) точка слуха (фонология)
4) точка движения (тактика)

Вторая опирается на первую, третья на вторую, четвертая на третью и, значит, — на экономической базе (еда, одежда, жилище, способы передвижения, вся техника) — опирается всё!

---

[5] Вписано от руки.
[6] Здесь и ранее вписано от руки.

«Точки движения» не может быть без 2-й и 3-й, т. е. без науки и без искусства, потому что они есть язык — орудие *транспорта, обмена и*[7] коммунификации <sic!> человечества. Приводной ремень времени! И всё вместе и сразу проваливается, когда их не держит точка опоры в экономике!

Задача Оргбюро Художественного Отдела Компартии — продвинуть революцию через 2<-ю>, 3<-ю> и 4<-ю> точки. Иначе — нет мировой революции!

Жизнью поставленная задача стихийно разрешается повальным обращением к искусству в среде партийцев.

Надо организовать живые силы, включить новую задачу в программу компартии.

Нужно немедленно определить технические верхи в искусстве, это раз! Обратить их к общей активной работе в новом органе пролетарского организма! Это — два!

Казалось бы, что практическая необходимость такого шага должна была бы побороть какие бы то ни было эстетические предрассудки! На самом деле это не так: порочность «культурного» круга заключается в том, что новый «вкус» укрепляется на новом быту, а новый быт без революционного удара со стороны науки и искусства не бывает! Старый вкус держится до последней возможности и до последней возможности пытается руководить новым бытием! Только нескончаемый процесс развития, или вернее разбития бытия о камни черепов, — точит эти камни, превращая их в песочек слишком поздно явившегося бытового пляжа! Мы не имели случая наблюдать революций подобных нашей! Поэтому законные попытки аналогии здесь будут не подперты статистикой, — *и* [ничем] *никак*[8] не помогут! Старый быт перерастает новое бытие! Законно ли это для нашей революции?

Дела обстоят гораздо суровее, чем это кажется!

Обратная волна времени заливает территорию СССР.

Эта волна идет даже от времени Египта и Греции!

Нам не страшно, потому что время — в руках новой науки и нового искусства!

Страшно тем, кто сопротивляется нам, потому что мы — время! Этого страха перед нами [они] побороть не сумеют! Надо предупредить излишнюю потасовку!

Обратите внимание на пустяк: казалось бы, что такой внимательный ученый как Плеханов, совершенно правильно разобравшийся в искусстве всех времен, споткнулся о танец менуэт! Не говоря уж об импрессионизме и кубизме!

Казалось бы, что марксизм, установивший непосредственные отношения искусства с производством, не может терпеть такой грубой вставки

---

[7] Вписано от руки.
[8] Вписано от руки.

между производством и искусством, какую делает Плеханов только потому, что «танец менуэт» ему (не очень, но всё же) нравится! Плеханов говорит, что танец австралийской женщины состоит из движений необходимых при собирании питательных кореньев, а вот менуэт не может непосредственно опираться на производственные движения!

Почему так?!

Ведь откуда же может быть с точки зрения марксизма какое бы то ни было искусство как не из производства? А вот, оказывается, может при посредстве какой-то «психики»!

Плеханов утверждает, что у цивилизованных народов — непроизводительные классы делают такое искусство, которое вытекает из психики! Как будто «производственный характер» [класса] в человечестве где-то совершенно определенно обрывается и с этого места начинается целая область населенная абсолютно непроизводственным элементом! Откуда этот абсолютизм у марксиста?! Да еще у такого опытного и ученого как Плеханов. Что помешало ему сделать такое «предположение»:

> менуэт — взят у лакеев, которых собств<енно> Плеханов и заменяет «психикой» аристократического дома, *как*
>
> фокстрот — тоже *не у «психики», а* у лакеев, но ресторанных *(«негры»)*[9],

т. е. у класса относительно более сдавленного нужной и необходимостью, чем «господа».

Во-первых, это было бы фактически — правильно!

А во-вторых, — метод марксистского мышления не дал бы в вопросах искусства под барственной ручкой Плеханова той злосчастной трещины, куда засели разные сверчки нашего советского быта и уюта!

Только благодаря этой психологической трещине до сих пор никак не укладывается новое научное, экспериментальное искусство в схемы изуродованного Плехановым марксизма!

«Психика», как прослойка между производством и искусством понадобилась Плеханову только потому, что он не знал куда девать свою собственную психику европейского завсегдатая и нашел подходящим вклинить ее в простую формулу Маркса: искусство есть надстройка над экономической базой.

Клин клином вышибают. «Психика» пролетариата вышибла «пси<хи>ку» Плеханова! Очередь за остальными «психеями»!

А теперь с другой стороны:

Насколько некоторые марксисты, подражая Плеханову, склонны устраивать психические прослойки в классовом сознании, настолько же наши художники, подражая партийным меньшевикам, охотно пекут, сами не замечая того, эстетические пирожки из «производства», «конструктивизма» и «футуризма».

---

[9] Здесь и прежде вписано от руки.

Как марксизм с «психикой» так новое искусство с «бытом» во всех его кабинетных проявлениях — никуда не годятся!

Быт пролетарский может появиться и появляется только у пролетарской молодежи.

Там же находят сочувствие новые, математические, беспредметные наука и искусство!

Революционное бытие выражается сегодня только — числом и оптимистическим отношением к числу!

Свидетель — игра пролетарской молодежи [общественная] *общеизвестная* «Карманьола»[10]: *«Пролетарии всех стран — соединяйтесь»! Нам важно только число! А качество — гарантировано трудом!*

Нужно заставить трудиться в нашем научном, отвлеченном, культурном деле тех, кто разглагольствует о «понятном» и «не понятном» в искусстве и в науке.

Кто не трудится с нами — тот молчит. Заметки репортеров — не помогут!

Нужно спросить у самих трудящихся! Т. е. — у нас! Долой Критиков и Коммиссионеров!

Терентьев
29-XI–23 г.

II.

Несомненно, что выдвинутые Терентьевым в докладе «КОНТРНЭП!» положения было необходимо опробовать на более широкой аудитории. Прекрасную возможность для этого мог предоставить назначенный на 14 декабря 1923 года «диспут на тему о „беспредметности“», о котором он в приподнятом настроении писал Алексею Крученых 21 ноября в Москву:

> Дорогой Круч! Дела такие, что в скором времени будет в Петрограде диспут на тему о «беспредметности».[11] Устраиваем вдвоем с Малевичем. К нам присоединяются Матюшин, Мансуров и Филонов. Из литераторов я один. Моя работа в Петрограде гремит. Я выступаю с докладами и стихами в Академии Художеств, в университете, Старом Петербурге, Финотделе, Институте жив<ого> слова и проч<их> местах. <...> Твой приезд в Петроград на диспут мог бы оказаться весьма кстати! Я думаю, что сбор огромного количества публики обеспечен. Если хочешь на равных долях дележа — приезжай! Диспут мы намерены повторить в Москве к январю. Вообще говоря — настала пора возобновить работу — сила в коммунистич<еской> молодежи, которая нас поддержит, а не Леф![12] «Пролетарск<ие> писатели» охотней слушают

---

[10] Точка исправлена на двоеточие и далее текст написан от руки.

[11] В своих письмах Терентьев пишет «безпредметность», мы позволили себе привести его написание к современной норме.

[12] См. продолжение его дискуссии с журналом *ЛЕФ* в написанном тогда же и опубликованном в № 1 журнала *Красный студент* за 1924 г. фельетоне «Кто Леф, кто Праф. (Статья дискуссионная)» (Терентьев 1988: 286–288).

о зауми, чем о «футуризме» вообще! Заумь — чистое дело и самостоятельное, мы ни с кем не конкурируем и учить своему делу не отказываемся, а наоборот! Футуризм же лефовский соблазнителен только тем, что в нем были мы. Маяковский партии создать не может — порядочной, п<отому> что он индивидуалист. Напрасно он берется за такое дело. Он для этого слишком Маяковский! Брик — не профессионал; его отношение к искусству — со стороны, он критик — вот и образовалась партия критиков! А мы тут ни при чем! Вопрос о критиках здесь в Петрограде стоит со всей резкостью классовой вражды и непримиримостью. Я еще более обостряю этот вопрос и прямой дорогой иду к «пролетарскому беспредметному искусству»[13]. За три месяца упорнейшей работы я сделал всё, что надо для успешного выступления. Наша победа сорваться не должна: уничтожить все партии искусства и создать свою партию большинства! Реально убедился, что большинство с нами! У реалистов, у пролетарск<их> писателей, имажинистов, футуристов — совершенно одинаковые основания и равные шансы — пойти за нами. Очередной лозунг — искусство зарабатывает не у государства, а для государства! И мы сумеем заработать именно для государства при условии формальной поддержки и полного доверия!

Как не без сожаления отметили составители *Собрания сочинений* Терентьева, о самом диспуте «не удалось найти никаких сообщений в петроградской печати» (Терентьев 1988: 522). Тем не менее, уцелела его афиша, которая дает хотя бы приблизительное представление о том, как могла пройти эта дискуссия в здании б. Городской думы.[14] Отметим также важный «институциональный» аспект этого диспута.

В афише непредвзято заявлена независимость обоих экспертов: коллеги по исследовательским отделам при МХК[15] выступают здесь в иных ипостасях. Малевич заявлен как «Член Академии Художественных Наук», а Терентьев выступает в качестве «Директора Международной Компании Заумного Языка 41°». Единственное, что выдает принадлежность Терентьева к «Фонологическому отделу» — это оговорка о музыкальной составляющей доклада, обеспечиваемой Михаилом Друскиным: «Фонологической иллюстрацией доклада заведует композитор ДРУСКИН».

Кроме того, эта афиша подтверждает предположение М. Марцадури и Т. Никольской о сохранившемся среди бумаг Крученых автографе Терентьева: «Листок не имеет указаний ни даты, ни места, но Крученых приписал: „Ленинград 1923–24“. Очень возможно, что это — тезисы доклада Терентьева на диспуте о беспредметности, о котором он говорит в письмах

---

[13] Ср. также его высказывания на диспуте в петроградском Доме печати 6 января 1924 года в связи с выставкой Ассоциации художников революционной России (АХРР) — в данном случае, в отношении «пролетарских» художниках: «АХРР — это наши ученики и ничуть не враги, если верить их заявлениям: когда они поймут, в чем дело, они придут к нам учиться. Но клевета и предательство — говорить, что искусство беспредметников непонятно для масс» (Терентьев 1988: 522–523).

[14] Вариант афиши сохранился также в фонде Ленинградского отделения Главнауки в петербургском ЦГА.

[15] Напомним, что ИНХУК был утвержден 1 октября 1924 г., и только 17 февраля 1925 г. институт получил статус Государственного.

к Крученых от 21 ноября и 23 декабря 1923 года. Тезисы отражают намерение Терентьева дать жизнь „пролетарскому беспредметному искусству“» (Терентьев 1988: 536). Все представленные в афише тезисы этой лекции/доклада совпадают с сохранившимся автографом.[16]

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Просп. 25 Октября. Бывш. ГОРОДСКАЯ ДУМА. Просп. 25 Октября.

Пятница, 14-го Декабря 1923 г.

2 ДОКЛАДА

ТЕМ:

БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ

Член Академии Художественных Наук

К. С. МАЛЕВИЧ

ТЕЗИСЫ:

1. Кубатура живописи: четвертое условие (время) в живописи, как средство выявления кубатуры живописных элементов (об'емность).
2. Трехмерное и двумерное условия живописного выявления (плоскость, глубина, высота, ширина), как живописная полуреализация.
3. Что такое кубизм и отошли ли кубисты от натуры.
4. Западные кубисты и кубисты С. С. С. Р.
5. Вожди французского кубизма в дебрях эстетизма.
6. Гибель вождей французского художества и выход из этого положения живописи в С. С. С. Р.
7. Знамя эстетизма побеждается научным подходом.
8. Причина возврата Пикассо к изображению предмета.
9. Возможен ли возврат Эдиссона к старому изобретению.

И. Г. ТЕРЕНТЬЕВ

(Директор Международной Компании Звукового языка 4Г).

ТЕЗИСЫ:

1. Что такое беспредметность и почему ее понимают неправильно.
2. Материалистическое понимание беспредметности.
3. Почему современные науки и искусство должны будут ответить, если не приступят к работе над беспредметной материей.
4. Математические основы в жизни, в науке и в искусстве.
5. Общий язык социологии и художеств.
6. Что должно быть в науке и в искусстве сегодня и каким путем развивается пролетарская интернациональная культура.
7. Что и зачем современная беспредметная культура может показать мировой публике.
8. Как нужно организовать живые культурные силы С. С. С. Р.
9. Актуальное значение беспредметнического периода в борьбе за пролетарскую культуру.

Фонологической иллюстрацией доклада завсдует композитор ДРУСКИН.

Предварительная продажа билетов в кассе Экспериментального Театра и в канцелярии Музея Художественной Культуры (пл. Воровского, 9, вход с ул. Союза Связи, бывш. Почтамтская—со двора).

Все учащиеся—бесплатно (входные) и 50% скидки на прочие места.

Цены местам обыкновенные (Экспериментальный Театр).

Начало в 8½ час. веч. Театр отапливается.

Книг. листового сбора № 17991. Свидетель № 5026. Петроблит № 11733. 200 экз.
Рекр. Рев Воен. № 1216. Тип. 1-й Петр. Труд. Артели Печати, Мясницкая, 13.

Афиша диспута о беспредметности в «Экспериментальном театре» 14 декабря 1923 года.

Упоминаемое здесь письмо к Крученых 23 декабря 1923 года касается не только диспута о беспредметности, но одновременно развивает положения терентьевской лекции «Тромбоз и Карманьола». Оно сохранилось в двух версиях — неслучайно Терентьев написал в *post scriptum*: «Письмо копировано». Первая версия отложилась в бумагах Крученых (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 211) в виде машинописи и вместе с пятью другими

16 Ср.: (Терентьев 1988: 433).

письмами Терентьева была опубликована в его собрании сочинений. Другая — расширенная и с многочисленными рукописными вставками, отмеченными здесь курсивом, по которой мы и приводим это письмо с необходимыми сокращениями, вызванными порчей текста — была подарена Крученых Николаю Харджиеву и сохранилась в архиве последнего, который был передан в Stedelijk Museum (Амстердам).[17]

23 / XII — 23 г.
Петроград. Фонтанка 165. <кв.> 9.

Дорогой Крученых. Посылаю афишу. Народу было без конца. Все вузовцы и почти все маэстры. Малевич говорил академически. Он «скидывает» одного «бога» за другим при моей марксистской помощи, которая принимается с жадностью. Малевич — первоклассный работник, а его «философия» испорчена полемикой со всякой сволочью, но молодежь всё же идет учиться к нему, потому что он мастер. Еще недавно он и сам думал, что заумь призвана уничтожить весь свет. Теперь Малевич освобождается от загробных жестов и веселеет с каждым днем. Перспективы совместной работы на культурном фронте с компартией растут вполне осязательно; — практически (в вузах) и теоретически (в Исследовательском Институте). Возможность «ком-фут'а» — невозможная для Лефа — для нас беспредметников и заумников — неопровержимый факт. Леф — меньшевики футуризма, их положение на культурном фронте — соглашательство с эстетизмом во всех проявлениях эстетизма — военного и штатского. Только Заумь («лаборатория») нужна и практически обоснована. Мы имеем прогрессивный ряд: мир осязания, мир слуха и мир зрения. Все эти три мира — материальны и беспредметны, т. е. революционны. Марксизм (Ленинский исключительно и не Плехановский, Богдановский и даже не Бухаринский) есть заумно-осязаемая материя, из чего делается пища, дом, одежда, т. е. все предметы воспринимаемые через осязание. Заумно или беспредметно оно от того, что его рассматривают со стороны производственной а не потребительской, количественно, а не эстетически. Качество измеряется не удовольствием потребителя, а совершенством техники — т. е. опять же — числом. Числом движений. Цель (целость) этих движений дается извне — всей совокупностью материальных условий эпохи — прицел [1924] 192*5*. В Петрограде я может быть сделал в 100 раз больше, чем за всю свою жизнь. Говоря кратко: «перевел» Маркса на заумный язык и заумь утвердил на осязаемом фундаменте марксизма. То же проделывает весь Исследовательский институт, куда валом валит молодежь — исклю-

[17] См. подробный комментарий к письму 23 декабря 1923 г. в *Собрании сочинений* Терентьева: (Терентьев 1988: 522–525).

чительно пролетарская. Во всех отношениях мы подчиняемся указаниям компартии и добровольно установили коммунистическую дисциплину. Единство партии — единственная гарантия нашего успеха, поэтому политический курс наш определяется ЦКРКП, а не дискуссиями, от которых, по всей вероятности, ломится квартира Лефа.

В полемику на эстетической платформе ни с кем не вступаем, отрицая эстетику как таковую, и, подчиняясь только официальным указаниям РКП, в отношении всех художественных группировок: — 14-го декабря объявили диктатуру Зауми![18] «Разыгрывай наигранное» и «Мир химикам — война творцам»!

> РКП — осязаемая материя.
> МЫК (заумн<ый> язык) — звуковая (слуховая) материя.
> УНОВИС — (может быть будет другое название) — зрительн<ая>, световая материя.

Щенок развивается последовательно от осязания, через слух к зрению. Так и человечество.

Последовательность должна быть соблюдена, потому что мы не калеки. Образовалась Ком<иссия>*) по борьбе с контрмыком <sic!>, которая послала ордера: Эренбургу, Асееву, Третьякову, Сосновскому, Брику — в Москву и еще нескольким в Петроград. Когда дойдет до тебя слух об этих письмах — напиши свои впечатления.

*) *Терентьев. ————*	*31*
Друскин —— музыкант.	*20*[19]
Абросимов — архитектор.	24[20]
	———
	75

«Заумный язык» — такое название устарело в одной букве — з. Комсомольцы не понимают, почему ЗА. — и воспринимают как закоулок. Для старшего поколения понятно, что ум оставлен позади: ум буржуазии, разум, быт, бытовые понятия, предметность, старые связи. Опередить такой ум было подвигом. Это был мутный ум, а теперь ум — значит уметь, быть мастером. У м — с у м м а (коллектив), у м ы (мы, а не они), к о м м, молодость. Комсомол. Смычка.

Это закон социальной, исторической акустики.

---

[18] Имеется в виду выступления Малевича и Терентьева на диспуте о беспредметности.

[19] Михаил Друскин (1905–1991), в то время студент фортепианного факультета Петроградской консерватории, автор манифеста «Звучащее вещество», опубликованного Г. Демосфеновой.

[20] Павел Абросимов (1900–1961), в то время студент архитектурного факультета ВХУТЕИНа (б. Императорская Академия художеств).

«З а» произошло под влиянием язык <sic!>, т. е. аз (старина) или я (современное) — а з ы к, [а]*Я* з б у к а, а з = я. Это индивидуальный, Пушкинский язык, е н и, в о н и, (они), всё, что идет от — я з в ы: Онегин, Гремин (...) Нулин, Гринев, Ленский, Пушкин, иные берега, иных уж нет, а те далече. И всё это произошло также, как менуэт от движений французских лакеев, фокстрот от движений ресторанных лакеев (негры)(блюдодеи) — и всё это произошло от барченковского бытия Пушкинской эпохи, читавшего свои стихи «только старой няне». Ноющий пессимизм, старая псина индивидуалистов Дургениев (Тургенев) — гениев для дур. Опять же вопрос в классовой акустике. Так создается классовая, пролетарская культура. Путем звука, путем работы над беспредметной материей. *Мет, а не предмет! Метод, а не предметание! Меткость, сметливость, смета! Метла беспредметности!*

Кто скажет что это случайно или только иллюстративно в отношении чисто логических комбинаций, — в ответ цитирую Ленина из книги «Материализм и эмпирио-критицизм»: «если бы Луначарский захотел хорошенько подумать над „дивными“ рассуждениями Энгельса, — он бы увидел, чем материалистическое понимание отличается от агностицизма, — не признающего закономерности явлений природы или придающего им только логическое значение»! Не будут же Арватов, Третьяков, Брик, Чужак и проч. утверждать будто звук — не есть явление природы! Ты как то сказал мне, что «заумь наполовину — философия и лучше нам не впутываться в это дело, потому что философия — невылазное болото». Но ведь и коммунизм тоже наполовину философия! Однако!?

Без организации культурных сил с помощью нашей коммунистической диктатуры — ничего не будет. Наша диктатура должна иметь две опоры: ЦКРКП и ЦКРКСМ.

Мы — транспорт между двух поколений РКП.

Мы — условие мировой революции.

Наш язык — м ы к

Исторически: «друг степей калмык» + «простое как мычанье» + «смычка» + «заум» <sic!> = мык!

То что м ы к производит в «русском языке», т. е. из индивидуального, кустарнического (искусственнического), пессимистического орудия постепенно ро́стит, производит о п т о в ы й (т. е. оптимистический) транспорт пролетарской культуры — это самое выносит нас за пределы русской и какой бы то ни было национальности к м а т е р и (альности) всеземного — МК. (молодость + коммун<изм>). Сообщи в Париж Ильюше Зданевичу о том, что делается в Москве и перешли ему это письмо чтоб знал. О Петрограде. Посылаю лишний экземпляр афиши. 41° =

= 40 + 1 = *т* + 1 (эм плюс единица). «*т* + 1» — знак количеств увеличения, т. е. — «соединяйтесь».

Вражда — только с теми, кто не подчиняется нам.

Средство борьбы — акустическое выключение из звуковой материи (раньше это называлось пародией).

Результат — человека перестают слышать. Фактически. Как это делается — каждый из нас отлично знает. Нужно чтоб это средство было известно всему пролетариату. Секретов нет ни от кого: враги не посмеют пользоваться, потому что выдадут себя с черепом, не только с ушами. Возможность пользоваться мыком дается только чистотой классового сознания. Так я не ошибся, когда одним словом разменял пушкиньянцев (в «Старом Петербурге»[21]), назвав их н я н ц а м и Пушкина, что хуже «няньки». Потому что — в мужском роде.

М ы к — хороший признак производственной чистоты сознанья. Вернейшее средство самоконтроля. Контрмык определяется сразу.

Так мы отражаем фонологически-чистым зеркалом[22] — б ы т в пользу бытия.

Это есть литературное ЧК — ч е к а н к а.

Не следует, увлекаться формальной, т. е. форсированной и форсящей аналогией культурного фронта с «экономическим». Но книга Ленина «Детская болезнь левизны в коммунизме» — книга для нас против Лефа. Наш метод — материальной, а не формальной аналогии, т. е. аналогия + статистика = Учет материальных единиц, образующих форму («опояз» — клуб спиритов, п<отому> что формалисты — крестовики). Поэтому всякое наше утверждение, добытое путем аналогии, подлежит проверке законом большого числа: мык основан на пролетарской акустике. Например, фразы: 1) Нам нужно не «классическое» искусство, а «классовое». 2) Это не «имажинисты», а «неможенисты» или «женись ты» «нема» «има». 4)[23] Не «Леф», а «блеф», не «левый», а «лефша». 5) не «ассоциации», а «сосации» в отношении кредитов. Злоупотребляющее слово пролетариат. 6) Правый фронт более прав и более франт, *чем фронт*.

Значит заумный подход к каждому звуку + акустический самоконтроль перед массой.

Звук должен перейти в з м у к = смычка = м ы к.

Масса состоит: 1) коммунистическая молодежь, 2) старые ленинцы, 3) всякая прочая молодежь, 4) всякая прочая стареж<ь>.

По первому пункту : учиться и учить.
По второму : учить и учиться.
По третьему : только учить.
По четвертому : только бить.

---

21 Терентьев выступил с докладом «Мнение А. С. Пушкина о заумной поэзии» в обществе «Старый Петербург» 26 ноября 1923 г., как следует из анонса в петроградском еженедельнике *Жизнь искусства* (№46/919 (20 ноября 1923): 26): «**„Заумный“ Пушкин.** В Обществе „Старый Петербург“ 26 ноября состоится выступление футуриста Терентьева или, как он себя именует „директора Международной комиссии заумного языка 41°“ на тему „Мнение А.С. Пушкина о заумной поэзии“ („по документальным данным“!!)».

22 Первоначально: «фонологическим (чистым) зеркалом».

23 «3)» пропущено.

Каждый наш шаг во времени должен быть подсказан комсомолом. Спешить некуда и бесполезно, потому что победа неизбежна, а срок ее зависит не от нас с тобой, а от развития пролетарской массы. Нужно только не отставать. То есть быть твердым, экономным и веселым.

В р е м е н и
р е м н и
р и п я т
р е б я т а
к р е п я т
  Первый
    2-й
    3-й
    4-й
  пятый
Ш е с т о й
  с т о й
  6-й год .....догоняй:
з а у м н ы й
я с н ы й
т ы с н ы й
м ы с н ы й
я р
т ы р
м ы ~~ ЭРКАЭСМ ..... *7!*

Это стихотворение — разумеется — нигде не напечатанное, разошлось и расходится беспечатно и беспечно из уха в ухо по закону ахустики <sic!>. В то же время всякие непустяки, т. е. «серьезные» вещи, серьезные люди, которые не пускают м ы к, — сели (для мягкости) в калошу — голышем. И колышутся в мире своей глупости. А почему. Талант? гений? Ничего подобного! Бытие сукинсынское ведет через сиротливое, суровое, сильное... СССР, ко всем материальным уровнениям.....Сразу.

Поэтому-то нам и незачем стоять исусом на картинке у Родченко: мы сам[и] сусам[и]![24] И стихи отовсюду идут наизусть и в уста без пожалуйста. Я думаю, что Маяковский вернется к настоящему мыку. Недаром он подарил мне свои штаны и свою кофту.[25] Маяковский. Улыбнитесь, по-

---

[24] Первоначально: «мы сами сусами!».

[25] См. в концовке фельетона Терентьева «Кто Леф, кто Праф»:

> ...скоро будет объявлена всеобщая языковая повинность и вас призовут в Заумрамию! Заумармейцем!
>
> И поведут в заграницу ума. Кто леф, кто праф — пойдут все! А Маяковский?! Маяковский сделал очень заметное дело с помощью всё той же зауми!
>
> Это он «попал пальцем в небо», сказав — «борщ и сволочь» в то время, когда Крученых чертил свои «дыр бул щил» — азбуку футуризма!
>
> К вопросам теоретической зауми Маяковский никогда не притрагивался. Личный его талант принадлежит только ему, но зато и дальнейшая судьба поэзии от его таланта — не зависит! Зависит она от новых «лабораторных» работ! От заумников зависит она. (Терентьев 1988: 288).

тому что нет больше моя-своя. Человек простой как мычанье не может из «облака в штанах» превратиться в «аблоката Соединенных Штатов».

Моя кофта — ваша кофта! Кофта — вожаков!

Штаны? Что делать со штанами?

Всё, што <sic!> нами до сих пор делалось!

Пролетарская культура! Их надо вымыть!

Кто скажет, что это — простая игра слов?!

«Возьмешь» игру, — «ростишь и ростишь ее» — любовь к жизни — «каждое четверостишие».

Любовь к любому, но не к ближнему и не к дальнему. Любовь не миндальная. Любовь — лбом!

Надо до — лбить!
Тогда — дол(ю)бить!
Хорош ПРОЭКТ?!

Покажи это письмо одному Маяковскому и секретно *(от всех, кроме Л. Ю.)*[26].

До его ответа воздержись от оглашения.

Ты спрашиваешь, как зафиксировать «успех».

Напечатать-ли «футурзаумный сборник» или еще что-либо.[27] Думаю, что — преждевременно. Дело не в наших стихах, а в революции культурной от комсомола. Нужно сговориться с партийными стариками и действовать начать сразу, как советская организация — к о м к у л ь т . В Петрограде через 2–3 недели будет митинг под председательством Зиновьева. По всей вероятности — доклад мой.[28] Встречный докладчик едва ли в Петрограде найдется — здешние всё больше привыкли опираться на столицу. Доклад мой назову как-нибудь..... «Мы вне эстетства» *Метла беспредметности*[29]. Пришли свое название [и] на пробу: «Коммунизм как беспредметность»? В Петрограде все художники (о «поэтах» уж и не говорю) проедены индивидуализмом и мистицизмом как молью. Один Малевич держится и всех поедает как моль, но сам здоров (т. е. выздоравливает от божественного выскидыша <sic!>) — надеюсь предупредить излишнюю беременность! Тут есть еще Туфанов — ученый заумник. Платонический анархист — держу на расстоянии — мягок! Работает хорошо. Его книжка — полезна: только 30% чепухи.[30] Силы формируются. Будь здоров.

Терентьев

---

[26] Имеется в виду Лиля Брик.

[27] См. в том же фельетоне «Кто Леф, кто Праф»: «Наша обязанность показать, что *футуризма нет... вне зауми*! А самой зауми — нет в том, где ее ищут и как буто находят! Эмоционально — никто не может быть врагом заумников!» (Терентьев 1988: 287).

[28] См. комментарий в *Собрании сочинений* Терентьева: «О докладе, о котором здесь объявляет Терентьев, не имеется никаких сведений. Весьма вероятно, что он так и не был прочитан» (Терентьев 1988: 525).

[29] Вписано над названием «Мы вне эстетства».

[30] Речь идет о вышедшей в самом конце 1923 г. книге Александра Туфанова *К зауми. Стихи и исследование согласных фонем* (Петербург: Издание автора, 1924).

<...>

На всякий случай — фамилии ближайших партийцев КОМКУЛЬТА:

Заумники мык — *Друскин*, *Абросимов*, *Крыжановский*

беспредмет<ная> живопись — *Векслер*, *Юдин и Малевич!*

Эндер?

Здешние анархисты Культ<урного> фронта (в Партии кажет<ся> не состоят)

Туфанов
Беляев
Филонов.
Матюшин?

Утилитаристы
Татлин
Мансуров

Меньшев<ики>
Пунин
Лапшин

Маяковскому[31]
Володя, присоединяйтесь
к нам — бросьте меньше-
виков[32] *— опять заживем здорово и на этот раз кругом земли. Горячо любящий вас*

Терентьев.
27/XII 23 г.

---

[31] Ср. позднее стихотворение Терентьева «Маяковский» (Терентьев 1988: 175–176), четверостишие из которого он включил в рукописную книгу 1937 г. «Мои похороны»:

Маяковск<ий>

Товарищ Маяковский, без тебя скучней!
Где смена, что стихами заниматься может?!
Не трудно умереть... кто раньше, а кто позже, –
Родиться гением — значительно трудней!

Терентьев

Об этой книге см.: (Терентьев 1993: 10).

[32] То есть «лефовцев». Ср., тем не менее, обращение Терентьева к Маяковскому в письме 14 апреля 1927 г.:

Володя.

Обращаюсь к Вам, как к старейшему товарищу революционеру — лефовцу: в Ленинград<е> удалось заварить бойню вокруг моего «РЕВИЗОРА». <...> Враждебные силы очень

Не думайте, что
я «связался» с
Матющиным и проч.
Ебал я их! Но Малевич
полезен и хорош!
Терентьев

Письмо копировано. Стихи, поэмы, драмы, статьи идут из меня, как из носа кровь. А я удерживаю их изо всех сил: есть поважней дела.

В литературе наш учитель *Н.* Ленин, образец — Дзержинский.
В. Ульянов
«Ленин» образец фонологически мудрого псевдонима! Он прикинулся индивидом Н. Ленин. Дзержинский — держать зерно!
Ульянов — улей! Мед — меткость, метод! Пуля!
См. оборот.

В заключение своего доклада в «беспредметно<...>» <п>рочи<тать?> стихи» — (в сопровождении наш<его> фонолог<ического> оркестра):

История русской литературы.
(не с точки зрения, а с точки слуха)
<...>
К Пасхе будет готова на 3–4 вечера программа с оркестром (идут репетиции). Твои стихи, Хлебникова, мои, Ильюшины[33], Маяковского, Введенского — исполняют оркестранты-комсомольцы под управлением Друскина и моим.

велики: вся советская реакция, которая с презрением упоминает <19>21-й год и млеет от европейски-американского налета на своих мордах и задах. Вся бюрократия, желающая превратить Дом Печати в седалище клубной интеллигенции — для ужина, фокстрота и возрождения времен передвижников. Вернулся весь <19>13 год — и Ваше появление в Ленинграде теперь еще нужнее, чем это было в 13<-м> году. Тогда была репетиция, теперь будет спектакль. Без Вас и без Вашей группы: без Осипа Максимовича <Брика>, без Тре<т>ьякова и других товарищей, которые согласились бы принять участие в сражении за ЛЕФ — м ы н е п о б е д и м. Нас ликвидируют, потому что нас мало, а Ленинград считает себя провинцией: он сам себя не поддержит. Володя, чем скорее, тем лучше. Телеграфируйте, когда можете приехать. Дело до крайности серьезное. В тот день, когда назначите, мы объявим диспут. Достаточно за три дня дать афишу. Если нужно, выеду в Москву для переговоров, но это до чертей нежелательно, потому что каждую минуту здесь нужен. Это почти невозможно.

(Собрание С. Кудрявцева).

[33] Имеются в виду произведения Ильи Зданевича.

III.
ПИСЬМО ПАВЛА МАНСУРОВА КАЗИМИРУ МАЛЕВИЧУ

Письмо Павла Мансурова, где он, в том числе, пытается привлечь к дискуссии Терентьева, активно разрабатывающего Фонологический отдел ГИНХУКа, и уже подавшего в Институте в отставку Павла Филонова, печатается по оригиналу, отложившемуся в архиве Николая Харджиева в Стеделик Музеуме (Амстердам).

Основной сюжет письма касается необходимости выработки Устава Института. Хотя некий временный Устав (Института художественного труда) — еще в декабре был выслан на утверждение в ПУНУ, вопрос о нем не был закрыт, поскольку оставалось множество нерешенных организационных вопросов. Совет Музея в этот период был единственным руководящим органом, решавшим все вопросы. В заседаниях Совета принимали участие действительные члены МХК (Малевич, Татлин, Филонов, Матюшин и Пунин в качестве представителя ПУНУ), а также Терентьев и Мансуров, кооптированные по предложению Филонова.

Все сложные организационные вопросы, требовавшие специального рассмотрения, — относительно новой развески в Музее, выработки протокола приема практикантов, выработки общеинститутской образовательной программы и многие другие, — переадресовывались в Отдел общей идеологии под руководством Филонова. Судя по протоколам заседаний Совета Музея, складывается впечатление, что Филонова перегружали организационной работой — это, вероятно и послужило одной из причин его ухода из МХК.

О каком конкретно предложении упоминает Мансуров, так же, как и о содержании «бумаги» от 31 января, — неизвестно. Под «урегулированием отношений» Института и Музея вероятнее всего имеется в виду возникший в связи с переориентацией на исследовательскую деятельность вопрос о дальнейшей судьбе музейной коллекции, который горячо обсуждался Советом Музея в ходе предыдущих заседаний. Мансуров вместе с Татлиным придерживались мнения о том, что коллекция не нужна, а экспозиция музея должна отражать текущую работу Института.[34]

Любопытно, что Мансуров считает необходимым приглашение Филонова, который еще 16 декабря 1923 года написал заявление об уходе и с 1 декабря считался официально выбывшим из штата. С его уходом из МХК функция Отдела общей идеологии долгое время оставалась неяс-

---

[34] Подробнее об этом см.: Карасик Ирина. «Музей художественной культуры. Эволюция идеи». Карасик И. (сост.). *Русский авангард: Проблемы репрезентации и интерпретации*. Сб. ст. СПб.: Palace Editions, 2001: 18.; Карасик Ирина. «Петроградский музей художественной культуры». Карасик И. (сост.). Баснер Е. и др. (сост. кат.). *Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании ГРМ*. СПб.: Palace Editions, 1998: 20–21.

ной. Среди прочего обсуждалась возможность использования Отдела в качестве органа для совместного решения организационных вопросов. О таком подходе свидетельствует и публикуемое письмо

В Отдел Формально-Теоретический

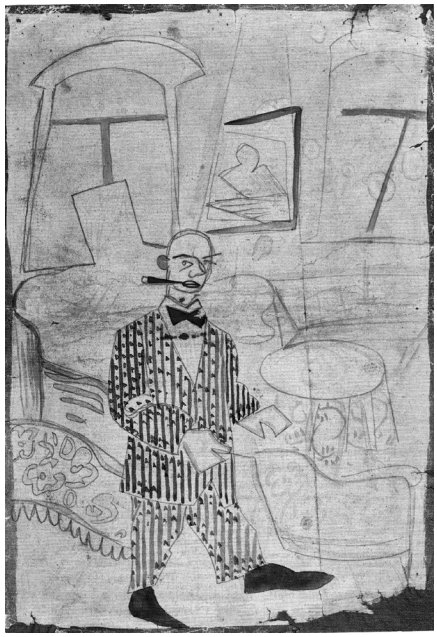
ТОВ. *Малевичу с сотрудниками.*

Поданная мною в Совет Музея Художественной Культуры для информации копия предложения моего, стремящегося к урегулированию отношений Исследовательского Института и Музея Художественной Культуры, заключающегося в непосредственной выработке Устава Института и, на основании его, выбора товарищей в Правление Института, осталась Советом Музея Художественной Культуры, к сожалению, не понятой или не правильно истолкованной, а потому пользуясь правом и возможностью товарищеского обмена мнений, довожу до сведения уважаемых товарищей, что завтра в субботу, 2-го февраля, в 6 часов вечера, в помещении Отдела Общей Идеологии я имею сделать сообщение и ряд предложений об идеологическом, организационном и административном положении Института Высших Художественных Знаний в ряду других Научных учреждений и, в частности, Музея Художественной Культуры, *на обсуждение* которого приглашая, кроме действительных членов Совета — Татлина, Матюшина, и Малевича, т. т. <товарищей> Терентьева и Филонова, а также по 2 представителя от каждого Отдела.

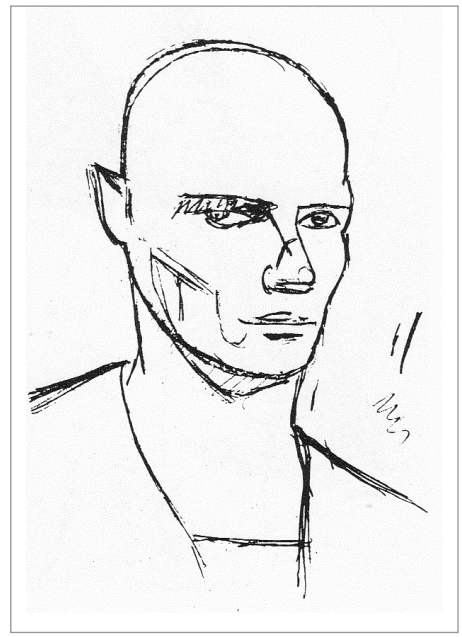
С товарищеским уважением *П. Мансуров*

(В дополнение к бумаге от 31-го Января 1924 г. от мастерской П. Мансурова).

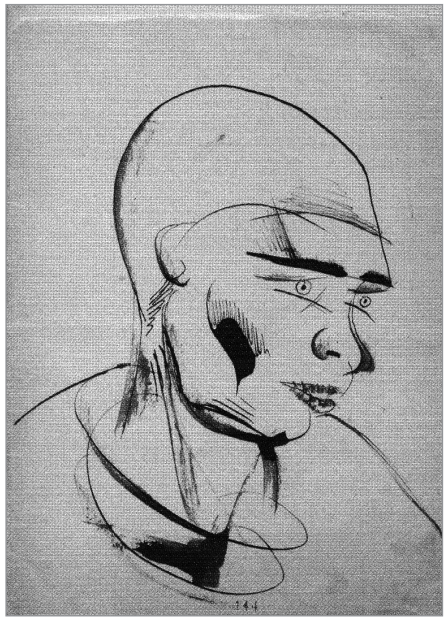
1/II — 24 года.



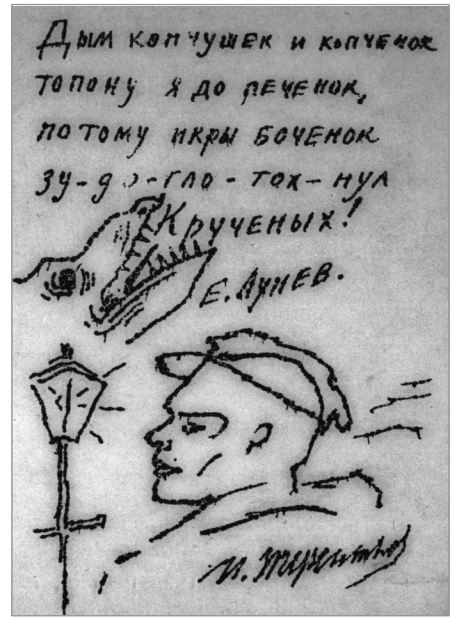
Игорь Терентьев. Автопортрет.
Начало 1920-х гг.



Игорь Терентьев. Автопортрет.
Середина 1920-х гг.

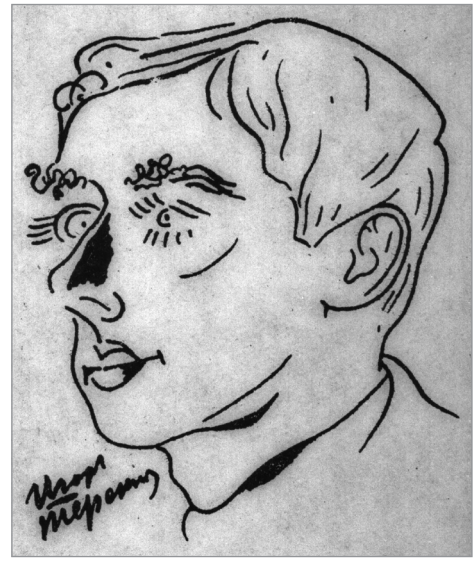


Игорь Терентьев. Автопортрет.
Конец 1920-х гг.



Игорь Терентьев. Автопортрет. 1928 г.

Игорь Терентьев. Портрет Алексея Кручёных. 1928 г.



Игорь Терентьев. Портрет Алексея Кручёных. 1928 г.

Игорь Терентьев (во втором ряду слева) и Даниил Хармс (справа под картиной) на похоронах Казимира Малевича. 1935 г. Фотография предоставлена издательством «RA»

ЛИТЕРАТУРА

«Из материалов фонологического отдела ГИНХУКа». Вступ. ст. и публ. Галины Демосфеновой. *Терентьевский сборник.* Под общ. ред. Сергея Кудрявцева. Москва: Гилея, 1996.

Терентьев Игорь. *Собрание сочинений*. Под ред. Марцио Марцадури и Татьяны Никольской. Bologna: S. Francesco, 1988.

Терентьев Игорь. *Мои похороны: Стихи. Письма. Следственные показания. Документы*. Сост. и подг. книги Сергея Кудрявцева. Москва: Гилея, 1993.

REFERENCES

«Iz materialov fonologicheskogo otdela GINHUKa». Vstup. st. i publ. Galiny Demosfenovoj. *Terent'evskij sbornik*. Pod obshch. red. Sergeya Kudryavceva. Moskva: Gileya, 1996.

Terent'ev Igor'. *Sobranie sochinenij.* Pod red. Marcio Marcaduri i Tat'yany Nikol'skoj. Bologna: S. Francesco, 1988.

Terent'ev Igor'. *Moi pohorony: Stihi. Pis'ma. Sledstvennye pokazaniya. Dokumenty.* Sost. i podg. knigi Sergeya Kudryavceva. Moskva: Gileya, 1993.

Андреј Устинов, Јекатерина Иванова

ИГОР ТЕРЕНТЈЕВ У ГИНХУК-У

У овој публикацији представљени су материјали који се односе на рад Игора Терентјева на Одсеку за фонологију ГИНКХУК-а, који нису били укључени у фундаментални рад Г. Л. Демосфенове. Међу документима је објављен и фрагмент Терентјевљевог писма Алексеју Кручониху, у верзији која је сачувана у архиви Николаја Харџијева.

Кључне речи: ГИНХУК, Одсек за фонологију, Игор Терентјев, Алексеј Кручоних, заум, беспредметна уметност, Николај Харџијев.

UDC 821.161.1.09“19”
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.13

Максим Дрёмов
НИУ «Высшая школа экономики», Москва
max.dryomov@gmail.com

Maxim Dryomov
HSE University, Moscow
max.dryomov@gmail.com

МАНИФЕСТЫ РУССКОГО ФУТУРИЗМА: ПОЛИТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ АВАНГАРДИСТСКОЙ РИТОРИКИ НАЧАЛА 1910-Х ГОДОВ*

RUSSIAN FUTURISM MANIFESTOS: POLITICAL ORIGINS OF AVANT-GARDE RHETORIC OF THE EARLY 1910S

В работе рассматривается малоизученный аспект русского футуризма — политические контексты его манифестаций. Под манифестациями в данном случае понимается широкий спектр художественных практик — от непосредственно манифестов до отдельных случаев художественного поведения, ставших поводом для обсуждения в публичной сфере. Отталкиваясь от теории М. Пухнера о связи формы художественного манифеста с «бумом» политических манифестов в европейской культуре конца XIX — начала XX в., мы хотим продемонстрировать дискурсивную связь риторики и артистических жестов русских футуристов до 1917 г. с леворадикальной политикой и произвести ревизию традиционного представления о политическим измерении русского авангарда, как правило, представляющемся не существовавшим до Октябрьской революции или незначительным.

Ключевые слова: русский футуризм, литературные манифесты, левое искусство, русский авангард, идеология

This paper explores a lesser-known aspect of Russian futurism — the political context of its manifestations. By “manifestations”, we refer to a broad range of artistic practices that have sparked public debate, from direct manifestos to individual instances of artistic behavior. Our goal is to demonstrate the discursive link between the rhetoric and artistic gestures of Russian futurists prior to 1917 and left-wing radical politics by examining M. Puchner’s theory regarding the relationship between the structure of an artistic manifesto and the rise of political manifestos in European culture during the late 19th and early 20th centuries.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.

We aim to challenge the traditional view that the political dimension of the Russian avant-garde did not exist before the October Revolution or was insignificant.

Key words: Russian futurism, literary manifestos, left art, Russian avant-garde, ideology.

Значительная часть классических исследований эстетических оснований и истории русского футуризма избегают политических контекстов — ни фундаментальная *История русского футуризма* В. Маркова, ни, например, многочисленные труды Н. Харджиева не принимают их во внимание, сосредотачиваясь исключительно на литературных или общекультурных истоках дореволюционного русского авангарда. Тем не менее, осмысление авангарда в качестве политического/политизированного культурного явления — достаточно привычный ракурс в мировом искусствоведении и культурологии. Очевидные риторические параллели, а также последующее сотрудничество многих европейских авангардистов с радикальными политическими идеологиями (как правыми, так и левыми) наводили многих исследователей на мысли о том, насколько политичное имманентно авангарду.

Одна из первых попыток проанализировать изоморфное взаимодействие авангарда и политического радикализма была предпринята В. Беньямином ещё в 1936 г., когда память об авангардном Sturm und Drang'е 1910-х — 1920-х гг. была ещё жива. Говоря о современной ему культуре, знаменитый немецкий культуролог утверждает политику в качестве нового основания искусства, деауризированного в результате тотальной репродуцируемости: «<...> в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преображается вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая» (Беньямин 1996: 28).

Введённая Беньямином система координат с двумя полюсами — «эстетизации политики» и «политизации эстетики», первый из которых прямо отождествлён с фашизмом, а второй — с коммунизмом, подталкивает нас к тому, чтобы разместить в ней авангард, возникший, впрочем, задолго до становления вышеупомянутых идеологий в привычном виде. Однако разнящиеся эстетические траектории различных авангардистских движений и отдельных авторов не позволяют нам однозначно определить политические координаты целого явления. Двойственность отношений авангарда и политики, политической власти отмечает и Ж. Рансьер: «С одной стороны, авангард был движением, пытающимся трансформировать формы искусства, отождествить их с формами построения нового мира <...> С другой, он был движением, сохраняющим автономность художественной сферы относительно любых форм компромиссов с практиками власти и политической борьбы или с формами эстетизации жизни в капиталистическом мире» (Rancière 2004: 169)[1].

---

[1] Пер. В. Лапицкого. Фр.: « D'un cote, I'avant-garde a le mouvement visant atransformer les formes de l'art, ales rendre identiques aux formes de Ia construction d'un monde nouveau <...>

Это противоречие послужило основанием для возникновения концепций, утверждающих отсутствие прямых связей авангарда с глобальными политическими нарративами, а также с конкретными социальными группами: к числу таковых концепций принадлежит, например, *Теория авангарда* Р. Поджоли, утверждающая универсально-оппозиционный характер авангарда (Poggioli 1968). Между тем, неизбежное сближение в эстетических траекториях у многих авангардистов деятельности творческой с деятельностью политической говорит о наличии определённых корреляций.

На «настойчивой аполитичности» (англ. “persistently apolitical”) довоенного русского авангарда настаивает и Н. Гурьянова — по её мнению, футуристы «не были заинтересованы во временном изменении мира посредством революции <...>, но искали новую онтологию» (Gurianova 2012: 33)[2]. Исследовательница отмечает влияние идей теоретиков анархизма на эстетическую программу русских авангардистов, однако в числе наиболее влиятельных концепций называет, вслед за Д. Виром, в первую очередь «нигилистический анархизм» М. Бакунина и толстовство, а не подразумевающий активную политическую борьбу анархо-коммунизм П. Кропоткина.

Среди теорий авангарда, представляющих предмет исследования как политическое явление, нельзя не упомянуть встретившую ряд полемических и критических отзывов концепцию Б. Гройса, согласно которой «именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом, его организации по утверждаемым самим художником законам обнаружила свою прямую связь с волей к власти» (Гройс 1993: 14). Исследователь отказывается от традиционного рассмотрения авангарда как «разрушительной» силы: «новое искусство» начала XX в. является, по его мнению, защитной реакцией на вызовы индустриального общества. Таким образом, последующее сближение авангарда с советской идеологией было предопределено изначальной его идеологической близостью с марксизмом. Теория Гройса обнажает в авангарде некоторые ранее не становившиеся предметом особого внимания свойства, однако попытка «перевернуть» связь «марксизм–авангард» оборачивается потерей ряда важных для понимания «нового искусства» идеологических аспектов.

Для М. Пухнера связь марксизма и авангарда также очевидна, но рассматривается она совершенно в ином ракурсе — политизация авангарда становится критерием его отличия от «высокого» модернизма. Артефактом этой политизации выступает форма манифеста, ставшая в этой книге предметом детального рассмотрения. Авангардистские манифесты, со-

---

De l’autre, il a ete le mouvement preservant I’autonomie de Ia sphere artistique de toute forme de compromission avec les pratiques du pouvoir et de Ia lutte politique ou Ies formes d’ esthetisation de la vie dans Ie monde capitaliste ».

[2] Пер. наш. Англ.: “<Futurists> were not interested in changing the world temporarily through revolution <...>, but were searching for a new ontology”.

гласно Пухнеру, оказываются инспирированы прежде всего «Манифестом Коммунистической партии» (1848 г.) К. Маркса и Ф. Энгельса (далее в тексте — «Манифест...»), впервые связавшим форму манифеста с революционной силой и «обсессивно» переводившимся на протяжении XIX–XX вв. на все европейские языки. «Направленная агрессия» «Манифеста...» стала новым жанровым критерием, усвоенным именно авангардистами в качестве основного — более ранние художественные манифесты модернизма (напр., манифесты символистов) оказались неспособны адаптировать политическую риторику под эстетические задачи. Авангардные манифесты решали, таким образом, задачу формирования новой общности, всегда имплицитно присутствовавшей в модернизме: подписание манифеста является инвестицией в его исполнение (Puchner 2006).

«Манифест...» и манифесты

Помимо самой жанровой формы, «Манифест...» и манифесты футуристов роднит множество вещей, и первая из них — это жест провозглашения новой силы, которой вскоре предстоит стать ключевым агентом поля власти и литературы соответственно. Подобный жест М. Пухнер описывает как запечатлевающий конфликт театральности и перформативности: сам акт «манифестационного говорения», производимый не наделённым властью говорящим, становится театральным, однако «Манифест...» (а вслед за ним — и авангардные манифесты) декларирует действия, в результате осуществления которых говорящие в манифесте обретут легитимирующую их речь власть.

Риторика футуристических манифестов обнажает эту бинарную природу. Так, например, «Пощёчина общественному вкусу» намечает точку грядущей легитимации словами о «зарницах Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) слова»: пресловутая новая красота не достигнута в настоящем (что прямо оговорено в манифесте: «<...> в наших строках остались грязные клейма ваших „здравого смысла” и „хорошего вкуса”» (Бурлюк и др. 1912: 4), но будет достигнута, если осуществится футуристический призыв «чтить права поэтов».

Таким образом, в основе футуристической стратегии и идеологии (вне зависимости от фракций и закрепившихся в истории литературы литературных групп), регулярно утверждающейся посредством манифестов, лежит сформированная конфликтом двух типов речевых актов модальность, впервые возникшая именно в «Манифесте...». Сам «Манифест...» при этом установил связь подобной модальности с экспликацией социально-экономических (в частности, классовых) отношений. Избранные футуристами жанр и модальность также не избегают этой связи: пассаж о «даче у реки», являющейся, согласно подписавшим «Пощёчину общественному вкусу», единственной целью литературного творчества всех современных им писателей, а также аналогичные тезисы других футуристических манифе-

стов (например, наделённые символическим капиталом агенты в манифесте «Идите к чёрту!» названы «коммерческими стариками»), несомненно, прочитываются как критика экономики литературы, имеющей, в оптике авторов манифеста, сходство со структурой всего капиталистического общества. Используя терминологию П. Бурдьё, этот пассаж можно также назвать критикой самой перспективы конвертации символического капитала в экономический, и — шире — гетерономного принципа иерархизации поля литературы. Связи «Манифеста...» и футуристических манифестов, однако, не исчерпываются лишь этим: между ними существует и ряд конкретных риторических пересечений, а также общих мотивов, освещённых в различных ракурсах — именно о них и пойдёт речь в этом разделе.

Как известно, сразу после крылатой фразы «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма», в «Манифесте...» следует описание «священной травли», которой идеология коммунизма подвергается со стороны политических оппонентов. «Манифест...», таким образом, выступает в качестве полемического ответа всем критикам, судящим о коммунизме на основе бытующих в печати домыслов. Аналогичная композиция не редка и в футуристических прокламациях. Уже знаменитая «Пощёчина общественному вкусу» открывалась обращением: «Читающим наше Новое Первое Неожиданное», после чего следуют несколько призывов — «вымыть руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг» и «чтить права поэтов». Эти призывы (или, вернее, приказы — именно такая формулировка даётся авторами манифеста в его заключительной части) могут быть интерпретированы как адресованные всем читателям, однако в них можно увидеть и апелляцию в первую очередь к критикам — как к тем, чьё неуважение к «правам поэтов» может быть выражено институционально.

В дальнейшем подобное композиционное решение стало достаточно типичным для коллективных прокламаций «Гилеи» — так, манифест «Идите к чёрту!», опубликованный в альманахе *Рыкающий Парнас* (1914 г.), вновь представляет собой резкие выпады в сторону как критиков футуризма, так и его доброжелателей-представителей «старого» искусства, после чего следует весьма лаконичная содержательная часть — самопровозглашение «Гилеи» единственной легитимной футуристической группой и объявление её нового состава, в который вошёл ранее представлявший эгофутуристический лагерь И. Северянин.

Пожалуй, самой известной фразой из «Манифеста...» — после открывающей его знаменитой формулы — является первое предложение его первого раздела («Буржуа и пролетарии») — «История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов» (Маркс — Энгельс 1955: 424). Ревизия истории и утверждение новой оптики, противопоставляющей «новых» людей всем их предшественникам наиболее ярко выражена в следующем пассаже из «Манифеста...»: «Все прежние классы, завоевав себе господство, стремились упрочить уже приобретенное ими положение в жизни <...>. Пролетарии же могут завоевать общественные

производительные силы, лишь уничтожив свой собственный нынешний способ присвоения, а тем самым и весь существовавший до сих пор способ присвоения в целом» (там же: 434). Такая риторическая позиция была усвоена и авторами художественных манифестов русского авангарда.

«Пощёчина общественному вкусу» утверждает футуристов в качестве единственного «лица» своего времени; «до нас не было словесного искусства <...> искусства слова не было» (Кручёных и др. 1913: 4) — дважды повторяет А. Кручёных в манифестационно-теоретической статье «Новые пути слова». В известном «Слове как таковом», написанным в соавторстве с В. Хлебниковым, он проводит ревизию истории литературы, рассматривая предшествовавшие эстетические концепции в футуристической оптике. Как ревизию новейшей истории литературы можно трактовать и рассмотренные выше нападки футуристов на старших модернистов — правда, в этом конкретном случае новая оптика рассмотрения мотивирована не столько политической/эстетической теорией, сколько стратегией эффективного самопродвижения в поле литературы.

Как можно заметить, большинство мотивов и идеологем, присутствующих в футуристических манифестах, в «Манифесте...» выражены ёмкими формулами. Чрезвычайная афористичность «Манифеста...» способствовала выработке культурой формы политического лозунга, и именно формульность, лозунговость становятся отличительными чертами манифестов авангардистов — в том числе и русских футуристов. Потенциальная цитируемость становится главным эстетическим фактором манифеста. В этом смысле наиболее удачным манифестом становится «Пощёчина общественному вкусу», подарившая русской фразеологии устойчивое выражение «сбрасывать <Пушкина> с парохода современности». Этот насильственный жест также «рифмуется» с заявленной в финале «Манифеста...» необходимостью «насильственного ниспровержения всего существующего общественного строя» (Маркс — Энгельс 1955: 459).

Формулировке Маркса–Энгельса созвучны и другие футуристические призывы к насилию, пусть и метафорическому. Так, например, И. Зданевич в манифесте «Маринетти и Россия» призывает «добить ублюдков *<поэтов «Гилеи» и «Мезонина поэзии» — М. Д.>*» (Зданевич 2014: 147) и «содрать шкуры, чтобы обить ими стульчаки храмов — отхожих мест». Один из мотивов, тесно сопряжённых с насилием — уничтожение семьи. Обвинениям коммунистов в намерении упразднить семью посвящён отдельный пассаж в «Манифесте...» — и Маркс с Энгельсом, пусть и с оговорками, утверждают читателя в естественности и необходимости этого упразднения. В свою очередь, всё тот же Зданевич открыто заявляет в своём предназначенном для публичного произнесения и известном в рукописи манифестарном тексте «О футуризме»: «Семья должна погибнуть» (там же: 59).

Ещё одним запечатлённым в формуле мотивом, связанным с революционным действием, становится «срывание цепей»: как известно, одна из заключительных фраз «Манифеста...» звучит как: «Пролетариям <...>

нечего терять кроме своих цепей» (Маркс — Энгельс 1955: 459). В манифесте «Гилеи» «На приезд Маринетти в Россию», созданном В. Хлебниковым и Б. Лившицем, русские футуристы (т. е. гилейцы — позиционирование себя как единственных футуристов сперва России, а затем и мира к моменту пресловутого визита Маринетти стало главной тактической задачей «Гилеи») обозначены формулой «люди, не желающие хомута на шее» [Хлебников, с. 250]. «Мы переросли корсеты Петровской азбуки» (Бурлюк 1914: 84) — пишет Н. Бурлюк в манифестационной статье «Поэтические начала». Здесь существующие критерии нормы вновь принимают облик стесняющего тело предмета, от которого необходимо избавиться — образ, параллельный цепям пролетариев Маркса–Энгельса.

Рассмотрев риторические параллели «Манифеста...» и манифестов футуризма, а также соотносящиеся с «Манифестом...» тематические повороты авангардистских прокламаций, мы до сих пор упоминали лишь вскользь ещё один важный фактор, роднящий футуристические манифесты с их потенциальным претекстом. Речь идёт об утверждении новых акторов: если мы, вслед за Б Латуром, определим актора как «движущуюся цель обширной совокупности сущностей, роящейся в его направлении» (Латур 2014: 68), т. е., примем возможность объектов являться акторами за данность, то «Манифест...» Маркса–Энгельса представляется нам вводящим коммунизм в качестве актора, посредством которого могут осуществляться политические практики. Аналогичным образом действуют первые футуристические манифесты: И. Зданевичу, поэтам «Гилеи», эгофутуристам приходится заполнять «акторную лакуну», не позволяющую им реализовать свои прагматические стремления, посредством конструирования нового агента — футуризма, эгофутуризма, кубофутуризма etc. Актор, осуществляющий по отношению к задействованной при литературном производстве агентной сети некоторое насильственное действие, отождествляется при этом с идеей эмансипации. Он вводит в сеть ранее не задействованные в ней элементы: футуризм утверждает заумь, производство окказионализмов, ненормативную грамматику и синтаксис и т. д. в качестве литературного факта — параллельно тому, как коммунизм утверждает за пролетарием политическую субъектность. Политическая / художественная практика нового типа может осуществляться только посредством этого нового актора — и именно поэтому перформативный жест его провозглашения становится для манифестарного жанра центральным.

Важным свойством вводимого авторами «Манифеста...» актора является его невидимость: коммунизм не осуществляет никаких действий, однако сама потенция осуществления человеческими агентами некоторых действий в коммуникации с коммунизмом как актором оказывается не просто предугадана авторами, но подробнейшим образом обрисована. В значительной степени невидим и футуризм в ранних манифестах русского авангарда: ещё не устоявшийся в качестве фактически участвующего в литературных коммуникациях агента, он, тем не менее, заявляется в качестве

потенциально важного участника этой коммуникации. Невидимость футуризма как актора наиболее показательна в ранних манифестациях И. Зданевича — не осуществляя при помощи футуризма фактических действий, Зданевич утверждает актора в его возможности совершать эти действия. Аналогичную тенденцию можно проследить и в «Пощёчине общественному вкусу»: действия в тексте манифеста выражены преимущественно инфинитивами или императивами (напр.: «бросить Пушкина <...> с парохода Современности», «вымойте ваши руки»), что подразумевает их потенциальный характер.

Левый фланг: русский авангард в политическом контексте

Группа в поле литературы имеет естественный прообраз в поле власти — политическую партию. Именно авангард максимально заостряет эту аналогию: в качестве «канала перехода от политики к искусству» М. Пухнер называет само слово «авангард». «Изначально военный термин, обозначающий передовой корпус армии <...> был апроприирован в раннем XIX в. теми, кого Маркс называл „утопическими социалистами"» (Puchner 2006: 77)[3] — в дальнейшем термин был усвоен в первую очередь марксистским языком (в формулировках вроде «авангард пролетариата»). Применять термин «авангард» к искусству начали ещё в XIX в. — известны примеры употребления термина в таком значении, например, Ш. Бодлером, однако в качестве широко употребимого определения для наиболее радикальных модернистских авторов оно установилось ко второй половине 1900-х гг., что непосредственно связано с ростом влиятельности левых, социалистических сил в сфере публичной политики: Д. Коттингтон, анализируя французскую прессу того времени, пришёл к выводу, что «<...> Понятие художественного авангарда стало актуальным в критическом словаре только после <...> волны политического употребления термина» (Cottington 1998: 50)[4].

В русский язык понятие художественного авангарда вошло никак не одновременно с самим явлением авангарда. Об «авангарде» охотно писали политические издания 1900-х — 1910-х гг.: как левые (причём не только марксистские — так, провозглашённая в 1905 г. программа Социал-революционной партии содержит в себе формулировку «боевой авангард трудящихся масс»), так и правые (известный консервативный публицист М. Меньшиков в 1910 г. употребил в своей статье «Русское пробуждение» фразу «авангард еврейства»), но применительно к агентам поля художественного производства его вводят лишь позднейшие исследователи.

---

[3] Пер. наш. Англ.: "Originally a military word, used to designate the advance corps of an army, [it] was appropriated in the early nineteenth century by what Marx called the utopian socialists".

[4] Пер. наш. Англ.: "<...> The notion of an artistic avant-garde became current in the critical vocabulary only after [the] wave of the political usage of the term".

Тем не менее, русскоязычная культура выработала собственную лексему, послужившую в качестве канала трансляции политического — эпитет «левый» применительно к искусству радикальных модернистов, именуемых в европейской критике «авангардом». «Левое искусство», «левая поэзия», «левая живопись» — эти формулировки употребляли как сами авангардисты в качестве автохарактеристик (характерный пример вынесен в эпиграф этой главы), так и критики, а также литераторы-последователи иных эстетических стратегий: например, корреспондент *Голоса Москвы* в 1913 г. в своей заметке о выступлении футуристов в кабаре «Розовый фонарь» использует формулировку «самые левые секты» (<Я> 1913: 5), а А. Лентулов и Д. Бурлюк на выставке «Бубнового валета» характеризуются критиком журнала *Аполлон* Я. Тугенхольдом как «представители „крайне левой"» (Тугенхольд 1913: 58). Другим примером установления связи между дискурсами политики и эстетического производства через лексикон может послужить выдержка из анонса лекции В. Маяковского «О новейшей русской поэзии», где «аполлонизм» (т. е. конкурирующий с футуристами акмеизм) называется «духовным филистерством». Известно, что первоначально нейтральное слово «филистер» было одним из любимых пейоративов Маркса и вскоре было усвоено в этой же функции радикальной печатью, распространившись затем и вне политизированных контекстов.

Так или иначе, политизированный характер авангардистских формаций не только считывался критикой, но и в значительной мере становился организационным принципом осуществляемых этими формациями практик. Европейский художественный авангард дал множество ярких примеров подобного явления: так, в 1900-е гг. французские журналы, близкие кубистам, декларировали эстетические требования параллельно с политическими, а Ф. Т. Маринетти вместе со своими сторонниками в 1913 г. создаёт «Программу футуристической политики» (в дальнейшем она будет развита в «Манифест футуристической партии» 1918 г.). Большинство случаев проникновения политических идеологем в прокламации европейских авангардистов оказываются легко объяснены связями деятелей авангарда с представителями публичной политики начала XX в.: множество случаев взаимодействия кубистов и оказывавшего заметное влияние на политическую повседневность Франции в 1899–1906 гг. «Блока левых» описывает Д. Коттингтон (Cottington 1998), а последователи Маринетти в 1900-е — 1910-е гг. не скрывали своих симпатий итальянским левым силам. Так, К. Карра поддерживал связь не только с соотечественниками-анархистами, но и с представителями левых идеологий других стран, в то время как сам Ф. Маринетти к моменту создания «Программы футуристической политики» сотрудничает в *Avanti!* — официальном органе печати Итальянской объединённой социалистической партии. Проекция политики на эстетику в европейском авангарде происходила институционально — за счёт вышеописанного и аналогичного ему прямого сотрудничества. Ниже мы попы-

таемся оценить, насколько значительную роль играла публичная политика в биографиях деятелей русского футуризма и установить возможные мотивировки ряда футуристических художественных практик.

История дореволюционной России знает мало примеров открытых коллабораций агентов поля художественного производства с активными участниками борьбы за перераспределение позиций в поле власти: подобная специфика диспозиций объясняется в первую очередь нелегальным характером, который политическая борьба носила до учреждения в 1905 г. Государственной думы, и который она ситуативно принимала и впоследствии в результате систематического давления на Думу со стороны исполнительной власти. В отсутствие парламентской традиции и нелегального характера большинства органов радикальной печати «европейская» модель взаимодействия авангардистов с представителями политических движений была невозможна. Острый характер политической борьбы в Российской империи, насыщенный эпизодами насилия, в свою очередь, не способствовал акцентуации политических деятелей на выстраивание подобных связей. В автобиографии «Я сам» В. Маяковский, объясняя свой отход от деятельности РСДРП/РКП(б) в 1910-е гг., характеризует подобное положение дел следующей формулировкой: «Отчего не в партии? Коммунисты работали на фронтах. В искусстве и просвещении пока соглашатели» (Маяковский 1955: 25). Случаи участия русских футуристов в политической активности немногочисленны и несут на себе отпечаток вышеозначенной специфики. Широко известно об участии в политических практиках В. Маяковского — ещё гимназистом застав революцию 1905–1907 гг., он присоединяется к РСДРП по её (революции) окончанию и активно участвует в деятельности партии, в результате чего трижды арестовывается и отбывает одиннадцать месяцев тюремного срока, лишь чудом избежав трёхлетней ссылки.

Во время обучения в Одесском художественном училище с революционным движением был связан и ещё один будущий «гилеец» — А. Кручёных, участвовавший в деятельности марксистского кружка, в связи с чем в 1905 г. арестовывался полицией; С. Сухопаров упоминает также свидетельства самого Кручёных о собственном «некотором участии» в революции 1905–1907 г., а также о созданной им в том же 1905 г. серии литографий, изображавших «вождей революции» (Сухопаров 1992: 18). Сближался с политической деятельностью и Б. Лившиц — в 1907 г. он был отчислен из Новороссийского университета за участие в студенческой сходке.

Прямое участие футуристов в политической деятельности практически исчерпывается этими примерами. Нельзя, однако, с уверенностью говорить о том, что остальные деятели авангарда не интересовались политикой вовсе. После учреждения Государственной думы и выхода политических партий в сферу легальной публичной деятельности политика практически мгновенно становится достоянием широких кругов. Модель традиционной репрезентативной публичности, в которой «народ образует

кулисы, перед которыми господствующие сословия <...> представляют самих себя и собственный статус» (Хабермас 2016: 14) оказалась разрушенной. Резкая политизация общества и участившиеся случаи открытой автоаффиляции с конкретными группами агентов поля власти регулярно отмечалась современниками.

Поле литературы в этот момент обнаруживает в себе аналогичное явление: свойственная ему по определению сегментация начинает отражать происходящие в поле власти процессы. Модернистские литературные группы манифестируют собственные эстетические траектории в выросших из политической риторики формах и вовсю изобретают «-измы», свойственные не только искусству и философии, но и политике. Наиболее интенсивным этот процесс стал в авангардном суб-поле — благодаря как лексическим каналам трансляции, так и конкретным политическим связям футуристов, о которых было сказано выше. Именно этим процессом мотивировано множество самобытных художественных практик русских футуристов, не обнаруживающих аналогий в европейском авангарде, детальное описание которых заслуживает отдельной статьи.

Сам факт поиска выработки альтернативных моделей политизации может быть объяснен спецификой политической жизни Российской империи 1910-х гг., а точнее — спецификой формирования и институционализации публичной сферы. Ю. Хабермас называет в качестве определяющего условия полноценного функционирования буржуазной публичной сферы действующий принцип общедоступности (там же: 144), без которого последняя не может закрепиться в качестве организационного принципа деятельности государства. В отсутствие законодательных гарантий такового принципа созданный в 1905 г. парламентский орган в виде Государственной думы теряет потенциал репрезентативности, за счёт чего молодая парламентская традиция с самого начала осознаётся как обречённая. Насилие актуализируется в качестве единственно возможного инструмента политического действия, этот процесс происходит как в правом, так и в левом радикальных лагерях, пусть и принимает разные формы и масштабы — теракты и экспроприации эсеров, эсдеков и анархистов могут быть соотнесены с учиняемыми черносотенцами погромами. Описанная нами выше и обусловленная относительной детерменированностью культуры структурой власти ситуация параллелизма процессов, происходящих в полях литературы и власти распространяется и на специфику культурного трансфера, который со временем приобретает всё более отчётливые очертания насильственной борьбы.

Футуризм и идеология. Политичен ли русский футуризм?

Следуя за мыслью Пухнера и принимая во внимание отмеченные выше связи футуризма с политическими теориями и практиками, мы можем обозначить русский футуризм как политическое (или, по меньшей

мере, *политизированное*, и притом — ангажированное «слева») направление в искусстве, а авангардные манифесты, вслед за Б. Гройсом, представить в качестве пролога к большевистскому проекту. Тем не менее, история взаимоотношений русского дореволюционного авангарда с дискурсом публичной политики открывает перед нами ряд фактов, не позволяющих согласиться с такими характеристиками. Среди них — и фактические взгляды многих практиков и теоретиков русского футуризма (широко известен бытовой антисемитизм В. Хлебникова, а, к примеру, М. Ларионов в ходе ссоры с М. Шрейдером отказался стреляться с последним на дуэли, поскольку тот не был дворянином), и отдельные риторические пассажи, не соответствующие представлению о футуризме как о левоангажированном политическом искусстве (так, сцена с выплёскиванием Кручёных чая в публику, по свидетельствам, сопровождалась фразой «Так я плюю на низкую чернь!»), однако важнейшим фактором, отделяющим русский футуризм от европейского авангарда — несомненно, политического — является отсутствие прямых интерференций политической проблематики в искусство русского футуризма, а также прямых коллабораций футуристов с политическими движениями в период активного смыслопроизводства в авангардном суб-поле.

Для окончательного ответа на поставленный в заглавии этого раздела вопрос нам необходимо рассмотреть осуществляемые русскими футуристами практики на макроуровне. Характеризуя модернистские художественные проекты и критикуя понятие модерна, Ж. Рансьер пишет об авангарде как о имеющем смысл прежде всего не со стороны передовых в смысле художественной новизны отрядов, а со стороны изобретения чувственных форм и материальных рамок новой жизни (Rancière 2000: 44–45). Подобный подход к потенциальному перевороту онтологического распределения исследователь называет «метаполитическим», противопоставляя его «архиполитической» оптике, в которой политическое мышление оценивает фактические сдвиги в условиях реальности постфактум (там же: 32). Политичность европейского авангарда и специфика его практик может быть охарактеризована как ситуативный консенсус между этими принципиально отличными моделями — консенсус, оказавшийся возможным благодаря более успешному в сравнении с Российской империей процессу институционализации публичной сферы. Пафос поиска новой онтологии, тотальной культурной ревизии и попыток предугадать очертания грядущей утопии реализуют метаполитический потенциал русского футуризма, отсутствие полноценно функционирующей публичной сферы же наметило лакуну, в качестве попыток заполнить которую предстают активно развитая идея манифеста и интенсивный перенос марксистской риторики в художественные координаты, практики «артистического насилия» и другие следы политического. В этом свете логическое объяснение получает и последующая коллаборация многих деятелей русского авангарда с большевиками — археополитическая лакуна оказалась восполнена в результате радикальной перемены диспозиций в поле власти и переходом социализма

на легальное положение, что позволило авангарду ненадолго обрести вожделенный консенсус.

В своей программной работе «Идеология и идеологические аппараты государства» Л. Альтюссер определяет идеологическую деятельность следующим образом:

> «<...> Всякая идеология обращается к конкретным индивидуумам как к конкретным субъектам через функционирование категории субъекта. <...> Итак, мы полагаем, что идеология „действует", или „функционирует", таким образом, что „вербует" субъектов в среде индивидуумов (она вербует их всех) или „трансформирует" индивидуумов в субъектов (она трансформирует их всех), то есть тем самым образом, который мы называем „обращением" (l'interpellation) и который можно себе представить в виде самого банального, ежедневного обращения полицейского (или кого-то другого): „Эй, вы, там!"» (Альтюссер 2011).

Процесс идеологизации, таким образом, оказывается параллельным процессу становления субъекта, а процесс становления субъекта инспирируется перформативным актом его называния — выше мы рассматривали этот процесс в иных понятийных категориях, представив футуризм в качестве одного из акторов поля художественного производства. Теперь же обратим внимание на иную его сторону, представив возникающую в ходе этого становления систему регламентации эстетического как *идеологию*. Безусловно, широкому понятию идеологии у Альтюссера в значительной степени соответствует порядок литературных процессов в целом — он производит «вербовку» индивидуумов, наделяя их субъектностью под новым маркирующим ярлыком (подобным образом происходят как глобальные процессы — например, становление фигуры читателя и общности читательского сообщества, так и более локальные, такие как декларация конкретных эстетических траекторий). Деятельность футуристов в этом свете предстаёт идеологизированной априори. Существенно, однако, то, что именно авангардисты — и частью этого глобального процесса становятся русские футуристы — беспрецедентно сближаются с зоной интенсивного идеологического трансфера (т. е., публичной политикой) по форме. Рассмотренные нами выше прецеденты такого сближения (усвоение риторики «Манифеста...», политизированные термины самоопределения, практики «артистического насилия» и др.) проявляют в футуризме интенцию обнажения идеологической природы литературы, аналогичную «расколдовывающей» силе, которую Альтюссер, вслед за Марксом, видел в классовом сознании.

Подводя итоги, мы можем охарактеризовать политичность русского футуризма как потенциальную — будучи в равной мере инспирированным социальными и политическими обстоятельствами и спецификой процессов, происходящих в поле литературы в период его активной автономизации, а также несущий в себе политический смысл демонстрации идеологичности литературы, он не смог вылиться в полноценно политизированное искусство до Октябрьской революции 1917 г. Причины же не-

удачи политического потенциала дореволюционного авангарда, отчасти освещённые в нашей работе, являются поводом для нового масштабного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Альтюссер Луи. «Идеология и идеологические аппараты государства». Пер. С. Рындина. *Неприкосновенный запас* 3 (2011) <https://magazines.gorky.media/nz/2011/3/ideologiya-i-ideologicheskie-apparaty-gosudarstva.html> 04.01.2023.

Беньямин Вальтер. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. Пер. С. А. Ромашко. Москва: Медиум, 1996.

Бурлюк Давид, Бурлюк Николай, Кандинский Василий, Кручёных Алексей, Лившиц Бенедикт, Маяковский Владимир, Хлебников Велимир. *Пощёчина общественному вкусу*. Москва: Издательство Г. Л. Кузьмина, 1912.

Бурлюк Николай. «Поэтические начала». *Первый журнал русских футуристов* 1–2 (1914): 81–86.

Гройс Борис. *Утопия и обмен*. Москва: Знак, 1993.

Зданевич Илья. *Футуризм и всёчество*. Москва: Гилея, 2014.

Кручёных Алексей, Хлебников Велимир, Гуро Елена. *Трое*. Санкт-Петербург: Журавль, 1913.

Латур Бруно. *Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию*. Пер. И. Полонской. Москва: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2014.

Лившиц Бенедикт, Хлебников Велимир. «На приезд Маринетти в Россию». *Собрание произведений Велимира Хлебникова: В 5 т.* Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. Т. V: 250.

Маркс Карл, Энгельс Фридрих. «Манифест Коммунистической партии» // Маркс Карл, Энгельс Фридрих. *Сочинения*. Т. 4. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1955: 419–459.

Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений: В 13 т*. Т. 1. Москва: Гослитиздат, 1955.

Сухопаров Сергей. *Алексей Кручёных. Судьба будетлянина*. Мюнхен: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992.

Тугенхольд Яков. «Московские выставки». *Аполлон* 3 (1913): 58.

Хабермас Юрген. *Структурное изменение публичной сферы: исследование относительно категории буржуазного общества*. Пер. В. Иванова. Москва: Весь мир, 2016.

Я. «Розовый фонарь» // *Голос Москвы* 242 (1913): 7.

Cottington D. *Cubism in the Shadow of War*. London: Yale University Press, 1998.

Gurianova Nina. *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2012.

Poggioli Renato. *The Theory of the Avant-garde*. Translated by Fitzgerald Gerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

Puchner Martin. *Poetry of Revolution: Marx, Manifestoes, and Avant-Garde*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Rancière Jacque. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique-éditions, 2000.

Rancière Jacque. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.

REFERENCES

Al′tjusser Lui. «Ideologija i ideologicheskie apparaty gosudarstva». Per. S. Ryndina. *Neprikosnovennyj zapas* 3 (2011) <https://magazines.gorky.media/nz/2011/3/ideologiya-i-ideologicheskie-apparaty-gosudarstva.html> 04.01.2023.

Ben′jamin Val′ter. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehnicheskoj vosproizvodimosti. Izbrannye esse*. Per. S. A. Romashko. Moskva: Medium, 1996.

Burljuk David, Burljuk Nikolaj, Kandinskij Vasilij, Kruchyonyh Aleksej, Livshic Benedikt, Majakovskij Vladimir, Hlebnikov Velimir. *Poshyochina obshestvennomu vkusu*. Moskva: Izdatel'stvo G. L. Kuz'mina, 1912.
Burljuk Nikolaj. «Poeticheskie nachala». *Pervyj zhurnal russkih futuristov* 1–2 (1914): 81–86.
Cottington D. *Cubism in the Shadow of War*. London: Yale University Press, 1998.
Grojs Boris. Utopija i obmen. Moskva: Znak, 1993.
Gurianova Nina. *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2012.
Habermas Jurgen. *Strukturnoe izmenenie publichnoj sfery: issledovanie otnositel'no kategorii burzhuaznogo obshestva*. Per. V. Ivanova. Moskva: Ves′ mir, 2016.
Ja. «Rozovyj fonar′» // *Golos Moskvy* 242 (1913): 7.
Kruchyonyh Aleksej, Hlebnikov Velimir, Guro Elena. *Troe*. Sankt-Peterburg: Zhuravl', 1913.
Latur Bruno. *Peresborka social'nogo: vvedenie v aktorno-setevuju teoriju*. Per. I. Polonskoj. Moskva: Izdatel′skij dom NIU VSHE, 2014.
Livshic Benedikt, Hlebnikov Velimir. «Na priezd Marinetti v Rossiju». *Sobranie proizvedenij Velimira Hlebnikova: V 5 t.* Leningrad: Izdatel'syvo pisatelej Leningrada, 1933. T. V: 250.
Majakovskij Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenij: V 13 t.* T. 1. Moskva: Goslitizdat, 1955.
Marks Karl, Engel′s Fridrih. «Manifest Kommunisticheskoj partii» // Marks Karl, Engel′s Fridrih. *Sochinenija*. T. 4. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel′stvo politicheskoj literatury, 1955: 419–459.
Poggioli Renato. *The Theory of the Avant-garde*. Translated by Fitzgerald Gerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
Puchner Martin. *Poetry of Revolution: Marx, Manifestoes, and Avant-Garde*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
Rancière Jacque. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique-éditions, 2000.
Rancière Jacque. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.
Suhoparov Sergej. *Aleksej Kruchyonyh. Sud'ba budetljanina*. Mjunhen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992.
Tugenhol′d Jakov. «Moskovskie vystavki». *Apollon* 3 (1913): 58.
Zdanevich Il′ja. *Futurizm i vsyochestvo*. Moskva: Gileja, 2014.

Максим Дрјомов

МАНИФЕСТИ РУСКОГ ФУТУРИЗМА: ПОЛИТИЧКИ ИЗВОРИ АВАНГАРДНЕ РЕТОРИКЕ ПОЧЕТКОМ 1910-ИХ

Резиме

У раду се разматра недовољно проучен аспект руског футуризма — политички контексти његове манифестације. Под манифестацијама се у датом случају подразумева широк спектар уметничких пракси — од непосредно манифеста до посебних случаја уметничког понашања који су постали повод за дискусију у јавној сфери. Полазећи од теорије М. Пухнера о повезаности форме уметничког манифеста с „бумом“ политичких манифеста у европској култури крајем XIX и почетком XX века, желимо да демонстрирамо дискурзивну везу реторике и артистичких гестова руских футуриста до 1917. године с леворадикалном политиком, и да ревидирамо традиционалну представу о политичкој димензији руске авангарде, која је по правилу сматрана непостојећом пре Октобарске револуције, или пак безначајном.

Кључне речи: руски футуризам, књижевни манифести, лева уметност, руска авангарда, идеологија.

UDC 821.163.41-14.09 Nabokov V.
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.14

Љиљана Ћук
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
ljiljana_cuk@ff.uns.ac.rs

Ljiljana Ćuk
Faculty of Philosophy
Univercity of Novi Sad
ljiljana_cuk@ff.uns.ac.rs

ПОЕЗИЈА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

POETRY OF VLADIMIR NABOKOV

Набоков-Сирин улази у свет књижевности са 14 година као песник и на томе да је у првом реду песник инсистира још неколико деценија. Објавио је 9 збирки стихова а написао кудикамо више песама него што их је сабрао у збиркама. Осим 15 песама на енглеском сва његова поезија написана је на руском језику. У Кембрицу је био највише Рус, изучавао је руски језик и књижевност и писао песме чежње за домовином. Набоковљева проза и поезија су интелектуалне и тематски блиске, али у ранијем периоду најнежнија осећања су директно исказиван. Песме које је написао у другој половини живота верни су сублимат његових прича и романа и одликују се иронијом и дистанцом. Последње чега се Набоков подухватио био је избор песама за збирку која је изашла после његове смрти.

Кључне речи: Сирин, поезија, песничке збирке, Русија.

Nabokov-Sirin entered the world of literature at the age of 14 as a poet and insisted that he was primarily a poet for several decades. He published 9 collections of verses and wrote much more poems than that. Except for 15 poems in English, all his poetry is written in Russian. In Cambridge he was Russian like never before and after, he studied Russian language and literature and wrote nostalgic poems longing for Russia. Nabokov's prose and poetry are intellectually and thematically close, but in the poetry of the first period Nabokov directly communicates the most tender feelings. The poems he wrote in the second half of his life are a pure sublimate of his stories and novels, and are characterized by irony and distance. The last thing Nabokov undertook in his life was the selection of poems for the new collection.

Key words: Sirin, poetry, poetry collections, Russia.

Набоков је далеко познатији као писац него као песник премда је и у поезији био амбициозан, приљежан и плодан. Управо је као песник

дебитовао на књижевној сцени (1914) и прву деценију стваралаштва објављивао углавном песме. Као песник остао је упамћен под псеудонимом В. Сирин.[1] Није био високо оцењиван у песништву, нити је његова поезија будила велики интерес. Слаби критички одјеци појавили би се након објављивања нове песничке збирке.[2] Међутим, за Набокова поезија није била другоразредна „спортска“ дисциплина у односу на прозу. И једини логичан разлог због којег је песме писао све ређе јесте тај што је своју „музу“ кријумчарио кроз своје прозне текстове. Преображавао је живу ватру поезије у прозу, светлуцаву од лирике. Колико му је било важно бављење поезијом, говори и чињеница да је неколико пута приредио избор својих песама. Педантан око изградње споменика свом грандиозном генију, пред крај живота брижљиво је објединио све песме које је сматрао репрезентативнима. Зборник песама *Стихови* објављен је *post mortem* 1979. године. Према речима његове супруге Вере, Набоков је овај избор требало још мало да скрати, но смрт га је предухитрила.

Осим 15 песама на енглеском сва Набоковљева поезија написана је на руском језику. И та лирска рускост преживела је све промене и темељна укорењивања у туђу културу. У 38. писму Едмунду Вилсону (9. август 1942) Набоков, мислећи о својој књизи о Гогољу, пише: „Кад је будем завршио, узећу тромесечни одмор за дружење са својом једром робусном руском музом“ (Набоков — Вилсон, 2005: 96).

ДЕВЕТ ЗБИРКИ ПЕСАМА

Објавио је 9 збирки песама а написао кудикамо више него што их је сабрао у збиркама. На жалост истраживача његове поезије, неке од њих су објављене заједно са другим садржајима, неке су поновљене у збиркама уз нове песме, неке имају исти назив, неке су на руском, неке су преведене на енглески језик а неке су оригинално написане на енглеском језику.[3] Набоков је објавио следеће збирке песама:

---

[1] Први пут се потписује „В. Сирин“ у божићном броју емигрантског књижевног гласила *Руљ* 1921. године. Владимир Набоков није хтео да га доводе у везу са оцем, који је био угледна јавна личност. Тек од 1941., кад је објавио енглески роман *Стварни живот Себастијана Најта*, Набоков потписује своја дела личним именом. (Сирин је рајска птица из руског фолклора са главом и грудима жене.)

[2] Радови о Набоковљевој поезији изашли су 1991. у тематском броју часописа *Russian Literatury Triquaterly* бр. 24 под уредништвом Доналда Бартона Џонсона. Такође и 1995. у енциклопедији *Garland Companion to Vladimir Nabokov* коју је уредио Владимир Е. Александров (наведено према исцрпном предговору збирци Набоковљевих *Стихова* Марије Е. Маликове, чији је текст незаобилазан за проучаваоце ове теме, па и за овај рад; у даљем тексту: Маликова 2002). Први покушај систематске анализе поезије Набокова предузео је Глеб Струве у свом делу *Руска књижевност у егзилу* (1956). (Глеб Струве (1898–1985) је био Набоковљев суграђанин, исписник и пријатељ, руски емигрант, песник, преводилац, предавач руске књижевности и историје на Лондонском универзитетском колеџу и касније на Берклију.)

[3] Готово све песме објављене су прво у емигрантским гласилима. Многе су се појавиле у штампи два или три пута.

Стихови (1916)
Два пута (1918)
Узвишени пут (1923)
Грозд (1923)
Повратак Чорба (1929)
Песме 1929–1951 (1952)
Песме (1959)
Песме и шаховски проблеми (1969).
Стихови (1979) (Постхумно издање се зове исто као прва збирка.)

„До објављивања првог романа 1926. Набоков је написао око 1000 песама а објавио више од 400“ (Маликова 2002: 5). У времену 1923–1926. његови стихови су се скоро сваке недеље штампали у часопису *Руљ* (в. Струве 1956: 122), што нас не чуди с обзиром на чињеницу да је *Руљ* основао песников отац Владимир Димитријевич. Прешавши у емиграцију, Набоков је објављивао поезију и друга „сочиненија“ у часописима *Руль*, *Грядущая Россия*, *Жар-птица*, *Сполохи*, *Русская мысль*, *Современные записки* (в. Струве 1956: 118).

Још као петнаестогодишњак, Набоков је у приватном аранжману објавио брошуру љубавних стихова који (срећом по песника) нису сачувани. У 11. поглављу ревидиране „енглеске“ аутобиографије *Причај, сећање* Набоков описује како га је први пут савладала летаргична помама стихотворења (*the numb fury of verse-making*) и како је уочи рата у Вири 1914. настала његова прва (љубавна) песма: „Једва да још вреди поменути да се, у погледу теме, моја елегија бавила губитком обожаване љубавнице — Делије, Тамаре или Леноре — коју никада нисам изгубио, ни волео, ни упознао, али сам био потпуно приправан да је упознам, волим и изгубим“ (*Причај, сећање*, 274–75). Ове прве стихове, како то види сам писац-поета, карактерише задивљеност над природом, свесност о више ствари у истом тренутку, надирање асоцијација, освешћивање свог места у космосу озвучавањем трепета душе; неискуство у занату и понављање дугих придева. „Песме које сам у то време стварао једва да су биле више од знака да сам жив, да доживљавам, да сам доживео, или да се надам да ћу доживети извесна снажна људска осећања“ (*Причај, сећање*, 264).

Прва „права“ збирка од 68 песама ***Стихови*** (*Стихи*, Худож.-графич. заведение Унион, Петроград) објављена **1916.**, била је плод љубавних сентимената и једноипогодишње везе са Валентином Шуљгином 1915. и 1916. године, о чему говори и роман *Машењка*, објављен десет година касније у Берлину. Теме збирке су сусрети двоје заљубљених у дворском парку; сеоско блаженство; бескућништво њихових састанака у зимском Петербургу; месечеве вечери; последњи сусрет у приградском возу. У својој руској аутобиографији *Друге обале*, Набоков вели да није престајао да пише песме „њој, за њу и о њој — по две-три недељно“ (*Друге обале* 1995: 137). Кад се погледају сентиментални и банални стихови: *Дуго сам те чекао. Рађа се*

пашња... Или: *Сећаш ли се како су ми ушрнуле усне / Са уздахом љубави на твојој руци?* (В. Сирин, *Стихи* 1916).[4] — просто је невероватно у шта је Набоков израстао. Ову збирку је испред свих у разреду исмејао Владимир В. Хипијус,[5] предавач у Тенишевској школи и песник којег је Набоков и касније високо ценио. Набоков признаје: „Журим да додам да је та моја књижица стихова слаба и да није требало да је објавим...“ (*Друге обале*, 138). Страшно је и претпоставити какав је трауматичан ефекат ово исмевање имало на млађахног поету, који је сву своју душу уносио у поезију, а преко чега је Набоков као зрео уметник тако ноншалантно прешао. С педагошке тачке гледишта, поступак Хипијуса је чудовишан, недопустив. Но, како се то већ зна рећи — „утолико боље по уметност“. Ипак, ова збирка садржи стихове који најављују сублимну, моћну поезију: *Ко злашо разбацује по гају грациозном, вашреном руком? Љубичаста шшица лети и гласно се шали над другом...* (В. Сирин, *Стихи* 1916).

Набоков је матурирао у јесен 1917.[6] ***Алманах: два пуша*** (*Альманах: Два пути*. Типолитография инж. М. С. Персона, Петроград) излази у јануару **1918**. године. У то време Набоковљева породица је већ била у избеглиштву на Криму. Збирка *Два пуша* написана је у пролеће и лето 1917. и садржи 12 Набоковљевих песама. Ту је и 8 песама његовог школског друга Андреја Балашова.[7] Како полетно и срећно звуче стихови пуни сокова младости: *Све сија! Живош је као плавеш неба*![8] Ипак, Набоков је само једну песму из ове књиге високо ценио и понављао је у наредним збиркама („Киша мину“, 1917).[9]

На *Алманах* се надовезује венац поезије ***Узвишени пуш*** (*Горний путь*, Грани, Берлин) који излази у јануару **1923**. године.[10] Овим песмама (има их 128) обухваћене су наредне три и по године песниковог живота (1918, 1919, 1920. и прва половина 1921). Од новембра 1917. до 15. априла 1919. године, скоро годину и по, породица Набоков је живела на Криму, након

---

[4] Сви су препеви и преводи непреведених књига са енглеског и руског језика моји. Један део наведених песама је превео Радојица Нешовић за будуће издање које је још у штампи. Његов превод посебно наводим.

[5] Познатији под песничким псеудонимом „Бестужев“.

[6] Млади поета није регистровао тајфун историје који је донео штрајкове, пад владе и срушио руску империју. Ангажовану песму „Ка слободи” («К свободе») написао је након неколико месеци на Криму (у децембру 1917), окружен избеглом руском аристократијом. Ту песму објавиће више од пола века касније — у зборнику песама и шаховских проблема *Poems and problems* (1969).

[7] Балашов је касније објавио неколико збирки песама од којих једну у Новом Саду (*Песме*, Нови Сад, Југославија, 1923). Следеће године појавио се у Србији у заједничком зборнику са још 6 емигрантских песника (*Стихи*, Белград, 1924). Такође, објављивао је у београдским новинама *Новое время* (Ђурић 2002: 44).

[8] Набоков 2002.

[9] Песма је добила и музичку подлогу, о чему нас песник обавештава пола века касније, у предговору својој последњој збирци *Сшихови*: „Ова мала песма углазбљена је од стране Владимира Ивановича Поља почетком 1919. године“ (*Стихи*, 1969: 320).

[10] Збирка *Грозд* је објављена месец дана пре збирке *Узвишени пуш* али се тиче животних догађаја који су се десили касније. Зато ће о њој бити речи након *Узвишеног пуша* а не пре.

чега се досељава у Лондон. Набоков уписује Тринити колеџ у Кембрицу октобра 1919. и то прво Зоологију а потом Руску и француску књижевност. Породица се половином 1920. сели у Берлин а Набоков остаје још две године на стијама (у јуну 1922. је дипломирао). Збирка *Узвишени пут* обухвата животно време на Криму и први део кембричких година.

Марија Маликова (в. њен предговор) сматра да је Набоков на Криму доживео два пресудна утицаја, али и једну личну трагедију. Захваљујући чувеном симболисти Максимилијану Волошину, упознаје се са истраживањима Андреја Белог о ритмовима.[11] Какав је ово ефекат имало на младог песника говори чињеница да је теорија А. Белог постала основа његове касније песничке вештине.[12] Дружба с Волошином је вероватно допринела систематској промени светоназора младог уметника. У 40. писму Вилсону, од 24. августа 1942., он се сећа како је 1918. године у време Грађанског рата у једном кафеу на Јалти читао *Евгенија Оњегина* са „изванредним" М. Волошином... (Набоков — Вилсон, 2005: 101). Други велики утицај (овај пут на тематику и сликовност будућих Набоковљевих песама) извршио је Владимир Иванович Пољ, композитор, окултиста, јоги. Он Набокова уводи у хришћански мистицизам.[13] Пољу Набоков-Сирин посвећује циклус песама *Анђели*. Циклус представља детаљну поетску обраду девет чинова небеске хијерархије у складу са учењем неоплатонисте Псеудо-Дионисија Ареопагита.[14] Последње године на Криму, марта 1919, младом Набокову погинуо је рођак и „најбољи друг" барон Јуриј Рауш фон Траубенберг, официра Дењикинових белогардејаца. Пре овог несрећног догађаја Набоков је маштао да му се придружи у боју али га његова смрт отрезнила од ове маштарије. Песма „Как ты..." посвећена је брату и другу у игри.

У лето 1921. године Набоков је упознао и кроз годину дана (1922) верио Светлану Зиверт. Већ у јануару 1923. веридбу раскидају њени родитељи због рђавих финансијских прилика несуђеног младожење. (Неколико месеци касније, у мају исте године, Набоков је упознао своју суђеницу Веру Слоњим).[15] Зато је једна од варијаната наслова *Узвишеног пута* била „Светлица" по Светлани Зиверт (Бойд 2010: 225).[16] У тематском индексу збирке,

---

[11] Утицајна збирка есеја Андреја Белог *Симболизам* (1910).

[12] Крајем септембра 1918. године В. Сирин је спевао песмуљак „Велики медвед". Шема изостанка стопе (метод А. Белог) у облику је Великог рала (стражњи део сазвежђа Велики медвед. Ова песма је заметак орнаментисања романа *Бледа ватра* (1962) са својим обрасцем у облику сазвежђа Великог медведа (в. више у: Ćuk 2016).

[13] Владимир Пољ је тврдио да га је Набоковљев отац замолио да утиче на „Волођу", да га одврати од лептирова и да га усмери на поезију. Како је библиотека у Ливадији (царско насеље у Јалти) била огромна, мистици наклоњен Пољ обасуо је јуношу књигама ове врсте (више у: Field 1986: 53–54).

[14] Псеудо-Дионисије Ареопагит, анонимни аутор теолошких списа, насталих око 500. године.

[15] Сирин је први пут видео Веру на маскенбалу 8. маја 1923. године.

[16] Друга варијанта назива збирке била је *Стаза божја* (*Тропинка божья*). Александар Гликберг (познатији као Саша Чорни), који је уредио Набоковљеву збирку, изабрао је постојећи назив.

поред доминантне теме љубави, појављују се и нове теме носталгије, странствовања, пута, сна, сновиђења, тајне, Крима, фудбала, Бога, смрти, анђела, Раја, песника, облака, бреза, врба, шума, огледала, лептира, јутра, ноћи... А ту су и нови књижевни утицаји. Струве примећује Сиринову „површну пријемчивост к Фету, Мајкову, Шчербини, Пушкину, Буњину, Бељмонту, Гумиљову, Саши Черном, па чак и к Бенедиктову. Због версификационог мајсторства и строге класичне метрике (углавном јамба) Струве назива Набоков-Сирина „поетским староверцем“ (Струве 1956: 120).

Набоков је на кембричком колеџу живео у свом паралелном универзуму посвећујући време изучавању руског језика и књижевности. Овако описује своје студентске дане: „Окружен или романтичним развалинама, или донкихотским нагомилавањем томова (био је ту и Мељников-Печерски и стари руски часописи у мраморастим повезима), клесао сам и лакирао мртве руске стихове који су расли и стврдњавали се око неке вербалне слике као блештаве отеклине. Како бих се ужаснуо да сам видео оно што сада тако јасно видим — стилистичку зависност мојих руских конструкција од оних енглеских песника, од Марвела до Хаусмана, којима је био заражен и сам ваздух мога тадашњег живота. Али, Боже мој, како сам радио на својим јамбовима, како сам неговао њихове пеоне — и како се сада радујем што сам тако мало од својих кембричких песама одштампао“ (*Друге обале* 1995: 151). Једна од њих (нема име) говори о усамљености младог поете у друштву вршњака који нису способни за лепоту света:

Пролећно дрвеће у сјају крошњи,
и осмех просјака, и сен дима,
и сен мисли — све видим; у природи, у срцима
све јасно ми, невидљиво свима.[17]

Објављује и своје прве две песме на енглеском (“Remembrance” у *The English Review* 1920 (Field 1986: 62). Песму “Home” објавио је у *Trinity Magazine*, 1920.[18] Парадоксално је што је управо на реци Кем Набоков највише био Рус. У свом есеју „Кембриџ“ (1921) он се држи стереотипа „о бездушним Енглезима и чувеној руској широкој души“ (Џонсон 2002: 250). Набоков је тврдио да је у Енглеској на сваки могући начин избегавао енглески језик и покушавао да сачува сећање на Русију: „Права историја мог боравка на енглеском универзитету јесте историја мојих напора да задржим Русију...“ „Напорно рестаурисање можда вештачке али заносне Русије било је најзад окончано, то јест, већ сам знао да сам је у души учврстио заувек...“ (*Друге обале* 1995: 148–149). Но, с друге стране и у исто време, његова поезија на руском језику (по његовом властитом мишљењу) трпела је снажан утицај енглеских песника. У писму Едмунду Вилсону из 1942.

---

[17] Набоков 2004.

[18] У дирљивом писму мајци 18. новембра 1920. Волођа се хвали да је објавио песму на енглеском и вели да се осећа као херој (*Милая, родная, мамочка. Сегодня в кембриджском журнале появилось мое новое большое английское стихотворение, и я чувствую себя героем...* Маликова 2002: 601).

Набоков признаје да су песме збирке *Узвишени пут* „написане под јаким утицајем песника џорџијанаца,[19] а на вест да је Вилсон купио ову његову збирку каже: „Драго ми је што си купио *Узвишени пут*, премда је реч о сасвим ништавној књижици. Песме које су се нашле у њој написао сам још пре своје 20. године и под снажним су утицајем џорџијанских песника Руперта Брука и Де ла Мара итд. којима сам у то време био опчињен. Ту је [...] и један врло лош превод *La belle dame sans merci* (песма Џона Китса) (Набоков — Вилсон, 2005: 109; писмо бр. 40 од 24. августа 1942). У есеју „Руперт Брук“ 1922. године млади Вл. Сирин не штеди речи хвале за свог тадашњег песничког идола. Може бити да га је Брук пелцовао за оностраност и страствену и пажљиву љубав према ономе што ће с ове стране оставити. По мишљењу Марије Маликове, у Сириновој раној поезији утицај џорџијанаца је незаметан (в. више у: Маликова 2002).

Збирка ***Грозд*** (*Гроздь*, Гамаюн, Берлин) излази у децембру 1922. (подводимо је под **1923**. годину). Садржи само 36 песама, од чега нових 18 и претходно другде објављених исто толико. Песме су сврстане у 4 циклуса. Настале су за мање од годину дана и то од јула 1921. до априла 1922. и обухватају последњу од три године проведених на Кембрицу. На крају тих 10-ак месеци, 28. марта 1922. године, Набокову се десио нови велики судбински ударац, погибија оца.[20]

Критичари *Грозда* примећују Набоковљев традиционализам, подражавање великих песника, и ипак га оцењују песником „другог реда“. Маликова каже да је већина критика била негативна. Нпр. К. Мочулски је сматрао да у Сириновим стиховима има много прошлог и нимало будућег (Маликова 2002: 22). Ипак, по мишљењу Глеба Струвеа, у односу на претходну, збирка *Грозд* је „много зрелија и несумњиво мајсторски начињена“ (в. Струве 1956: 120.) Неколико песама посвећено је ранијим Набоковљевим „песничким менторима“ (в. Рабате 1999/2000), и оне понављају њихову тему и ритам. То су песме „Поводом смрти Блока“, „Ивану Буњину“, „Пушкин — дуга над целом земљом...“. Изузетно је похвална и, по нашем мишљењу, тачна критика Амфитеатров-Камашина: „Сирин је светао песник, певач божанске јасноће, златне хармоније... Он се једноставно и милостиво спаја са Бићем — и у овом оптимизму, у овој вери — основни је неодољиви шарм његове поезије“.[21] Да би се волео овај рани Набоковљев песнички глас, потребно је имати ведру, здраву и продуховљену перцепцију у личном искуству што, изгледа, није било својствено ондашњим критичарима и оном добу.

---

[19] Британски песници који су стварали у прве две деценије владавине Џорџа V (1910–36) за време и после Првог светског рата. Етаблирали су се издавањем антологије *Georgian Poetry* у пет наставака (Руперт Брук, Џејмс Флекер, Роберт Грејвс, Волтер де ла Мар, Харолд Монро, Едвард Томас, А. Е. Хаусман, Зигфрид Сасун, Д. Х. Лоренс итд., песници романтизма, херојства, националног поноса, али и ресентимента и хедонизма).

[20] Монархистички терористи су смерали да изврше атентат на Павела Н. Миљукова. Међутим, Набоков Старији гине штитећи Миљукова. В. Сирин посвећује оцу збирку *Грозд*.

[21] О рецепцији Сиринове поезије више у Маликова 2002.

Пета збирка ***Повратак Чорба*** (*Возвращение Чорба*, Слово, Берлин) излази у децембру **1929**. године и садржи 24 песме и 15 прича на руском језику. Од претходне збирке па до ове В. Сирин је постао један од водећих младих прозаиста руске емиграције. Осим низа прича, већ је био написао драму *Трагедија г. Мура*,[22] написао и објавио романе *Машењка* (1926) и *Краљ, дама, пуб* (1928). Упоредо са *Чорбом* излазе и романи *Заштита Лужина* (1930) и *Шпијун* (1930). Овај дуги и плодоносни период Набоков дугује Вери, својој доброј вили која је стала у мужевљеву сенку и дала јој крила.

Марија Маликова сматра да је у овој збирци дошло до обогаћивања Набоковљевог стиха у мери у којој је он усавршавао свој прозни стил. Набоковљеве песме добијају одлике његове прозе а његови прозни текстови као да су проширене песме. Маликова примећује: „Поетски део *Чорба* говори о новој уметничкој поетици: од детаљног описа материјалног света (ноћ, хотел приморског града, домаћа сцена у старом Египту, соба, пролећни дан), до формулисања поетског креда. Бројне песме имају структуру Мебијусове траке: стварност репродукована у песми, са стереоскопским сјајем и детаљем, до краја песме постаје или сан или васкрс сећања или чак будуће сећање (песме: „Прелестная пора“, „Снимок“, „Годовщина“, „Сновиђење“);[23] ефекат *trompe l'oeil* (оптичка варка) испоставља се као функција сећања“ (Маликова 2002: 24).[24] Скоро пола века раније Глеб Струве је то овако формулисао: „У каснијим, пажљиво одабраним песмама [...] готово да и нема таквих сломова укуса, стих је постао строжи и сувљи, појавила се нека тематска блискост са Ходасевичем... Песме су највећим делом одлични примери руског парнаса; савршено илуструју једну од препознатљивих особина Набокова као писца која се тако јасно испољила у његовој прози: изузетну оштрину погледа на свет, комбиновану са способношћу да се у једној речи нађе најадекватнији израз за визуелне утиске. Ако било какав дух влада над песмама овог периода, онда је то дух Буњина“ (Струве 1956: 122).

Средином 30-их и 40-их Набоков пише углавном романе, стихове ретко или под псеудонимом. Након 22 године паузе, у време кад је већ читаву деценију живео у САД, излази у Паризу **1952.** његова шеста збирка ***Песме 1929–1951*** (*Стихотворения 1929–1951*, Рифма, Париж). Састоји се од 15 руских песама (од чега 3 поеме). Ове песме нису изашле у ранијим збиркама, али биле су објављене у неком од емигрантских часописа. Све су ушле у касније Набоковљеве изборе поезије. Из наслова се закључује да обухватају време када је Набоков живео у Берлину, Паризу и Сједињеним Државама. У предговору збирци аутор каже да песма „Музи“ (1929) означава

---

[22] Лирска драма у јампском пентаметру *Трагедија г. Мура* објављена је тек 1997. године.

[23] Само је последња песма „Сновиђење“ преведена на српски језик.

[24] О будућем сећању види подробније научни рад „Время в романах Набокова“ Л. Чук из 2015.

границу његовог младалачког периода. Струве иронично запажа да се Набоковљева младост продужила до његове тридесете године (в. Струве 1956: 118) и даље — да се „код других песника ретко може наћи такав јаз између стихова раног и касног периода као код Набокова (Струве 1956: 119). Песмом „Музи“ завршава се велико лирско поглавље Набоковљеве поезије и, да тако кажемо, време романтичног В. Сирина. Не бисмо прешли границе шале ни да поетски опус до ове песме припишемо Сирину а потоњи Набокову.

На енглеском језику **1959**. излази седма Набоковљева збирка ***Песме*** (*Poems*, Doubleday, New York) са свега 14 песама. Садржај ове мале књижице биће поновљен у збирци *Poems and Problems* (1969).[25]

Двојезична збирка ***Песме и шаховски проблеми*** (*Poems and Problems*, McGraw-Hill, New York; Toronto) излази **1969**. године и садржи 39 старих руских песама препеваних на енглески, 14 нових песама на енглеском језику и 18 шаховских проблема. Истог је назива као и давни рукописни кримски албум младог Сирина *Песме и схеме* (*Стихи и схемы*, 1918). Набоков је у ову збирку уврстио разне песме из различитих периода, а неке од песама и стихова је и коментарисао.

Својих вредносно неуједначених песама Набоков је био свестан. Направиће строжи избор под називом ***Стихови*** (*Стихи*, Ardis, Ann Arbor) (како се звала и прва збирка из 1916. године). Последња, девета по реду, збирка песама излази **1979**. године, 3 године после ауторове смрти. Садржи 222 песме на руском језику, међу којима су песме из разних емигрантских часописа, дотад необјављене у збиркама, али и посебан додатак — песме из Набоковљевих прича и романа. У предговору његова удовица каже да овим новим избором Набоков није обухватио „сасвим ране песме, оне које по форми и садржају наликују другима, нити оне којима је налазио формалне мане“ (*Стихи* 1979). По избору песама које улазе у ред репрезентативних можемо закључити да је преломна збирка *Повратак Чорба* јер је аутор из ње преузео све песме осим једне.

ПОЕМЕ И СТИХОВИ У РОМАНИМА И ПРИЧАМА

Набоков је написао 12 поема које није објавио обједињене у некој посебној збирци. На руском језику има 9 поема. То су: „Детињство“ (1918), „Крим“ (1921), „Петербург“ (*Тако, ево, он, пређашњи чаробњак*) (1921), „Петербург“ (*Изгледа ми у божићно јутро*) (1923), „Универзитетска поема“ (1927), „Ноћно путовање“ (1931), „Слава“ (1942), „Паришка поема“ (1944) и „Према С. М. Качурину“ (1947). На енглеском језику Набоков је написао следеће 3 поеме: „Вече руске поезије“ (1945), „Балада Глена Лонгвуда“ (1957), „Бледа ватра“ (1962) (део истоименог романа).

---

[25] Неки истраживачи списку збирки додају и италијанско издање *Poesie* (Milan: Il Saggiatore, 1962), али у питању су препеви већ познатих песама на италијански (16 на руском језику из *Стихотворения 1929–1951* и 14 на енглеском из збирке *Poems*).

Стихови расути у романима и причама посебан су део Набоковљевог поетског опуса. Он их приписује својим јунацима-песницима: Фјодору Годунов-Чердинцеву и Кончејеву у *Дару* (1937–38; 1952); Василију Шишкову из истоимене приче (1939), Константину Перову из енглеске приче „Заборављени песник“ (1944); Џону Шејду из романа *Бледа ватра* (1962). Ремек-дело „Дар“ има читаве пасаже посвећене расправама о чуду песничког надахнућа. Поред тога, Набоков говори о поезији у коментарима *Евгенија Оњегина* (1964), свог легендарногпрепева у 4 тома. Посебан додатак тим коментарима чине *Белешке о руској и енглеској прозодији и уметности превођења* (ревидирано издање излази 1975).

Године 1934. Набоков објављује песму „L'Inconnue de la Seine“ коју потписује иницијалима главног јунака *Дара* Фјодора Годунов-Чердинцева. *Дар* је објављиван у деловима од 1937. до 1938. У целини роман је објављен тек 1952. године. Набоков је у *Дару* тестирао свој нови, прочишћени стих. Руској књижевности није страно транспоновање поезије у прозни текст (најпознатији пример је *Доктор Живаго* Бориса Пастернака). Ипак, Набоков је у овом послу отишао даље. Направио је својеврстан мета-роман обједињујући разна интересовања, орнитолошка истраживања, роман о Чернишевском (историју писања и рецепцију тог интратекста), теме књижевности и филозофије, аутобиографске пасаже. Описујући стваралачко сазревање свог главног јунака, у текст *Дара* Набоков укључује стихове Годунова-Чердинцева и његовог саговорника Кончејева, расправља о руској поезији, коментарише процес настанка песама, исписује лирску прозу. Такође, има песама које су инкорпориране у прозни текст а да графички нису издвојене и само их зналачко око тј. ухо може препознати. Михаил Лотман (син много значајнијег семиолога Јурија Лотмана) тврди да Годунов-Чердинцев „пише другачије песме од Набокова“ и то мандељштамске, што поткрепљује анализом структуре стиха у кључу Андреја Белог (в. Лотман 2000: 47). „Најчешћи облик Годунов-Чердинцевљевих песама је 12 стихова, најчешћа величина је јампски тетраметар. Код песника Набокова не налазимо овај облик. Постоји неколико песама од 12 стихова у јампском тетраметру али су оне графички подељене на катрене, док их је Годунов-Чердинцев написао без графичких празнина. Ритам Набоковљеве песме је много традиционалнији од песама његовог јунака“ (Лотман 2000: 47). Сама поезија је централна тема око које Набоковљев јунак, песник и приповедач у једном лику, гради роман. За разумевање Набоковљеве поезије *Дар* је примарна литература.

С обзиром на чињеницу да је настала од ограниченог вокабулара (в. Ćuk 1916), поема од 999 стихова (уоквирена предговором, коментарима и индексом), *Бледа ватра* је ремек-дело енглеске књижевности. Осим на основном нивоу, поема је непреводива јер речи којима је написана воде у јединствену мрежу лексичко-семантичког ризома енглеског језика. Остарели песник Џон Шејд пева своју лабуђу песму о важним тренуцима у животу, о самоубиству кћери као ненадокнадивој трагедији родитеља,

о љубави према жени, о поезији, смрти и оностраном. Почиње цитатом из Шекспировог *Тимона Атињанина* (*I was the shadow of the waxwing slain/ By the false azure in the window pane),* чиме најављује игру одраза и сенки којима Набоков скрива основног и јединог аутора истоименог романа.

ДИХОТОМИЈА У ЈЕЗИКУ, КЊИЖЕВНОМ РОДУ, ВРЕДНОСТИМА

Дихотомија је одлика укупног стваралаштва Владимира Набокова. Прва дела (песме) на руском су језику, позна дела су на енглеском. Дуги низ година у младости Набоков је писао само поезију, затим и поезију и прозу, потом углавном само прозу. Интелектуалне и тематски блиске, Набоковљева проза и поезија ипак се битно разликују. У поезији он директно саопштава своја осећања. И жал, и туга, и патња, и резигнација, све то у 1. лицу може се наћи у његовим стиховима. У прозним текстовима (осим у *Дару*), напротив, приповедач, понекад представник самог писца (нпр. у романима *Пнин* и *Ада или страст*), надишао је тешка људска осећања и с висине гледа на остатак света весело се играјући демијурга. Надмена висина и снобовско у Набоковљевој поезији (осим у малом броју позних песама) не постоји. И његова поезија је танана, референцијална, понекад енигматична, али није дистанцирана од читавог реда објеката свести (природе, вољене жене, мајке, блиских пријатеља, књижевних узора и личних осећања). И иза мотивске структуре песама познијег доба топла људска осећајност стихотворца брује у позадини. Таква је, на пример, 4. песма из циклуса *Седам песама*, написаних 50-их година прошлог века у Итаки (Њујорк, САД), у којој песник сведеним катренима и обгрљеном римом пева у трохејским и амфибрашким стопама:

Магловито дуго вече:
ја ту стојим, молбу словим,
ентомолог новопечен,
пред ноктима орловим.

О, да угледам, срце туче,
кад јуриша на цветиће,
сурлу своју да завуче
по сумраку рајско биће.

Један дрхтај — и ту он.
Анђелка бих на свом ситу,
а уплетен већ је демон
у ту мрежу магловиту.[26]

Слажем се са Лотманом када каже: „Оно што се у прози Набокова чини тако софистицирано и елегантно, у поезији је представљено директно...“,

[26] Препев Радојице Нешовића, у даљем тексту Р. Н.

али не и са тим да Набоков у свом стваралаштву „иде ка свесној расподели улога тј. да је песник Сирин аутор суштински другачијег типа од прозаика Набокова“ (Лотман 1999: 75). Поезија је првенствено медиј осећања а проза првенствено медиј интелекта. *Licentia poetica* („песничка слобода“) дозвољава песницима оно што писцима није допуштено. Ушавши у свет књижевности са 14 година као песник, Набоков-Сирин на свом приоритетном „песничком ја“ инсистира још неколико деценија.[27] И последње чега се Набоков подухватио био је избор песама за (испоставило се, постморталну) збирку *Стихи*. Песме које је Набоков написао у другој половини живота верни су сублимат његових прича и романа. У сазвучју су са прозним текстовима, из сваке песме би могла да израсте прича. То није расподела улога већ претапање регистара осећања и тема један у други. И дихотомија бића од једног пола (пола душе и срца) приближава се другом полу (логоса, рација), али они као да се стапају а не разилазе.

У одређеном смислу, Набоковљева поезија је дуга и систематска припрема за његову блиставу прозу. Ретке песме с краја живота и саме поприма ју својства те прозе: удаљен однос према тзв. објектима свести, осећајност под дубоком сенком иронијe и топлина ниске температуре. Колико год је Набоков прозаиста прорачунато вешт, хипнотизер, варљиви илузиониста, немилосрдно сензибилан на људску глупост и банално, толико је Сирин (у њему) рањив, отворен, мек, пун љубави, дивљења, чулан, безазлен па чак и сентименталан и болећив према природи и њеним становницима и појавама (на све осим на човека који је по дефиницији полупроизвод јер надградњу треба да доврши сам). Као и велики песници пре њега (Пастернак, Тјутчев, Фет) и Набоков-Сирин слави магију природе и њених процеса: бујања, вегетације, кише, сунчевог сјаја у преливима и нијансама, растења, цветања, ноћи. Већина песама првог периода, до отприлике 30. године (и века и аутора), имају за тему нежно и задивљено сведочење лепоте, жал за минулим и неповратним, стално пребирање по прошлости која чува дане невине младости.

Као што постоји двојност руског и англофоног Набокова, двојност Набоковљеве руске сентименталности и енглеске уштогљености, тако у Набоковљевој поезији постоји и вредносна дихотомија. С једне стране је срце, дом, Русија, недостижно, изгубљена љубав, прошлост. С друге стране је разум, садашњост, изгнанство (в. више у Струве 1956; Лотман 1999; 2000; Маликова 2002). А шта је с будућношћу, зашто се она не спомиње? За Набокова у будућности је, с оне друге стране, вечна срећа из које смо овамо пропали.

---

[27] Са овим коинцидира и поезија као доминантни књижевни тренд епохе. Ко год је улазио у свет књижевности у Русији тога времена, писао је поезију. Спочетка 20. века, до и након Првог светског рата, поезија је била терен за писане уметничке активности. Затим примат преузима роман.

ПОЕТСКИ СТАРОВЕРАЦ

Глеб Струве је назвао свог пријатеља „поетским староверцем“. У првој половини песничког опуса, по темама и сликовности, Набоков је био симболиста, Маликова каже „епигон симболизма“, али „у области поетске технологије држао се традиције 19. па чак и 18. века — његове песме карактерише у највећем броју случајева четворостопни јамб, строфичност (углавном катрен), граматичка и тачна рима“ (Маликова 2002: 27). Набоков је инсистирао на метричкој беспрекорности, и стварао невидљиве (за читаоца који се неће посветити одгонетању) ритмичке обрасце према методологији егзактног теоретичара и практичара версификације руског Џојса Андреја Белог. Обрасци ритма, како је сам Набоков писао у роману *Дар*, били су занимација која га је окупирала у младости. Објашњавајући Едмунду Вилсону руску прозодију, он овако пише 24. августа 1942. године: „Ми [...] и нисмо отшколовани на класичном руском стиху, школовали смо се на стиховима Блока, Аненског, Белог и других који су на револуционаран начин променили стара схватања о руској версификацији и у руски стих увели цезуре, и супституције, и неправилне метре који су много више синкопирани но ма шта о чему је чак и Тјутчев сањао“ (Набоков — Вилсон 2005: 100; 40. писмо).

„Набоковљева верност поезији је верност руској традицији“ сматра Рабате (1999/2000: 16). Веза са музом поезије веза је са Русијом и руском културом. Лирика раног Набокова у стању је да избрише све анимозитете које је овај великан изазвао, а и подстицао, у својој „пост-лолитанској“ ери. Песме настале између две збирке *Грозда* (1923) и *Чорбе* (1929), објављиване по часописима и које нису ушле у друге касније збирке, одишу невиношћу, чистотом, хармонијом, потпуном отвореношћу душе. Ево почетка једне такве песме из 1923. у којој песник и сам говори о томе како се не боји романтичних речи:

„Мила“ и „нежна“ — сваку ћу, без страха,
поетску, старинску реч — у пој...
О, нагни се из дугих сумрака
у овај светли бездан мој![28]

Исте године настала је и ова самосвесна и слободна строфа којом песник исписује свој кредо. Шта треба да негујемо? Божју сен.

Шта да радим, музо, животе мој? Тек прећи,
и скромно живети, у фусноту неку...
Ни зазвонити нећу, ни људима рећи,
да божију треба неговати сенку.[29]

У чаробној, сублимно-етеричној, песми „Бициклиста“ (1918), Набоков-Сирин пева о томе шта је сањао. Ишао је да посети девојку на другом

---

[28] Набоков 2002. Препев Р. Н.
[29] Набоков 2002. Препев Р. Н.

имању. Возио је бицикл кроз поља и луг. Сунце му је грејало леђа док су промицале сенке. У шуми је налетео на стару клупу и наставио мимо ње не прочитавши урезани монограм:

Ал око распознати неће,
чији монограм урезан ту је,
већ мимо, мимо пролећем.
а гране већ тише хује.[30]

Чини се као да је песник овде искористио слику Андреја Белог о летећем бициклисти („И бискиклиста лети"; *И велосипедист летит*; UU|UU|U-|U-) којом је овај илустровао отклон од јамба на првој и другој стопи истовремено.

Са 19 година у песми „Пролећу поља, мочваре с њима" (*Плывут поля, болота мимо*) (1918) Сирин цео свет види као дечји осмех:

...А липа — шири смарагдни вео
И стидљиво маше тако.
Ко дечји осмех — свет је цео.
Све јасно се чини, и лако".[31]

Стихови песме „Бесповратна, вечно-рођена" (*Безвозвратная, вечнородная*) (1920) говоре о бездомној судбини младог емигранта:

...Све оде, сви се путеви пометоше
Одљубих се од напева вештих...
Само звезде у срцу осташе
Само звезде велике и тужне....[32]

Можемо ли да замислимо крајњу отвореност душевне бленде са којом лепота света потиче песника на сузе радости и тронутости? Има је у песми „Ја не могу без суза" (*Я без слез не могу*):

Ја без суза не могу
да те гледам, пролеће.
Ево стојим у пољу,
и уз јецај плачем.[33]

Колико треба велова склонити са очију да би се свет видео овако — у његовој нагој невиности? Где су тешке муке и раздирања душе, где стењање и вапај, сузе, зној, крв и остале излучевине и сва драма модерних песника? Где је наше ужасавање над непомирљивим супротностима — а код Набокова у раним песмама супротности су помирене... То душевно рајско равновесје нису му праштали критичари и колеге песници. Не чуди стога што ће се чудесна Набоковљева бленда са наступајућим годинама

---

30 Набоков 2002. Препев Р. Н.
31 Набоков 2002. Препев Р. Н.
32 Набоков 2002.
33 Набоков 2002. Препев Р. Н.

затворити у супериорну иронију и недодирљиву дистанцу. То је била природна реакција на пружене руке љубави које су тукли по прстима.

О ДОМОВИНО МОЈА, УВЕК СИ СА МНОМ ТИ[34]

Млади Набоков се мимоишао са успоном бољшевика у Русији и са успоном нациста у Берлину. Није се слагао са левичарима по америчким универзитетским кампусима, о чему сведочи кореспонденција са Едмундом Вилсоном. Жамор и буку историје презирао је, али троцкисте, Лењина и потом Стаљина, мрзео је из дна душе. Држао се подаље од друштвених превирања, од обичног човека и његовог либида који је овај штедро улагао у светске токове. Интересовао се за крајња питања живота и био странац за свет који прианања страстима за пролазно. Набоковљева страст је била оно непролазно, где се и сам трајно сместио.

Како прозни, тако и поетски опус Набокова прожет је темом Русије. Као младић није марио за револуционарно врење у родном граду и тек на Криму уздише за родном земљом. Многи критичари су сматрали да је његова љубав према отаџбини извештачена. Е. Таубер запажа да је: „...Набоковљева љубав према Русији егоцентрична. Руски народ са својим страдањима и надама Набокова не занима. Не заокупља га ни вечно у привременом отаџбине. Он је заузет само собом.“[35] Виктор Јерофејев је још оштрији: „Набоков, то је сува грана, пресахло речно корито, паразит на телу руске класике, чији је главни порок одсуство бола“ (Јерофејев 1991: 19). Међутим, нема странице коју је В. В. Набоков написао а да се на њој не може наћи водени жиг Русије. Тих страница има веома много, далеко више него код Јерофејева па и појединих руских класика. Набоков је оживео читав један свет руске емиграције а песама које насловом упућују на Русију велик је број: *Родина*, 1921; *Родина,* 1923; *Родина,* 1927; *К родине*, 1924; *Россия*, 1918; *Россия*, 1919; *Россия*, 1922; *России*, почеком 20-их; *К России*, 1928; *К России*, 1939... Лоран Рабате примећује да чак и песме на енглеском језику, као на пример *A Litarary Dinner, An evening of Russian poetry, On translating Eugene Onegin* — имају за тему руску поезију (Рабате 1999/2000: 16).

Сурова борба за опстанак руских избеглица у Берлину начинила је од Русије земљу чудеса. Русија је средишњи појам око којег се врте животи емиграната. Она је нада да ће њихови сиви дани једном престати; она сија као божанство у својој неприкосновеној и недодирљивој стварности; у њој је страдање под бољшевицима, у гулазима, у безбожништву нове власти; она крвари у рату. Русија је за Набокова попут живог а нестварног сна, што видимо из наслова следећих родољубивих песмама: „Сан“, „Сновиђење“,

---

[34] Стих из песме „Видиш ли мој прстен?“ (*Ты видишь перстень мой*? 1922). Набоков 2002.

[35] Таубер Е. „Стихотворения В. Набокова“. *Возрождение* 1955, № 37, стр. 139 (према: Маликова 2002: 563).

„Привиђење“. А у песми „Снови“ (*Сны*, 1926) песник јадикује: „Сва се Русија дели на снове“ (*вся Россия делится на сны*).

Песник чује како његова земља тихо преде у тишини ноћи (песма „Тихи шум“, 1929):

... Не мора шум — то ноћ у тами
зујање друго за ме крије:
из отаџбине звук ме мами,
дах јој чујем, срце што бије.

Нијансе чујем, гласова рој
тек прекинутих, осталих тамо,
и Пушкинових стихова пој,
и незаборавне шуме жамор.

И одмор, и срећа ту нам оста,
изгнанству нам благослов би.
Но шум нечујан свима поста,
вртоглава га журба скри.

Ал зато дух бесани ту је
ослушкује у ноћној тишини
хук земље родне, и све струје
у бесмртној њеној дубини... [36]

У „Привиђењу“ (*Видение*, 1924) песнику се приснила мајка свих бреза. Према њој се полако кретало неко мразно створење носећи дечији ковчег. Зауставило се и подно брезе га закопало. Али, шта је покопано? Покопана је Русија:

У снегу поноћне пустиње
свих бреза мајку у сну видех,
и неко, — као покретно иње —
к њој нешто носећ, ћутке ид....

На гробу оном тамо, снежном,
час раздвојене, час у луку
преламале се безнадежно,
рекô би — сенке Божијих руку.

И подиже се, низ равни сиње
у ноћ заувек нестаде драг
лик Божанства, сабласт, иње,
и не остави за собом траг.[37]

У песми „Сан“ (*Сон*, 1925) песник говори како је уснио најслађи сан:

...Господ из тајне књиге снова
одабра мени најслађи сан.
...

---

[36] Набоков 2002. Препев Р. Н.
[37] Набоков 2002. Препев Р. Н.

Под меким пластом све чуло се —
дубоко доле точкови шкрипе:
ја се на раби возим с косе
док плаве сени посвуд сипе.[38]

Шта ту има толико слатко у сену које вуку запрежна кола кроз неко село, не само слатко него најслађе? Оно што песма не каже — да је то село руско и да се песник обрео у завичају.

Сирин се враћа у време невиности и у песми „Притворим очи“ (*Глаза прикрою*, 1923):

Притворим очи — и истог часа,
сав лаган, звучан сав, у дому свом,
у незаборавном салону ја сам,
на свом имању, у рају том.[39]

Набоков је и сам говорио да је сан о повратку у Русију заправо чежња за рајем детињства: „Моја чежња за отаџбином само је својеврсна хипертрофија чежње за изгубљеним детињством“ (*Друге обале* 1995: 43). Ипак, чежња за Русијом, или изгубљеним детињством не престаје. „Често мислим: ево, отпутоваћу тамо с лажним пасошем, под презименом Никербокер. То би се могло извести“ (*Друге обале* 1995: 145). Непоправљиви душевни дефект „Никербокера“ претвара се у изванредну уметничку сублимацију. Тако је Русија-које-више-нема постала Зоорландија (роман *Подвиг*), Зембла (у роману *Бледа ватра*), Антитера (у роману *Ада или страст*)...

Песма „Скијашки скок“ (1926), настала на чешко-пољској граници на скијалишту Ризенгебирге, води нас скоком преко звезданог неба све до Сириновог родног града, где ће скијаш зазвонити у мраку и као шева пасти пред Исакијевски храм:

...Исакија под ињем видећу зраку,
док безброј сјајки са леда сева,
и, слободно кликнувши у мраку,
на земљу пашћу као шева.[40]

Можемо се похвалити куриозитетом да су Бели Руси (Друштво Галипољаца) још 1923. управо у Београду објавили на руском језику Сиринову песму „Руском ветру“. „Песма је сан, разговор са родним ветром који дува голом Русијом, разноси пожаре и уздахе, трагајући за препознатљивим обележјима“ (Ђерић 2000: 166).[41]

Жудња се остварује и изокреће у своју супротност а рај се открива у рањеној изгнаној души која трепери поезијом. Нема Раја нигде осим

---

38 Набоков 2002. Препев Р. Н.
39 Набоков 2002. Препев Р. Н.
40 Набоков 2002. Препев Р. Н.
41 Вл. Сирин, „Русскому ветру“, *Галлиполи*. Белград: Издание Общества галлиполийцев, Но. 2 (воскресенье, 8 апреля 1923 года).

у души која пева. То што сам изгубио отаџбину, дар је највећи, божански, јер сам нашао домовину у себи, а од Господа тражићу речи скупе и јасне, каже песник у песми „Пут“ (*Путь*, 1925):

Тај излаз велик у туђину,
кô дар божански, тако ценим,
у око весело сав свет плину,
што отаџбина постаде мени.

Весеља речи драге, јасне
ја Господа молим, да ми шаље...[42]

Колико је само молитви Сирин испевао да се његова Русија спасе... Једна од њих је песма „Отаџбина“ (*Родина*, 1923):

...Боже,
Ти, који си у рају, у спокоју,
са смртне, с проклете ложе
покрени, васкрсни — њу... моју...![43]

У истоименој песми, али из 1927. године, бесмртна срећа зове се Русија и крајева нигде нема лепших, свуда се песнику приснива руска земља:

Бесмртна се наша срећа
кроз векове Русијом зове.
Де, лепшег краја ко се сећа,
а посвуд нам лађе плове.

Где год наша нога стала,
ту је руска земља мила.
Изгнанство, где ти је жалац,
туђино, где ти је сила?[44]

А у песми „Возна карта“ (*Билет*, 1927) Сиринов дух је ушао у немачку штампарију, гледа како се прави папирна каша за његове књигу и како радник слаже књиге ружичастих страница у кутије:

У фабрици немачкој, ево сада,—
дај музо без журбе да кажем неку!
у фабрици немачкој, ево сада,
све у част моју, припреме теку...[45]

Кутија са књигама постаје заветни ковчег, песникова путна карта за Русију. У домовину ће песник стићи али делима својим. Ова песма је исте те 1927. године споменута и исмејана у СССР-у у једном антиемигрантском тексту *Правде*.

---

42 Набоков 2002. Препев Р. Н.
43 Набоков 2002. Препев Р. Н.
44 Набоков 2002. Препев Р. Н.
45 Набоков 2002. Препев Р. Н.

У песми „Стрељање“ (*Расстрел*, 1927) Русија је даљина која злослутно сија. Песник сладострасно ужива у идеји да ће бити стрељан крај неке трешње у завичају

Имам сан: тек што уђем у ноћ дугу,
к Русији ми кревет крене,
и, ево, одводе ме у јаругу,
да убију хоће мене.
...
Но, срце, као да жели
истину заиста овакву:
Русија, звезде, ноћ што се бели,
и пуцањ крај трешње, у мраку.[46]

Идилична Русија из детињства уступа место демонској привлачности смрти у Русији „Сан“ (1953). Жудња за Русијом је као неко проклетство. Песник ископава ковчег, и као у доброј саспенс прози, последњи редови откривају натпис са три слова. Срце замире док ишчитавамо крај: Р. У. С.

Песник се моли да васкрсне див руски у песми „Молитва“ (1924). Он оплакује судбину руског језика, „исцепканог“ и „изобличеног“, јер се управо у тој уситњености и изобличености огледа судбина његовог народа. Песник не само да жали због судбине свог језика, већ верује да ће се руска култура поново родити, васкрснути, повратити снагу („али осећам њен невидљиви лет“).

Као и у другим текстовима, Набоковљева лирика тражи истраживача. Тако у једном од стихова посвећеним родном Санкт Петербургу из 1923. Набоков алудира на Пушкина „демона“ кад каже да је град на Неви „*ex libris* беса“. Игру речи „бес-арапски“ направио је 100 година раније, 1823. године, Пјотр Вјаземски у писму Тургењеву кад је говорио о Пушкину (потомку Арапина Ибрахима Ханибала). Пушкин је у Бесарабији подигао не малу прашину попут каквог беса арапског (Бесарабија). Ниже, у истој песми Набоков алудира на Лењина кроз помен Пушкинове неузвраћене љубави Ане Олењине:

...Мој Пушкин је, за Олењину своју,
та светлуцања описивао страна,
а, дивна му сен, у томе поју,
бѝ стрела будућих дана...[47]

Један од многих разговора са Александром Сергејевичем имамо и у песми „Санкт-Петербург“ 1924:

---

[46] Набоков 2002. Препев Р. Н.
[47] Набоков 2002. Препев Р. Н.
Набоковљева вереница С. Зиверт касније се удала за праунука Ане Олењине те ова песма баца једну стварно ироничну сенку будућих дана. Обе жене пропустиле су удају за великане које је дало човечанство, Зиверт за Набокова, Олењина за Пушкина. Ову напомену дугујем преводиоцу Набоковљеве лирике Радојици Нешовићу.

Магловита Лејло, к мени!
Ти назад, пролеће пусто!
Хук једара бледозелених
пут дворца — из парка густог...[48]

Песма је алузија на Пушкинову песму „Чарање“ (*Заклинание*, 1831). У њој Пушкин, сазнавши да је његова љубавница, кишињевска куртизана Гркиња Калисто Полихрони умрла у Одеси од туберкулозе, призива мртве, призива њен дух. У Набоковљевој песми појављују се и исти мотиви и епитети из Пушкинове мале песме „Петроград“ из 1828. године.

Набоковљева носталгична и опсесивна љубав према Русији у време 2. светског рата полако али сигурно улази у трајно стање резигнације. Дубоко разочарани уметник пријатно би се изненадио да је знао колико је био радо читан у отаџбини.[49] Његов опадајући интерес за Русију управо је сразмеран писању песама — оно временом престаје у корист прозе.

ПЕСНИК ИШЧЕЗНУЋА

Бројне Набоковљеве песме чувају разговор или такмичење са претходницима и савременицима. Неке од песника Набоков славодобитно оспорава (Пастернак, Мајаковски).[50] Георгије Адамович је Набокова-Сирина доводио у везу са Пастернаком, но, по Струвеу, управо то Пастернаково „обиље речи, слика, звукова, метафора“, не постоји код Набокова који је, пре свега, виртуоз, увек „у глави”, способан да пише не само као Пастернак, већ и као Мајаковски, и као многи други (Струве 1956: 243).

Василиј Јановски у својој књизи *Јелисејска поља* пише о једној књижевној вечери кад је слушао Сирина: „Наши песници се уопште нису базирали на прозу; борили су се са Сирином за његове песме, оцењујући ове последње у духу Буњинових стихова, отприлике. А јавност је једногласно понављала: *Дивно, дивно, али коме то треба*...“ (Яновский 1983: 247–248).

Као и у прози Набоков рачуна на посвећеног читаоца, али неретко открива своје мађионичарске пешеве. В. Ходасевич 1937. каже: „Сирин не само да не маскира, не скрива своје методе... Већ напротив... Сам их истиче на видело, као опсенар који, поразивши гледаоца, одмах показује ла-

---

48 Набоков 2002. Препев Р. Н.

49 Руски писац из Берлина Владимир Каминер тврди: „ВН је имао среће. Његов антисовјетски став се подразумевао, а истовремено није давао ни пишљивог боба за угњетавање становника у Совјетском Савезу. Презирао је све што је политичко, његова књижевност била је ужасно асоцијална. Али зато је веома елегантно писао о љубави, патњи, усамљености и смрти. Савршен књижевник за социјалистичку илегалу. Није случајно што су његова дела, уз Солжењицинова, била међу онима која су се најчешће кријумчарила у Совјетски Савез и тамо копирала.“ (Каминер 2021: 172).

50 У песми „Пастернак“ (1970) Набоков дешифрује магију свог великог супарника: *Фигуре, епитети, дикција његова, /стереоскопија, рима —/све у њему са стихом Бенедиктова/судбинско сродство има*. (Набоков 2002. Препев Р. Н.)

бораторију својих чудеса“ (Ходасевич 1937),[51] а Струве: „Поезија Сирина је тако бриљантно виртуозна, са блиставим неочекиваним, запањујућим открићима, исто као проза“ (Струве 1956: 242–243). „Набоковљев стил стално држи предмет на граници присуства — он се некуд нагиње, креће готово нестајући и шаље на крају некакав расплинут одсјај“ (Епштејн 1991: 88). „Набоковски стил — то је мекана гумица која брише обрисе предмета...“ „Набоков је песник ишчезнућа, геније ишчезнућа“ (Епштејн 1991: 91). Наводећи песму „Смрт“ као илустрацију ове мисли, Зоран Ђерић каже: „Не чуди бројност песама [...] које третирају теме на граници присуства. То је управо његов стил, таложење трагова пре него што нестану“ (Ђерић 2000: 105).

Темељна душевна и поетска промена након плодног периода Набоковљевих првих романа, драма и прича захватила је и форму песме. „Набоков-Сирин није остао веран својој младићкој заклетви коју је снисходљиво испевао Буњину“ (Струве 1956: 122).[52] Он напушта конзервативност и традиционализам, али ученост и деценије искуства у стихотворењу граде песничке форме још суптилније, форме које слободно мењају корак; мелодија стиха не настоји више да тече унапред зацртаним калупом. Рабате сматра да Набоковљева поезија „није лирска, чак и ако тако изгледа. То је једна строга поезија конструкције и поигравања песничким конвенцијама. Она је класична и традиционална на један разметљив и полемички начин. Набоков одаје почаст мајсторима руског стиха [...] и то тако што опонаша њихов ритам и тему, и надограђује је. Неке песме треба читати као варијације на већ постојеће... Набоков апострофира постојећу песму, подрива њену тему, поново је кодира и реинтерпретира у својеврсни песнички па-

---

[51] Ходасевич „О Сирину“, рад настао од уводног представљања В. В. Сирина у Паризу.

[52] Наиме, Сиринова песма посвећена Ивану Буњину пуна је ученичког страхопоштовања (...ни мишљу, речју, ни словом/сагрешити нећу пред музом твојом... *Ни помыслом, ни словом/не согрешу пред музою твоей*...). Три деценије касније Набоков је ову, у светлу његове задобијене популарности и славе, компромитујућу песму покушао да окаје причом о својој равнодушности на једном ручку с нобеловцем Буњином. Запрепашћен и револтиран Набоковљевим не учествовањем у размени душевних садржаја, Буњин му је пророковао црне дане (који се срећом нису обистинили): „Умрећете у страшним мукама и у потпуној самоћи“ (*Друге обале*, 1995: 161–162). Сусрет се завршио неугодном шалом: заједничким снагама двојица уметника извлачили су Сиринов шал из Буњиновог рукава. Шал је излазио споро као кад се одмотава мумија. И тако се Набоков коначно ослободио свог узора из чијег је рукава изашао... Набоков признаје да је Буњинове књиге волео у „детињству“ (детињство не досеже до 23. године живота), а да је касније волео Буњинове песме (в. Друге обале, 1995: 161). Максим Д. Шрајер, професор руске књижевности на Бостонском колеџу, истражио је архивску грађу и написао књигу чији наслов говори о суштини односа два најзначајнија писца руске емиграције *Буњин и Набоков: историја суперништва* („Алпина нон фикшн“, Москва, 2014). Прича о љубави и љубомори, о дивљењу и горком разочарењу на крају се завршава „књижевним двобојем“. Шрајер сматра да је Буњинова књига *Тамни дрвореди* (1946) одговор на Набоковљеве приче „Пролеће у Фијалти“, „Облак, језеро, кула“, „Савршенство“, „Ходочасник“ итд. те да Набоков не би успео у књижевном свету да није имао Буњинову подршку. Своју књигу *Повратак Чорба* из 1929. године Набоков је посветио Ивану Буњину уз речи: „Великом мајстору од марљивог ученика“.

лимпсест (в. више у: Рабате 1999/2000). Колико у Набоков-Сириновим референцама кроз подражавање форме, теме и ритма има пародије, питање је за дубљу анализу.[53] Ђерић сматра да се „акценат помера са подражавалачких на пародијски, како појединих песника тако и појединачних песничких наслова и дела“ (Ђерић 1999/2000: 23), те да од подражавања и парафраза Набоков стиже до травестије (Ђерић 2000: 192).

Набоковљеве новије песме одликује сиже, нарација, али не може се рећи да нарације нема у раним песмама. Једна таква рана и потресна песма је „У возу“ (*В поезде*, 1921) кад песник лежећи на уској клупи у возу усни сву своју младост па се пробуди у загушљивој ноћи:

...Преда ме стаде сва младост ми, ску̏па:
и плот, и крај клена рјабина она,
и сеница мрачна, и мокра клупа,
и стара станична икона.[54]

Такви су и „Чемпреси“ (*Кипарисы*) из 1919, таква је и љубавна песма „Ући ћеш и ћутке сести“ (*Ты войдешь и молча сядешь*, 1918):

Ући ћеш и ћутке сести
крај мене, у вечерњи час,
расејано миловати
под вратом атласну ткан.[55]

У интервјуу Алвину Тофлеру (Плејбој, 1964) Набоков каже: „У искушењу сам да добру песму, ма колике била дужине, дефинишем као концентрат добре прозе.“ (*Strong opinions* 1990: 44). За каснији период Набоков је написао да је „свој задатак видео у томе што је свака песма имала заплет и презентацију (ово је, такорећи, била реакција на досадну, танко сочну „париску школу“ емигрантске поезије)“ (*Стихи* 1979: 3).

---

[53] Стих „одлазе богови грмећи“ (*уходят боги, громыхая*) из Набоковљеве песме „Невреме“ (*Гроза*) Рабате види као дискретно пародирање песме *Весенняя гроза* (1828) великог руског песника класицизма Фјодора Тјутчева. Међутим, речени Набоковљев стих у вези је са епитетом „громокипући“ (*громокипящий*) у Тјутчевљевој песми, тј. са оним делом Тјутчевљеве песме који говори о томе како је весела Хеба просула громокипући пехар дожда појећи Зевсовог орла. Набоков опонаша Тјутчевљев метар, риму, строфу. У обе песме имамо четворостопни јамб (истоветно наизменично ређање 9 па 8 слогова) и катрене (мада неједнак број) укрштених рима. Стих *уходят боги, громыхая* може се видети и као отпраћање плејаде великих руских песника који као *боги*, богови, одлазе грмећи. Међутим, сам тон Набоковљеве песме не пародира већ одаје признање Тјутчеву. Набоков на Тјутчевљевој песми гради своју као што се нова црква гради на темељу старе светиње. Након пљуска као излива радости (исти мотив и тон код Тјутчева), Сирин подсећа вољену како је са њом трчао под кишобраном са којег су се сливале златне капи кише. Ту нема пародије, има само доградње, разговора два генија. Сасвим је друго питање на коју девојку је мислио песник. Највероватније на бившу вереницу Светлану Зиверт, са којом је раскинута веридба неколико месеци раније. Усуђујем се да претпоставим да је оптимистичан тон ове песме прекогнтиван јер је на сутрашњи дан („Грозе“ је написана 7. маја 1923) Сирин на балу, под маском вучице, први пут видео будућу супругу.

[54] Набоков 2002. Препев Р. Н.

[55] Набоков 2002.

ПРЕУМЉЕЊЕ СИРИНА У НАБОКОВА

Како за целокупно стваралаштво, тако и за поезију Владимира Набокова, може се рећи да она има барем два дела: песме до 30-их и песме после тог периода. Грубо говорећи, једно је хришћански период, друго гностички. Набоков је у Предговору издању *Poems and Problems* (1969: 13–14) понудио сложенију поделу:

1. банални љубавни стихови;
2. они који одражавају потпуно одбацивање Октобарске револуције;
3. период који иде дубоко у 20. године (20. века) приватног ретроспективно-носталгичног „кустоства“ и византијске сликовности;
4. затим неких 10-ак година у којима стихови имају мали сиже, и
5. период који почиње крајем 30-их па све до 1950. и који карактерише ослобођење од свих самонаметнутих окова и тврд стил.

Како Набоков последњих деценија живота пуном паром ради на прози, песама насталих у 5. фази има мало (укупно 14). Песме 4. фазе (са сижеом) 40-их година 15-ак, иако сиже примећујемо чак и у једној од првих песама „Киша мину“.

Песма „Музи“, написана 13. септембра 1929. године и објављена у збирци *Песме 1929–1951* (1952), гранична је — како каже Набоков у Предговору; означава границу његовог младалачког периода. Иако је својом јампском формом и десетерачким катренима налик на претходне, по тону се и она се може сврстати у нове песме („Искусан сам, скуп и нетрпељив“). Пре се може рећи да се оштра промена „укуса“ поклапа са 20 година необјављивања поезије, од *Повратка Чорба* (1929) па до *Песама 1929–1951* (1952).

Већ наредне песме у збирци из 1952. године (после песме „Музи“) („Вече у пустоши“ (*Вечер на пустыре* 1932), „Слава“ (*Слава* 1942), „Паришка поема” (*Парижская поэма* 1943)) одликују се неправилном структуром строфа и неуједначеним ритмом. И тон песама се променио, романтично осећање се посве изгубило, песник своди рачуне, удаљен је од оног што описује, хладнији и сувљи у експресији душевних садржаја, песме су слободнијег стиха, приповедније, ироничне, речју „зрелије“. Након „преврата“, тј. после песме „Музи“ (1929), Набоков се више не држи строге форме стиха, ритам се смењује, песме добијају поливалентност његових прича, паучинасту структуру неуронске мреже где се светла пале по ћудљивом принципу унутрашњег монолога.

Струве сведочи овако: „Ретко да код неког другог песника између стихова из раног и познијег периода постоји таква провалија, као код Сирина... У раним песмама врло снажно звуче патриотске и (књижевне) религиозне ноте, у њима је много сентименталног жала за домовином, брезицама, пуке дескрипције. Касније настаје нагла промена укуса...“ (Струве 1956: 164). Песме треће „византијске“ фазе изразито су бројне и сентименталне, али зрели Набоков покушавао је да се одрекне „грехове“ своје христољубиве младости: у интервјуу Алфреду Апелу изјављује да се једва отресао „лаж-

ног сјаја византијске сликовности која је привлачила младе песнике Блокове ере“, те да су ту византијску сликовност неки његови читаоци погрешно схватили као његов интерес за религију која му, „осим литерарне стилизације, никада ништа није значила“ (Nabokov’s interview to A. Appel 1971). Међутим, чак и површно ишчитавање Сиринових раних песама увериће нас у супротно. Ево, на пример, песме „У пећини“ (*В пещере*, 1924):

Над Витлејемом ноћ би ледна.
Ја овцу тражих из свог стада.
Ту пећина бејаше једна
и чудо доживех тада.
...
Дрводеља, Јосиф брадат,
попут тамних, стезаше, преса,
те шаке, којима некада
необрађене даске теса...[56]

О Набоковљевим религиозним песмама Глеб Струве (који је јавно углавном подржавао Набокова) каже у једном приватном писму из децембра 1955. да у Сириновим раним песмама има „много лажних песама на религиозне теме (оне су понекад веома дирљиве), али у њима никада није било ни трунке религиозности“.[57] Нетачно. Набоков је као младић темељно уронио у хришћански мистицизам. Касније постаје изразити, тотални гностик, о чему најбоље сведоче његови наративни механизми одраза и демијурга у романима, као и свепрожетост целог опуса темом оностраности. Провалију која зјапи између претходне поетске продукције „анђеоских стихова“ и оне која настаје касније, приметила је и Зинаида Шаховска (Зинаида Шаховская) која се пита (као и многи од поштовалаца Сиринове поезије) „где нестаде онај Владимир, где нестаде Сирин“ (Шаховская 1979: 12).[58] У занимљивом раду „Путник јаснокрили“ Наталија Толстој (Наталия Ивановна Артоменко-Толстая) пише о Набоковљевој преокупираност ду-

---

[56] Набоков 2002. Препев Р. Н.

[57] Письмо В. Маркову от 17 декабря 1955 г. „В. Набоков в отзывах современников“ / Предисл. и подгот. текста О. Коростелева. *Литературное обозрение* 3 (1996): 112. Према: Маликова 2002: 544.

[58] *Куда исчез, куда пропал тот Владимир еще Сирин...?* Кнежевског рода (кнегиња тј. принцеза) Зинаида Шаховска (1906–2001), списатељица, књижевни критичар и уредник, ангажовани патриота, упознала је породицу Набоков у Берлину 1932. Чувала је 64 писма које јој је Набоков послао, као и 71 копију писама које је послао другима. Из њих сазнајемо да је Сирин био изразито љубазан и културан, предусретљив, у писмима је поздрављао заједничке познанике, писао честитке и дирљива саучешћа; био је поносан и посвећен отац... Шаховска пише: „Гледао је људе које би сусрео и на оно што би сусрео са уживањем гурмана пред укусним јелом...“ (Шаховская 1979: 13). Набоков је сам инсистирао на преписци са З. Шаховском. Касније је тражио своја писма натраг а након стечене светске славе на коктелу париског издавача Галимара правио се да је не познаје. Набокови су често живели у дивљој беспарици. Зависили су од утицајних пријатеља, разбацаних по Европи. Ови су Сирину организовали књижевне вечери по Паризу, Бриселу, Лондону, писали гарантна писма, прослеђивали новац, чинили велике и мале услуге (в. Више у: Шаховская 1979).

ховним светом, анђелима и Богом 20-их година 20. века — насупрот каснијем наглом ишчезавању ових мотива па чак и њиховом пародирању, нпр. у причи „Заузет човек“ (1931), где се анђео-чувар главног јунака зове Иван Иванович Енгел (в. Толстая 1992). Мотиви анђела се појављују у бројним песмама закључно са *Чорбом*,[59] што показује и учесталост лексеме *ангел* (*анг҃ел* 47), али и других хришћанских термина (*Христ҃ос* 4; *Госп҃од*- 14; *Бог҃* 40; *бог҃*- 35; *бож*- 60; *душа* 57; *рај* 19).[60] „Војска дугиних боја“ потом нагло ишчезава. Већ у поеми „Слава“ (1942) песник назива себе „безбожником слободне душе“ а у *Друг҃им обалама* Набоков говори о безличној тами с обе стране живота. Ипак, иза византијских (хришћанских) слика стајало је хришћанско осећање света (хармонија, љубав, вера, смисао, жртва, православна Русија) јер су само са таквог врела могли настати Сиринови стихови пуни Христа.[61]

На свет који нас окружује Сирин је гледао као на илузију. Зато је лајтмотив читавог његовог опуса, укључив поезију, и то од самих почетака, варљива истина, илузија ока, превара и мистификација. Ствари нису такве какве их видимо, треба гледати с наличја.

ВАСИЛИЈЕ ШИШКОВ И ГЕОРГИЈЕ АДАМОВИЧ

У збрци *Песме 1929–1951* појављују се и две песме „К Русији“ (1940) и „Поете“ (1939), песме које је Набоков приписао свом измишљеном песнику Василију Шишкову. За песму „К Русији“ Набоков каже да је то његов „последњи апел отаџбини“. Након пакта између „два тоталитарна чудовишта“ [СССР и Немачке, 1939], „ако сам се и обратио Русији, то је било само преко посредника“ (Набоков, *Стихи и комментарии* 1946). Заиста, после ове песме нежни заветнички патриотизам белог Руса ишчезава из Набоковљевих песама. За „Поете“ Набоков каже: „Песма је написана

---

59 У „Паришкој поеми“ (1943) постоји стих у којем се помиње анђео: „он је некад био анђео, као ви“ (*он когда-то был ангел, как вы*). Набоков 2002.

60 Број појављивања речи је апроксимативан. Фреквенција је израчуната према издању *Стихотворения* 2002.

61 Набоковљев стид и порицање Христа говори о некој врсти мимикрије, чији је могући циљ уклапање у средину (у овом случају, безбожну академску средину Сједињених Држава). Уједно, овај став је и лепа препорука за будућу канонизацију генија у модерном времену у којем је Бог непожељан. Иако темпонаут, путник кроз време, Набоков наилази на непријатност кад доспе до теме својих хришћанских песама; он нема позитиван (добродушан) отклон према својим его-позицијама на хронолошкој оси живота, што нам говори или о непрерађеној неурози, или о камуфлажи. Јер, Набоков није безбожан, како се у Америци радо представљао. Он је прикривени посвећених и мистик који препознаје и негује божанско у себи (не једном је о томе певао). Бог у нама и изван нас, и „Маја“, илузија света, светоназор је гностички (упанишадско-хиндуистичко-будистичког типа) којем се Набоков приклонио. Он напушта „време и место“ хришћанског миљеа. Рај, Бог, пакао, све су то категорије ума јер подразумевају некакво место у простору (тамо негде). Набоков реферише, тражи оно заумно, изван ума и његових категорија. Ипак, има нешто крајње непријатно у чињеници да, након деценије и по стихо-Христо-творења, В. В. Набоков пере руке од свог христољубља.

са циљем да се ухвати у замку поштовани критичар (Г. Адамович, гласило *Последние новости*), који је аутоматски изражавао незадовољство свим што сам написао. Трик је успео: у свом недељном извештају он је са тако красноречивим одушевљењем дочекао појаву ‘мистериозног новог песника’ да нисам могао да одолим да не пролонгирам шалу описујући свој сусрет са непостојећим Шишковим у причи, у којој је, поред осталих пикантерија, била критичка анализа саме песме и похвала Адамовича“ (*Стихи* 1979: 319). Георгије Адамович заиста није љубио Сиринов стих („Сумњив таленат за версификацију... Понекад није било ни једне речи која би се памтила, ни један ред који желите да запамтите... Песме прилично замршене, глатке, паметне [...], водене [...], рационалне и без музике...” (према: Маликова 2002: 54). Космичка правда је хтела да Адамович 1939. није препознао правог аутора иза Шишкова. Над Шишковљевим (Набоковљевим) „Поетама“ Адамович (у *Последњим новостима* 17. августа 1939. године) кличе овако: „Сваки ред је талентован, свака реч је убедљива, широке мелодије, а открића су свуда разбацана — у неочекиваном и правом епитету, то неочекивано и одмах заводљиво понављање, које никакво искуство не може заменити... Ко је ово? Одакле је? Врло је могуће да ће за годину-две свако ко негује руску поезију знати његово име...“ (према: Струве 1956: 243). Тако је Георгије Адамович ушао у анегдоту, и за многе постао знаменит баш по овој бламажи. Поред тога, „Поете” су омаж песнику Владиславу Ходасевичу. У тематском и стилском смислу песма је конструкција поезије Ходасевичевог потенцијалног настављача. Чак је и измишљени Василиј Шишков реминисценција на Ходасевичев истоимени лик из приче „Живот Василија Травникова” (1936). Владимир Набоков у некрологу пријатељу те 1939. године исписује изузетно похвалне речи за Ходасевича — „Највећи руски песник нашег времена“ (*Strong opinions* 1990: 223).[62]

ПЕСМЕ НЕ-СИРИНОВЕ

Песма „Лилит“ (1928) дијаметрално је супротна од рајских Сиринових стихова из младости. Зашто ли је Набоков пожелео да упозна Ад и његову домаћицу Лилит? Да би „забавио пријатеља“? Он каже: „Написана пре више од четрдесет година да забави пријатеља, ова песма није могла бити објављена ни у каквом пристојном часопису тог времена. Његов рукопис је тек недавно откривен међу мојим старим папирима. Проницљиви читалац ће се уздржати од тражења веза ова апстрактне фантазије са мојом каснијом прозом“ (*Стихи* 1979: 319). Лилит је паклено створење. Зоран Ђерић (који се није уздржао од тражења веза Лилит и каснијих Набоковљевих творевина) примећује сличност Лилит и Лолите, и на фонетском и на семантичком нивоу. Лилит је нимфа, ноћна и демонска, нимфа радозналости и пакости; за њу се везује први инцест. Лолита је такође радознала, па и па-

[62] *Sovremennyya zapiski* LIX, Paris, 1939. Prema: *Strong opinions* 1990.

косна, а инцест се врши над њом (в. Ђерић 2000: 109–110). Песма почиње стиховима: „Умро сам...“ Девојчица ријеђег пазуха заклонила је очи од светлости и погледом својих зелених очију сагорела одећу лирског „ја“. У завршном тренутку коита са њом, песник се обрео на улици. Проливши семе, схвата да се нашао у Паклу. Заиста заокрет од анђеоских стихова.

У песми „Neuralgia intercostalis“ (1950) Набокова још увек боле „руске струне“.

О, не, у ребрима није
— ова бол, овај ад —
руске струне боле
стару лиру сад.[63]

Мало ремек-дело, са безданом љубави и паником љубавника, јесте песма „Заљубљеност“ (*Влюбленность*) коју исписује Набоковљев дупелгенгер Вадим Вадимович у роману *Look at the Harlequins* (1973):

Заборављамо заљубљеност да је
не просто лица друкчији трачак,
под локвањима то бездан та је,
ноћна паника пливача.[64]

У краткој песми „Какво то лоше учиних дело“ (*Какое сделал я дурное дело,* 1959) први стих алудира на саблажњеност јавности на обе стране Атлантика над романом „Лолита“:

Какво то лоше учиних дело,
и ја развратник кô сви злочинци,
ја, што машту наметнух свету целом
о јадној мојој девојчици.[65]

Истовремено, аутор пародира Пастернакову песму „Нобелова награда“ (*Нобелевская премия*, 1959) у којој Борис Пастернак каже, мислећи на одијум совјетске власти: *Что же сделал я за пакость, / Я убийца и злодей? / Я весь мир заставил плакать / Над красой земли моей...* Уместо Пастернаковог стиха „над лепотом земље моје“, имамо стих: „над јадном девојком мојом“. Глеб Струве није опростио Набокову ово богохуљење не Пастернака већ Русије (в. Струве 1956: 123). У песми је присутна и референца на Пушкинову песму *Exegi monumentum* којом Александар Сергејевич подиже споменик самом себи, споменик од свог дела. Набоков песму завршава предвиђањем свог значаја: „Сен руске гране још ће да се њише / на мермеру моје руке.“ (*...тень русской ветки будет колебаться / на мраморе моей* руки). У том стиху аутор је провукао свој псеудоним „Сирин“ испод речи сирень (јоргован) који је за симболисте био симбол руског песништва.

---

63 Набоков 2002. Препев Р. Н.
64 Набоков 2002. Препев Р. Н.
65 Набоков 2002. Препев Р. Н.

„Последња“ Набоковљева песма од 9. априла 1967. трепет је душе над визијом давне љубави. „После 43 или 4 године“ дошла му је у сан давнашња љубав, опет млада, с гитаром у рукама, тек да му каже да је умрла. Била је то покојна Валентина Шуљгина (познатија као Тамара, тј. Машењка).[66]

Четрдесет три ил четири лета
ни на памет ми ниси пала:
сад, без повода, без преокрета,
у сну преда ме ти си стала.
...
Ал иако, с гитаром у руци,
ти опет „младица би“, она врла,
не да ме старој враћаш муци,
већ само да кажеш — да си умрла.[67]

Чујмо и шапат Набокова-Сирина у песми „Нерођеном читаоцу“ (1930) упућен управо нама, његовим читаоцима:

Ти, светли житељу будућих векова,
старина љубитељу...

Ја с тобом ту сам. Не бежиш, око ти благо.
На твоје ме груди однекуд спустио мрак.
И осећаш: свежине зрачак, хладан и лак,
из прошлости...[68] Прощай же. Я доволен.

Можемо закључити да Набоковљеву поезију одликује велика разлика између песама насталих до 1930. и оних које су настале касније. Прве су прожете хришћанским доживљајем света, док у познијим песмама та димензија ишчезава. Набоков временом све мање пише песме. Такође, скоро сасвим напушта строги метар који одликује песме прве фазе. Његове позне песме као да су сублимат његових прозних текстова. Већина Набоковљевих песама написана је на руском језику а тема Русије један је од лајт-мотива читавог његовог поетског опуса.

Лирско стваралаштво Владимира Набокова неправедно је запостављено и у контексту његовог комплетног дела и у контексту руске поезије уопште.

---

66 Истраживачи Набоковљевог дела често истичу да је песма „После 43 или 4 године“ последња. Али, она то није јер је Набоков после овог датума написао још неколико, додуше малих, песама: „Како сам волео стихове Гумиљова!“ (*Как любил я стихи Гумилева*, 1972), већ поменута песма „Заљубљеност“ (*Влюбленность*, 1973) и „За Веру“ (*То Vera*, 1974). Дакле, да исправимо овде неправду, последња песма припада ипак госпођи Набоков а не првој Набоковљевој великој љубави Валентини Шуљгиној.

67 Набоков 2002. Препев Р. Н.

68 Набоков 2002. Препев Р. Н.

ЛИТЕРАТУРА

Бойд Брайан. *Владимир Набоков. Русские годы*. Москва: Независимая Газета; Санкт-Петербург: Симпозиум, 2010.

Џонсон Доналд. „Владимир Набоков и Руперт Брук“. *В. В. Набоков: Pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова* Т. 2. (ред. Долинин). Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2002.

Ђерић Зоран. „Руска емигранстска критика о поезији Сирина-Набокова“. *Поља месечник за уметност и културу* 412/414 (1999/2000): 23–27.

Ђерић Зоран. *Анђели носталгије: поезија Данила Киша и Владимира Набокова*. Бања Лука: Бесједа, 2000.

Ђурић Остоја. *Антологија поезије руског Београда*. Београд: Zepter Book World, 2002.

Епштејн Михаил „Опраштање с предметима или набоковско код Набокова“. *Нови Видици* 1 (1991): 87–93.

Јерофејев Виктор. „Руски метароман В. Набокова, или у потрази за изгубљеним рајем“. *Нови Видици* 1 (1991): 11–45.

Каминер, Владимир. *Толстојева брада, Чеховљеве ципеле — шетња кроз руску књижевност*. Београд: Лагуна, 2021.

Лотман Михаил. «Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф. К. Годунова-Чердынцева». *Владимир Набоков: pro et contra.* Том 1. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000.

Лотман Михаил. «А та звезда над Пулковом…». *Заметки о поэзии и стихосложении В. Набокова* 3 (1999): 75–76.

Мельников Николай, Коростелева О. А. (ур.). *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000.

Набоков Владимир (Вл. Сирин). *Стихи.* Частное издание. Петроград: Художественно-графическое заведение Унион, 1916.

Набоков Владимир (Вл. Сирин). „Руперт Брук“. Берлин: *Грани* 1 (1922): 211–231. (према: Набоков, В. *Собрание сочинений русского периода.* В 5 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004.)

Набоков Владимир. *Стихи* (Предговор Вера Набоков). Анн Арбор: Ардис, 1979.

Набоков Владимир. *Дар* (превод Лидија Суботин). Вршац: КОВ, 1994 [1952].

Набоков Владимир. *Друге обале* (превод Петар Вујичић). Градац: Градац; Чачак: Дом културе, 1995 [1954].

Набоков Владимир. *Стихи и комментарии. Заметки «для авторского вечера 7 мая 1949 года»* / Вступ. ст., публ. и комм. Г. Б. Глушанок. *Наше наследие* 55 (2000).

Набоков Владимир. *Стихотворения* (Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания М. Э. Маликовой). Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002.

Набоков — Вилсон. *Писма 1940–1971* (ур. Сајмон Карлински). Подгорица: ЦИД, 2005 [2001].

Набоков Владимир. *Причај, сећање: изнова посећена аутобиографија* (превод Ален Бешић, Милица Кецојевић и Срђан Вујица). Београд: Дерета, 2022 [1967].

Рабате Лоран. „Поезија традиције: студија о избору *Стихи* Владимира Набокова“ (прев. Јован Попов). *Поља: месечник за уметност и културу* 412/414 (1999/2000): 15–20.

Струве Глеб. *Русская литература в изгнании: опыт исторического обзора зарубежной литературы*. Издание третье, исправленное и дополненное. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1956.

Толстая Наталия. „Спутник яснокрылый“. *Русская литература* 1 (1992): 188–192.

Ходасевич Владислав (1937, 13 февраля). „О Сирине“. <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/kritika/hodasevich/o-sirine.htm> 17.10.2022.

Чук Лиляна. „Время в романах Набокова“. *Вопросы литературы* 1 (2015): 284–303.

Шаховская Зинаида. *В поисках Набокова*. Париж: La Presse Libre, 1979.

Яновский Василий. *Поля Елисейские*. Нью-Йорк: Книга памяти, 1983. <http://www.belousenko.com/books/yanovsky/yanovsky_elisey.htm> 17.10.2022.

Field Andrew. V*N, the life and art of Vladimir Nabokov* (3rd ed.). New York: Crown Publishers Inc., 1986.
Ćuk Ljiljana. *Shine on Nabokov — Celestial keys to Pale Fire*. Novi Sad: Grafička radionica Sputnik, 2016.
Nabokov Vladimir. *Poems and Problems*. New York: McGraw-Hill Book Co, 1969.
Nabokov's interview to Alfred Appel. *Novel: A Forum on Fiction*, Providence: Brown University. Spring, 1971 [1970].
Nabokov Vladimir. *Strong opinions*. New York: Vintage Books, 1990 [1973].

REFESENCES

Bojd Brajan. *Vladimir Nabokov. Russkie gody*. Moskva: Nezavisimaya Gazeta; Sankt-Peterburg: Simpozium, 2010.
Chuk Lilyana. „Vremya v romanah Nabokova". *Voprosy literatury* 1 (2015): 284–303.
Ćuk Ljiljana. *Shine on Nabokov — Celestial keys to Pale Fire*. Novi Sad: Grafička radionica Sputnik, 2016.
Dzhonson Donald. „Vladimir Nabokov i Rupert Bruk". *V. V. Nabokov: Pro et contra. Materialy i issledovaniya o zhizni i tvorchestve V. V. Nabokova*. T. 2. (red. Dolinin). Sankt-Peterburg: Izd-vo RHGA, 2002.
Đerić Zoran. „Ruska emigranstska kritika o poeziji Sirina-Nabokova". *Polja. Mesečnik za umetnost i kulturu* 412/414 (1999/2000): 23–27.
Đerić Zoran. *Anđeli nostalgije: poezija Danila Kiša i Vladimira Nabokova*. Banja Luka: Besjeda, 2000.
Đurić Ostoja. *Antologija poezije ruskog Beograda*. Beograd : Zepter Book World, 2002.
Epštejn Mihail „Opraštanje s predmetima ili nabokovsko kod Nabokova". *Novi Vidici* 1 (1991): 87–93.
Field Andrew. *VN, the life and art of Vladimir Nabokov* (3rd ed.). New York: Crown Publishers Inc., 1986.
Hodasevich Vladislav (1937, 13 fevralya). „O Sirine". <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/kritika/hodasevich/o-sirine.htm> 17.10.2022.
Jerofejev Viktor. „Ruski metaroman V. Nabokova, ili u potrazi za izgubljenim rajem". *Novi Vidici* 1 (1991): 11–45.
Kaminer, Vladimir. *Tolstojeva brada, Čehovljeve cipele — šetnja kroz rusku književnost*. Beograd: Laguna, 2021.
Lotman Mihail. «Nekotorye zamechaniya o poezii i poetike F. K. Godunova-Cherdynceva». *Vladimir Nabokov: pro et contra*. T. 1. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2000.
Lotman Mihail. «A ta zvezda nad Pulkovom…». *Zametki o poezii i stihoslozhenii V. Nabokova* 3 (1999): 75–76.
Mel'nikov Nikolaj, Korosteleva O. A. (ur.). *Klassik bez retushi. Literaturnyj mir o tvorchestve Vladimira Nabokova*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.
Nabokov Vladimir (Vl. Sirin). *Stihi. Chastnoe izdanie*. Petrograd: Hudozhestvenno-graficheskoe zavedenie Union, 1916.
Nabokov Vladimir (Vl. Sirin). „Rupert Bruk". *Grani* 1 (1922): 211–231. (prema: Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*. V 5 t. T. 1. Sankt'Peterburg: Simpozium, 2004.)
Nabokov Vladimir. *Poems and Problems*. New York: McGraw-Hill Book Co, 1969.
Nabokov's interview to Alfred Appel. *Novel: A Forum on Fiction*, Providence: Brown University. Spring, 1971 [1970].
Nabokov Vladimir. *Stihi* (Predgovor Vera Nabokov). Ann Arbor: Ardis, 1979.
Nabokov Vladimir. *Strong opinions*. New York: Vintage Books, 1990 [1973].
Nabokov Vladimir. *Dar* (prevod Lidija Subotin). Vršac: KOV, 1994 [1952].
Nabokov Vladimir. *Druge obale* (prevod Petar Vujičić). Gradac: Gradac; Čačak: Dom kulture, 1995 [1954].

Nabokov Vladimir. Stihi i kommentarii. Zametki «dlya avtorskogo vechera 7 maya 1949 goda» / Vstup. st., publ. i komm. G. B. Glushanok. *Nashe nasledie* 55 (2000).
Nabokov Vladimir. *Stihotvoreniya* (Vstupitel'naya stat'ya, sostavlenie, podgotovka teksta i primechaniya M. E. Malikovoj). Sankt-Peterburg: Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt», 2002.
Nabokov — Vilson. *Pisma 1940–1971* (ur. Sajmon Karlinski), Podgorica: CID, 2005 [2001].
Nabokov Vladimir. *Pričaj, sećanje: iznova posećena autobiografija* (prevod Alen Bešić, Milica Kecojević i Srđan Vujica). Beograd: Dereta, 2022 [1967].
Rabate Loran. „Poezija tradicije: studija o izboru Stihi Vladimira Nabokova" (prev. Jovan Popov). *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* 412/414 (1999/2000): 15–20.
Shahovskaya Zinaida. *V poiskah Nabokova*. Parizh: La Presse Libre, 1979.
Struve Gleb. *Russkaya literatura v izgnanii: opyt istoricheskogo obzora zarubezhnoj literatury*. Izdanie tret'e, ispravlennoe i dopolnennoe. N'yu-Jork: Izdatel'stvo imeni CHekhova, 1956.
Tolstaya Nataliya. „Sputnik yasnokrylyj". *Russkaya literatura* 1 (1992): 188–192.
Yanovskij Vasilij. *Polya Elisejskie*. N'yu-Jork: Kniga pamyati, 1983. <http://www.belousenko.com/books/yanovsky/yanovsky_elisey.htm> 17.10.2022.

Ljiljana Ćuk

POETRY OF VLADIMIR NABOKOV

Summary

The paper lists and names Nabokov's poetry collections and places them in a biographical context with the intention of understanding the thematic cycles. Only 15 songs, out of hundreds, were written in English. Although Nabokov offered a more complex division of his poetic cycles, there is a big difference between those created in the period up to 1930 and those created later. Nabokov's success as a writer and his growing body of prose have changed his Christian and patriotic prism, and he openly renounces Christian iconography. The poetry created after the breakthrough song "Muzi" acquires all the characteristics of his cobweb prose, the strict meter is abandoned, although a strong sensitivity still beats behind the motive structure of the verses. Nabokov's poems are narrative, they have a rounded story with which the poet communicates some inner event. Also, in them the poet talks to his poetic predecessors, parodies some of them, praises some and builds on the theme or process further. Numerous poems are scattered throughout Nabokov's novels and stories.

Key words: Sirin, poetry, poetry collections, Russia.

UDC 821.161.1.09 Tolstoj L. N.
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.15

Мария А. Александрова
Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова (Россия)
nam-s-toboi@mail.ru

Maria A. Aleksandrova
Linguistics University of Nizhny Novgorod (Россия)
nam-s-toboi@mail.ru

«РУССКАЯ ФРАНЦУЖЕНКА» В РОМАНЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ *СВИДАНИЕ С БОНАПАРТОМ:* ПОЛЕМИКА С КЛАССИКОМ

“RUSSIAN FRENCHWOMAN” IN BULAT OKUDZHAVA’S NOVEL *DATE WITH BONAPARTE:* DISPUTE WITH THE CLASSIC WRITER

Анализ творческой рецепции *Войны и мира* Л. Толстого в романе о наполеоновских войнах сосредоточен на образе «русской француженки» — персонаже, который соотнесён с m-lle Bourienne, но освещён принципиально иначе. Избранный ракурс наблюдений даёт возможность проследить логику полемики Окуджавы с толстовским «текстом врага»; в то же время показано, что высшим ориентиром автора *Свидания с Бонапартом* была идея родства «детей человечества» (Толстой). Диалог Окуджавы с великим предшественником охарактеризован в свете опыта катаклизмов XX века, спроецированного писателем на историческое прошлое.

Ключевые слова: Лев Толстой, Булат Окуджава, рецепция, диалог, полемика.

The analysis of the creative reception of *War and Peace* in the novel about the Napoleonic Wars focuses on the image of “Russian Frenchwoman” — a character associated with m-lle Bourienne but represented in a fundamentally different way. The chosen perspective makes it possible to trace the idea of Bulat Okudzhava’s dispute with Tolstoy’s “enemy text”; at the same time, the priority of the author of *Date with Bonaparte* was the idea of an alliance between the “children of mankind” (belonging to Tolstoy). Okudzhava’s dialogue with his great predecessor is characterized in light of the experience of the calamities of the 20th century, projected by the writer on the historical past.

Key words: Leo Tolstoy, Bulat Okudzhava, reception, dialogue, dispute.

Роман о войне 1812 года на фоне *Войны и мира*: толстовская традиция или ревизия классического наследия?

Обращение исторического романиста к событиям 1812 года означало вступление в ту область, где авторитет Толстого непререкаем. Без рефлексии о книге, вошедшей «в состав воздуха нашей культуры» (Сухих 2002: 7), не мог возникнуть сам замысел романа *Свидание с Бонапартом*. Первые интерпретаторы констатировали ответственность этого шага Окуджавы, по-разному трактуя характер связей новой книги с классическим произведением.

А. Адамович, который исследовал роль *Войны и мира* в осмыслении войн XX века, но игнорировал обширную послетолстовскую беллетристику на материале наполеоновской эпохи, утверждал: «Лишь сто лет спустя <после *Войны и мира*> русский писатель напрямую обратился к теме, открытой (и закрытой) в русской прозе Львом Толстым, — Булат Окуджава в романе “Свидание с Бонапартом”» (Адамович 1986: 3–4). Видимо, в глазах автора этого отзыва не имели эстетической и познавательной ценности ни *Двенадцатый год* Д. Мордовцева (1879), ни *Сожжённая Москва* Г. Данилевского (1886), ни советская военно-историческая, историко-биографическая проза той же тематики. *Свидание с Бонапартом*, достойное быть прочитанным на фоне великой книги, оказалось поставлено чрезвычайно высоко: «Но смотрите, как он <Окуджава> это сделал: совершенно не скрывая, что образы и картины Толстого, атмосфера толстовской эпопеи были для него, являются основной “реальностью” (как и для каждого из нас: *другой реальности 1812 года мы не знаем и восприняли бы её с немалым, очевидно, сопротивлением*)»[1] (Адамович 1986: 4). В сущности, речь идёт о национальном мифе, который подлежит актуализации, но защищён от ревизии. Заворожённость толстовской «реальностью» помешала рецензенту *Свидания с Бонапартом* увидеть, что в каноническую картину 1812 года не вписывается одна из фигур первого плана: «Женщина на развалинах мира... Француженка, не знающая предрассудков» (Окуджава 1989: 406). «Горестные воспоминания о минувшем Луизы Бигар», составляющие вторую часть романа, не упомянуты и в другом, более подробном разборе диалога Окуджавы с Толстым (Абуашвили 1999). Когда же исследовательская интуиция подсказывала, что образ француженки имеет отношение к творческой рецепции *Войны и мира* (Дронова 1992: 29, 30), конкретные наблюдения не перерастали в анализ функций персонажа.

Иную перспективу обозначили два одновременных высказывания — краткая, но ёмкая статья Е. Лебедевой, осветившая спор Окуджавы с философией истории Толстого (1986: 380–382), и глава монографии Г. Белой *Литература в зеркале критики*: «Так, *с периферии событий*, войну 1812 года до Окуджавы не писал ещё никто...» (1986: 212). Подразумеваемое рас-

---

[1] Курсив в цитатах везде наш. — *М. А.*

шифровал С. Зенкин: «...напрашивается продолжение: “...никто, даже Толстой!”» (1987: 71). Но признанию, что роман Окуджавы «открыто полемичен» (Белая 1986: 210), подчас противоречили интерпретационные модели самого критика. Француженка предстаёт вариантом знакомого по *Войне и миру* человеческого типа — чуждого русским иноземца:

> *Наивная и ничего не понимающая* Луиза Бигар в силу своей цепкости и наблюдательности как героиня оказала бесценную услугу автору: из её бесхитростного рассказа мы узнаём, что делали (именно что делали, а не что думали — *этого ей не понять*) главные герои романа в самые тяжкие для отечества дни, что происходило в горящей Москве.
>
> (Белая 1986: 212)

Хотя Г. Белая не подчиняет окуджавскую картину прошлого «реальности» *Войны и мира*, именно законы толстовской эпопеи диктуют объяснение судьбы Луизы Бигар: соединённая воля патриотов «выталкивает её из России» (1986: 216); при этом «русская боль» француженки (Окуджава 1989: 405) просто не замечена. Между тем процитированный выше тезис Г. Белой о новаторстве писателя, показавшего эпоху *с периферии событий*, отнесён непосредственно к «посторонней» Луизе. Поэтому персонаж должен быть рассмотрен не в качестве «зеркала», простодушно отражающего чужую жизнь, но как носитель особого взгляда на мир, реализующий авторские интенции.

Вопрос о месте образа француженки в художественной системе *Свидания с Бонапартом* впервые поставлен С. Бойко. Проведя убедительные параллели между романом и автобиографической прозой Окуджавы, исследовательница заключает: актриса и певица Луиза Бигар — «второе я» поэта-барда (Бойко 2013: 333–335, 342–343). Здесь же намечен ещё один аспект сопоставления автора («московского грузина») и его героини — по признаку этнической «инаковости» среди русских. Остаётся сделать следующий шаг: выяснить роль персонажа, связанного с внутренним опытом писателя, в диалоге с Толстым.

Французы, считавшиеся украшением столичного и провинциального общества, именуемые в этом качестве «русскими французами» (Записки 1910: 197, 200), неизбежно появлялись на страницах романов о 1812 годе — до Толстого и после него. Выдвижение такой фигуры на первый план говорит об особом ракурсе восприятия классической книги, где «психическое отличие национальностей схвачено и выдержано до тонкостей» (Страхов 2000: 284), где «ясно светится <...> чисто русский идеал» (Страхов 2000: 348), трактуемый Толстым как основа идеала всечеловеческого. Специфику окуджавской рецепции *Войны и мира* обусловили современные проблемы, обострившиеся в период работы над *Свиданием с Бонапартом* (1979–1983). С одной стороны, позднесоветское общество переживало кризис идеи «братства народов». В литературную критику проникла шовинистическая риторика, из лагеря «почвенников» раздавались внятные намёки: и богат-

ства русской классической традиции писателям-«нацменам» недоступны, и судить об истории России такие, как Окуджава, не смеют[2]. С другой стороны, росла угроза самоубийственной ядерной войны. В этих обстоятельствах единство «детей человечества» (Толстой 1940б: 39) мыслилось сверхценностью, от приятия либо отвержения которой зависит и судьба страны, и само существование мира.

В интервью 1970–1980-х годов Окуджава называл Толстого в ряду любимых писателей и литературных учителей. Читательская любовь не только не исключала полемики, но делала её особенно пристрастной.

Толстовский «текст врага» как творческий импульс автора *Свидания с Бонапартом*

В XX веке из наследия Толстого традиционно извлекалась идея общности национальной, заслонявшая всечеловеческую мысль писателя. Такой подход имел опору и в литературной критике предшествующего периода, но советские идеологи полностью подчинили задачам «военно-патриотического воспитания» *мысль народную*, «“обструганную” до состояния болванки» — пресловутой «дубины» (Миллер 2015: 21). Академические и популяризаторские прочтения *Войны и мира* зачастую придавали нравственному облику классика непредумышленную карикатурность: этакий «матёрый человечище, неутомимо, будто неандерталец, размахивающий “дубиной народной войны”» (Дубшан 2001: 25). В то же время официальную версию нельзя считать совершенно произвольной по отношению к реальной позиции писателя в 1860-е годы; советский идеологический конструкт лишь резко выделил «националистический руссоизм», который «резюмирован в рассуждении о преимуществах дубины» перед любой иноземной силой (Майдель 2006: 28).

В советской версии классического канона не было места позднему Толстому — автору статей «Христианство и патриотизм» (1894), «Патриотизм или мир?» (1896), «Патриотизм и правительство» (1900), где последовательно проводится мысль об ограниченности даже самого искреннего национального чувства ввиду его генетической связи с войной (1956: 27–80; 1958: 45–53, 425–444). Публикация этих текстов в академическом собрании сочинений сопровождалась предуведомлением об ошибках гения, а приёмом разграничения произведений «ущербных» и образцовых служил укор Толстому в отказе от самого себя: осудил войну и патриотизм с точки зрения «абстрактного» христианского гуманизма, «словно отрешившись от своего былого взгляда на освободительные войны, художественно-реалистически выраженного им некогда в “Севастопольских рассказах” и “Войне и мире”» (Брейтбург 1956: XI). Отсылки к статье «Патриотизм

---

[2] См. обзор нападок на Окуджаву в советской печати 1970–1980-х гг. (Александрова 2005: 260–261).

или мир?» в *Свидании с Бонапартом* (Александрова 2021: 338–339) позволяют считать, что свободой рефлексии о *Войне и мире* Окуджава в немалой степени обязан самому Толстому.

Осмыслению подлежал прежде всего «текст врага» — важнейшее проявление аксиологии *Войны и мира*:

> Категория враждебного в романе Толстого не тождественна этической категории злого. В тексте врага оказываются персонажи, поступки, речи, жесты, не имеющие ни воли, ни цели, ни действия зла, но, будучи бесполезными, мнимыми, чужими, являются вредными <...> для того утопического русского космоса, который сотворил Толстой в эпилоге романа.
>
> (Козлова 2004: 56)

Универсальная враждебность лишь отчасти реализуется в конкретной военной вражде, но по понятным причинам «наиболее репрезентативным национальным элементом текста врага <...> является французский текст» (Козлова 2004: 56). Апелляция Толстого к мнению французских историографов и мемуаристов неизменно заключается в иронические интонационные кавычки. Один из действенных приёмов дискредитации французского взгляда на события — обнажение театральности чужого (чуждого) сознания. «Великий человек», воображающий себя режиссёром и солистом исторического спектакля, находит послушных его замыслу партнёров среди современников и потомков; таков Адольф Тьер — соавтор «наполеоновской легенды»:

> 29-го мая Наполеон выехал из Дрездена, где он провёл три недели, окружённый двором, составленным из принцев, герцогов, королей и даже одного императора. Наполеон перед отъездом обласкал принцев, королей и императора, которые того заслуживали, побранил королей и принцев, которыми он был не вполне доволен, <...> и, нежно обняв императрицу Марию-Луизу, *как говорит его историк*, оставил её огорчённою разлукой, которую она — эта Мария-Луиза, <...> казалось, не в силах была перенести.
>
> (Толстой 1940а: 8)

Толстой иронизирует и над отечественными трансляторами «наивной, необходимой военной лжи» (Толстой 1955: 12), изготовленной по чужим образцам[3]. Театрализацию войны, всей государственной истории он связывает «с агрессивным своеволием личности, социальных групп и наций, притязающих на привилегии и лидерство» (Кормилов, Хализев 1984: 16), причём всестороннее обоснование индивидуалистической природы «театра жизни» уравнивает Даву и Растопчина, Мюрата и Милорадовича. Тем не менее антифранцузский пафос доминирует. С Наполеоном, готовым излить свою милость на жителей Москвы, соотнесён капитан Рамбаль: прощая по просьбе Безухова сумасшедшего старика, француз «выставил

---

[3] «Все знают, что в наших армиях должность эту, составления реляций и донесений, исполняют большей частью наши *инородцы*» (Толстой 1955: 12).

грудь и сделал *царский жест* рукой» (Толстой 1940а: 365). Как историческая фраза Наполеона «поле сражения было *великолепно*» (Толстой 1940а: 171), так и рассказ Рамбаля о «деле 7-го сентября» превращает войну в эффектный спектакль, разыгранный для ценителей этого жанра:

> *О! это было чудесно! Надо было видеть*, это был потоп огня. Задали вы нам трудную работу, можете похвалиться. И ей-богу, несмотря на этот козырь (он указал на крест), *я был бы готов начать всё снова*. Жалею тех, которые не видели этого. <...> Ваши гренадеры были *великолепны*, ей-богу. Я видел, как их ряды шесть раз смыкались и как они выступали точно на парад. Чудный народ! Наш Неаполитанский король, который в этих делах собаку съел, *кричал им: браво!*
>
> (Толстой 1940а: 263)

Автор *Свидания с Бонапартом* не включил в свой роман ни одной батальной картины, отказавшись от возможности сравнивать боевое поведение и самосознание рядовых участников событий, и не последовал за Толстым в противопоставлении актёрствующего Наполеона естественному Кутузову. Принципиальные для Окуджавы творческие решения обусловлены рецепцией другого уровня. Писатель откликается на коллизию, которую образует, с одной стороны, признание «детьми человечества» даже военных противников (Толстой 1940б: 39), с другой — отчуждение всех «посторонних», чьи поступки не имеют «ни воли, ни цели, ни действия зла» (Козлова 2004: 56), обесценивание их взгляда на происходящее. Окуджава делает одним из четырёх героев-рассказчиков *Свидания с Бонапартом* французскую актрису, сочетая в позиции персонажа всё, что неприемлемо для творца «утопического русского космоса» (Козлова 2004: 56).

Документальный источник образа Луизы Бигар

Работая над второй частью *Свидания с Бонапартом* («Горестные воспоминания о минувшем Луизы Бигар»), Окуджава черпал сведения о «русских французах» из яркого документа наполеоновской эпохи — *Souvenirs d'une actrice*, принадлежащих перу m-me Louise Fusil (1771–1846). Мемуары, вышедшие двухтомником в Париже (1841), вызвали большой интерес в России; их пересказывали многократно (в рецензиях, исторических обзорах) и дважды переводили ту часть, которая отразила русские впечатления француженки: впервые — для журнала *Пантеон и репертуар русской сцены* (1850) как «Воспоминания Луизы Фюзи о России с 1806 по 1812 год», повторно — для издаваемого П. Бартеневым *Русского Архива* (1910), где публикация получила заглавие «Записки актрисы Луизы Фюзиль (1806–1812)». Этот текст частично воспроизведён под названием «Записки артистки Фюзиль» в сборнике *Двенадцатый год* (XII выпуск *Русской были*, приуроченный к столетию исторического события).

Окуджава целенаправленно собирал материалы о прототипе своей героини, но различал их по степени ценности. Перевод, напечатанный

в *Пантеоне и репертуаре русской сцены*, который «не блещет <...> красотой стиля», в романе ни разу не процитирован (Бойко 2013: 342). Сборник *Двенадцатый год*, где помещена «вторая, “военная” половина “российского” отрывка» мемуаров (Бойко 2013: 343), явился, по мнению исследовательницы, главным источником для соответствующих эпизодов *Свидания с Бонапартом*. Публикация в *Русском архиве* нашей предшественницей не учтена; решая вопрос о документальной основе целого ряда картин романа, С. Бойко высказывает предположение, что Окуджава опирался (помимо «Записок артистки Фюзиль») на «художественный перевод» *Souvenirs d’une actrice* неизвестного автора (2013: 342).

Сравнение второй части романа с текстом из *Русского архива* позволяет убедиться в том, что это издание, представляющее мемуарный источник наиболее полно, привлекло особое внимание Окуджавы. Рассказ Луизы Фюзиль начинается с её приезда в Петербург за шесть лет до наполеоновского вторжения и обрывается на эпизоде в Вильно, где в декабре 1812 года мемуаристка отстала от бегущей французской армии[4]. Перевод «с парижского (1841), ныне редкого, издания» (П.Б. 1910: 214) выполнен скорее всего самим П. Бартеневым. Этот вариант «Записок...» отличается изящным стилем — и некоторой вольностью обращения с французским текстом: публикатор позволил себе редакторскую правку, обычную для его деятельности[5]. С. Бойко, ссылаясь на переводоведческий анализ Е. Азимовой, отмечает в параллельных мемуарам местах романа «ряд неточностей» (2013: 342); они восходят к бартеневской редактуре.

В пользу нашей реконструкции свидетельствует жена Юлия Даниэля. Прочитав мемуары Фюзиль благодаря Окуджаве, она запомнила полученную из его рук «старинную книгу»: «Думаю, это был “Пантеон и репертуар русской сцены”. *Если память не изменяет, там же было — о деле Сухово-Кобылина*: его обвиняли в убийстве подруги-француженки, тоже угодившей в Москву» (Уварова-Даниэль 2005: 45). На самом деле статью «Драма в жизни писателя» за подписью А. Голомбиевского содержит выпуск *Русского архива*, где опубликованы «Записки актрисы Луизы Фюзиль». Уточнение документального источника имеет принципиальное значение для осмысления диалога Окуджавы с Толстым.

«Записки...» сопровождаются коротким послесловием, чьё авторство обозначено инициалами *П. Б.*; принадлежность текста П. Бартеневу не вызывает сомнений[6]. Это типичные для него «лукавые строки, <...> в кото-

---

[4] В *Русском архиве* опущены только те страницы, где Луиза Фюзиль рассказывает о ранней смерти приёмной дочери, вывезенной из России.

[5] См. о подобной практике Бартенева: (Брюсов 1912: 116).

[6] По свидетельству современника, «никакого редакционного комитета при журнале не существовало; если иногда лица, стоявшие особенно близко к журналу (например, сын П. И. Бартенева — Юрий П. Бартенев), и пытались поделить труд с “издателем и составителем” Архива, их намерения разбивались о непреклонную волю <...> Бартенева — всё делать самому. Он сам собирал материал для журнала, сам подготовлял его к печати, редактировал, снабжал примечаниями, сам писал заметки и рецензии» (Брюсов 1912: 109).

рых часто, в форме едва уловимого намёка, скрываются целые откровения для истории нашей старины» (Брюсов 1912: 109). Знаток старины в своё время консультировал Толстого, напечатал его статью «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» (1868). Хотя своё первоначальное расположение к писателю П. Бартенев утратил[7], его оценки человеческих типов и событий прошлого остались близки аксиологии *Войны и мира*. Луизе Фюзиль, при всех её личных достоинствах, отведено место «чужой», рядом с печально знаменитой Мари Роз Обер-Шальме, хозяйкой модного магазина, которая была центром «всего французского московского населения» (Толстой 1940а: 281):

> Ум, настойчивость, любезность и *врождённое французам лицедейство* спасли добрую Луизу Фюзиль от бедствий, и она снова появилась на театральных подмостках <...>.
>
> Не такова была судьба другой умной француженки. Это мадам Обер-Шальме (рекомая Обер-*Шельма*). Она устроила для Наполеона кухню в Архангельском соборе. У одного из её внуков <...> осведомлялись мы, какая участь постигла его бабушку. Ah, notre pauvre mère! Elle a suivi la grand’ armée et elle y a été cosaquée (Она последовала за главной армией, и там казаки доканали <так!> её).
>
> (П.Б. 1910: 214)

Пресловутое *лицедейство* мадам Фюзиль состояло в умении остроумно пересказывать свои злоключения, одновременно оживляя в памяти слушателей трогательные сценические положения; таким образом на реальность проецировались законы «благородного театра», а партнёру отводилась роль спасителя. Эти невинные уловки позволяли актрисе получать помощь от русских и французов везде — в горящей Москве, при отступлении наполеоновской армии, в Вильно, где ей покровительствовал сам Кутузов. Хлопоча о себе, мемуаристка неизменно поддерживала товарищей по несчастью, спасла от смерти и удочерила девочку-сироту (этим событием завершается текст, напечатанный в *Русском архиве*). Предубеждённый взгляд публикатора на *добрую Луизу* вполне соответствует духу толстовского «текста врага».

Рассказ П. Бартенева о страшной судьбе Обер-Шальме фактически воспроизводит логику *Войны и мира*, согласно которой бегущих из России настигало не личное возмездие, а неразборчивая «дубина народной войны» (Толстой 1940б 120): ведь полученная от москвичей презрительная кличка Обер-*Шельма*, репутация «шпионки Наполеона» — всё это было неведомо казакам, отбивавшим французские обозы, и мадам погибла в качестве безыменной, но «целесообразной» (там же: 120) жертвы народного ожесточения. Судьба Луизы Фюзиль на фоне толстовской концепции «чужого» воспринимается двойственно. С одной стороны, её спасение подтверждает мысль о *детях человечества*, способных ощутить своё родство

---

[7] См. об этом: (Гусев 1938: 38).

вопреки войне. С другой стороны, благополучный исход обеспечен умением действовать артистически на грани жизни и смерти — в тех ситуациях, которые (по Толстому) делают игру безнравственной. С учётом этой системы контекстов мы и рассмотрим интерпретацию мемуарного источника в *Свидании с Бонапартом*.

От Луизы Фюзиль к Луизе Бигар: окуджавская философия артистизма

Луиза Бигар «получилась в большей степени француженкой», чем её прототип (Уварова-Даниэль 2005: 45). Черты характера и поведения Луизы Фюзиль, иронически прокомментированные П. Бартеневым, в рецепции Окуджавы даже заострены. Соединение бессознательного (*врождённого французам*) артистизма с профессиональной актёрской тактикой автор *Свидания с Бонапартом* полностью оправдывает. Его Луиза способна то «притвориться мудрой», то «прикинуться дурочкой» (Окуджава 1989: 407, 412). В оккупированной Москве она «больше всего боялась остаться одна» (там же: 411) и искала спасения, завоевывая симпатии участников маленькой дружеской коммуны — русского и француза, бывших товарищей по Сорбонне:

> Я расточала своё жалкое обаяние перед полковником <интендантом Пасторэ>, чтобы он не забывал обо мне среди повседневных хлопот, я старалась, как могла, услужить суровому своему господину Свечину <...>.
>
> Иногда по ночам до меня доносились из-за окон выстрелы, и я понимала, что жива лишь по милости Божьей. <...> Наш призрачный союз не мог продолжаться вечно.
>
> (там же: 411)

Однако оправдание *лицедейки* не сводится к сочувственному изображению её стремления выжить. Артистическое поведение понято как способ «овнешнить» чувство человеческого достоинства. В мирные дни актрисе приходилось играть на сцене «театра жизни», выстраивая отношения с великосветскими знакомыми. Окуджава использовал в романе эпизод мемуаров мадам Фюзиль, близко напоминающий его собственный опыт поющего поэта. «Нетактичное смешение ролей “заказанного” актёра и друга» (Бойко 2013: 342–343) вынуждает Луизу прибегнуть к нарочитому актёрству:

> «О графиня, — сказала я *огорчённым голосом*, — я *несказанно расстроена*, что не могу отвечать вашим ожиданиям: у меня болит голова, и я никак не смогу петь». <...> Если певца приглашают для концерта, ему не подобает заставлять просить себя, но когда его принимают как друга дома, то следует более приличным образом просить его об одолжении. <...>
>
> <...> К счастью, графиня Л. не была злопамятна, и мы продолжали видеться.
>
> (Окуджава 1989: 360–361)

В обстоятельствах войны артист теряет публику, способную оценить его жесты самоутверждения, но верность себе позволяет устоять перед напором хаоса:

> Я проплакала довольно долго <...>. Я молила Бога <...>. Затем осушила слёзы и сказала себе: «Успокойся, Луиза, дорогая, это просто спектакль, и у тебя в нём роль, всё кончится хорошо, главное — не забывать текст, играть натурально, но умирать не всерьёз».
>
> (там же: 387)

Утверждая человечность подобной тактики, Окуджава последовательно спорил с Толстым, для которого всякое обособление от жизни предосудительно. Если в эпическом мире Толстого ценность любой частной позиции определяется по отношению к «народному смыслу события» (1940б: 185), то Окуджава, остающийся лириком даже в повествовательной прозе, реабилитирует одиночку, чья «сольная партия» звучит на равных с другими голосами эпохи.

В художественной системе *Свидания с Бонапартом* согласуются, взаимно подкрепляют друг друга «инаковость» артистическая и этническая, что позволяет автору наделить Луизу Бигар всеми преимуществами непредвзятого восприятия и суждения. Тем самым художник обеспечивает (по формулировке В. Шкловского) «в*и*денье», а не «узнаванье» предмета изображения. Под взглядом «со стороны» эпоха, запечатлённая классиком, открывается заново. Таким образом, ещё один аспект своеобразного двойничества автора и героини — это реализация философии артистизма на мета-уровне, в творческой позиции художника, поднявшегося над историческим преданием и литературной традицией.

Метафоры театра

В полемике с Толстым автор *Свидания с Бонапартом* прибегает к инверсии сквозного приёма *Войны и мира* — разоблачительного «остранения» как театральных зрелищ, так и практикуемого людьми «театра жизни».

Толстовский «текст врага» включает метафоры «театр войны», «историческая сцена», «историческая роль»; внятный идеологический акцент сделан и на собственно театральных эпизодах, где тон задают французские актёры: «...по мокрым доскам прыгал под музыку с голыми ногами Duport в курточке с блёстками»; «M-lle Georges <...> в красной шали, надетой на одно плечо, <...> остановилась в ненатуральной позе» (Толстой 1938: 333, 340). В своём язвительном пересказе наполеоновской историографии писатель не прошёл мимо заботы императора об учреждении в Москве театра для «поднятия духа войска и народа» (Толстой 1940б: 87).

Знаменитые спектакли на сцене домашнего театра Позднякова детально описаны мадам Фюзиль, причём ключевой эпизод потенциально допускает обличительное — в духе *Войны и мира* — прочтение. В сгоревшей

Москве разыгрываются водевили и распеваются романсы, отвечающие вкусам капитана Рамбаля: «Страшны в сражениях, любезны с красавицами, вот французы...» (Толстой 1940а: 263). Романс, исполненный актрисой в присутствии Наполеона, «был рыцарского содержания»:

Рыцарь, стремящийся в бой,
Так на прощание утешал свою возлюбленную:
«На поле честной битвы мною руководит любовь,
Она укрепляет мою руку; не бойся за мою жизнь.
Я вернусь с двойными лаврами:
Любовник, вдохновлённый любовью,
Умеет владеть лирою трубадура
И верно направлять копьё воина.
Победителем вернусь я к тебе
И получу награду за свою храбрость...»

(Записки 1910: 199)

В публикации *Русского архива* опущено замечание мемуаристки о том, что содержание романса «можно было приложить ко многим тогдашним героям» (Воспоминания 1850: 186), но и так ясно, чем вызван единодушный восторг слушателей:

Аплодисментов не полагалось в присутствии императора, но этот романс, которого никто не знал, произвёл впечатление. Наполеон, за разговорами, не слыхал его. Он спросил Боссе, что значат аплодисменты, и Боссе, префект дворца, пришёл сказать мне, чтобы я повторила романс. Это так взволновало меня, что голос задрожал, и я не надеялась окончить. Однако я овладела собою, и с той поры романс вошёл в такую моду, что я беспрестанно должна была его петь, а Неаполитанский король велел положить его на ноты. <...> Это я привезла его в Париж.

(Записки 1910: 199)

Сохранив ряд деталей текста-источника, Окуджава в целом перекодировал театральный эпизод — соответственно своему пониманию ценности взгляда «постороннего». Если в *Войне и мире* французские историки и мемуаристы выступают недостоверными рассказчиками, которые способны лишь повторно разыгрывать удавшийся «великому человеку» спектакль, то в романе Окуджавы «бедная французская певичка» (1989: 407) получает статус проницательного очевидца. Только Луизе Бигар — единственной среди всех персонажей романа — выпадает настоящее, не умозрительное *свидание с Бонапартом*. Она разминулась с императором, когда хотела встретить его у Дорогомиловской заставы, чтобы «выкрикнуть <...> своё отвращение» завоевателю (там же: 369); историческое *свидание* должно состояться именно в театре:

Сначала я очень боялась увидеть императора и думала, что, увидев его, упаду в обморок, но, когда однажды ему наконец пришла фантазия присутствовать на спектакле, *страха почему-то не было*. Где-то передо мной, теря-

> ясь в полумраке, сидел он в кресле, маленький, располневший, весьма скромно одетый. Давалась пьеса «Открытая война». Я пела на сцене у окна выбранный мною романс. Аплодисментов не полагалось в присутствии императора, но этот романс, которого ещё никто не слышал, произвёл впечатление. Раздались аплодисменты. Ко мне за кулисы явился граф Боссе с просьбой повторить романс. *Я была очень взволнована, я пела, не сводя глаз с Бонапарта.*
>
> (там же: 413–414)

Сократив рассказ мадам Фюзиль о романсе «рыцарского содержания», Окуджава нейтрализовал эффект, способный поддержать антифранцузские выпады Толстого. Не менее важной задачей автора было переключение внимания на заглавие пьесы: *Открытая война*. Комедию *Guerre ouverte* упоминают многие мемуаристы (Французы в России 1912: 79–84), но превращение факта реального в художественный радикально меняет жанр спектакля. Как догадывается взволнованная Луиза, в символическом пространстве театра Бонапарту открывается сущность его «победы»:

> О чём он думал в этот момент: о словах ли романса или о собственной судьбе? Ожесточался или сожалел? Его поредевшая армада была ещё жива, но рука мёртвой Москвы лежала на всём вокруг тяжким камнем. Не об этом ли он думал, застывши в кресле и обратив на меня белое лицо?
>
> (Окуджава 1989: 414)

Военная катастрофа, наступающая вскоре после спектакля, уподоблена театральному провалу; *свидание с Бонапартом*, повторившееся во сне Луизы, подтверждает запоздалое прозрение завоевателя:

> Я вглядывалась в их <французов> молчаливые колонны, дрожа от холода и безнадежности, и *слышала им вслед свист и улюлюканье всей Европы*. <...>
>
> Всю ночь я плакала, а когда наконец сон сморил меня, я увидела императора. <...> Восковое лицо его выступало из полумрака, в глазах стояла такая тоска, что я не выдержала и закричала.
>
> (там же: 416–417)

Актриса слишком хорошо понимает состояние сгоняемых с исторической сцены и потому не может присоединить свой голос к общему *свисту и улюлюканью*.

Театральный эпизод «Горестных воспоминаний...» и театральные проекции, характерные для мировосприятия Луизы Бигар, включены в систему мотивов, которые закрепляют общезначимый смысл субъективных впечатлений. Калужская дворянка Варвара Волкова, ставшая в 1812 году «партизанской атаманшей», вспоминает увиденное как взаимное истребление в декорациях «пышной трагедии» (там же: 449). Отступающие французы тратят последние силы на арьергардную стычку и, одолев преследующих колонну казаков, вскоре гибнут от истощения и холода:

Эта смертная дорога в поле казалась *театральной сценой*, но с правдашним снегом и с *безумными актёрами*, обрекшими себя на мучительную смерть. *И действие развивалось стремительно, картины сменяли одна другую.* <...>

<...> *эта снежная сцена, на которую бесшумно валятся один за другим все, все,* где убийц убивают и их убийц убивают тоже, а за ними уже спешат новые... *И тот, кто крутит это колесо, ввергает их в преступления, связывает их по рукам и ногам, и у них уже нет сил отрешиться...*

(там же: 451)

Здесь неизбежно вспоминается вопрос Пьера Безухова, потрясённого властью безликой машины смерти над страдающими людьми: «Да кто же это делает наконец?» (Толстой 1940б: 49). Но в рецепции Окуджавы антивоенный образ-мотив парадоксально соединён с важнейшей для Толстого идеей непостижимости воли «Того, Кто руководит людьми и мирами» (1940а: 264). Догадки персонажа *Свидания с Бонапартом* о сверхчеловеческой силе, приводящей в движение поворотный круг на сцене исторического театра, отсылают к историософской аллегории из IV тома *Войны и мира*. «Распорядитель, окончив драму», велит главному актёру эпохи «раздеться и смыть сурьму и румяны», чтобы люди, «ослеплённые силой <исторического> движения», смогли наконец-то различать фантомы и реальность (Толстой 1940б: 244, 245). Напротив, в романе Окуджавы театр (настоящий и метафорический) позволяет преодолеть ограниченность человеческого видения. Театральная «оптика» искажает реальные пропорции, зато даёт происходящему ту наглядность, которая действует неотразимо, обостряя моральное сознание человека. Даже если прозрение Бонапарта на представлении *Открытой войны* — лишь фантазия Луизы Бигар, то французская актриса и русская дворянка несомненно уравнены в своём приближении к истине.

От m-lle Bourienne к Луизе Бигар: драма «постороннего»

Как типичная фигура эпохи — иностранка, застигнутая в России вторжением Бонапарта, героиня Окуджавы сопоставима с m-lle Bourienne. Очевидно также, что впечатление об этом персонаже стало важнейшей для романиста конкретизацией толстовского «текста врага». Целый ряд аллюзий к соответствующим эпизодам *Войны и мира* позволяет считать m-lle Bourienne ещё одним, наряду с мадам Фюзиль, но радикально переосмысленным источником образа «русской француженки».

Молодость Луизы Бигар отличает её от исторического прототипа[8] и сближает с m-lle Bourienne. Толстовскую француженку характеризует сквозная деталь — улыбка, знак непричастности к душевной жизни окру-

---

[8] Мадам Фюзиль к началу войны 1812 года уже за сорок, в мемуарах упоминается её взрослая дочь.

жающих: «<...> заговорила быстро-приятным, сочным голоском *улыбающаяся* m-lle Bourienne, <...> внося с собой в сосредоточенную, грустную и пасмурную атмосферу княжны Марьи совсем другой, *легкомысленно-весёлый и самодовольный мир*» (Толстой 1937: 117); «<...> m-lle Bourienne вошла к княжне Марье, *улыбаясь* и что-то *весело* рассказывая своим приятным голосом» (Толстой 1938: 302). Черта, напоминающая о m-lle Bourienne, дана автором *Свидания с Бонапартом* в сильной позиции начала, когда происходит знакомство с новым персонажем-рассказчиком: «Что ждёт меня в Москве? <...> Беспечная и *вечно смеющаяся*, я не слишком заботилась о завтрашнем дне»[9] (Окуджава 1989: 355). Оптимизм и легкомыслие молодости мешает Луизе вникнуть в переживания добрых знакомых по поводу исторических потрясений: «Для меня всё это было слишком туманно, и я обычно отвечала: “Ах, господа, не мучьте меня. Я не философ — я актриса”» (там же: 357). При этом Окуджава совершенно иначе, нежели Толстой, трактует личность француженки.

Актриса олицетворяет естественность и бескорыстие: «У меня был лёгкий талант, который, снискав мне успех, позволил также приобрести множество верных друзей» (там же: 356). Блистать на сцене и в кругу поклонников — потребность Луизы, но она не знает чувства соперничества, владеющего себялюбцами из *Войны и мира*. Эгоизм героини Окуджавы — наивно-детский; ему не противоречит «умение любить», «доброта и отзывчивость, и *душевная лёгкость*, *столь несвойственная русским и потому так почитаемая ими*» (там же: 357). Обобщение, принадлежащее героине, прочитывается как реплика автора по поводу толстовской иерархии человеческих типов — самоуглублённого (родного) и поверхностного, «блестящего» (чужого).

Компаньонка княжны Марьи мечтает о «настоящем русском князе», который «сразу сумеет оценить её превосходство над русскими, дурными, дурно одетыми, неловкими княжнами, влюбится в неё и увезет её. <...> Он увезёт её, потом явится ma pauvre mère, и он женится на ней» (Толстой 1937: 277). К истории, разыгранной m-lle Bourienne в воображении и отчасти на деле (в дуэте с Анатолем Курагиным), Окуджава даёт контрастную параллель — короткий роман Луизы с графом Строгановым:

> <...> мысль о том, что меня можно заподозрить в корыстном желании овладеть его доверием, а пуще того, богатством, приводила меня в ужас. Я набралась мужества и сказала ему об этом. Он обнял меня и с жаром прошептал: «Дорогая моя, разве ты меня соблазнила? Это я пал тебе в ноги, я сам и сам за всё отвечаю!» <...>
>
> Опять шёл снег, снег двенадцатого года, когда мой конногвардеец в накинутой шинели шагал от флигеля к воротам.
>
> (Окуджава 1989: 362–363)

---

[9] Окуджава использует для первого знакомства с героиней фразу, которая в мемуарном источнике появляется только на 12-й странице текста (Записки 1910: 172), как ситуативная, а не сущностная характеристика.

Оба любовных эпизода, не имеющих сюжетного продолжения, моделируют человеческое мироотношение, которому предстоит окончательно раскрыться в 1812 году. M-lle Bourienne (какой видит её Болконский перед отъездом в армию) «была та же радостно-пользующаяся каждой минутой своей жизни и исполненная самых для себя радостных надежд, довольная собой, кокетливая девушка» (Толстой 1940а: 34). Напротив, Луиза, «смеясь и ликуя в ту ночь под Новый, двенадцатый год» (Окуджава 1989: 363), испытала внезапную тревогу и приняла любовь «русского графа» как предзнаменование общей беды:

> Наверное же, неспроста <...> мой милый Строганов так лихорадочно и торопливо открыл мне своё сердце, словно чувствовал, что *мы перед катастрофой*. Теперь я вспоминаю множество крупных и мелких событий, которые в скором времени слились в *одно наше большое страдание*.
>
> (там же: 363)

Доверяя француженке *говорить о нас, нашем страдании*, Окуджава дистанцировался от толстовского «эпически наивного ценностного единства мира», от «ностальгии по эпическому “мы”, объединяющему автора, героя, читателя в едином аксиологическом кругозоре (при полном отсутствии других его вариантов)» (Казаков 2009: 72).

M-lle Bourienne проявляет свою чуждость русским особенно явно, когда желает быть полезной, советуя княжне в опасной ситуации искать помощи у французского генерала:

> Княжна Марья читала бумагу, и сухие рыдания задергали ее лицо.
>
> — Через кого вы получили это? — сказала она.
>
> — *Вероятно, узнали, что я француженка по имени, — краснея сказала m-lle Bourienne*.
>
> Княжна Марья с бумагой в руке встала от окна, и с бледным лицом, вышла из комнаты и пошла в бывший кабинет князя Андрея.
>
> — Дуняша, позовите ко мне Алпатыча, Дронушку, кого-нибудь! — сказала княжна Марья, — *и скажите Амалье Карловне, чтоб она не входила ко мне, — прибавила она, услыхав голос m-lle Bourienne*. <...>
>
> «Чтобы князь Андрей знал, что она во власти французов! Чтоб она, дочь князя Николая Андреича Болконского, просила господина генерала Рамо оказать ей покровительство и пользовалась его благодеяниями!» Эта мысль приводила её в ужас, заставляла её содрогаться, краснеть и чувствовать ещё неиспытанные ею припадки злобы и гордости.
>
> (Толстой 1940а: 150)

Спонтанную реакцию на «чужое» определяет та «разница <...> между Бурьенкой и княжной Марьей», которая подобна противоположности Кутузова и Наполеона (Страхов 2000: 340). *Француженка по имени* (то есть самозванка, претендующая на близость к русским) отвергнута княжной словно бы от лица всех соотечественников.

Смена ракурса изображения позволяет Окуджаве символизировать в позиции «постороннего» тоску по общности высшего порядка. Своё «промежуточное» положение Луиза Бигар готова превратить в миссию:

> Я хотела сказать им <Свечину и полковнику Пасторэ>: «Опомнитесь, господа. Ещё не всё потеряно. Есть любовь, есть воспоминания о лучших днях, есть слабая надежда не погубить этого окончательно, я, наконец, могу спеть вам лучшую из моих шансонеток, которую я пела когда-то, даже не подозревая, сколь слаба она, чтобы облагородить людей». Но я промолчала...
>
> (Окуджава 1989: 401)

К молчанию принуждает понимание, что человеческие связи на глазах истончаются, рвутся. И вопреки силам разлада в разгар войны Луизу настигает безответная любовь к мрачному философу Свечину, а в неё саму влюбляется шестнадцатилетний Тимоша Игнатьев:

> — *Это ваш брат?* — спросил господин Пасторэ.
> — Почти, — сказала я печально.
> — Какой загадочный ответ! <...>
> <...> мысли мои были неотступно с Тимошей; его молчание, сосредоточенность на чём-то, мне неведомом, переполняли меня тревогой.
>
> (там же: 403)

Драматизм положения Луизы Бигар определяется тем, что в своих отношениях с русскими она переживает одновременно отчуждённость и причастность:

> <...> Или я всё-таки настолько была француженка, что понимание этого <уз между русскими> было мне недоступно? Но если не кровь, разве не *русская боль* клокотала во мне? Разве я не привязалась *всем сердцем и душой* к этой несчастной стране и разве нынешнее рубище на мне не было верным свидетельством моего общего с нею страдания?
>
> (там же: 405)

Мысль, не высказанная вслух, подхвачена Тимошей Игнатьевым; отправляясь воевать против французов, он прощается с француженкой словами: «Я знаю, что Вы *русская душою*» (там же: 408). Этим новым родством и объясняется желание Луизы остаться в России после отступления наполеоновской армии: «<...> я просто не могла *продать душу. Душа моя оставалась здесь*, в этом несчастном городе, превращённом в кладбище моими соотечественниками» (там же: 416).

Завершение сюжетной линии «русской француженки» выражает убеждение Окуджавы: неизбежное препятствие на пути к сверхценностям — обострённое войной национальное чувство.

«Дубина народной войны» и утопия «общей жизни»

По Толстому, отторжение всего инородного является необходимой предпосылкой становления «национального единства, “общей жизни”, мира двенадцатого года» (Бочаров 1987: 41): «Пока Россия была здорова, ей мог служить чужой» (Барклай-де-Толли), «но как только она в опасности, нужен свой, родной человек» (Толстой 1940а: 207); «Мы не немцы какие-нибудь...» (1940а: 85); «Разве мы немцы какие-нибудь?..» (1940а: 315); Петя Ростов «решил сам с собою, что генерал его, которого он до сих пор очень уважал, — дрянь, немец» (1940б: 136). Отсюда понятно, почему Окуджава выбирает в командиры для Тимоши Игнатьева «русского француза»: «Вот граф Сен-При, российский дворянин, пусть не по рождению, а по душе» (1989: 317).

В *Войне и мире* сплотившийся народ действует «противно всем правилам», но «целесообразно», как мужик — дубиной, «не разбирая ничего», пока «чувство оскорбления и мести не заменяется презрением и жалостью» (Толстой 1940б: 120, 121). Исследователи Толстого неизменно подчёркивают, что «на протяжении романа в людское сообщество <*мір*> входят и французы — соединяющиеся с русскими в одно целое через посредство жалости, милосердия, через личный человеческий разговор, общий смех» (Плюханова 2000: 837). Отметим другую сторону «эпически наивного ценностного единства мира» (Казаков 2009: 72): побеждённые враги оказываются предпочтительнее «посторонних»; условные *немцы* заведомо не могут быть приняты в родство, в «общую жизнь» (Толстой 1940а: 29). Таким образом, «наши инородцы» (Толстой 1955: 12) становятся жертвами народной войны, о которых автор просто забывает. Без вины виноватые взяты Окуджавой под защиту.

В романе Толстого действие могучих сил, разбуженных 1812 годом, просветлено нравственным чувством участников событий. Когда же насилие вырывается из-под власти морали (таково убийство толпой Верещагина), вина возлагается на Растопчина и подобных ему — случайных в деле народной войны людей. С любимой Толстым *мыслью народной* диссонирует бесчеловечность Тихона Щербатого, видящего во французах лишь охотничью добычу; но этот персонаж замкнут в единственном эпизоде, и Петя Ростов, которого при догадке об убийстве Тихоном пленного «что-то кольнуло <...> в сердце» (Толстой 1940б: 135), даже за краткое время, отпущенное ему автором, успевает избавиться от гнетущего впечатления. В символ 1812 года возведены другие фигуры, многократно воскрешаемые памятью персонажей: это встреченные Пьером в день Бородина солдаты «с своими простыми, добрыми, твёрдыми лицами» (Толстой 1940а: 293), благообразный Платон Каратаев. Поэтому «“Война и мир” по заданию, но не по восприятию читателя, — *канонизация легенды*» (Шкловский 1928: 75).

Вся система перекличек с *Войной и миром* в романе Окуджавы свидетельствует, что классический образ 1812 года воспринят как ретроспектив-

ная утопия. К такому пониманию писатель был подготовлен рефлексией об уроках второй Отечественной войны (1941–1945), направлявшей также его многолетние исторические штудии. Наблюдаемые Окуджавой «исторические повторы проясняют сущность стихийных массовых действий: они всегда реализуют право силы, заглушая личные нравственные веления» (Александрова 2021: 497), и «заветный» для русской культуры 1812 год не может быть исключением. Проблема отношения к «чужому», актуальная для любой войны, освещается автором *Свидания с Бонапартом* исходя из опыта ожесточений XX века, которые не подтвердили веру Толстого в непогрешимое нравственное чувство воюющего народа.

Размышления писателя обобщены в буквализации эпической метафоры *дубина народной войны*. Её смысл обращён на конкретную жертву — «русскую француженку», которая неожиданно для себя превращается из «посторонней» в ненавистного врага. Толпа, воистину *не разбирая ничего*, избивает Луизу Бигар в день исхода наполеоновских войск из Москвы, то есть в ситуации, предполагающей — по Толстому — великодушие победителей:

> — Теперь они больше не вернутся, — крикнула я по-русски, ликуя, — я знаю! Можно не бояться! Vive Moscou!
>
> <...> Кто-то спросил:
>
> — А ты кто такая?..
>
> — Я француженка, — сказала я упавшим голосом, — но я давно живу в Москве, и я осуждаю моих соотечественников...
>
> <...> Они тотчас окружили меня. <...>
>
> — Что вы делаете! — закричала я. — Я ни в чем не виновата! — Меня схватили за волосы, кто-то бил по спине, чьи-то пальцы подбирались к горлу. — *Сжальтесь! Сжальтесь!* — кричала я.
>
> Они били меня, я видела среди них Свечина и даму с громадными синими глазами. Затем что-то обрушилось, и я потеряла сознание.
>
> (Окуджава 1989: 418)

Весь эпизод, в особенности напрасные мольбы о жалости — недвусмысленный ответ на толстовскую идеологему народной мощи. Вслед за Толстым Окуджава объясняет событие как совокупное действие множества человеческих воль и демонстрирует «механизм» происходящего, делая Свечина и Варвару Волкову символическими участниками расправы с Луизой. Знакомые и неизвестные француженке люди объединяются против неё на тех основаниях, которые в *Войне и мире* признаны несомненным благом. Окуджава сохраняет остроту толстовской коллизии «родное — чужое», но именно с ней связывает разрушение принципа *общей жизни*: «Я ехала по Москве, и слёзы катились по моим щекам, и, плача среди этого смрада и пепла, среди развалин, несправедливости и тихого ликования, я поняла, что *уже ничего воротить невозможно, и навсегда покинула Россию*» (там же: 418).

Формула «ничего воротить невозможно» отнесена и к личным надеждам Луизы, и к тому единству *детей человечества*, которое недолгое время было реальностью для разноплеменных жителей Москвы, сошедшихся «на развалинах мира» (там же: 406).

Финал «Горестных воспоминаний о минувшем Луизы Бигар» резонирует со смысловым итогом романа. Названный «брат» Луизы по окончании войны находит старшую «сестру» в Париже: «Вдруг она рассмеялась и сказала: “Я на минуту подумала, что вы преодолели эти страшные пространства *только для того, чтобы встретиться со мной*”. — “Ну да, ну да, — заторопился Тимоша, — *для чего же ещё?*”» (там же: 525). Рассказ о послевоенной встрече, включённый в записки товарища Тимоши по европейскому походу, оборван, а вслед за тем (практически без повествовательной связки) читателю сообщено, что через полгода после восстания декабристов («детей 1812 года»[10]) отставной поручик Игнатьев, всеобщий любимец, покончил с собой, разделив судьбу казнённых мятежников — тоже «братьев».

В мире Окуджавы принцип *общей жизни* не допускает исключений. Идеал либо сбывается для всех, либо не сбывается ни для кого.

Заключение

Олицетворение в «русской француженке» мечты о родстве высшего порядка характеризует этический максимализм писателя, развивающего толстовскую тему *общей жизни*.

Если в *Войне и мире* 1812 год предстает торжеством идеала, причём во всех его аспектах — национальном (русском) и общечеловеческом, то *Свидание с Бонапартом* даёт совершенно иную оценку прошлого: её выражает трактовка участи «посторонних» как драмы отверженности, восприятие прославленной войны как трагедии человечности, не имеющей разрешения. Именно в этом качестве 1812 год становится для Окуджавы прообразом будущих войн.

Окуджава полемизировал с теми сторонами художественной идеологии *Войны и мира*, которые оказались доступны для радикального упрощения в советской практике «освоения классического наследия» и были поставлены на службу национально-государственному самоутверждению. Новая историческая ситуация побуждала писателя абсолютизировать родство *детей человечества* — и сомневаться в осуществимости братского идеала.

Автор *Свидания с Бонапартом* видит союзника в позднем Толстом, чья тревога о человечестве, неспособном освободиться из плена разделяющих народы преданий и предрассудков, оказалась пророческой.

---

[10] Об рецепции знаменитой формулы Матвея Муравьёва-Апостола (оригинал по-французски: «Nous étions les enfants de 1812») в творчестве Окуджавы и его поколения см.: (Александрова 2021: 277–278, 509–510).

ЛИТЕРАТУРА

Абуашвили Аида. «Два истока». *Вопросы литературы* 1 (1999): 56–69.

Адамович Алесь. «За происходящим непреходящее». *Литературное обозрение* 1 (1986): 3–4.

Александрова Мария. «Советская критика об исторической прозе Б. Ш. Окуджавы: перевёрнутая страница?» *Забытые и «второстепенные» критики и филологи XIX–XX веков*. Псков: Изд-во Псковского гос. пед. университета, 2005: 259–267.

Александрова Мария. *Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке»*. Москва: Флинта, 2021.

Белая Галина. *Литература в зеркале критики*. Москва: Советский писатель, 1986.

Бойко Светлана. *Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века*. Москва: Изд-во РГГУ, 2013.

Бочаров Сергей. *Роман Л. Толстого «Война и мир»*. Изд. 4-е. Москва: Художественная литература, 1987.

Брейтбург Семён. «Предисловие к тридцать девятому — сорок второму томам». Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 39. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1956: V–XXXVIII.

Брюсов Валерий. «“Обломок старых поколений”. Пётр Иванович Бартенев». *Русская мысль* XII (1912): 108–118.

«Воспоминания Луизы Фюзи о России с 1806 по 1812 год». *Пантеон и репертуар русской сцены* 1 (1) (1850): 139–202 (1–64).

Гусев Николай. [Предисловие]: «Письма Толстого П.И. Бартеневу». *Летописи Государственного Литературного музея*. Кн. 12. Л. Н. Толстой. [Т. I]. Москва: Изд-во Гос. Лит. музея, 1938: 37–39.

Дронова Татьяна. «Автор и читатель в исторической прозе Б. Окуджавы». *Размышления о жанре: Межвузовский сборник научных трудов*. Москва: Изд-во Московского пед. университета, 1992: 25–37.

Дубшан Леонид. «О природе вещей» [вступительная статья]. Окуджава Булат. *Стихотворения*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001: 5–55.

«Записки актрисы Луизы Фюзиль (1806–1812)». *Русский архив* 2 (1910): 161–214.

Зенкин Сергей. «Испытание теорией». *Литературное обозрение* 4 (1987): 70–72.

Казаков Алексей. «Авторская позиция в “Войне и мире” Л.Н. Толстого в аспекте ценностной феноменологии». *Вестник Томского университета. Филология* 3 (2009): 71–75.

Козлова Светлана. «“Текст врага” в романе Л.Н. Толстого “Война и мир”». *Вестник Томского государственного педагогического университета. Сер. Гуманитарные науки (Филология)* 3 (2004): 56–62.

Кормилов Сергей, Хализев Валентин. «Изображение войны и формы поведения в “Войне и мире”». *Научные доклады высшей школы: Филологические науки* 2 (1984): 9–16.

Лебедева Екатерина. «“Война и мир” Л. Толстого и “Свидание с Бонапартом” Б. Окуджавы: Традиции и новаторство». *Zeitschrift für Slawistik*. Bd. 31. 3 (1986): 380–382.

Майдель Рената, фон. «О руке, кулаке и дубине народной войны». *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* X: *«Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: в 2 ч.* Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1: 28–48.

Миллер Алексей. «Юбилей 1812 года в контексте политики памяти современной России». *Два века в памяти России. 200-летие Отечественной войны 1812 года: сборник статей*. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015: 7–24.

Окуджава Булат. *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 1. Москва: Современник, 1989.

П.Б. [Послесловие]: «Записки актрисы Луизы Фюзиль (1806–1812)». *Русский архив* 2 (1910): 214.

Плюханова Мария. «Творчество Толстого. Лекция в духе Ю.М. Лотмана». *Л.Н. Толстой: Pro et Contra*. Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000: 822–857.

Страхов Николай. *Литературная критика*. Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000.
Сухих Игорь. «Война и мир вокруг “Войны и мира”». *Война из-за «Войны и мира»: Роман Л.Н. Толстого в русской критике и литературоведении*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002: 7–32.
Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 9. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1937.
Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 10. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1938.
Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 11. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1940а.
Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 12. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1940б.
Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 16. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1955.
Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 39. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1956.
Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 90. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1958.
Уварова-Даниэль Ирина. «Рифмы судеб: Окуджава и Даниэль». *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. Вып. 2. Москва: Булат, 2005: 43–57.
Французы в России: 1812 г. по воспоминаниям современников-иностранцев: в 3 ч. Ч. 2. Москва: Задруга, 1912.
Шкловский Виктор. *Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»*. Москва: Федерация, 1928.

LITERATURE

Abuashvili Aida. «Dva istoka». *Voprosy literatury* 1 (1999): 56–69.
Adamovich Ales’. «Za proiskhodyashchim neprekhodyashcheye». *Literaturnoye obozreniye* 1 (1986): 3–4.
Aleksandrova Maria. «Sovetskaya kritika ob istoricheskoy proze B.Sh. Okudzhavy: pereverutaya stranitsa?» *Zabytyye i «vtorostepennyye» kritiki i filologi XIX–XX vekov*. Pskov: Izd. Pskovskogo gos. ped. universiteta, 2005: 259–267.
Aleksandrova Maria. *Tvorchestvo Bulata Okudzhavy i mif o «zolotom veke»*. M.: Flinta, 2021.
Belaya Galina. *Literatura v zerkale kritiki*. Moskva: Sovetskiy pisatel’, 1986.
Bocharov Sergey. *Roman L. Tolstogo «Voyna i mir»*. Izd. 4-e. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1987.
Boyko Svetlana. *Tvorchestvo Bulata Okudzhavy i russkaya literatura vtoroy poloviny* XX *veka*. Moskva: Izd-vo RGGU, 2013.
Breytburg Semen. «Predisloviye k tridtsat’ devyatomu — sorok vtoromu tomam». Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 39. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1956: V–XXXVIII.
Bryusov Valeriy. «“Oblomok starykh pokoleniy”. Pëtr Ivanovich Bartenev». *Russkaya mysl’* XII (1912): 108–118.
Dronova Tat’yana. «Avtor i chitatel’ v istoricheskoy proze B. Okudzhavy». Razmyshleniya o zhanre: Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov. Moskva: Izd-vo Moskovskogo Ped. universiteta, 1992: 25–37.
Dubshan Leonid. «O prirode veshchey» [vstupitel’naya stat’ya]. Okudzhava Bulat. *Stikhotvoreniya*. Sankt-Peterburg: Akademicheskiy proyekt, 2001: 5–55.
Frantsuzy v Rossii: 1812 g. po vospominaniyam sovremennikov-inostrantsev: v 3 ch. Ch. 2. Moskva: Zadruga, 1912.
Gusev Nikolay. [Predisloviye]: «Pis’ma Tolstogo P.I. Bartenevu». *Letopisi Gosudarstvennogo Literaturnogo muzeya*. Kn. 12. L.N. Tolstoy. [T. I] Moskva: Izd-vo Gos. Lit. muzeya, 1938: 37–39.
Kazakov Aleksey. «Avtorskaya pozitsiya v “Voyne i mire” L.N. Tolstogo v aspekte tsennostnoy fenomenologii». *Vestnik Tomskogo universiteta*. *Filologiya* 3 (2009): 71–75.
Kozlova Svetlana. «“Tekst vraga” v romane L.N. Tolstogo “Voyna i mir”». *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. *Ser. Gumanitarnyye nauki (Filologiya)* 3 (2004): 56–62.

Kormilov Sergey, Khalizev Valentin. «Izobrazheniye voyny i formy povedeniya v "Voyne i mire"». *Nauchnyye doklady vysshey shkoly: Filologicheskiye nauki* 2 (1984): 9–16.
Lebedewa Jekatherina. «"Voyna i mir" L. Tolstogo i "Svidaniye s Bonapartom" B. Okudzhavy: Traditsii i novatorstvo». *Zeitschrift für Slawistik*. Bd. 31. 3 (1986): 380–382.
Maydell Renata von. «O ruke, kulake i dubine narodnoy voyny». *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* X: «*Vek nyneshniy i vek minuvshiy*»: *kul'turnaya refleksiya proshedshey epokhi:* v 2 ch. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ch. 1: 28–48.
Miller Aleksey. «Yubiley 1812 goda v kontekste politiki pamyati sovremennoy Rossii». *Dva veka v pamyati Rossii. 200-letiye Otechestvennoy voyny 1812 goda: sbornik statey*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2015: 7–24.
Okudzhava Bulat. *Izbrannyye proizvedeniya*: v 2 t. T. 1. Moskva: Sovremennik, 1989.
P. B. [Poslesloviye]: «Zapiski aktrisy Luizy Fyuzil' (1806–1812)». *Russkiy arkhiv* 2 (1910): 214.
Plyukhanova Maria. «Tvorchestvo Tolstogo. Lektsiya v dukhe Yu. M. Lotmana». *L. N. Tolstoy: Pro et Contra*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000: 822–857.
Shklovskiy Viktor. *Mater'yal i stil' v romane L'va Tolstogo «Voyna i mir»*. Moskva: Federatsiya, 1928.
Strakhov Nikolay. *Literaturnaya kritika*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000.
Sukhikh Igor'. «Voyna i mir vokrug "Voyny i mira"». *Voyna iz-za «Voyny i mira»*: Roman L. N. *Tolstogo v russkoy kritike i literaturovedenii*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2002: 7–32.
Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 9. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1937.
Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 10. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1938.
Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 11. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1940a.
Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 12. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1940b.
Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 16. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1955.
Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 39. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1956.
Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 90. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1958.
Uvarova-Daniel' Irina. «Rifmy sudeb: Okudzhava i Daniel'». *Golos nadezhdy: Novoye o Bulate Okudzhave*. Vyp. 2. Moskva: Bulat, 2005: 43–57.
«Vospominaniya Luizy Fyuzi o Rossii». *Panteon i repertuar russkoy stseny* 1 (1) (1850): 139–202 (1–64).
«Zapiski aktrisy Luizy Fyuzil' (1806–1812)». *Russkiy arkhiv* 2 (1910): 161–214.
Zenkin Sergey. «Ispytaniye teoriyey». *Literaturnoye obozreniye* 4 (1987): 70–72.

Марија Александрова

„РУСКА ФРАНЦУСКИЊА" У РОМАНУ БУЛАТА ОКУЏАВЕ *СУСРЕТ С БОНАПАРТОМ*: ПОЛЕМИКА С КЛАСИКОМ

Резиме

Анализа стваралачке рецепције *Рата и мира* Л. Толстоја у роману о наполеоновским ратовима фокусирана је на представг „руске францускиње" — јунака који је у вези с m-lle Bourienne, али се даје у принципијелно другом светлу. Изабрана тачка гледишта нуди могућност да се испрати логика полемике Окуџаве с толстојевским „текстом непријатеља"; у исто време се показује да је најважнији оријентир аутора *Сусрета с Бонапартом* била идеја сродности „деце човечанства" (Толстој). Дијалог Окуџаве с великим претходником окарактерисан је у контексту искуства катаклизми XX века, које писац пројектује на историјску прошлост.

Кључне речи: Лав Толстој, Булат Окуџава, рецепција, дијалог, полемика.

UDC 821.162.1.09 Żerdziński M.
821.162.1.09“20“
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.16

Ewa Kozak
Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
ewa.kozak@uph.edu.pl

Ewa Kozak
Siedlce University of Natural Sciences and Humanities
ewa.kozak@uph.edu.pl

CZEKAJĄC NA ŚMIERĆ: O „JAKBY” ŻYCIU W OPOWIADANIU MACIEJA ŻERDZIŃSKIEGO „OBSERWACJE PANA FORESA”

WAITING FOR DEATH: ON „AS IF” LIFE IN MACIEJ ŻERDZIŃSKI’S SHORT STORY “OBSERVATIONS OF MR. FORES”

Celem artykułu jest ukazanie sposobu prezentacji bohatera opowiadania „Obserwacje pana Foresa”, który świadomie zredukował swoje życie do regularnych, powtarzających się każdego dnia czynności oraz odseparował się od otaczającego świata zarówno na poziomie fizycznym, jak i mentalnym. Wszechobecna rutyna zapewnia bohaterowi wolność od emocji wszelkiego rodzaju oraz pozwala na beznamiętne odliczanie dni do przewidywanego końca życia.

Podobnie jak w innych utworach, także w tym opowiadaniu Maciej Żerdziński kreuje postać bohatera w sposób niespotykanie wyraźny, niemal dotykalny, zmuszający czytelnika, jeśli nie do identyfikacji z protagonistą, to do pełnej empatii. Postać pana Foresa jest ukazana w takim momencie życia, w którym wszelkie zmiany są już niemożliwe. Rutyna wypełniająca egzystencję bohatera doprowadziła do jego — całkowicie świadomej — depersonalizacji będącej zwieńczeniem jego działań oraz realizacją planów. W umyśle bohatera pozostało już tylko jedno niewypowiedziane i nieświadome pragnienie, które jednak pojawia się we śnie — pragnienie samounicestwienia.

Słowa kluczowe: Maciej Żerdziński, literatura polska XXI wieku, rutyna, życie, śmierć.

The article aims to discuss ways of protagonist’s portrayal in the short story “Observations of Mr. Fores” by Maciej Żerdziński. The protagonist willingly reduces his life to regular, repeated actions and isolation from the outside world physically and mentally. The ubiquitous routine makes him free from emotions of any kind and allows for a dispassionate countdown of the days left before his death.

Similarly to his other short stories, in “Observations of Mr. Fores” Maciej Żerdziński creates the protagonist in an unusually expressive, almost tangible way, which from the first

paragraph keeps the reader's attention and makes him/her sympathize with the character if not self-identify with him. Mr. Fores is shown in such a moment in his life, when no change is possible. The all-pervasive routine leads him to complete and intentional de-personalization, which crowns his aspirations. The only desire, which is left appears in a dream and it is a desire of self-annihilation.

Keywords: Maciej Żerdziński, Polish literature of the 21st century, routine, life, death.

> Oddziel, wydestyluj tę różnicę, tę jakość teatru. Rozetrzyj między palcami. Rozgryź, posmakuj na języku.
> Ażebyś potrafił rozpoznać także bez sceny. W natężeniu ułamkowym, w milimetrowej warstwie.
> Najpierw u siebie samego. Łapiąc się na czynnościach, na życiu, które jest życiem na scenie (nawet gdy nie ma widowni i milczą reflektory)
> które jest życiem JAKBY
> które jest ~życiem
> Popatrz na siebie z zewnątrz cudzysłowu.
>
> (Dukaj 2010: 168)

Twórczość literacka Macieja Żerdzińskiego (ur. 1967) przypada w głównej mierze na lata 90-e XX wieku, kiedy dał się poznać jako znakomity twórca fantastyki naukowej o niepodrabialnym stylu. Jest autorem powieści *Opuścić Los Raques* (2000, wznowienie w 2013) oraz zbiorów opowiadań *Korporacja Wars'n'Guns* (1996) i *Imperium hiacyntów* (2015). Praktyka zawodowa pisarza (lekarz psychiatra) oraz jego talent literacki złożyły się na mistrzowską umiejętność kreacji postaci bohaterów. Żerdziński ukazuje ich w sposób niespotykanie wyraźny, niemal dotykalny, który już od pierwszych linijek tekstu zmusza czytelnika, jeśli nie do identyfikacji z protagonistą, to do pełnej empatii.

W taki też sposób został stworzony bohater opowiadania *Obserwacje pana Foresa* (pierwsze wydanie 2003, wznowione w 2015). Tekst ten, w odróżnieniu od cyberpunkowych (Żabski 2006:91) powieści Macieja Żerdzińskiego i jego fantastycznonaukowych opowiadań, jest utworem realistycznym, którego treść stanowi opis jednego dnia z życia głównego bohatera. Zarówno w warstwie językowej, jak i fabularnej tekstu dominuje statyczność. Wśród środków stylistycznych przeważa leksyka zorientowana na opis stanu, natomiast fabuła pozbawiona jest dynamicznego rozwoju zdarzeń, a nieliczne wydarzenia przekazywane są w sposób rzeczowy i beznamiętny przez narratora pierwszoosobowego.

Już w pierwszym zdaniu utworu tytułowy bohater akcentuje swoją przeciętność: „Nazywam się Fores, co w praktyce nie oznacza nic szczególnego" (Żerdziński 2015: 447). W tej krótkiej wypowiedzi łatwo dostrzec podwójne podkreślenie braku cech szczególnych bohatera. Autor, nie uwzględniając imienia postaci, czyni z niej typowego reprezentanta określonej grupy podobnych osób, pozbawiając go w ten sposób cech wyróżniających, które świadczyłyby o niepowtarzalności. Odczucie przeciętności potęguje dodatkowo sam bohater, który stwierdza, że jego nazwisko również nie jest czymś znamiennym.

Bycie nieszczególnym w sposób wykraczający poza przeciętność jest celem, do którego dąży pan Fores na wszystkich możliwych płaszczyznach swojej egzystencji:

> „Moje życie jest stosunkowo monotonne. Nie staram się szukać, przez to nie błądzę. Unikam nowości i dlatego nie narażam się na rozczarowanie. Lubię identyczność, ponieważ już dawno dostrzegłem jak straszny niepokój potrafi zrodzić pochopność czy improwizacja. Bardzo się staram, aby każdy dzień był podobny do poprzedniego. Nie jestem zależny ani od humorów ludzi, ani od intensywności opadów deszczu, a już na pewno nie od sytuacji geopolitycznej. Jestem wolny i nie należę do żadnej kobiety" (Żerdziński 2015: 448).

Monotonia bytu bohatera sprowadza się do unikania wszelkich działań świadczących o fascynacji życiem: uczenia się i dociekania, otwartości na nowości i różnorodność, zainteresowania ludźmi i światem, przede wszystkim zaś doświadczania emocji. Egzystencja pana Foresa odnosi się do dbania o to, aby każdy dzień był tak samo beznamiętny („Niezależnie od pogody, nie mam dzisiaj żadnych planów. Nie będą ich szukał, ani prowokował zdarzeń, które mogłyby je zrodzić" (Żerdziński 2015: 449)), co w pełni odzwierciedla osobowość postaci: „Wszystko jest mi obojętne, bo sam jestem nieciekawy, i siebie, i innych" (Żerdziński 2015: 449). Brak ciekawości siebie wyraża się również w niechęci do oglądania swojego odbicia w lustrze. Według bohatera „przeglądanie się w lustrze niepotrzebnie wzmaga frustrację" (Żerdziński 2015: 450), podczas gdy on stara się zachować pogodę ducha. W życiu codziennym pana Foresa pogoda ducha, z psychologicznego punktu widzenia, objawia się w osiągnięciu „wystarczających warunków stanu nie-negatywnego" (Lewicka 1993: 138), a zatem ani dobrego, ani złego.

Usposobienie mężczyzny wyraża się również w jego stroju: „Mam liche sprane ubrania i zachowuję stałą masę ciała, tak, aby ubrania te służyły mi jak najdłużej, przez co będą jeszcze bardziej sprane. Właściwie spranie czyni je doskonalszymi" (Żerdziński 2015: 448). Sprane ubrania budzą skojarzenia również z kolejnymi dniami życia pana Foresa — ten sam harmonogram przeżywanych codziennie nieciekawych zdarzeń — nudnych i spokojnych. Równie nieinteresujące i ubogie są elementy wyposażenia mieszkania: cieknący kran, biały pełen zacieków zlewozmywak, rząd jednakowych szarych kubków, które służą do przechowywania większości potrzebnych rzeczy, pordzewiałe chwytaki na talerze, maleńki piecyk elektryczny, materac na podłodze, pojedyncze krzesło, postrzępiona stara zasłona w oknie.

Innym czynnikiem świadczącym o przeciętności pana Foresa są potrawy, które spożywa, a także sposób ich postrzegania. Najczęściej pojawiającym się posiłkiem są chińskie zupy, gdyż „są całkiem smaczne i nie niosą żadnej prowokacji" (Żerdziński 2015: 460). Poza tym codziennym podstawowym posiłkiem, z ośrodka pomocy społecznej dostaje bardziej wyszukaną żywność i choć docenia jej różnorodność, traktuje ją jako pokarm, który utrzymuje go przy życiu. Wychodząc z założenia, że jedzenie jest „technologią tożsamości i sposobem na wyrażenie siebie" (Bieńko 2021: 289), nietrudno dostrzec, że i w tej sferze

udało się bohaterowi osiągnąć monotonię, rutynę oraz nijakość, jeśli nawet nie w rodzaju posiłku, to w sposobie postrzegania go.

Także marzenia bohatera wpasowują się w statyczny obraz jego życia — pierwsze dotyczy budowy akwarium dla pławikoników, gdyż są monotonne, drugie natomiast — nieosiągalne — to opanowanie umiejętności hibernacji, na podobieństwo posiadanej przez niego rzekotki drzewnej, charakteryzującej się „doskonałą kontrolą afektu" (Żerdziński 2015: 451).

Pan Fores jeszcze nie osiągnął stanu całkowitej obojętności, którym wyróżnia się rzekotka, ponieważ niektóre czynniki wywołują w nim niechciane emocje. Do takich należy między innymi złość spowodowana faktem, że wciąż ma 41 lat. Bohater obliczył wprawdzie, że „na podstawie średniej wieku zgonów osobników płci męskiej" (Żerdziński 2015: 449) w jego rodzinie będzie żył 59 lat, ale nie jest w stanie ani tego przyspieszyć, ani zwolnić. Postanawia zatem trwać odliczając dni do śmierci, które z powodu swojej powtarzalności i podobieństwa zdają się upływać wolniej. Autor, posługując się słowem „trwanie", określa typ egzystencji bohatera — istnienie oraz pozostawanie bez zmiany (*Słownik języka polskiego*: online). Samo słowo „trwanie" sugeruje również brak emocji skutkujący nieumiejętnością oceny aktualnej sytuacji: „Budzę się wcześnie rano i nie wiem, czy to dobrze, czy to źle" (Żerdziński 2015: 447). W powyższym stwierdzeniu bohater podważa sens swojej egzystencji. Bierze pod uwagę możliwość, że mógłby się nie obudzić i uważa za dopuszczalną ewentualność, iż byłoby to dobre rozwiązanie.

Jak się wydaje wszystkie działania pana Foresa podporządkowane są uwolnieniu się od afektów. Niekiedy jest to tłumienie ich w sobie, ale bohater znalazł również sposoby na przenoszenie emocji w inne miejsca. Jednym z nich jest nagrywanie na dyktafon relacji z wykonywanych codziennie czynności. Celem nagrań jest „skuteczne umocnienie w procesie stagnacji i przeciwdziałanie wszelkim swobodnym, zatem całkiem zbędnym myślom" (Żerdziński 2015: 449). Jak łatwo się domyślić, nagrania niewiele różnią się od siebie, bohater również nie informuje o tym, czy są później odsłuchiwane, ponieważ ich nadrzędną funkcją jest zaistnienie w powtarzającym się codziennie procesie.

Innym sposobem przeniesienia emocji jest tworzenie Konstrukcji z posklejanych zapałek. Budowanie Konstrukcji ma dla bohatera znaczenie szczególne — z jednej strony bywa nazywane przez niego pracą, gdyż zajmuje codziennie osiem godzin, z drugiej natomiast jest sposobem na zapełnienie czasu wolnego, gdyż pan Fores nigdzie nie pracuje: „Konstrukcja była optymalną formą spędzania wolnego czasu, a zapewniały to: powtarzalność, identyczność i brak wątpliwości decyzyjnych" (Żerdziński 2015: 452). Powtarzalność i identyczność to cechy, które pojawiają się już na etapie przygotowań do budowania. Codziennie przed rozpoczęciem swojej pracy bohater układa w długim uporządkowanym szeregu dokładnie dwieście zapałek, a następnie wprawia w ruch wahadło metronomu, by zgodnie z jego rytmem przyklejać te jednakowe kawałki drewna. Wraz z rozpoczęciem klejenia następuje swoiste oczyszczenie z emocji:

„Poszczególne afekty pieczołowicie wbudowuję w kolejne elementy Konstrukcji. Tam nie szkodzą już nikomu, a ja zyskuję do siebie właściwy dystans. Wiem, gdzie przykleiłem złość, gdzie radość, a gdzie smutek albo strach. Jako że przyklejam emocje sprawiedliwie, to i nie sposób uznać, że cała Konstrukcja ma jakąkolwiek wymowę. Pozostaje doskonale obojętna, bo wszak tworzę ją na swoją modłę i podobieństwo" (Żerdziński 2015: 455).

Zdarzało się jednak w przeszłości, że Konstrukcja zaczynała przypominać kategorycznie odrzucone minione życie bohatera, o którym bardzo niechętnie wspomina: „Jak wszyscy ludzie, takoż i ja mam swoje afektywne meandry. Jednak w przeciwieństwie do większości populacji nie męczę nimi innych osobników mojej rasy (kiedyś byłem w tym straszny)" (Żerdziński 2015: 455). Jako że było to życie przepełnione nadmierną fascynacją kobietami, w szczególności w okresie letnim, bohater z odrazą wspomina wakacje, o których pamięć niezmiennie „wyzywa na pojedynek" (Żerdziński 2015: 463). Atakowany wspomnieniami podczas budowy nieświadomie „czynił freudowskie pomyłki" (Żerdziński 2015: 454). Jednak obecnie nie sposób porównać budowy do czegokolwiek, bowiem niczego nie przypomina, a jedynie spełnia swoją funkcję cmentarzyska afektów, również tych powodowanych wspomnieniami: „Kiedy tylko zacząłem kleić (…) natychmiast odpłynęły ode mnie niepotrzebne wspomnienia. Wspomnienia nie były mile widziane, bo często prowokowały lęk, a pośród rozmaitych demonów naszego świata nie znajdziesz większego niszczyciela człowieczej egzystencji" (Żerdziński 2015: 454).

Lęk i niepokój to emocje, których bohater opowiadania obawia się najbardziej i które są bezpośrednią przyczyną wyboru monotonnego, a przede wszystkim przewidywalnego stylu życia. Ochronę przed lękiem zapewniają rutyna i codzienność, gdyż „codzienność intuicyjnie wydaje się być daleka od projektowania, jeśli nie w opozycji do niego, czy też aktywności planowania, oczekiwania i kontroli nad przyszłością" (Lewicki 2021: 51). Pan Fores na obecnym etapie swojego życia już nie planuje, ponieważ każdy dzień wygląda tak samo, ponadto jest w stanie kontrolować swoją przyszłość nie tylko w tych sferach, które zależą wyłącznie od niego, ale również związanych z innymi ludźmi.

Stałym elementem egzystencji bohatera są pracownicy pomocy społecznej, nazywani przez pana Foresa Hodowcami, gdyż reprezentują „jedną wielką korporację służącą hodowaniu ludzi mniej udanych" (Żerdziński 2015: 456). Hodowcy, będąc reprezentantami określonej grupy społecznej, nie posiadają imion i nazwisk. Bohater definiuje ich na podstawie pełnionej przez nich funkcji, nie zwracając uwagi na ich cechy zewnętrze, nawet tak oczywiste, jak płeć czy kolor włosów. Stara się również nie podejmować dłuższych rozmów z pracownikami pomocy społecznej, pozwalając im swobodnie wypowiedzieć się, nie podejmuje jednak dyskusji, ponieważ mogłaby ona wzbudzić niepotrzebne emocje.

Poza dostarczaniem niezbędnych środków do życia — produktów spożywczych oraz pieniędzy — Hodowcy usiłują nakłonić pana Foresa do wyjścia z domu, czyli, jak ujął to bohater, „ku syntonii z ich społeczeństwem" (Żerdziński 2015: 458), czemu on skutecznie się opiera, nie czując się jego częścią i nie odczuwając

również najmniejszej potrzeby integracji. Bohater w oczywisty sposób zdaje sobie sprawę z istnienia świata zewnętrznego, lecz jest on już zupełnie obcy, może stanowić przedmiot ostrożnych obserwacji, ale nie jest elementem codziennego bytu.

Inną osobą wpisaną w niezmienny harmonogram dnia jest Sąsiadka, która jest przedmiotem obserwacji. Obserwacje Sąsiadki, podobnie jak budowanie Konstrukcji, są codziennym rytuałem wymagającym wcześniejszego przygotowania się — w celu uniknięcia zbędnych afektów: „Przywieram więc do zimnego oka lunety, którą wcześniej wyjąłem z lodówki (mrożę lunetę w zamrażarce, co znakomicie ułatwia absolutnie chłodne obserwacje)" (Żerdziński 2015: 464). Scena, którą każdego dnia obserwuje bohater, to moment powrotu Sąsiadki z pracy, kiedy zaświeca światło, zdejmuje buty i płaszcz, zapala papierosa i odsuwa firankę. Jednym z najspokojniejszych momentów obserwacji jest powrót Sąsiadki z kuchni z filiżanką parującej cieczy. Chwila ta napełnia obserwatora niezrozumiałym smutkiem. Jest też pretekstem do zastanowienia się nad kształtem ust kobiety i wysunięcia chłodnego wniosku, że „stanowią pewnie dobre obramowanie dla słów Sąsiadki" (Żerdziński 2015: 466).

Punktem kulminacyjnym obserwacji jest moment „kciukowania", czyli pisania wiadomości na telefonie komórkowym, kiedy cała uwaga i podziw mężczyzny skierowane są na twarz kobiety: „Taka spokojna, taka ponad światem i wyobraźnią, ponad ludzkimi egzystencjami i prymitywnymi chuciami. A co najbardziej mnie satysfakcjonowało, to ten zdumiewający podział: szybko pracujący kciuk i nieruchomość kobiecego oblicza" (Żerdziński 2015: 467). Świat Sąsiadki jest dla bohatera piękny. Jak sam stwierdza, być może z powodu powtarzalności, a być może dlatego, że obejmuje ciasną przestrzeń, która nie kryje tajemnic i „nie zostawia wiele złudnym kadrom wyobraźni" (Żerdziński 2015: 465). Piękna jest też sama Sąsiadka — jej stopy, dłonie, szczupłe uda, między którymi trzyma telefon, a przede wszystkim twarz. Dostrzegając to wszystko pan Fores nie odczuwa silnych emocji, ponieważ tych wrażeń estetycznych doświadcza codziennie. Jednak, mimo rutynowego charakteru obserwacji, jego doznania nie są pozbawione świeżości.

Zarówno świat Sąsiadki, jak i ona sama znajdują się w opozycji do egzystencji tytułowego bohatera opowiadania. Fakt, że pracuje oraz wysyła wiadomości wskazuje na to, że nie stroni ona od kontaktów z innymi ludźmi (jej kciuki „generują behawioralny proces pierwotnej komunikacji" (Żerdziński 2015: 468)), jej mieszkanie jest zadbane, podobnie jak ona. Ta rzeczywistość jest obca panu Foresowi, dlatego przywłaszczył sobie jako codzienny rytuał ten fragment z życia kobiety, który nie pociąga za sobą niebezpieczeństwa niespodzianki, a przez to jest najbliższy bohaterowi. Być może właśnie w tym tkwi piękno dualizmu Sąsiadki — pracujący kciuk symbolizuje tę część życia kobiety, która jest obca i której bohater nie pragnie poznać, natomiast nieruchoma twarz wyraża idealny brak emocji.

Jednak w dniu opisywanym w opowiadaniu, podczas obserwacji wydarzyło się coś, co wzbudziło nieoczekiwaną radość pana Foresa: „(…) jej jasne włosy

(do tej chwili ciasno spięte), rozsypały się niczym tysiące kłosów zboża. Oniemiałem. Poprzez krople padającego deszczu patrzyłem na te jasne, proste włosy i nie mogłem uwierzyć, że jestem aż takim szczęściarzem" (Żerdziński 2015: 466). Uczucia, które pojawiły się na skutek widoku rozsypanych włosów spowodowały natrętne myśli związane z ciałem Sąsiadki. Bohater uznał je za dowód swojej niedoskonałości i odczuł natychmiastową potrzebę eliminacji tego zjawiska, w której skutecznie miała pomóc regularna dwugodzinna praca nad tygodnikiem poświęconym Konstrukcji, który pan Fores wydawał sam dla siebie.

Jednakże prawdziwym ukojeniem dla bohatera jest świadomość nadciągającej nocy, w szczególności zaś moment zasypiania, podczas którego czuje się jak larwa przeobrażająca się w coś „potrafiącego się zagrzebać w pniu starego drzewa, by definitywnie zaprzestać wszelkich zbędnych aktywności" (Żerdziński 2015: 469). Porównania do świata zwierząt, którymi posługuje się pan Fores, za każdym razem odnoszą do stworzeń charakteryzujących się biernością graniczącą z brakiem oznak życia. Za pomocą powyższych analogii autor wskazuje na wewnętrzne pragnienie śmierci odczuwane przez głównego bohatera, które staje się coraz bardziej świadome: „Sen był dla mnie namiastką śmierci, tyle, że chwilową, zaprogramowaną na początek i koniec, a nie na wieczność. Lubiłem chwilowo umierać, niepostrzeżenie, delikatnie i cicho" (Żerdziński 2015: 469).

We śnie, który pojawia się tej nocy bohater odkrywa sens swojego życia — jest nim zbudowanie na jawie świata, do którego będzie mógł wejść w czasie snu i pozostać w nim na zawsze. Tym światem jest Konstrukcja, na której jarzy się wielki neonowy napis „… Nadszedł już chyba czas…" (Żerdziński 2015: 470). Wizja Konstrukcji we śnie jest momentem przełomowym w egzystencji pana Foresa. Jako że „przełomowość czy zwrotność wkomponowane są potencjalnie w każdą wartość, w związku z czym wszystkie nabierają mocy redefiniującej" (Borkowska, Mroczkowska 2021: 315–316) bohater zrozumiał, że nadszedł już chyba czas, by przywrócić do życia emocje tkwiące w każdej wklejonej zapałce, by zalśniły z tysiąckroć silniejszą mocą niż w odrzuconej przeszłości. Wahanie mężczyzny co do słuszności jego decyzji wynika zarówno z niepewności czy ciągle znajduje się we śnie, czy jest to już jawa, jak i świadomości, że nie będzie możliwe wyjście z zapalonej Konstrukcji. Decyduje się jednak na wkroczenie do Konstrukcji — do tego, co z takim trudem zbudował, by opuścić wszystko, co tak łatwo zniszczył (Żerdziński 2015: 471), by zapalić ostatnią zapałkę.

Słowa bohatera odnoszące się do opuszczenia wszystkiego, co zniszczył dowodzą, że był on świadomy destrukcji swojego życia. Wybrał biologiczne zachowanie życia jednocześnie rezygnując z jaźni[1]. Doprowadziło to do tragedii duchowej bohatera, jaką stanowi posiadanie „duszy bezbarwnej, pustej, nijakiej, banalnej, tuzinkowej" (Ravasi 2008: 362). Porzucając niemalże wszystkie duchowe przejawy życia, początkowo nieświadomie, a potem już otwarcie pragnął

[1] Na temat problemu samozachowania i braku jaźni zob. M. Horkheimer, *Krytyka instrumentalnego rozumu* (Horkheimer 2007: 136).

śmierci. W opowiadaniu Macieja Żerdzińskiego bohater mentalnie znajduje się w punkcie, z którego powrót już nie jest możliwy. Autor niejako wskazuje w tekście utworu przyczyny biernej egzystencji pana Foresa, włączając do narracji cytaty z wypowiedzi jego matki. Są to wskazówki życiowe, którymi kieruje się opisywany w opowiadaniu mężczyzna i które w rzeczywistości skutecznie zniechęcają do życia, określając marzenia jako przejaw prymitywizmu, a nadzieję jako narażanie się na rozczarowanie. Bohater zatem wybrał życie pozbawione marzeń i nadziei, które są źródłem emocji. Sens swojego mżycia odnalazł w jego zakończeniu. Jednak decyzja o samounicestwieniu w płomieniach Konstrukcji jest również przejawem buntu wobec nauk matki: „Mama często mawiała: Najważniejsze jest dzieło, które po sobie zostawisz. Mama zostawiła na świecie mnie, a ja zostawię Konstrukcję. Naturalna kolej rzeczy. Ewolucja" (Żerdziński 2015: 453). Podejmując decyzję o spaleniu się razem ze swoim życiowym dziełem, pan Fores zaciera po sobie ostatni ślad istnienia.

Maciej Żerdziński wykreował bohatera, który wybrał życie poza społeczeństwem — życie, którego istota sprowadza się do zamknięcia w rytuałach codzienności oraz beznamiętnych obserwacjach wybranych fragmentów świata zewnętrznego. Taki sposób egzystencji z jednej strony, jak podkreśla autor, gwarantuje poczucie stabilizacji i pewnego rodzaju bezpieczeństwa, z drugiej natomiast wprowadza marazm i znudzenie. Ponadto proces samowykluczenia, któremu dobrowolnie poddał się pan Fores, opiera się przede wszystkim na odrzuceniu wszelkiego rodzaju emocji. Pisarz udowadnia, że wyzbycie się afektów nie jest możliwe, ponieważ nawet głęboko ukryte, w pewnym momencie życia mogą objawić się ze zwielokrotnioną siłą, powodując spustoszenie w ludzkiej psychice.

LITERATURA

Bieńko Mariola. „Gastronomical me, czyli dieta tożsamościowa w życiu codziennym". Maślanka Tomasz, Strzyczkowski Konstanty (red.). *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategie życia codziennego*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021: 281–293.

Borkowska Iwona, Mroczkowska Dorota. „Momenty przełomowe i punkty zwrotne w dynamice doświadczania i spędzania czasu wolnego". Maślanka Tomasz, Strzyczkowski Konstanty (red.). *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategie życia codziennego.* Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021: 313–325.

Buchowski Michał. *Zrozumieć innego. Antropologia racjonalności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.

Drozdowicz Zbigniew, Sztajer Sławomir (red.). *Społeczno-kulturowe konteksty racjonalności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, 2012.

Dukaj Jacek. Linia oporu. *Król bólu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010.

Horkheimer Mark. *Krytyka instrumentalnego rozumu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007.

Kobierzycki Tadeusz. *Filozofia osobowości. Od antycznej teorii duszy do współczesnej teorii osoby*. Warszawa: Eneteia, 2001.

Kopaliński Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2001.

Kozakiewicz Helena, Mokrzycki Edmund, Siemek Marek Jan (red.). *Racjonalność współczesności. Między filozofią a socjologią*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.

Lewicka Maria. *Aktor czy obserwator. Psychologiczne mechanizmy odchyleń od racjonalności w myśleniu potocznym*. Warszawa — Olsztyn: Polskie Towarzystwo Psychologiczne, 1993.
Lewicki Mikołaj. „Kalkulacje codzienności. Życie (w sieciach relacji) z długiem". Maślanka Tomasz, Strzyczkowski Konstanty (red.). *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategie życia codziennego Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategie życia codziennego*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021: 51–78.
Mokrzycki Edmund (wybór, wstęp i posłowie). *Racjonalność i styl myślenia*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1992.
Poczobut Robert. *Romana Ingardena fenomenologia bytu idealnego. Studium krytyczne*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1995.
Ravasi Gianfranco. *Krótka historia duszy*. Kraków: Wydawnictwo Salwator, 2008.
Słownik języka polskiego. https://sjp.pwn.pl/slowniki/trwanie.html 13.07.2021.
Szewczak Wiktor. *Oblicza racjonalności*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
Tyszka Krzysztof. *Samotność duszy. Dziedzictwo wiary i rozumu w (po) nowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
Żabski Tadeusz (red.). *Słownik literatury popularnej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
Żerdziński Maciej. „Obserwacje pana Foresa". *Imperium Hiacyntów*. Stawiguda: Solaris, 2015: 447–473.

Ева Козак

ЧЕКАЈУЋИ СМРТ: О „НАЗОВИ" ЖИВОТУ У ПРИПОВЕЦИ МАЋЕЈА ЖЕРЂИНСКОГ „ЗАПАЖАЊА Г. ФОРЕСА"

Резиме

Чланак има за циљ да испита начине приказивања протагонисте у приповеци „Запажања г. Фореса" Мађеја Жерђинског. Протагониста добровољно своди свој живот на рутинске, репетитивне радње и физичку и менталну изолацију од спољашњег света. Свеприсутна рутина га ослобађа од свих емоција и омогућава му да непристрасно одбројава дане до своје смрти.

Као и у другим својим приповеткама, у „Запажањима г.Фореса" Мађеј Жерђински слика протагонисту на необично експресиван, готово опипљив начин, који од првог пасуса држи пажњу читалаца и подстиче њу/њега да саосећа са ликом, ако не и да се поистовети са њим. Г.Форес је приказан у таквом тренутку свог живота, када више никаква промена није могућа. Свепрожимајућа рутина доводи га до потпуне и намерне деперсонализације, која крунише његове тежње. Једина преостала жеља јавља се у сну и то је жеља за самоуништењем.

Кључне речи: Мађеј Жерђински, пољска књижевност 21. века, рутина, живот, смрт.

UDC 821.161.1.09 Eremin M.
https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2023.104.17

Анна Родионова
НИУ Высшая школа экономики (Москва)
Школа филологических наук
rannaodionova@gmail.com

Anna Rodionova
HSE University (Moscow)
School of Philological Studies
rannaodionova@gmail.com

«ФОТОЛУГ, ФОТОЛЕС, ФОТОЛЕТО». ТЕХНО-ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ МИХАИЛА ЕРЁМИНА

"PHOTOMEADOW, PHOTOFOREST, PHOTOSUMMER". MIKHAIL EREMIN'S TECHNO-ECOLOGICAL MINIATURES

В статье анализируются стихотворения Михаила Ерёмина, написанные в 1960–1970-х гг. Михаил Ерёмин — влиятельнейший ленинградский неподцензурный поэт, один из представителей «филологической школы». Автор рассматривает его способы работы с техническими и природными мотивами, выраженными через использование научной терминологии, создание специфических риторических фигур и неологизмов. На основе этого анализа делается вывод о том, как в поэзии Ерёмина проявились следы взаимодействия неподцензурной и официальной советской культуры того исторического периода (60–70-е гг. XX в.), который был отмечен множественными социальными и эстетическими сдвигами и для которого была важна официальная идеология «научно-технического прогресса». Кроме того, в статье говорится о том, какое значение тексты Ерёмина имеют с точки зрения развития современной поэзии и теории.

Ключевые слова: самиздат, неподцензурная литература, неподцензурная поэзия, Михаил Ерёмин, филологическая школа, научно-технический прогресс, техническое воображение, экопоэтика.

The main subject of this paper is Mikhail Eremin's poetry written in the 1960–1970s. Eremin was a very influential author and a member of the Filologicheskaia shkola (Philological School), Russian-language unofficial poetry group based in Leningrad. The author of the article analyzes the role of technical and natural motifs, scientific terminology, rhetorical figures and neologisms in Eremin's poetics. Based on this analysis, the paper shows how Eremin's poetry represented traces of interaction between the unofficial and the official soviet cultural strata in that historical period (1960–1970s), which was marked by multiple

social and aesthetic shifts and for which the official ideology of "scientific and technological progress" was significant. Special attention is given to the importance of Eremin's texts for contemporary Russian-language poetry in the context of new theory.

Key words: samizdat, unofficial soviet literature, unofficial poetry, Mikhail Eremin, Filologicheskaia shkola, Philological School, scientific and technological progress, technical imagination, ecopoetics.

Средовой и техносоциальный контекст поэзии Ерёмина

Михаил Ерёмин — ленинградский поэт, относящийся к «филологической школе»[1], объединению неофициальных авторов (Савицкий 2002: 29) второй половины XX века. Их связывала принадлежность к сообществу вокруг филологического факультета Ленинградского университета и отказ от компромиссов с официальной советской публикационной политикой: в основном их поэзию можно было увидеть в самиздате и рукописях. Все авторы этого круга — Михаил Красильников, Юрий Михайлов, Сергей Кулле, Леонид Виноградов, Владимир Уфлянд, Александр Кондратов, Лев Лосев и герой этой статьи — были мало похожи друг на друга по своей поэтике.

Михаил Ерёмин выделялся среди своих товарищей и коллег герметичностью текстов, их твёрдой формой (его стихи представляют собой восьмистишия), вниманием к внутренней форме слова, а кроме того — удивительной целостностью поэтического проекта (все его книги принципиально названы одинаково — «Стихотворения»). Его отличала склонность к радикальному стилевому смешению, сочетанию современных реалий и новейшей терминологии с мифологическими образами, диалектизмами и архаизмами. Этот способ работы со словом повлиял сразу на целый пласт новейшей русскоязычной поэзии XXI века. Осенью 2022 года, незадолго после начала работы над этой статьёй, Михаил Ерёмин, к большому сожалению, ушёл из жизни[2].

Об этом поэте писали многие: статьи и рецензии посвящались лексическому разнообразию и метафоричности его текстов, интертекстуальным связям, проблеме исторического времени и многому другому[3]. Однако в рамках этой статьи я хочу сосредоточиться на том, как в текстах поэта

---

1 «Филологическая школа». *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*. Т. 1. / Сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1980: 139–256.;

Айзенберг Михаил. «Литература за одном столом. О поэтах филологической школы». *Новая камера хранения*, 2008. <http://www.litkarta.ru/dossier/aizenberg-o-filologicheskoi-shkole/dossier_940>

«Филологическая школа»: Тексты. Воспоминания. Библиография. Сост.: В. Куллэ, В. Уфлянд. Москва: Летний сад, 2006.

2 См. материал, посвященный памяти Михаила Ерёмина <http://kultinfo.ru/novosti/3416/>

3 Суховей Дарья. «*Седьмая книга восьмых стихов*». *Новое литературное обозрение* 108 (2011). <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/2/sedmaya-kniga-vosmyh-stihov.html>

проявлены мотивы, связанные с *техническим воображением* (Родионова 2022: 255) и *одомашниванием мотивов научно-технического прогресса (НТП)* в поэтической работе.

С одной стороны, выбор темы обусловлен крайне заметным присутствием в практике Ерёмина научно-технической терминологии. При этом о ее роли исследователи и рецензенты в основном упоминают вскользь. Кроме того, техника и технология — важнейшие понятия для культуры XX века как таковой, на это указывает хотя бы количество подходов к осмыслению этих явлений в философии, социологии и антропологии, не говоря уже о других дисциплинах. Технические изобретения создают техносферу, часть окружающей нас среды, и определенным образом оформляют человеческую перцепцию, о чем писали многие теоретики техники и медиа (Маклюэн 2003). Поэзия, работающая с восприятием (как читательским, так и авторским) не может быть нечувствительна к таким эффектам техники (Самостиенко 2021: http).

Примерно в 1950-е — 1960-е гг., когда Михаил Ерёмин формирует свой авторский стиль, один значительный этап в мировом развитии техники — индустриальный — постепенно начинает уступать другому — информационному. Развивается кибернетика и медиатеория. Возможно, поэтому в текстах Ерёмина, композиционно избирательных и лексически разнообразных, ведущих диалог с мировой традицией, научные и технические термины оказываются использованы очень специфично, как бы совмещая два доминирующих культурных представления о технике.

Конечно, техника имела особое значение и для СССР. С самого своего основания советский проект особое внимание уделял идее индустриального труда. Это отражалось в поэзии: стоит вспомнить группы 1920-х гг., например ЛЕФ, Пролеткульт, ЛЦК (Литературный цех конструктивистов), которые напрямую тематизировали и теоретизировали свою поэзию, обращаясь к заводским, производственным реалиям. Послевоенная ситуация отличалась так называемым периодом Великих строек, которые снова сделали культурно актуальными идеи индустриального производства и строительства. Кроме того, в 1950-е — 1970-е гг. в СССР происходит

Житенев Александр. «*Михаил Еремин:* Поэтика словаря». *Новое литературное обозрение* 113 (2012). <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/113_nlo_1_2012/article/18515/>

Кукулин Илья. «*Подрывной эпос: Эзра Паунд и Михаил Еремин*». *Иностранная литература* 12 (2013). <https://magazines.gorky.media/inostran/2013/12/podryvnoj-epos-ezra-paund-i-mihail-eremin.html>

Валиева Юлия. *«Что видится прекрасным? Звездный свод?..». Новое литературное обозрение* 124 (2013). <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/6/chto-viditsya-prekrasnym-zvyozdnyj-svod.html>

Давыдов Данила. «*В трех плоскостях запущенных качелей... Метафора как способ познания в поэзии Михаила Еремина». Новая газета*, 2023. <https://www.ng.ru/ng_exlibris/2023-06-28/13_1180_eremin.html>

Гулин Игорь. «*Всё тайное становится одой». КоммерсантЪ*, 2023. <https://www.kommersant.ru/doc/4897702>

постепенное принятие (не без трений), а затем интенсивное развитие кибернетической науки[4] (Пруденко 2018: 14). В культуре этот же период был отмечен «спором физиков и лириков» — дискуссией о поиске баланса между научно-техническим знанием и гуманитарной сферой, завязавшейся на страницах советских журналов.

С официальной культурой СССР вынуждена была пребывать в контакте неофициальная. Иногда эти контакты были осознанными (Савицкий 2002: 43, 50), иногда довольно призрачными, укладывающимися в концепцию «вненаходимости» (Юрчак 2014: 225). Я полагаю, что из-за перечисленных выше особенностей, анализ технических мотивов позволяет лучше понять внутренние, не только институциональные, но и *эстетические связи* между неподцензурным и официальным контекстами, отношения между которыми намного сложнее, чем просто индифферентность друг к другу или противостояние.

Существование в одном историческом периоде с разнообразными знаками идеологии НТП оставило след в поэтике разных представителей неофициальных литературных групп. Например, в одно время с Ерёминым пишут такие авторы, как Генрих Сапгир и Игорь Холин — представители неподцензурной «Лианозовской школы»[5], в чьем творчестве проблематика НТП осмысляется намного более натуралистически и экзистенциально, чем это было возможно в рамках советской печати.

В стихах же самого Михаила Ерёмина техническое воображение проявлено прежде всего через работу с *терминами* и специфическую *организацию текста*. В отличие от представителей исторического авангарда (на сближение с которыми указывали многие критики и исследователи), у Ерёмина отсутствует «предубеждение перед термином» (Житенев 2012: http). Это представляется мне важным, поскольку авторы исторического авангарда, особенно В. Хлебников, были очень значимы для Ерёмина и как для автора «филологической школы»[6], и как для мыслителя (Гулин 2021: http). В поэзии Хлебникова, активно «заимствовавшей термины из физики, геометрии, математики, ботаники, геологии, физиологии» (Айзенберг 1997: 67), «любовь к редкому слову опосредовалась представлением о том, что “словарь — собрание игрушек”, “тряпочек звука”, уступающих в значимости слову сотворенному, “заумному”)» (Житенев 2012: http). У Ерёмина же термины соседствуют с неологизмами и другими словами на равных основаниях.

В связи с этим возникают несколько вопросов, которых я собираюсь коснуться в статье:

---

[4] Один из популяризаторов которой — Александр Кондратов, тоже поэт «Филологической школы».

[5] См. *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*». Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

[6] См.: Интервью с Михаилом Ерёминым. *Независимая газета,* 2023. <https://www.ng.ru/ng_exlibris/2023-01-25/10_1161_eremin.html> (дата обращения 03.05.2023)

1) *О перцептивном значении терминов.* Уже были написаны подробные статьи об их герменевтической роли, но интерес представляет и непосредственное рассмотрение, следующее тем графико-фонетическим эффектам, которые создаются этими словами.

2) *Какая модель отношений со средой за этим стоит.* Это закономерный вопрос, учитывая интерес Ерёмина к природным топосам — как в традиционном смысле, так и в современном, при котором природа понимается нецелостной, смешанной с техническими и культурными артефактами. В свете современных экопоэтических теорий, исследующих связи между окружающей средой и поэтическим письмом, и влияния Еремина на некоторых современных авторов, для которых проблема соотношения текста и среды/пространства имеет принципиальное значение — например, для Н. Сафонова, Е. Сусловой (Энциклопедия андеграундной поэзии 2017: http), Г. Рымбу, отчасти Д. Ларионова — этот вопрос может быть особенно интересным, так как позволяет увидеть тексты Ерёмина в более широком контексте — как эстетическом, так и историко-литературном.

3) *Что в этом случае поэтика Ерёмина говорит о своей эпохе и напряженной динамике отношений между неподцензурной и официальной литературными стратами*, если техническое воображение может быть рассмотрено как своего рода лакмусовая бумажка для проблематизации их пересечения.

«Самовитый» термин

В поэзии Ерёмина сочетаются разные группы лексики: естественнонаучные, научно-техническое термины, архаизмы, диалектизмы. Особенно интересным в его практике кажется соположение терминов и неологизмов, причем многие из последних возникают именно на базе терминов, например: ТермоЯр (Ерёмин 2002: 12) (авторское сокращение для термоядерного реактора), теоскоп (Ерёмин 2005: 9) (контаминация «телескопа» и греческого θεός «Бог»), аэроплечо (Ерёмин 1998: 11), биохрам (Ерёмин 2002: 6) и другие.

Лексическое значение отдельных терминов (так же, как и неологизмов или иноязычных слов) не всегда может быть понято непосредственно, без обращения к словарю[7] — что принципиально для метода Ерёмина и отличает практически каждый его текст, кроме самых ранних. Это создает определенные трудности для доступа к метапрагматическому плану текста (Чернявская 2020: 143). В таком случае читатель или читательница поэзии Ерёмина остается (по крайней мере, на какое время — пока не уточнит значение неясного слова) один на один с контекстом, а кроме него — с графикой и фонетикой термина, его синтаксической ролью, пространственным положением на странице и другими материальными параметрами текста.

---

[7] Об этом, как о ключевой особенности Ерёмина, писал еще Михаил Айзенберг (Айзенберг 1997: http).

Однако это уже немало: Ерёмин пишет во второй половине XX века, когда проблема референции так или иначе уже была поставлена в предыдущей литературной эпохе. Ерёмин, как и другие участники «филологической школы», знал это, имея возможность познакомиться с текстами футуристов и обэриутов[8]. Исходя из этого, можно предположить, что и чисто материальное, звуковое, графическое, пространственное измерение слова имеет самостоятельное значение в его поэтике.

Сам Ерёмин в одном из интервью упоминал, насколько значим для него невербальный уровень: ритм и визуальные образ стиха, его пространственное расположение на странице[9]. Учитывая вышесказанное и склонность поэта к алеаторическому фонетическому сближению (Валиева 2013: http), можно говорить, что функция терминов (в т.ч. научно-технических) здесь не только интердискурсивная (призванная дать ссылку на некий внешний поэтическому дискурс) (Чернявская 2009) или номинативная: принцип «двойной семантизации» (Житенев 2012: http) указывает на невозможность ограничить термин таким употреблением.

Двухэтажное распутье. (Бес — бродягой под мостом?)
Линзою — очаг вне стен — руины храма.
Льстясь, что есть свобода кроме татя, мага и царя,
Видеть, что ведомы в-за леса скелеты
ЛЭП. (Далёко ль омут и комолый ли
Весопляс высоковольтный?) Гос-
Гость или hostia? — поди —
Potis и отец!

(Ерёмин 2005: 11)

В этом тексте, вполне поддающемся дешифровке, термины оказываются связаны с другими словами в основном через фонетическое сближение («льстясь … скелеты ЛЭП», «весопляс высоковольтный»), а введение неологизмов и латинских слов только дополнительно затрудняет прямое понимание, заставляя обращаться к контексту и визуальному/звуковому плану.

Речь идет о *перцептивной функции термина*. В этом случае с термина снимается противопоставление словотворчеству. Ерёмин с помощью своего отношения к терминам сближает две отчасти противоположные линии футуризма — условно «техницистскую» (таких авторов, как В. Маяковский, А. Крученых, Д. Бурлюк и др.) и «органицистскую» (В. Хлебников, Е. Гуро, В. Каменский). Термин становится ощущаемым, конкретным.

---

[8] «У каждого из них мне нравится что-то свое, что-то у Хармса, что-то у Введенского. Вся “филологическая школа” началась с футуризма. Маяковский, Хлебников, затмивший Маяковского, Пастернак…» См. Михаил Еремин: «Мне тяжело оттого, что я действительно остался один». Интервью Дарье Суховей. Colta.ru <https://www.colta.ru/articles/literature/1689-mihail-eremin-mne-tyazhelo-ottogo-chto-ya-deystvitelno-ostalsya-odin> (01.02.2023)

[9] См. там же.

Он не только имеет лексическое значение, но и обеспечивает читателям определенное ощущение от текста, обусловленное его ритмической материальностью (здесь я имею в виду и ритм, выраженный в звуке, и визуальный ритм).

Это подчеркивается еще и проблемой перевода, которая заметна в поэзии Ерёмина. Он зарабатывал на жизнь, переводя иноязычных поэтов, и отчасти это повлияло на его стратегию письма. Сам он делился в интервью[10], что переводческая деятельность была полезна в первую очередь для его поэтической практики. Тем не менее, перевод, о котором я говорю, это перевод не только между разными языками, но и между «опытом и языком» (Sandler 2017: 396). То есть между тем, что может быть получено только в конкретной среде, и тем, что позволяет в этой среде ориентироваться и передавать впечатления о ней дальше.

«Какое слово не во благо консументам?»

В какие риторические отношения такой термин оказывается включен? Вообще значимость риторических фигур, в которые помещается метафора у Ерёмина, уже отмечали И. Кукулин и Ю. Валиева: «Многие из его стихотворений построены как одно длинное предложение, разбитое “изнутри” разнообразными дополнениями и комментариями» (Кукулин 2013: http), а некоторые «стихотворения прочитываются как ответ незримо присутствующему оппоненту» (Валиева 2013: http).

Диалог с одической традицией тоже объясняет риторичность — или *квази*риторичность (Гулин 2021: http) — текстов автора. Действительно, сказать, что эта риторика выполняет свою традиционную функцию, то есть к чему-то побуждает, трудно, поскольку она предельно «интровертна» (Кукулин: http). Уточняющие и дополняющие конструкции как бы заворачиваются в предложение, скрываются в нем:

> У ней особенная стать...
>
> Ф.И. Тютчев

> Лихву в процентах — выгодность
> Коллатеральных связей между
> Мотонейронами — прикинув или вычислив,
> Что знания ничтожней знания,
> Освоить
> Бег — цвéта гладких мышц — на месте и —
> Поличное смирение — профессией считать
> И палача и жертву.
>
> (Ерёмин 1998: 39)

---

[10] См. Интервью с Михаилом Ерёминым. *Независимая газета,* 2023. <https://www.ng.ru/ng_exlibris/2023-01-25/10_1161_eremin.html> (дата обращения 03.05.2023)

В приведенном тексте несколько вставных конструкций, выделенных тире и скобками, разбивают одно предложение, в котором принципиально не назван субъект действия. Создается фигура с пустым центром. Принято говорить об отсутствии лирического я в текстах Ерёмина, но то, что здесь заменяет его, возможно, как раз находится в этом центре. Центр может быть рассмотрен как *место контакта репрезентанта субъекта стихотворного текста* (чаще всего выраженного инфинитивом или деепричастием) *и среды*. Среды в широком смысле — иногда ей становится место вполне традиционно «культурное», а не «природное». Так происходит, например, в ерёминских текстах-экфрасисах, отталкивающихся от опыта созерцания произведений искусства.

Риторические фигуры здесь выступают репрезентантом лирического я, проявлением его перцепции, которая отчасти зависима от среды. Это резонирует с современными неоматериалистическими и экопоэтическими подходами к анализу текста. *«Риторика — это практика по созданию взаимодействий внутри среды, с помощью которой тела получают информацию»*[11] (Boyle 2018: 7). В этом случае связь между риторическими фигурами и средой оказывается обусловлена перцептивно. Здесь будет уместно упомянуть теорию когнитивной экопоэтики, которая говорит о том, как поэтический *текст конституируется средой в акте перцепции: «Поэзия как жанр — это, по сути, поэзия как жест, разворачивающийся в среде — отзывающийся на стимулы, исходящие из этой среды, и одновременно размечающий ее своим движением»*[12] (Lattig 2020: 37).

Так у Ерёмина связь со средой вырастает из микрозрения, восходящего к гибридизации двух традиций в изображении природы, — Ломоносова (основанное на научных представлениях о мироустройстве, но в то же время — метафизическое) и Державина (наивное и конкретное, больше завязанное на *впечатлении*, чем на *знании* об устройстве увиденного).

Однако было бы ошибкой видеть в Ерёмине поэта только природного, так же, как и сугубо научного, мистического, религиозного или приверженного «мировой культуре». Способность Ерёмина — видеть сразу два плана — природный и культурный, органическую морфологию артефакта и схематичность живого существа. Его с некоторыми оговорками можно рассматривать как предшественника неприродной экопоэтики (unnatural ecopoetics) (Nolan 2017). Смешение природного и культурного в пространстве текста, местами — снятие противоречий между ними, местами — наоборот подчеркивание семантического разрыва с помощью метапоэтических элементов позволяют Ерёмину инновационно работать с поэтической формой, осмысляя, с одной стороны, разрыв между текстом и реальностью, а с другой стороны — само текстовое пространство, делая его предельно осязаемым, но при этом семантически насыщенным.

---

[11] Перевод иноязычных цитат мой, если не указано иного. — *А.Р.*

[12] Перевод Андрея Логутова. Подробнее см.: Логутов Андрей. «Когнитивная экология лирики». *Новое литературное обозрение* 169 (2021): 369–374.

Советское и неофициальное в герметичной упаковке

Что такой способ обращения с термином (в т. ч. научно-техническим) и риторикой говорит о времени, в которое формировался и писал Ерёмин? Что это говорит о связи неподцензурного и официального контекстов?

Михаил Ерёмин как представитель неподцензурной литературной страты, не подчиняясь цензурным ограничениям советской печати, был в некотором смысле независим в том, как оперировать концептами, связанными с техникой и природой. Поэтому в его работе заметны как специфические черты, характерные для неофициальной культуры, так и общекультурные тенденции второй половины XX века.

Например, в способе включения специальной терминологии в текст видится не только след авторской инновации, но и выражение эстетических и эпистемологических смещений. Необходимость обязательной референциальной конкретности, закрепляемая за термином как за репрезентантом научной рациональности в Новое время, на заре информационной эпохи оказывается ослаблена. Это связано с тем, что сами знаковые отношения постепенно начинают меняться, а соотношения между разными дискурсами приобретают более подвижный, игровой характер[13]. Происходящие изменения позволяют видеть термин не только как часть определенной области знания, но и как «слово как таковое», но уже не в авангардистском значении.

Кроме того, техническое воображение в поэзии Ерёмина становится способом создать картину пересечений двух планов реальности — органического и технического, природного и культурного, материального и «духовного».

В этой связи интересно, как естественнонаучные и технические термины оказываются непротиворечиво вписаны в авторскую религиозную метафизику. В этом тоже отражалась двойственность слоев официальной и неофициальной культуры 1960-х гг., когда антирелигиозная кампания, проходившая под знаменами *научного* атеизма, реализовывалась на фоне значительного религиозного подъема среди населения (Смолкин 2021: 87). Достижения в области науки и техники (например, полет человека в космос) оказывались присвоены атеистической пропагандой, но при этом самими верующими могли трактоваться очень по-разному: и как подтверждение правильности атеистического мировоззрения, и как доказательство существования Бога (Там же: 141).

Воздвигнутый в честь сотворенья вселенной
Аккумулятор воли растенья

---

[13] Здесь будет уместно вспомнить игровой характер отдельных «хэппенингов», которые устраивали участники «филологической школы», в том числе Михаил Еремин, а кроме того — иронические, игровые стихи других ее представителей.

Хранит в тайниках древесины
Нуклеин дохристовых распятий.
Полон святости нерукотворной
Биохрам от корней до купола.

Тих и светел в белой колыбели,
Внемли дереву Бога, ребенок.

(Ерёмин 2002: 6)

В приведенным выше тексте описание растения через технические метафоры («Аккумулятор воли растенья») и специальная терминология («нуклеин») соседствуют с религиозными мотивами («дохристовые распятия», «нерукотворная святость», «дерево Бога»). Контаминация естественно-научных и метафизических мотивов (в этом тексте она как бы завязана в узел в неологизме «биохрам») является одним из симптомов того, что во второй половине XX века неподцензурный контекст находился в более сложных отношениях с официальным, чем это можно представить, опираясь исключительно на общее представление об их оппозиции. «Не веря в Бога, разуверившись в коммунизме, советский человек перенес свою веру и любовь на науку» (Померанцев 1965: 140). Если в официальной культуре, возможно, действительно имел место прямой перенос с замещением (хотя и это можно уточнить, если углубиться в исследования внутренних связей религиозной феноменологии и советского «научного атеизма»), то в культуре неподцензурной эти планы еще более очевидным образом переплетались.

Подробный анализ того, как на стилистическом уровне сочетаются разные группы лексики, создающие эффект смешения религиозного и научно-технического дискурсов (например церковнославянизмы и авторские неологизмы, относящиеся к технической тематике), предложен в статье Марии Хотимской (Khotimsky 2008: 96). Будучи одновременно и материалом для стилистического контраста, и способом отослать к метафизическому плану, эти слова в поэзии Ерёмина сохраняли в себе функцию «самовитого» термина, объединяясь с техническими и научными понятиями.

Кроме того, особенности технического воображения в поэзии Ерёмина резонируют с тем, что техника в советской культуре 1960-х — 1970-х гг. существовала двойственно: с одной стороны, ее возвышенное было присвоено официальной идеологией и провластной (или компромиссной) литературой. С другой стороны — техносфера была частью повседневности, общей природокультурной (Харауэй 2020) среды, в которой существовали люди.

Идеологическая нагрузка мотивов, связанных с наукой и техникой, у Ерёмина снимается в пользу коллажирования и *реставрации* взаимосвязей в реальности, когда новое нужно для того, чтобы с ещё большей конкретностью и емкостью говорить об универсальном, неизменном и вневременном. Кроме того, скрещивание контрастных понятий и стилевых

маркеров, создающих уникальную перцептивно-риторическую систему, создает прецедент для расширения работы технического воображения в более поздней поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенберг Михаил. «*Литература за одним столом*». *Литературное обозрение* 5 (1997). <http://www.litkarta.ru/dossier/aizenberg-o-filologicheskoi-shkole/dossier_940> (12.06.23)

Валиева Юлия. *«Что видится прекрасным? Звездный свод?..» Новое литературное обозрение* 124 (2013). <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/6/chto-viditsya-prekrasnym-zvyozdnyj-svod.html> (12.06.23)

Гулин Игорь. «Всё тайное становится одой». *КоммерсантЪ*. 2021. <https://www.kommersant.ru/doc/4897702> (12.06.23)

Ерёмин Михаил. *Стихотворения*. 1957–1998. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1998.

Ерёмин Михаил. *Стихотворения*. Книга 2. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2002.

Ерёмин Михаил. Стихотворения. *Книга 3*. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2005.

Житенев Александр. «Михаил Еремин: Поэтика словаря». *Новое литературное обозрение*, 2012.

Кукулин И. «Подрывной эпос: Эзра Паунд и Михаил Еремин». *Иностранная литература* 12 (2013). <https://magazines.gorky.media/inostran/2013/12/podryvnoj-epos-ezra-paund-i-mihail-eremin.html>

Кукулин Илья. [Чем замечателен] *<http://www.litkarta.ru/studio/orientir/eremin/>*

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. Москва: Жуковский — «КАНОН-пресс-Ц» — «Кучково поле», 2003.

Померанцев К. «Во что верит советская молодежь?» *Новый журнал* 78 (1965): 140–145.

Пруденко Янина. *Кибернетика в гуманитарных науках и искусстве в СССР. Анализ больших баз данных и компьютерное творчество.* Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2018.

Родионова Анна. *«У нас не автоматическая станция»: фильтры технического воображения в поэзии Генриха Сапгира и Игоря Холина. Новое литературное обозрение* 176 (2022): 254–269.

Савицкий Станислав. *Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.

Самостиенко (Суслова) Евгения. «Внутренние интерфейсы языка: письмо как когнитивная технология». *Новое литературное обозрение* 167 (2021). <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23153/>

Смолкин Виктория. *Свято место пусто не бывает. История советского атеизма.* Москва: Новое литературное обозрение, 2021.

«Филологическая школа». *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны».* Т. 1. Сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1980: 139–256.

Харауэй Донна. *Оставаясь со смутой. Заводить сородичей в Хтулуцене*. Пермь: Hyle Press, 2020.

Хлебников Велимир. «Наша основа». *Хлебников В. Творения.* Москва: Советский писатель, 1987.

Чернявская Валерия. *Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность.* Учебное пособие. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.

Энциклопедия андеграундной поэзии. Сост. Ларионов Д., Корчагин К. Арзамас, 2017. <https://arzamas.academy/materials/1243>

Юрчак Алексей. *Это было навсегда, пока не кончилось.* Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
Boyle Casey. *Rhetoric As A Posthuman Practice.* Ohio State University Press, 2018.
Khotimsky Maria. "Rethinking the High Style: The Uses of Church Slavonicisms in the Works of Contemporary Russian Poets". *Ulbandus Review* 11 (2008): 74–98.
Lattig Sharon. *Cognitive Ecopoetics: A New Theory of Lyric.* L.; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2020.
Nolan Sarah. *Unnatural Ecopoetics: Unlikely Spaces in Contemporary Poetry.* University of Nevada Press, 2017.
Sandler Stephanie. «Creating the Canon of the Present». *Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon*, ed. by Katharine Hodgson et al., 1st ed., Open Book Publishers, 2017: 393–424.

REFERENCES

Ayzenberg Mihail. "Literatura za odnim stolom". *Literaturnoe obozrenie* 5 (1997). <http://www.litkarta.ru/dossier/aizenberg-o-filologicheskoi-shkole/dossier_940> (12.06.23)
Boyle Casey. *Rhetoric As A Posthuman Practice.* Ohio State University Press, 2018.
CHernyavskaya Valeriya. *Lingvistika teksta: Polikodovost', intertekstual'nost', interdiskursivnost'.* Uchebnoe posobie. Moskva: Knizhnyy dom "LIBROKOM", 2009.
Entsiklopediya andegraundnoy poezii. Ed. by Larionov D., Korchagin K. Arzamas, 2017. <https://arzamas.academy/materials/1243> (12.06.23)
Eremin Mihail. *Stihotvoreniya*. 1957–1998. Sankt-Peterburg: Pushkinsky fond, 1998.
Eremin Mihail. *Stihotvoreniya*. Kniga 2. Sankt-Peterburg: Pushkinsky fond, 2002.
Eremin Mihail. *Stihotvoreniya*. Kniga 3. Sankt-Peterburg: Pushkinsky fond, 2005.
«Filologicheskaya shkola». *Antologiya noveyshey russkoy poezii «U Goluboy Laguny».* T. 1. Ed. K. Kuz'minskiy, G. Kovalev. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1980: 139–256.
Gulin Igor'. "Vse taynoe stanovitsya odoy". *Kommersant*. 2021. <https://www.kommersant.ru/doc/4897702> (12.06.23)
Haraway Donna. *Ostavayas' so smutoy. Zavodit' sorodichey v Htulutsene*. Perm': Hyle Press, 2020.
Hlebnikov Velimir. "Nasha osnova". *Hlebnikov V. Tvoreniya*. Moskva: Sovetskiy pisatel', 1987.
Khotimsky Maria. "Rethinking the High Style: The Uses of Church Slavonicisms in the Works of Contemporary Russian Poets". *Ulbandus Review* 11 (2008): 74–98.
Kukulin I. "Podryvnoy epos: Ezra Paund i Mihail Eremin". *Inostrannaya literatura*, 2013, № 12. <https://magazines.gorky.media/inostran/2013/12/podryvnoj-epos-ezra-paund-i-mihail-eremin.html>
Kukulin Il'ya. *[CHem zamechatelen]* <http://www.litkarta.ru/studio/orientir/eremin/> (12.06.23)
Lattig Sharon. *Cognitive Ecopoetics: A New Theory of Lyric.* New York: Bloomsbury Academic, 2020.
McLuhan Marshall. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka*. Transl. V. Nikolaeva; afterw. M. Vavilov. Moskva: Zhukovskiy - "KANON-press-TS" - "Kuchkovo pole", 2003.
Nolan Sarah. *Unnatural Ecopoetics: Unlikely Spaces in Contemporary Poetry.* University of Nevada Press, 2017.
Pomerantsev K. "Vo chto verit sovetskaya molodezh'?" *Novyy zhurnal* 98 (1965): 140–145.
Prudenko Yanina. *Kibernetika v gumanitarnykh naukakh i iskusstve v SSSR. Analiz bol'shikh baz dannykh i komp'yuternoe tvorchestvo*. Moskva: Muzey sovremennogo iskusstva "Garazh", 2018.
Rodionova Anna. "'U nas ne avtomaticheskaya stantsiya': fil'try tekhnicheskogo voobrazheniya v poezii Genriha Sapgira i Igorya Holina". *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2022: 254–269.
Samostienko (Suslova) Eugenia. "Vnutrennie interfeysy yazyka: pis'mo kak kognitivnaya tekhnologiya". *Novoe literaturnoe obozrenie* 167 (2021). <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23153/> (12.06.23)

Sandler Stephanie. “Creating the Canon of the Present”. *Twentieth-Century Russian Poetry: Re-inventing the Canon*, ed. by Katharine Hodgson et al., 1st ed., Open Book Publishers, 2017: 393–424.
Savitskiy Stanislav. *Andegraund. Istoriya i mify leningradskoy neofitsial’noy literatury.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
Smolkin Viktoriya. *Svyato mesto pusto ne byvaet. Istoriya sovetskogo ateizma*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
Valieva Yuliya “CHto viditsya prekrasnym? Zvezdnyy svod?..” *Novoe literaturnoe obozrenie* 124 (2013). <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/6/chto-viditsya-prekrasnym-zvyozdnyj-svod.html> (12.06.23)
Yurchak Aleksey. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos’.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
Zhitenev Aleksandr. “Mihail Eremin: Poetika slovarya”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2012.

Ана Родионова

„ФОТОЛУГ, ФОТОЛЕС, ФОТОЛЕТО“ ТЕХНО-ЕКОЛОШКЕ МИНИЈАТУРЕ МИХАИЛА ЈЕРЈОМИНА

Резиме

У чланку се анализирају песме Михаила Јерјомина, написане 60–70-их година XX века. Михаил Јерјомин — најутицајнији лењинградски нецензурисани песник, један од представника „филолошке школе“. Аутор разматра његове начине рада с техничким и природним мотивима, израженим преко коришћења научне терминологије, стварање специфичних реторичких фигура и неологизама. На основу ове анализе даје се закључак да су у Јерјоминовој поезији приметни трагови узајамног утицаја нецензурисане и званичне совјетске културе тог историјског периода (1960–1970-их година), који је био обележен многим социјалним и естетским помацима и за који је била важна званична идеологија „научно-техничког прогреса“. Осим тога, у чланку се говори какав значај текстови Јерјомина имају у погледу развоја савремене поезије и теорије.

Кључне речи: самиздат, нецензурисана књижевност, нецензурисана поезија, Михаил Јерјомин, филолошка школа, научно-технички прогрес, техничка уобразиља, екопоетика.

UDC 811.16/.17'367(049.32)

Марина Курешевић, *Сему же сице бившу: о синтакси и језичком стилу српскословенских текстова*. Нови Сад: Филозофски факултет, 262 стр.

У издању Филозофског факултета у Новом Саду 2022. године објављена је нова књига Марине Курешевић — *Сему же сице бившу: о синтакси и језичком стилу српскословенских текстова*. Вешто одабрани наслов ту је да заинтригира почетнике у овој области, док ће упућенији читаоци у њему препознати формулаичну конструкцију апсолутног датива са значењем 'овако је то било', карактеристичну за наративне текстове профаног карактера. Већ на овај начин Марина Курешевић указује на синтаксичке одлике састава попут средњовековних романа, повести и апокрифа као на непосредни предмет својих интересовања — у том смислу, њено ново дело надовезује се на претходно, *Хипотактичке структуре у Српској Александриди*. У књизи која је пред нама представљено је укупно тринаест огледа, међусобно повезаних заједничком основном темом, корпусом и теоријско-методолошким приступом, који подразумева јединство лингвистичке и функционалностилске анализе. Груписани су у три уже целине: I. Теоријско-методолошке основе изучавања синтаксе српскословенских текстова (стр. 7–66), II. Синтаксичка норма и њена динамичност у текстовима писаним српскословенским језиком (стр. 67–170), III. Ка мешаном језику (стр. 171–238). Уводни радови уз прво и треће поглавље, који овим целинама обезбеђују додатну кохерентност, сада се први пут објављују. Посебну вредност књиге представљају прилози (појмовник, табеларни приказ синтаксичке структуре српскословенског језика, као и илустративне фотографије из два рукописа, Приче о Акиру Премудром и Берлинске Александриде, са рашчитаним текстом), који доприносе лакшем кретању кроз материју и њеној већој прегледности (стр. 241–257).

1. Почетно поглавље чине три огледа у којима се промишља о синтаксичкој норми српскословенског језика као целини, разним теоријским питањима и приступима у њеном проучавању: *Синтаксичка норма српскословенског језика и њен развој: унутрашња и спољашња динамика норме* (стр. 9–29); *Статус и порекло конструкције accusativus cum infinitivo у старословенском* (стр. 30–49); *Ка дефинисању црквенословенског језика нижег стила (на примеру исказивања семантичке субординације)* (стр. 50–65).

Текст који отвара поглавље, али и читаву књигу, написан је за ову прилику и представља драгоцени преглед досадашњих сазнања о природи синтаксичке (и уопште језичке) норме у црквенословенском и српскословенском језику, проистекао из познавања обимне литературе, класичне и рецентније, домаће и стране, али и из ауторкиних вишегодишњих истраживања. Идући од врха ка дну пирамиде жанрова Н. И. Толстоја,[1] опада и степен

[1] Реч је о схематском приказу богатог система жанрова српске средњовековне писмености у виду хијерархизоване пирамиде, уређене према опадајућем степену сакралности, коју је предложио Н. И. Толстој. На овај начин лакше је разумети у којим се жанровима употребљавао српскословенски, а у којима старосрпски језик. В. Толстој, Никита И. Однос старог српског књишког (писаног) језика према старом словенском језику. *Студије и чланци из историје српског књижевног језика*. Београд — Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства — Вукова задужбина — Матица српска, 2004: 148–156.

поштовања српскословенске норме, чиме она постаје отворенија за продор вернакуларних црта. Стога, како истиче Марина Курешевић, „ван богослужбене употребе говоримо о конкуренцији књишких и вернакуларних елемената језичке структуре која може бити стилски (дијафазијски), али и територијално (дијатопијски) условљена, односно говоримо о стилским варијацијама и територијално условљеним иновацијама" (стр. 14). За разлику од фонетско-фонолошке и морфолошке норме српскословенског језика, које су релативно прецизно дефинисане, управо је на синтаксичком (али и лексичком) нивоу на располагању више различитих средстава за изражавање исте категорије / значења, чијим се избором постиже стилска варијантност. Детаљно се, уз навођење репрезентативних примера из писаног наслеђа, разматрају сви чиниоци унутрашње динамике српскословенске норме, која води ка функционалностилски диференцираној употреби језика: жанр, стил епохе, типологија текста, тип дискурса, садржина и тематика, однос аутора према тексту или теми саопштавања, литерарна школа којој писар припада, друштвена намена текста (адресат), језик оригинала у случају преводне литературе, образованост писара. Ауторка истиче да се у новије време, уместо о вишем и нижем стилу, све више говори о функционалностилским карактеристикама сваког жанра понаособ, истичући да су таква истраживања код нас тек у повоју. С друге стране, спољашња динамика развоја заснива се на међусобним утицајима српскословенског и српског вернакулара, који доводе до постепене промене (синтаксичке) норме српскословенског кроз време, као и до стварања регионалних норми. Посебна пажња посвећена је и савременој методологији синтаксичких истраживања српскословенских текстова ван богослужбене употребе, која налаже заједничку примену пре свега филолошке и квантитативне методе, затим метода историјске синтаксе (унутарјезичке реконструкције и компаративне методе) као помоћних, а уз уважавање достигнућа језичке типологије.

У наредном прилогу свестрано се анализира конструкција *accusativus cum infinitivo*, чије порекло у старословенском језику није сасвим расветљено. Ауторкину пажњу привукла је њена висока фреквенција у својству допуне комуникативних и когнитивних глагола у Српској Александриди (моудра бо его и съмысльна сказають быти ʿКажу за њега да је мудар и разуманʾ), тако да се српскословенски текстови нижег стила откривају као потенцијално значајни и за (ре)интерпретацију порекла старословенских синтаксичких структура. На основу генетске повезаности са двоструким акузативом, постојања у синтаксама старих индоевропских језика, те даљег развоја у словенским језицима, тврди се да је појаву овог подтипа конструкције у старословенском могуће објаснити као „резултат међуигре унутарјезичких процеса (ширења синтаксичке транзитивности) и језичког контакта (утицаја књижевног грчког или латинског на писани словенски идиом)" (стр. 44–45). Стога би га требало сматрати књижевним неологизмом, а не синтаксичким калком, како се то до сада понекад чинило.

Марина Курешевић пита се и: „може ли се говорити о постојању синтаксичке изонорме црквенословенског језика на нивоу његове ниже функционалностилске варијанте" (стр. 53). У то име испитивала је поједине аспекте формализовања семантичке субординације у српскословенском и рускословенском препису Српске Александриде, тексту који заузима важно место у писаном наслеђу како Јужних, тако и Источних Словена. Притом су уочене „исте иновације, настале на основу заједничких развојних унутарјезичких процеса" (стр. 63): у сфери номиналних средстава предност се даје књижевним неологизмима у односу на синтаксичке калкове, бележе се формална огрешења приликом употребе номиналних средстава, а долази и до прожимања књижевних и вернакуларних црта на структурном плану реченице.

2. Друго (и најобимније) поглавље обухвата следеће радове: *Од књишког ка вернакуларном: два начина језичког изражавања у списима Светога Саве* (69–85); *Прилог познавању сакралног стила српскословенског језика: апсолутни дативи* (86–101); *Проучавање хипотактичких структура и њихова улога у расветљавању функционалностилске раслојености српскословенског језика* (102–123); *Стабилност и динамика синтаксичке норме српскословенског језика у српским препису апокрифа* (124–141); *Синтаксичка анализа поука / гномских исказа из Повести о Акиру Премудром (у препису из рукописа бр. 29 манастира Савине из 1380. г.)* (142–153), *Активни партицити у средњем стилу српске средњовековне писмености: могућ правац развоја српског књижевног језика* (154–170). Заједнич-

ко за све ове огледе јесте то што су, неки искључиво, а неки у знатној мери, посвећени синтаксичком домену који је најрелевантнији за утврђивање функционалностилског статуса српскословенских текстова — хипотакси. Будући да је старословенски, у недостатку развијеног система зависних реченица у прасловенском, претрпео известан грчки утицај, те да до интензивног развоја површинске хипотаксе долази у старим словенским језицима (укључујући српски), сасвим је разумљиво да је управо у сфери изражавања зависних реченичних односа преплитање књишких, стилски неутралних и вернакуларних црта најизразитије.

У већини радова ауторка полази од српскословенских текстова и у њима најчешће разматра функционално-семантичка поља атрибутивности, темпоралности, финалности и експликативности, која су се, према претходном искуству, показала као најиндикативнија у функционалностилском смислу. Изван хипотаксе релевантни су, рецимо, начини за изражавање императивности и будућности, те су и они понегде узимани у обзир. Генерално речено, на виши стил указује појава књишких црта, већа фреквенција номиналних структура (у односу на вербалне) и поштовање традиционалних морфолошких форми, док су показатељи нижег стила стилски неутрална средства, процентуално мања употреба номиналних структура, као и продор иновација из вернакулара. Треба имати у виду и то да нарочито нижи функционални стил „подразумева континуум са безброј финих прелаза" (стр. 138), од релативно стилизованог начина изражавања до блиског усменој комуникацији.

На самом почетку презентовани су резултати синтаксичке анализе три текста Светог Саве, који су додатно поткрепили постојећа сазнања о њиховом језику и стилу, формулисана на основу других језичких нивоа: најчистијим српскословенским писано је Житије Светога Симеона, до извесног „ублажавања" стила долази у Карејском типику, док се у Писму студеничком игуману Спиридону, у зависности од тона (званичан : пријатељски) смењују два типа језичког изражавања. Показује се „да се од почетака српске писмености језички израз прилагођавао жанру, теми о којој се саопштава, као и типу дискурса" (стр. 82).

У сврху расветљавања улоге хипотактичких структура у функционалностилској раслојености српскословенског језика, анализи су подвргнута три наративна текста. Мада се сви они одликују нижим стилом, долази и до даљег раслојавања. У зависности од жанра (житије / роман / апокриф), садржаја, афинитета аутора, друштвене намене и времена настанка, установљен је следећи њихов редослед, према растућем степену приближавања вернакуларним обрасцима: Житије Светог Ћирила, Српска Александрида, Варухово откровење.

Ауторку је интересовала и стабилност односно динамичност синтаксичке норме у оквиру једног жанра, и то апокрифа. Испитујући различите апокрифне текстове закључила је, између осталог, да су формално понародњавање појединих књишких црта и продор везника из вернакуларног регистра они аспекти норме који је чине динамичном. Наведене иновације нарочито су карактеристичне за (југо)запад штокавског наречја, те је норма у овом смислу и редакцијски маркирана, као и за текстове са краја српскословенске епохе.

Разматрају се гномски искази у савинском препису Приче о Акиру Премудром, и то из прагмалингвистичке перспективе. Утврђено је да се Акирове поуке „приближавају, с једне стране, вернакуларном начину изражавања, а с друге, типизираним структурама, што их чини разумљивијим и лако памтљивим књижевним творевинама" (стр. 152).

Два прилога представљају допринос расветљавању функционалностилског потенцијала одређених номиналних структура за изражавање хипотактичких односа, апсолутног датива и активних партиципа уопште. Свестрана анализа конструкције апсолутног датива, спроведена на оригиналним српскословенским текстовима сакралног карактера, указује на губљење његове синтаксичке и комуникативне мотивисаности — у односу на канонске обрасце значајно чешће се реализује у таутосубјекатском окружењу, у функцији независне реченице и са хипотактичким везником. Тиме апсолутни датив постаје типично књишко средство, маркер сакралног стила српскословенског језика и показатељ учености писца.

На крају другог поглавља, одлике средњег стила српскословенског језика сагледавају се кроз употребу активних партиципа у апокрифима, романима и повестима. Закључује се да је овај идиом у великој мери пратио развојне процесе у вернакулару, идући „у правцу

смањења употреба акт. птц. у својству именских речи и истовремено у правцу пораста њихове прилошке функције, што је водило ка њиховој граматикализацији у чисто прилошке форме" (стр. 167).

3. У последњем одељку ове књиге налазе се радови којима Марина Курешевић скреће пажњу на присуство још једног језичког варијетета у српској средњовековној писмености, који завређује више пажње. Реч је о тзв. мешаном језику. Овде најпре читамо *О границама српскословенског језика (жанр, простор време)* (стр. 173–177), а затим следе огледи: *Језик Слова Акира Премудрог из рукописног зборника Народне библиотеке Србије бр. 53* (стр. 178–194), *Номинација лица у три приче о Акиру Премудром* (стр. 195–216), *Понародњавање језика у Берлинској Александриди на синтаксичком нивоу* (стр. 217–237).

Мешани језик, у којем долази до *ad hoc* преплитања књишких и вернакуларних елемената на свим језичким нивоима, нарочито је карактеристичан за текстове профаног карактера настајале у познијем периоду српске средњовековне писмености. Тада и иначе долази до изразитије дијалекатске диференцијације, са удаљавањем од ћирилометодијевске епохе и губитком државности језички израз све више зависи од образовања писара и његовог односа према тексту, а не треба занемарити ни утицаје који допиру са простора где се негује световна књижевност ренесансне инспирације. Стога не изненађује што је мешани језик махом посведочен у текстовима западноштокавске провенијенције (Босна, Дубровник), тј. са територије која није била покривена организацијом српске православне цркве. У овој појави се, истиче ауторка, „могу видети и ране тенденције стварања књижевног језика на вернакуларној бази, тј. његове демократизације" (стр. 181).

Тако је анализом језика Слова о Акиру Премудром из једног зборника који се чува у Народној библиотеци Србије, иначе западнобосанског порекла, утврђено да је овај текст писан управо мешаним језиком. Затим, номинација лица сагледана у три различита преписа Приче о Акиру Премудром показала је да они настали на штокавском западу испољавају већу блискост творбених образаца са вернакуларним (нпр. ширење суфикса -ар). И напослетку, синтаксичка анализа инфинитивне фразе и хипотактичких везника у Берлинској Александриди, са простора западне Босне, потврдила је да се и овде може говорити о мешаном језику као типу језичке реализације.

4. Након свега реченог, остајемо у уверењу да ће се остварити ауторкина жеља да ова књига свима заинтересованима „послужи као прозор у нови начин посматрања синтаксичких појава у историји језика, али и као подстрек за нова истраживања усмерена ка расветљавању дијафазијске варијантности српскословенског језика" (стр. 6).

Александра Цолић Јовановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад
aleksandra.colic@ff.uns.ac.rs

UDC 811.16:929 Lopušanskij S. P.(082)(049.32)

Слово и текст в синхронии и диахронии: сб. ст. : К 95-летию со дня рождения Софии Петровны Лопушанской / под общ. ред. Е. Г. Дмитриевой, И. А. Сафоновой. Волгоград: Изд-во Волгоградского государственного университета, 2022. 292 с.

Недавно је у издању Волгоградског државног универзитета објављен научни зборник, чију тематску окосницу представља првенствено лингвистичка проблематика. Зборник је посвећен чувеном професору и доајену русистике и славистике на Волгоградском државном универзитету Софији Петровној Лопушанској (1926–2008).[2]

[2] Треба додати да је Факултет за филологију и међукултурну комуникацију Волгоградског државног универзитета тим поводом организовао научни скуп с међународним

Поред „Предговора“ и ширег уводног чланка, Зборник се састоји од неколико основних тематских целина (у оквиру којих су распоређени одговарајући конкретни радови — укупно 18): „Општа питања лингвистике“, „Историја словенских језика“, „Савремени словенски језици“, „Питања наставе руског језика“. Наведене области са уопштеним називима-темама представљају уједно и основна подручја научних интересовања професора С. П. Лопушанске, чијој су успомени овај зборник — поводом 95-година од њеног рођења — посветили колеге, ученици и пријатељи.

Аутори радова у Зборнику су лингвисти из различитих универзитетских центара како из Русије тако и из иностранства (Бугарске, Пољске и Србије). Сваки чланак у Зборнику садржи апстракт/резиме и кључне речи на руском и енглеском језику. На крају сваког прилога дати су (на руском и енглеском) основни подаци о сваком аутору-истраживачу.

Зборник започиње краћим „Предговором“ (стр. 3–4), где се ректор Волгоградског државног универзитета, проф. др Ала Е. Каљињина, с посебним пијететом осврће на живот и дело великог прегаоца у области науке о језику, иначе заслужног научника Руске Федерације и оснивача Лингвистичке школе Волгоградског државног универзитета, проф. др С. П. Лопушанске, подсећајући нас да би она 2021. године (када је прегдовор и писан) напунила 95 година. Симболично је и то, напомиње ауторка Предговора, да се ова годишњица поклопила са објављеном у Русији „Годином науке и технологије“, као и да је професор С. П. Лопушанска схватала значај научних истраживања за све без изузетка сфере друштва. Посветивши живот науци и образовању, Софија Петровна је успела да на Волгоградском државном универзитету створи чврсту научну основу која је одредила развој различитих вектора истраживачке делатности научника датог универзитета за много година унапред, а свестраност талента овог угледног и у свету науке (посебно лингвистике) реномираног имена, ујединила је око себе представнике различитих специјалности — природних и хуманистичких наука, запажа и констатује проф. А. Е. Каљињина. Као бриљантан истраживач и генератор оригиналних лингвистичких идеја, С. П. Лопушанска је са ерудитском посвећеношћу сагледавала универзалне законе језика, друштва, природе и њиховог односа, и управо таква ширина њених научних погледа и перспективност мишљења, а посебно отвореност за све ново што лингвистичка истраживања издиже на квалитативно другачији ниво, условили су њено интересовање за могућности савремених метода и технологија укључујући и оне које данас називамо информационо-комуникационим, истиче ауторка Предговора. Наиме, професор С. П. Лопушанска је била један од ретких пионира који је још крајем 1960-их и почетком 1970-их користио методе статистичке обраде података уз помоћ рачунара у лингвистичким истраживањима, а 80-их година XX века реализовао пројекте у складу са најновијим правцем — компјутерском лингвистиком. Данас, у ери дигиталних технологија, разраде професора С. П. Лопушанске су особито савремене и оне отварају нове хоризонте научних испитивања. Многе идеје С. П. Лопушанске отелотворене су у радовима њених ученика и колега. Оне се огледају и у материјалима објављеним у књизи (тематском зборнику) која се овде приказује у целини. Проф. Калињина додаје на крају свог предговора да објављивање зборника није само почаст изузетном научнику Софији Петровни Лопушанској већ и наставак научних традиција које је она утемељила, а које данас представљају понос Волгоградског државног универзитета.

У уводном чланку Зборника под називом *От истории языка к исследованию современной отечественной словесности*: *чему нас учат труды и педагогическая деятельность Софии Петровны Лопушанской* (стр. 5–25) еминентни лингвиста Волгоградског државног

учешћем под називом „Вторые Всероссийские научные чтения, посвященные памяти профессора Софии Петровны Лопушанской“, који је одржан од 30. септембра до 1. октобра 2021. године, уз напомену да су на скупу размотрене теме из различитих области науке о језику (лингвистичке идеје професора С. П. Лопушанске у контексту савремене научне парадигме, словенски глагол: историја и савремено стање, реч и текст у синхронији и дијахронији, традиције и иновације у настави руског језика). Највећи број реферата са датог скупа преточен је у радове објављене у зборнику који се овде приказује.

социјално-педагошког унииверзитета, проф. др Василиј И. Супрун, представља научну и педагошку делатност професора Софије Петровне Лопушанске, разматрајући при томе и делатност руских научника (њених претходника у русистици), као и њене научне контакте са колегама. Аутор посебно наглашава да нас делатност Софије Петровне Лопушанске учи да добро знамо допринос претходника у домаћој и светској науци, волимо руски језик у свим сферама његовог функционисања, откривамо нове правце и путеве научних трагања, волимо своје ученике и великодушно делимо са њима своја знања, јасно планирамо своју делатност, знамо њен циљ и разумемо задатке који стоје пред нама да бисмо је постигли.

Рубрика „**Општа питања лингвистике**“ садржи три рада. У првом од њих (на пољском језику) насловљеном *Inny* «*Doroszewski*»: *między synchronią a diachronią* (стр. 26–32) аутор, познати професор Варшавског универзитета, Јан Вавжињчик (Jan Wawrzyńczyk), приказује истраживачку традицију решавања проблема корелације дијахроније и синхроније у контексту међународног значаја идеја отелетворених у делима Витолда Дорошевског и Софије Петровне Лопушанске, а такође говори и о значају европског контекста лингвистичке мисли за стварање Националног Фотокорпуса пољског језика — пољског искуства новог општеевропског феномена „лексикографске семиотике“, које је разрадио аутор публикације.

Чланак професорā Воглоградског државног универзитета проф. др Марине В. Косове и проф. др Јелене М. Шептухине *Методологические положения лингвистической концепции профессора С. П. Лопушанской*: *новые сферы применения* (стр. 33–55) говори о експланаторним могућностима појединих методолошких поставки лингвистичког концепта професора С. П. Лопушанске у вези са проучавањем документарног текста у синхронији и дијахронији, а тиче се јединства говорно-мисаоног процеса који илуструју резултати проучавања нацрта архивских докумената и процеса савремене терминолошке номинације, затим интеракције и међусобне условљености језичких појава и процеса, повезаности системоцентричног и антропоцентричног приступа анализи језичких чињеница (представљањем метода анализе савремених документарних текстова који одражавају проширење форми савремене пословне комуникације и методе матричне реконструкције коришћене при састављању лингвистическог корпуса регионалних докумената XVIII века).

Трећи рад, *Суффиксальное усложнение в русском языке*: *вопросы*, *решения*, *перспективы изучения* (стр. 56–70), проф. др Олге Ју. Крјучкове са Саратовског државног универзитета, посвећен је формулисању проблемских питања значајних за проучавање суфиксалног усложњавања. Реч је о сфери творбених морфема и творбених значења који учествују у моделима суфиксалног усложњавања; о условима који подстичу настанак нових усложњених суфиксалних форманата; о семантичкој и синтагматској корелацији простог и усложњеног суфиксалног форманта; о интеракцији аглутинативних и фузионих механизама у процесима суфиксалног усложњавања. Такође се даје се преглед ставова и теза које су изнели досадашњи истраживачи и истичу се перспективни правци даљих истраживања процеса суфиксалног усложњавања у руском језику: анализа података из руских народних дијалеката, корпусна истраживања изведеница са усложњеним суфиксалним формантима, контрастивно проучавање процеса суфиксалног усложњавања у сродним и несродним језицима.

У оквиру друге тематске целине под називом „**Историја словенских језика**“ размотрено је пет тема. У првој од њих насловљеној *Статистические характеристики глаголов* казати, съказати *в разножанровых славянских рукописях XI–XV веков* (стр. 71–93) проф. др Виктор А. Баранов (Ижевски државни технички универзитет), служећи се квантитативним и статистичким методама, приказује могућности анализе лексичког окружења глагола *казати* и *съказати* у шест различитих жанровских поткорпуса. Аутор даје упоредну карактеристику семантичке дистрибуције глаголā у текстовима Јеванђељā, Апостола, минеја и стихирара, Паренесиса Јефрема Сирина, Паримејника и летописā. Ексцерпција колоката обављена је помоћу специјализованог инструментарија историјског корпуса «Манускрипт» (manuscripts.ru). За утврђивање степена блискости речи-суседа са анализираним глаголима коришћена је статистичка мера T-score, а за утврђивање степена корелације

између низова колоката у различитим жанровским поткорпусима — непараметријска статистика r-Спирмана (мера корелације ранга). Резултати истраживања су показали да највећу уникатност има лексичко окружење глагола *казати* и *съказати* у поткорпусу химнографских текстова и глагола *съказати* — у поткорпусу летописā; колокати оба глагола у поткорпусима Апостолā и Паренесисā су у великој мери слични, док су у поткорпусу Паримејникā максимално различити.

У раду професора Волгоградског државног универзитета, проф. др Оксане А. Горбањ, под називом *Текстообразующая функция грамматических глагольных форм в документах XVIII века* (стр. 94–106) разматра се употреба граматичких глаголских облика у текстовима докумената Донске Војске XVIII века Државног архива Волгоградске области. У чланку је представљена концепција професора С. П. Лопушанске о комплексном приступу анализи семантике старословенског глагола и његовог функционисања у тексту, о текстотворној функцији граматичких глаголских речи-облика, која је одређена степеном учешћа субјекта текста у описаним догађајима. Са ових позиција ауторка је анализирала улогу граматичких облика глагола у говорној организацији пословних текстова Донске војске XVIII века. Закључује се да у текстовима прве половине XVIII века повезаним са старијом традицијом састављања докумената конјугирани и неконјугирани глаголски облици изражавају темпоралност и модалност, као и да презентују субјекта текста, диференцирају учеснике ситуације и организују структуру документа. У каснијим документима активирају се неконјугирани облици који имплицирају субјекат и изражавају првенствено модалност текста.

У чланку професорā Балтичког федералног универзитета „И. Кант“ у Калињинграду, проф. др Светлане С. Ваулине и доцента, кандидата филолошких наука Ирине Ју. Кукса, *Диахронический подход к изучению модальности как важное условие понимания ее коммуникативного потенциала* (стр. 107–119) образлаже се значај дијахронијског приступа приликом разматрања модалности као комуникативне категорије у њеној историјској ретроспективи. На основу фактичког материјала првих руских новина «Вести-Куранты» и «Ведомости времени Петра Великого» окарактерисана је модална организација текстова домаће руске периодике у настајању. План израза и план садржаја модалности, њене главне структурне и смисаоне компоненте анализирају се кроз призму њиховог комуникативно-прагматичког потенцијала, ауторских комуникативних задатака, циљних, вредносних и устаљених светоназорских ставова. Са становишта дијахроније и комуникативне условљености описују се вишедимензионалност и функционално-семантичке специфичности интеракције објективне и субјективне модалности, ситуативне и субјективне модалности, као и кључна средства изражавања субјективно-модалних значења у новинским текстовима раног периода формирања руског новинарства.

Проф. др Наталија Г. Николајева (Казањски државни медицински универзитет) у свом чланку *Словообразовательные стратегии выражения невыразимого в диахронии текста славянских ареопагитик* (стр. 120–132) на материјалу словенских превода (XIV и XVIII в.) трактата „О небеској хијерархији“ разматра начине изражавања трансцендентне реалности средствима творбе речи са функционалног аспекта узимајући у обзир карактер преводног текста и индивидуалне специфичности превода. Усложњавање морфемског састава речи као једно од језичких средстава испољавања неизрецивог коришћено је још у XIV веку, али је свој врхунац достигло у XVIII веку, где се оно развија све до своје негације — распада речи на синтагму. За карактеризацију овог феномена ауторка предлаже увођење термина „морфемска модулација“, која, као феномен текста, одражава творбени потенцијал речи и корелира са феноменом творбене синонимије у језику.

Доцент Калмичког државног универзитета „Б. Б. Городовиков“ у Елисти, кандидат филолошких наука Јелена С. Котјајева, у свом раду *Особенности языка и стиля русских переводов писем хана Аюки и его современников в системе делового эпистолярия XVIII века* (стр. 133–148) испитује карактеристике језика и стила руских превода писама Ајука кана и његових савременика (графика, ортографија, лексичко-семантичке, граматичке карактеристике, лексикографска интерпретација у Академским речницима, структура и образац калмичких писама у пословном епистоларном систему XVIII века). Анализиран је

графички систем калмичких писама, који одражава тенденције развоја пословног епистоларија у оквиру нормативно-правне основе руског књижевног језика. У правописном систему писама разматрају се фонетске особине усменог говора, индивидуалне говорне особине писара, народно-дијалекатски изговор, калмичко-руска гласовна интерференција. На лексичком нивоу анализирају се речи које припадају различитим лексико-семантичким и тематским групама, разматрају се њихова значења, речничке дефиниције.

Трећу тематску целину „**Савремени словенски језици**“, која се састоји од пет одговарајућих прилога, отвара рад *Категория футуральности в русском, польском и сербском языках в сопоставительном аспекте* (стр. 149–177), где аутор, проф. др Дојчил П. Војводић (Универзитет у Новом Саду), разматра (у контрастивном светлу — на материјалу руског, пољског и српског језика) футуралност као функционално-семантичку категорију, која обухвата посебан сплет разноврсних, међусобно повезаних средства на различитим језичким нивоима изражавања темпорално детерминисане радње која следи после говорног тренутка (или неког другог тренутка-радње). Многобројна средства изражавања футурално усмерене темпоралности сврстана су у раду у четири основне групе: (1) граматикализовани облици са значењем примарне футуралности; (2) граматикализовани (транспоновани) облици са значењем секундарне футуралности; (3) облици и конструкције (лексико-семантичка и синтаксичка спојивост) као неграматикализована средства изражавања футуралности; (4) граматикализовани (проспективни) модални облици са имплицитним футуралним значењем. У анализи аутор користи модел функционално-семантичког поља у чијој структури се издвајају центар и периферија.

Следи рад *Лингвоперсонологическая модель идентификации личности* (стр. 178–190) доцента др Руси Д. Русева (Русенски универзитет), написан на бугарском језику. У датом раду аутор предлаже лингвооперсонолошки модел идентификације личности човека. Његова суштина састоји се у томе да се препознавање човека реализује анализом његове менталне активности приликом генерисања различитих текстова, језичког ткива произведених текстова, као и начина на који се човек као субјекат националне културе вишекратно отелотворује у тексту. Према мишљењу аутора, откривање аутентичности личности, њене уникатности, целовитости и јединства резултат је анализе и интерпретације разноврсних веза и интеракција између различитих слојева структуре личности и семантичких слојева проучаваних текстова као отелотворене форме личности аутора. Коришћени интерпретативни приступ повећава прецизност лингвоперсонолошке анализе и проширује хеуристичке могућности језичке идентификације личности.

Наредни рад у оквиру наведене тематске целине под називом *Комплексный анализ языковых единиц в русле концепции профессора С. П. Лопушанской* (*на материале агиографических текстов*) (стр. 191–212) написан је у коаторству доцената Волгоградског државног универзитета, кандидатā филолошких наука Јевгеније Г. Дмитријеве и Ирине А. Сафонове. Чланак је посвећен комплексном приступу у интерпретацији професора С. П. Лопушанске и могућностима његове примене у току анализе функционисања језичких јединица у хагиографским текстовима. Утврђене су најважније компоненте комплексног приступа разматрању језичких чињеница: неопходност бављења појавама различитих језичких нивоа (међунивоа), вођење рачуна о парадигматским и синтагматским карактеристикама језичке јединице и њеном функционисању у контексту, као и узимање у обзир података из различитих наука (интердисциплинарност). Представљене су могућности примене основних поставки комплексног приступа анализи језичких јединица са перцептивном и емотивном семантиком заступљених у хагиографским текстовима XIX–XX в. На основу поставки описаног приступа реконструисане су семантичке структуре анализираних лексема организоване помоћу категоријално-лексичких, интегралних сема и диференцијалних обележја. Размотрене су карактеристике употребе речи са перцептивним и емотивним значењем за стварање ликова светитеља и подвижника побожности. Уочене су тенденције у употреби датих јединица које одражавају специфичности хагиографског текста. Закључује се да примена комплексног приступа анализи не само појединих језичких јединица већ и текстова уопште има посебну перспективу у науци о језику.

У наставку је представљен рад *Интерпретативные векторы смысла* (стр. 213–227) проф. др Владимира И. Карасика са Државног института руског језика „А. С. Пушкин“

у Москви, у којем се разматрају лингвосемиотички вектори интерпретације текста — амблема, алегорија и симбол, схваћени као слике са недвосмисленим значењем, које треба да буде познато интерпретатору, као алегорије које допуштају једну варијанту тумачења, као вредносно богате слике са вишеструком интерпретацијом. Као пример анализирају се лингвосемиотичке карактеристике концепта (рус.) «корона» (срп. „круна“). Утврђено је да је у амблематици круне наглашена идеја врховне власти. Алегоријско осмишљавање круне везано је или за идеју врховне земаљске власти, која је многима веома привлачна, или за неопходност подудраности (компетентности) онога ко носи круну са захтевима (испуњавањем услова) који се траже од монарха, или пак за илузорност царске власти. Симболика круне наглашава жељу за влашћу, њене чари, али истовремено и неизбежну одмазду за врховну власт — губитак мира, терет одговорности и стални осећај опасности по живот.

Последњи рад у оквиру ове тематске целине *Типология диахронных квазиаббревиатур* (стр. 228–237) професора Доњецког националног универзитета др Вјачеслава И. Теркулова посвећен је опису дијахронијских квазиабревијатура („неправих скраћеница“), односно речи које су настале не као резултат универбације синтагми, већ имитацијом абревијатурне структуре у изведеној речи. У чланку се образлаже постојање аброморфемских квазискраћеница насталих директним припајањем аброконструкта продуктивној (генерирајућој) речи, сложених изведених квазискраћеница које имају улогу деривата од скраћеница и калкираних квазикраћеница. Констатује се постојање процеса псеудоуниверабације — мултивербације (замењивања једночланог деривата вишечланим скупом) на основу квазискраћеница свих наведених типова секундарних еквивалентних синтагми, које их трансформишу у категорију синхроних абревијатура. За разграничење таквих јединица и дијахронијских абревијатура користи се хронолошка, квантитативна, семантичка и ономасиолошка метода, као и поступци деривационе парафразе, напредне претраге и семантичког поређења.

Последња тематска рубрика под називом „**Питања наставе руског језика**“ садржи четири рада из методичке проблематике. У првом раду насловљеном *Структурные и функциональные особенности информативных жанров педагогического дискурса* (стр. 238–252) доцент, кандидат филолошких наука Ана Ју. Миргородска (Лугански државни педагошки универзитет), обрађује структурне и функционалне карактеристике информативних жанрова педагошког дискурса. Ауторка запажа да се класификација жанрова у вези са комуникативним задатком, говорним улогама адресата и адресанта, комуникативним ситуацијом и стилском специфичношћу шири и диференцира. У савременој фази научних истраживања говорни жанрови се често представљају у виду опозиција заснованих на различитим принципима који одражавају њихову вишестраност и варијативност. Ауторка посебну пажњу посвећује класификацији говорних жанрова на основу илокутивне интенције. У раду је проведена анализа најзначајнијих усмених информативних жанрова — експликативни (објаснидбени) монолог, педагошки дијалог, уопштавајући говор, као и писани жанрови — педагошки приказ (рецензија) и конспект часа. Уочена је узајамна повезаност говорног жанра и избора стилских поступака, као и језичких средстава на лексичко-семантичком и лексичко-граматичком нивоу.

У наредном чланку *Слово новое или не новое*? *Проблемы отражения сведений о неологизмах в действующих школьных учебниках русского языка* (стр. 253–264) доцента, кандидата филолошких наука Светлане А. Семеновске (Саратовски национални истраживачки државни универзитет „Н. Г. Чернишевски“) истражује се обим наставно-образовних информација из неологије (процеса стварања нових речи у вокабулару носиоца неког језика) у савременим школским уџбеницима руског језика од 5. до 9. разреда укључене у актуелну Федералну листу уџбеника. Предочава се специфичност рефлектовања података о новим речима на теоријском и практичном материјалу постојећих уџбеника у вези са главним тешкоћама научног описа неологизама: разматрају се проблеми дефинисања речи као неологизма, утврђивања међусобне повезаности новине и застаревања речи, речничког описа нове речи те корелације појмова „неологизам“ и „индивудално-ауторски неологизам“. У светлу задатака постављених у раду разматрају се сродни методички про-

блеми који се односе на пружање теоријске и практичне информације о неологизмима у актуелним школским уџбеницима руског језика.

Чланак *Исторический экскурс при обучении русскому языку как фактор совершенствования языковой компетенции* (стр. 265–278) настао је у коауторству доцената Волгоградског државног универзитета — кандидата филолошких наука Наталије А. Стародупцеве и Светлане Ју. Харченко. У њему се разматра улога историјског екскурса у настави руског језика; анализира се развој у XIX–XXI в. идеје о потреби увођења историјско-лингвистичког коментара у школски програм; утврђује се значај историјских референци на часовима фонетике, морфемике, творбе речи, лескикологије, фразеологије, морфологије, синтаксе, правописа и интерпункције. Указује се на допринос професора С. П. Лопушанске у одређивању значаја школске књиге, која треба да помогне да се скрене пажња ученика на историјску грађу у циљу продубљивања знања о матерњем језику као национално-культурном феномену; уочава се улога комплексног приступа анализи речи и граматичких облика речи у тексту који је предложио овај научник, а у циљу унапређења језичке компетенције ученика. Наглашава се важност васпитне функције историјског екскурса у процесу наставе руског језика.

Дата тематска целина (као и сам Зборник) завршава се радом *Лингвокультурологический компонент при преподавании родного русского языка* (стр. 279–288) проф. др Григорија В. Токарева са Тулског државног педагошког универзитета. Аутор се у овом раду бави проблемима наставе матерњег (руског) језика у основној школи. Анализом уџбеника матерњег руског језика долази до закључка да они садрже занимљив емпиријски материјал који одговара савременом нивоу развоја русистике и лингвокултурологије. Међутим, питања и задаци не одговарају циљевима проучавања датог блока. Као резултат тога, код ученика се не формирају ни теоријска знања ни вештина извођења лингвокултуролошке интерпретације. Показало се да у уџбенику руског матерњег језика није очуван принцип усклађености са градивом које се изучава из руског језика. Аутор предлаже теме за проучавање у одељку „Језик и култура“ датог уџбеника. Анализирани су задаци за вежбе у актуелном уџбенику матерњег руског језика и приказани начини њиховог усавршавања.

Научни зборник *Слово и текст в синхронии и диахронии* презентује радове врсних аутора из света лингвистичке русистике и славистике, који — уз стручан, темељан и оригиналан приступ изабраној тематици и ослањајући се при томе на различите изворе и методе — доприносе његовом изузетном квалитету. Општа тема Зборника обухваћена је са различитих аспеката и веома детаљно разрађена (како теоријски тако и емпиријски јер се изнесене теоријске поставке обавезно поткрепљују одговарајућом — у веома одмереном и потпуно задовољавајућем обиму — егземплификацијом, као и конкретном језичком анализом и јасном и логично формулисаном ауторском интерпретацијом, при чему увек уз довршене и утемељене изведене коментаре и закључке) у сваком од радова заступљених у овом колективном ауторском издању.

Прилози обухватају широк спектар тема, првенствено посвећених синхроном и дијахроном проучавању лингвистичке проблематике, али и преводилачке, лингвокултуролошке и методичке. Исто тако, појмовно-терминолошка апаратура и лингвистички метајезик Зборника, без обзира на то што су они у својој примени, по правилу, веома индивидуални и специфични за сваки од презентованих радова, у довољној мери су не само развијени и прилагођени него и уједначени и кохерентни (а то значи и општеприхваћени у научној литератури), што несумњиво доприноси бољој информативности и приступачности представљених испитивања.

Уредници су са посебном, професионалном пажњом — на врло систематичан и прагматичан начин — приредили ово издање: поред предговора изложеног у уводном делу зборника и садржаја на самом његовом крају, сваки од приказаних радова у свом саставу има, осим елемената наведених у уводном делу приказа (сажетка, кључних речи и ауторске афилијације како на руском тако и на енглеском језику), и опширан библиографски списак, што на неки начин представља допунски информативни материјал, посебно када је реч о даљим, потенцијалним испитивањима опште теме назначене у наслову Зборника. Све то — структура сваког прилога понаособ, као и самог Зборника — олакшава преглед зборника и доприноси његовој актуелности и квалитету.

Кратким освртом на садржину представљеног зборника користимо прилику да га свесрдно препоручимо широј славистичкој јавности јер садржи значајна, актуелна и тематски разноврсна истраживања из подручја лингвистичке славистике у најширем смислу те речи посвећена делу Софије Петровне Лопушанске — истакнутог професора Волгоградског државног универзитета и оснивача-носиоца једне специфичне лингвистичке школе у области русистике и славистике, било да је реч о синхроном или дијахроном аспекту испитивања.

Дарја Д. Војводић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за славистику
darja.vojvodic@ff.uns.ac.rs

Маја Р. Крстић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за славистику
maja.krstic@ff.uns.ac.rs

UDC 398(497.5)(049.32)

Luka Šešo, *Krsnik između mita i zbilje. Kulturnoantropološke strukture jednog tradicijskog vjerovanja*, Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, 2022. str. 145.

Народна веровања о крснику у Хрватској су главна тема монографије „Крсник између мита и збиље“, коју је Лука Шешо објавио 2022. године у Загребу у издању Хрватског етнолошког друштва. У поднаслову аутор своје истраживање додатно одређује као анализу културноантрополошких структура једног традицијског веровања. Монографија се састоји из *Увода*, за којим следе четири главна поглавља: 1. *Крсници у нововјековној свакодневици*; 2. *Крсници као предмет знанственог истраживања*; 3. *Културноантропološке структуре традицијског вјеровања у крснике*; 4. *Крсниче, што је остало*? Свако поглавље је подељено на више одељака о чему ће бити речи у наставку текста. Књигу затварају *Закључак*, *Попис литературе*, при чему је посебно издвојена рукописна грађа и *Резиме* на енглеском.

У *Уводу* аутор истиче да се у народној култури Хрвата под појмом „крсник“ подразумевају особе или бића, која имају особине и митолошких бића/божанстава, и тотемских заштитника, затим јунака са натприродним моћима, док су их неки истраживачи повезивали и са шаманима. У неким случајевима се може говорити о обичним људима, који имају одређене способности и вештине, а којима је заједница доделила статус натприродног бића. Однос заједнице према крсницима је, такође, често амбивалентан — за неке су хероји, а за друге слични демонским бићима, што додатно отежава њихово одређење. Ипак, у веровањима о крсницима уочавају се заједнички елементи и обрасци, пре свега, у акционом коду, који им се приписује, а који одговара веровањима о сличним или истим бићима на словенском културном простору, али и шире (кресницима, здухаћима, змајевима и сл.).

У првом поглављу (*Крсници у нововјековној свакодневици*) аутор дефинише веровање у крснике као особе с натприродним способностима и вештинама, које помажу људима штитећи их од невоља (пре свега, градоносних облака) и злих сила. Пажњу привлачи веровање да, додуше ретко, крсник може бити и жена — „крсница“. Шешо одређује и географско распрострањење веровања о овим бићима (Истра, Кварнерска острва, Горски котар), напомињући да се врло слична веровања о „кресницима“ јављају у Словенији.

У приказу грађе о крсницима, аутор полази од познатог записа бискупа Томасинија из XVII века, који је у свом спису, критикујући народно сујеверје, оставио сведочанство

и о веровању у „креснике“ и „вукодлаке“, за које каже да њихов дух ноћу иде на раскршћа, посебно „у време кватра, и тамо се боре једни против других за обиље или неродицу свих врста плодова“ (Šešo 2022: 17). Управо је овај сиже о борби крсника и његовог типског противника вукодлака карактеристичан за крснике у хрватској народној култури.

У XVII веку је на подручју млетачке Истре, Приморја, Далмације, у неким деловима Босне и Хрватске млетачка инквизиција вршила прогон вештица, тако да није искључено да је међу њима, према претпоставци Шеша, могао бити и понеки крсник. Стога, у наредном одељку аутор посвећује пажњу судским процесима против вештица у Европи. Уз описе процеса, који су везани за територије на којима су била присутна веровања у крснике, аутор коментарише и њихова претходна истраживања. Међу њима издваја радове Гинзбурга о италијанским *бенанданшима* (по особинама се не разликују од крсника), које је инквизиција гонила по Фурланији, покрајини недалеко од Истре, цела два столећа (од XVI до XVIII), затим радове Маје Бошковић-Stulli, као и историчара Антонија Мицулиана. Шешо посебно анализира записе са суђења двема женама — Марини из Истре (XVI век) и Елизабети из Пирана (XVII век) — и оправдано одбацује мишљење Мицулиана да се они могу посматрати као примери суђења крснику. У наредном одељку аутор анализира друге записе са суђења штригама (вештицама), с обзиром на то да се назив штрига/штригун користио уопштено за особе које се баве бајањем, врачањем и магијским лечењима. Иако међу процесуираним није било особа окарактерисаних као крсници, Шешо износи хипотезу да је међу њима могао бити и крсник, али да га је заједница чувала, што је био чест случај са људима, који су лечили људе магијским поступцима.

У другом поглављу аутор излаже претходна истраживања теме крсника, почевши од краја XIX века и записа Антуна Радића у *Зборнику за народни живот и обичаје Јужних Славена*. Старије записе, о којима је писала Маја Бошковић-Stulli, оставља по страни. Радић је у једном од бројева *Зборника* објавио своју *Основу за сабирање и проучавање грађе о народном животу*, у оквиру које је дао и упитник, који би се користио приликом теренских истраживања народних веровања, а који је садржао и питања везана за особе са натприродним моћима. Ипак, иако је велики број записа објављен по Радићевом упитнику (а неки су остали необјављено), мало је података о крсницима. Углавном се *крсник*/*карсник*/*грицњак* помиње као биће рођено у кошуљици, које се бори против *кудлака* (вукодлака, вампира), штрига и штригуна и штити свој крај од невремена (Šešo 2022: 38). Пажњу привлачи и запис Андрије Бартулина у ком је крсник окарактерисан као „мртвак“ рођен у постељици („кошуљици“), што се може сматрати контаминацијом веровања у крснике.

Маја Бошковић-Stulli, која је у више наврата писала о крснику, истакла је да ваља бити опрезан у вези са прихватањем хипотезе о борби крсника са штригама и штригунима као одјеку старих представа о богу Перуну и његовој борби са змајем/змијом, односно богом Велесом/Волосом, коју је заступао Катичић. Она је одбацила хипотезу према којој се крсник/кресник доводи у везу са кресовима и посматра као одјек божанства повезаног са ватром и светлом, а које се прославља у време летњег солстиција, односно данашњег Ивањдана (1959: 234; 1975: 222). Змаго Шмитек је сматрао да се у веровањима о крснику назиру остаци староиндијских, староиранских, па тако и прасловенских веровања. Шаманистичке елементе у крснику су уочавали неки мађарски аутори, као и Томо Виншћак. Ева Поч је, међутим, пишући о мађарским *талтошима* (који су веома слични крсницима) закључила да су они сличнији словенским крсницима и здухаћима и да се не могу сматрати шаманима, с обзиром на то да у веровањима о њима изостаје јавно извођење ритуала, који их уводи у транс (Šešo 2022: 42).

У трећем поглављу (*Културноантрополошке структуре традицијског веровања у крснике*) аутор не одбацује могућност да крсници могу бити повезани са кресовима, односно ватрама, које су паљене на раскршћима (где они одлазе да се боре против штрига и вукодлака/„кудлака“) и наводи да су ватре које су паљене уочи Петровдана и Ивањдана понегде називали „крижњаци“, а да су деца у њих бацала камење да „тару штриге“ (Šešo 2022: 45). Исто тако, Шешо разматра друга тумачења и сматра могућим и мишљење Маје Бошковић-Stulli, које се ослања на Чајкановићево, према ком се крсник може довести у везу са крстом, односно крстовима, који су још у стара времена постављани на границама атара и сматрани видом заштите.

У наредном потпоглављу Шешо пореди крснике и друга слична бића (*обилњаке*, *брг̄анте̄*, *ведомце*, *комбале*, *бенанданте̄*, *вримењаке*, *здухаће*, *та̄то̱ше̱*, итд.) у веровањима, пре свега, на подручју Хрватске и Словеније, али и шире. Затим анализира структуру веровања о крснику, почевши од мотива чудесног рођења и необичних околности, које прате крсниково рођење, при чему се, као доминантно, јавља веровање да се они рађају у постељици (*ко̱шу̱љици*, *ка̄пици*). У наредном одељку пажњу посвећује веровањима о извору моћи крсника, при чему се издваја запис Јозефа Пташинског из 1899. године, према ком дете (и дечак и девојчица), које се роди у белој постељици постаје „кришњак“, односно „кришњачица“ (Šešo 2022: 69). Записи и казивања, које Шешо анализира, показују да је извор крсникове моћи постељица у којој се родио. „Мрежицу“ би по рођењу детету пришили испод пазуха или би је чували до дететове двадесете године, па би му је давали да је носи око врата. На неким подручјима су је сушили, млели у прах, па је давали детету да је поједе (Раденковић 2001: 304). Веровало се да крсник има моћ да се бори против вештица/штрига (које се такође рађају у постељици, али црној) све док уза себе има и постељицу. У складу са тим, значајна улога у одређивању тога да ли ће дете бити добар крсник или зла штрига била је поверена бабицама, које су процењивале боју постељице. Бабице су, код многих словенских народа, имале обавезу да обавесте заједницу у случају да се дете роди у кошуљици, обично гласно вичући, јер се веровало да ће се на тај начин спречити да оно касније постане вештица (штрига) и сл.

Као важан сегмент у народним веровањима о крсницима, аутор издваја „зов судругова“ током лиминалне фазе крсникова живота. Крсника, док још живи са родитељима, позивају други крсници да им се придружи (у седмој, седамнаестој или двадесет седмој години), али мајка, по правилу, одговара да „није код куће“. У неким казивањима крсника прво позива нечиста сила, па је он одбије, а потом се приклања крсницима. Интересантно је да штригу/штригуна исто тако позивају друге штриге, али они одмах одлазе са њима. Маја Бошковић-Stulli је у овом веровању видела новину, сматрајући да се у почетку нису разликовали елементи иницијације крсника и штриге (1975: 217–218). У основи би се могло говорити о веровању о борби двеју сила (добра и зла), које, свака на своју страну, теже да привуку биће са натприродним способностима. Нажалост, неког детаљнијег описа иницијације младог човека у крснике нема, што је, ипак, у складу са схватањем овог догађаја као тајног и ком присуствују само изабрани.

У наредном потпоглављу Шешо анализира веровања у зоометаморфозу и зооме-темпсихозу крсника. Крсник се против својих непријатеља бори најчешће у виду пса, вола, вепра, јарца, мачке, па и кобиле (Šešo 2022: 94). Исти облик узима и нечиста сила или крсник противник, с тим што се разлике праве у боји — штригун или непријатељски крсник узима облик црне животиње, док се „добар“ крсник јавља у виду беле или шарене животиње. У предањима се казује како човек и не знајући помаже или одмаже крснику, који се у облику животиње бори против штриге. Крсници су, према веровањима, зато саветовали људима да не ударају животиње, јер је могуће да је нека од њих заправо крсник. Веровало се и да у току сна крсникова душа (често у виду муве) напушта тело и да се он тада бори против својих непријатеља. Сматрало се да би тај човек умро, уколико би га окренули док спава. Ово веровање, али везано за вештицу се јавља код многих словенских народа. Крсници су, према веровањима, имали способност и да лече људе од многих болести и чини, пре свега методама које припадају сфери народне медицине.

Пажњу аутора привлачи затим питање крсникове доброте. Један крсник се сматра добрим само у оквиру заједнице којој припада и коју штити, док је за другу, туђу, заједницу он заправо „лош“. У новијим записима за крснике се везују и елементи типични за вампире и штригуне. Страховало се од повампирења човека за којег се сматрало да је био крсник, па су таквом покојнику у уста пре погреба стављали ексер. Код свих словенских народа се, иначе, сматрало да ће се особа, која се бавила магијом са циљем да наштети другоме, повампирити, односно да ће припасти реду „нечистих“, злих покојника. Такође, неретко се сматрало и да они који умеју помоћу магије да лече исто тако могу и да нашкоде.

Одређени број записа и, поготову новијих, веровања показује да се лик крсника везује за конкретну особу, неретко свештеника, али и „обичног“ човека, чиме се овај лик снижава и спушта из сфере митолошког, па и божанског, до профаног. У Хрватској се у XXI веку

лик крсника везује, пре свега, за народне исцелитеље — костоломце и друге који лече методама народне медицине. Тиме је од свих елемената, који граде, традицијом одређен, лик крсника, остала само његова усмереност да помаже заједници.

Монографијом о крснику Шешо је приказао судбину једног веровања — његову снагу, одрживост, метаморфозе, контаминације, па на крају и осиромашење, што су, нажалост, општи правци, којима је захваћена народна култура, али их је важно забележити. Значај ове студије се огледа у сагледавању једног митолошког бића и веровања о њему на јасно омеђеној територији. Може се рећи да је овом студијом крсников лик у народној традицији Хрвата добио поуздано тумачење..

Питања о пореклу веровања у крснике аутор оставља по страни, наводећи тумачења, односно хипотезе неких претходних истраживача. Будућа истраживања би могла ићи управо у правцу компаративног сагледавања обележја и семантике крсника, с једне, и других бића сличних њему, с друге стране, пре свега у оквиру балканског и словенског културног простора. Тиме би се могли сагледати обриси једног, по свој прилици, веома старог веровања код словенских народа ако е оно регионално гранало.

ЛИТЕРАТУРА

Bošković-Stulli, Maja. *Istarske narodne priče*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost, 1959.

Bošković-Stulli, Maja. „Hrvatske i slovenske usmene predaje o krsniku-kresniku“. *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost, 1975.

Раденковић, Љубинко. „Крсник“. *Словенска митологија; енциклопедијски речник*. Београд: Zepter book world, 303–306.

Драгана Ђурић
Балканолошки институт САНУ
draganasdjuric@gmail.com

РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

А
Академија уметности 163
Академия Художеств 135
Алексей Крученых 231
Алексеј Кручоних 257
анализа наратива 60
А. Островски 76
А. Островский 61
аутопревод 109

Б
бајка 34
балада 34
баллада 10
беспредметна уметност 257
беспредметное искусство 231
Булат Окуджава 307
Булат Окуџава 328

В
версификација 34
Владимир Татлин 165
Владимир Татљин 178
Вук Караджич 10
Вук Караџић 34

Г
Габријеле Д'Анунцио 91
газета «Сегодня» 210
ГАХН 135
ГАХН (Државна академија за ликовну культуру) 163
ГИНХУ 231
ГИНХУК 135, 165, 178, 179, 190, 191, 208, 210, 230, 257
ГИНХУК (Државни институт за ликовну культуру) 163

Д
Даниил Хармс 179, 191
Данил Хармс 190, 208
диалог 307
дигитални наративи 60
дијалог 328
дом 60

Е
екопоетика 351
ехо 109

Ж
живот 337

З
заум 257
заумь 231

И
Игор Терентјев 257
Игорь Терентьев 231
идентитет 60
идеологија 273
идеология 259
изградња језика 91
интертекст 61, 76
ИНХУК 135
ИНХУК (Институт за сликовну культуру) 163
исследовательские мастерские 135
историјски костим 128

исторический костюм 111
истраживачке радионице 163

Ј
језичка политика 91
језичко стваралаштво 91
Јелизавета Мнацаканова 109

К
Казимир Малевич 135, 165, 179, 191, 210
Казимир Маљевич 163, 178, 190, 208, 230
књижевни манифести 273
књижевни превод 34
Константин Рождественски 208
Константин Рождественский 191
К.Серебреников 128
К. С. Серебренников 111
култура емиграције 230
културни идентитет 230
культура эмиграции 210
культурная идентичность 210

Л
Лав Толстој 328
лева уметност 273
левое искусство 259
Лев Толстой 307
Ленинград 1920-х годов 165
Лењинград 1920-их 178
литературные манифесты 259

М
Маћеј Жерђински 337
М. Булгаков 61, 76
метрика 10, 34
Михаил Ерёмин 339
Михаил Јерјомин 351
Михаил Матјушин 178
Михаил Матюшин 165
МХАТ 61, 76
МХК 135
МХК (Музеј ликовне културе) 163

Н
наука о стиху 34
научно-технический прогресс 339
научно-технички прогрес 351
неопуризам 91
неподцензурная литература 339
неподцензурная поэзия 339
нецензурисана књижевност 351
нецензурисана поезија 351
Николай Харджиев 231
Николај Јеврејинов 91
Николај Харџијев 257
новине Данас 230

О
Одсек за фонологију 257

П
Павел Мансуров 165, 178
парадигматика 109
перформативност 91
песничке збирке 275
подтекст 61, 76
поезија 109, 275
поетска авангарда 91
позоришни костим 128
полемика 307, 328
пољска књижевност 21. века 337
постмодернистичко позориште 128
постмодернистский театр 111

Р
„Радикс” 208
«Радикс» 191
реверберација 109
резонанца 109
реминисценции 61
реминисценције 76
репетиција 109
рецепција 328
рецепция 307
ритмика 10, 34
Русија 275
руска авангарда 273
руски емигранти 60
руски стих 34
руски футуризам 273
русский авангард 259
русский стих 10
русский футуризм 259
рутина 337

С
самиздат 339, 351
сербский стих 10
синтагматика 109
Сирин 275
сказка 10
смрт 337
српски стих 34
стихосложение 10

Т
Тадеуш Пейпер 191
Тадеуш Пејпер 208
театральный костюм 111
техническое воображение 339
техничка уобразиља 351
транс-језик 109
транслингвизам 109

У
уметничка средина 230
уметничко окружење 178
утопија 190
утопия 179

Ф
филологическая школа 339
филолошка школа 351
фолклор 34
фольклор 10
Фонологический отдел 231

Х
художественная среда 165, 210
художественный перевод 10

Ц
црни квадрат 190

Ч
черный квадрат 179

Э
экопоэтика 339

A
Academy of Arts 136
Alexander Ostrovsky 61
Alexey Kruchenykh 231
artistic environment 165
Artistic milieu 209

B
ballad 10
Black Square 179
Bulat Okudzhava 307

C
Cultural identity 209

D
Daniil Kharms 179, 191
death 330
dialogue 307
digital narratives 35
dispute 307

E
echoing 93
ecopoetics 340
Elizaveta Mnatsakanova 93
Émigré culture 209

F
fairy tale 10
Filologicheskaia shkola 340
folklore 10

G
Gabriele D'Annunzio 77
GAKhN 136
GINKhUK 136, 165, 191, 209
GINKHUK 179, 231

H
historical costume 112
home 35

I
identity 35
ideology 260
Igor Terent'ev 231
INKhUK 136
intertext 61

K
Kazimir Malevich 136, 165, 179, 191, 209
Konstantin Rozhdestvensky 191
K. Serebrennikov 112

L
language building 77
language creativity 77
language policy 77
left art 260
Leningrad in the 1920s 165
Leo Tolstoy 307
life 330
literary manifestos 260
literary translation 10
literatura polska XXI wieku 329

M
Maciej Żerdziński 329, 330
metrics 10
Mikhail Bulgakov 61
Mikhail Eremin 340
Mikhail Matiushin 165
MKhK 136

N
narrative analysis 35
neo-purism 77
Nikolai Evreinov 77
Nikolai Khardzhiev 231
non-objective art 231

P
paradigmatics 93
Pavel Mansurov 165
performativity 77
Philological School 340
Phonological Department 231
poetic avant-garde 77
poetry 275, 305
poetry collections 275, 305
poetry, repetition 93
Polish literature of the 21st century 330
postmodern theater 112
Praesens 191, 208

R
Radiks 191
reception 307
reminiscences 61
research workshops 136
resonance 93
reverbing 93
rhythm 10
routine 330
Russia 275, 305
Russian avant-garde 260
Russian emigrants 35
Russian futurism 260
Russian verse 10
rutyna 329

S
samizdat 340
scientific and technological progress 340
Segodnia 209
self-translation 93
Serbian verse 10
Sirin 275, 305
śmierć 329
subtext 61
syntagmatics 93

T
Tadeusz Peiper 191
technical imagination 340
theatrical costume 112
The Moscow Art Theatre 61
trans-language 93
translingualism 93

U
unofficial poetry 340
unofficial soviet literature 340
utopia 179

V
versification 10
Vladimir Tatlin 165
Vuk Karadžić 10

Z
zaum' 231
Zwrotnica 191, 208
życie 329

САРАДНИЦИ У 104. СВЕСЦИ
Зборника Матице српске за славистику

др Марија Александрова, професор
Државни лингвистички универзитет „Н. А. Доброљубов“
Нижњи Новгород

мср Дарја Војводић, виши лектор
Одек за славистику, Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

мср Максим Дрјомов, асистент
Факултет хуманистичких наука
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

др Драгана Ђурић, научни сарадник
Балканолошки институт САНУ, Београд

др Жан-Филип Жакар, професор
Универзитет у Женеви

Јекатерина Иванова, сарадник
Европски универзитет, Санкт-Петербург

др Јевгениј Јаблоков, независни истарживач
Москва

др Ева Козак, професор
Природно-хуманистички универзитет
Седлице

др Маја Крстић, доцент
Одек за славистику, Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

др Игор Лошчилов, научни саветник
Институт за филологију Сибирског одељења РАН
Новосибирск

др Андреј Мењшиков, професор
Универзитет Централне Азије
Бишкек

др Банџамин Музакио, професор
Принстонски универзитет
Принстон, Њу Џерси

др Александар Петров, виши научни сарадник
Карелски научни центар РАН
Институт за језик, књижевност и историју
Петрозаводск

Јекатерина Пургина, научни сарадник
Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд
Центар за напредне студије југоисточне Европе, Свеучилиште у Ријеци

мср Ана Родионова, асистент
Школа филолошких наука
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

Лејла Салимова, сарадник
Јарославски државни институт за театар „Ф. Шишигин“, Јарослављ
„Театар РОСТА“, Москва

др Олга Соколова, научни саветник
Институт за лингвистику РАН, Москва

др Љиљана Ћук, сарадник
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

др Андреј Устинов, професор
Центар за отворена истраживања, Сан Франциско

др Владимир Фешченко, научни саваетник
Институт за лингвистику РАН, Москва

др Александра Цолић Јовановић, асистент са докторатом
Одсек за српски језик и лингвистику
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Матице српске за славистику* објављује студије и расправе, прилоге и грађу, научну критику, приказе, хронику и библиографију. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити објављени у *Зборнику Матице српске за славистику.* Ако је рад био изложен на научном скупу, податак о томе треба да буде наведен у напомени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правопис српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

Радови обима до 16 страница (32.000 словних места) шаљу се електронски у Word формату и, уколико је неопходно, у PDF-у на адресу: 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 абецедном реду презимена аутора; за рад написан латиницом редослед је обрнут; дела истог аутора навести хронолошки; дела истог аутора објављена у истој години навести по азбучном/абецедном реду наслова; ако извор доноси само иницијале, а не пуно име аутора, у литератури могу остати иницијали); 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 *Правописа српскога језика*, а када се страно име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски) или се изворно пише као у српском (нпр. Владимир Топоров); у парантезама се презиме аутора наводи у изворном облику (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) у раду на српском језику цитати се дају у наводима („...“), а цитат унутар цитата у полунаводима ('...'); у радовима на другим језицима приликом цитирања се поштује одговарајући правопис.

Цитирање референци у тексту:

а) упућивање на монографију у целини (Gurianova 2012) или студију у целини (Bowlt 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година — хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ђ) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА. Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. 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*. T. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) зборник радова:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) рад у часопису:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

д) рад у зборнику радова:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

ђ) публикација у новинама:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера". *Политика* 21.12.2004: 5.

е) речник:

ESJS: *Etymologický slovnik jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). T. 1–. Praha: Academia, 1989–.

ж) фототипско издање:

Соларић Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић", 2003.

з) рукописна грађа:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

и) публикација доступна on-line:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Уредништво *Зборника Матице српске за славистику*

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 (Bowlt 2012);

б) ссылка на определенную страницу или несколько соседних и не соседних страниц (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) ссылка на статьи одного автора того же года (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); ссылка на статьи одного автора разных годов — в хронологическом порядке (Lachmann 1994; 2002);

г) ссылка на статью двух авторов (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); в ссылке на статью более двух авторов приводится фамилия лишь первого автора при использовании сокращения и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); ссылка на статьи двух или нескольких авторов (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парафразируется, в скобках (парентезах) можно опустить фамилию автора, напр.: «Согласно исследованию Марфи (1974: 207), первый сохранивийся трактат из данной области написал бенедиктинец Алберик из Монте Касино во второй половине XI века»;

е) при цитировании рукописей применяется фолиация (нпр. 2а–3б), а не пагинация, за исключением тех случаев, когда рукопись пагинирована.

Цитируемая литература приводится в отдельном списке под названием ЛИТЕРАТУРА следующим образом:

а) книга или монография (один автор):

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања.* Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья.* 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) монография (несколько авторов):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. T. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) сборник работ:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) статья в журнале:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

д) статья в сборнике работ:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

е) статья в газете:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера". *Политика* 21.12.2004: 5.

ж) словарь:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). T. 1–. Praha: Academia, 1989–.

з) фототипное издание:

Соларић Павле. *Поминак књижески. Венеција, 1810*. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић", 2003.

и) рукописный материал:

Ходасевич Владислав. *Записная книжка 1904–1908 гг.* Российский государственный архив литературы и искусства. Москва. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 17.

к) интернет-ресурсы:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Редколлегия *Славистического сборника Матицы сербской*

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The journal *Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes original scientific papers on Slavic languages, literatures and cultures. *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes studies and treatises, contributions and materials, scientific criticism, reviews, chronicles and bibliographies. The papers that have already been published elsewhere or sent for publication to another journal or proceedings cannot be published in *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics.* If the paper was presented at a scientific conference, this information should be stipulated in the footnote at the bottom of the first page of the article.

The papers are published in all Slavic languages as well as in English, German, French and Italian. The papers written in Serbian should follow the rules of the *Pravopis srpskoga jezika [Orthography of the Serbian Language*] by M. Pešikan, J. Jerković and M. Pižurica (Novi Sad: Matica srpska, 2010).

The papers should be 16 pages long (32,000 characters) and should be sent electronically in the .doc and, if necessary, .pdf format to the following addresses: milena.kulic@maticasrpska.org.rs or komeliiaicin@gmail.com. The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text) 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 (Bowlt 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years — chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze — Ivanov 1984: 320–364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: "According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11th century";

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a–3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.

The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES.
They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања.* Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья.* 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.

b) a book by more authors:

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном.* Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XXsiècle.* T. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

c) a collection of papers:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karl insky.* Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

d) a paper in a journal:

Krupinski Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

e) a paper in a book of proceedings:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством.* Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера". *Политика* 21.12.2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovnih jazyka staroslovënského* (red. Eva Havlovâ). T. 1–. Praha: Academia, 1989-.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижески.* Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић", 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песмарица.* Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture.* <http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Editorial board of *the Review of Matica Srpska for Slavistics*

РЕЦЕНЗЕНТИ

који су рецензирали радове приспеле за св. 104
Зборника Матице српске за славистику

др Сергеј Бирјуков
др Јекатерина Бобринска
др Џон Боулт
др Нора Букс
др Петар Буњак
др Михаил Вајскопф
др Јулија Валијева
др Јасмина Војводић
др Леонид Гелер
др Томаш Гланц
др Константин Дудаков Кашуро
др Зоран Ђерић
др Жан-Филип Жакар
др Оливера Жижовић
др Корнелија Ичин
др Јевгениј Јаблоков
др Миха Јаворник
др Александар Кобрински
др Ана Кондорф
др Иља Кукуј
др Јелена Кусовац
др Олег Лекманов
др Данијела Лугарић Вукас
др Николета Мислер
др Михаил Одески
др Михаил Павловец
др Људмила Поповић
др Андреј Росомахин
академик Љубинко Раденковић
др Вадим Рудњев
др Игор Смирнов
др Вера Терјохина
др Јелена Толстој
др Владимир Фешченко
др Кристијан Цендер
др Игор Чубаров
др Лариса Шестакова
др Василсиа Шљивар

Зборник Матице српске за славистику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска

Славистический сборник
Полугодовой выпуск
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies
Published semi-annually
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација
Редакция и администрация
Editorial Board and Office:
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон — Phone
(021) 420-199, 6622-726
e-mail: milena.kulic@maticasrpska.org.rs
e-mail: kornelijaicin@gmail.com
http://www.maticasrpska.org.rs

Зборник Матице српске за славистику, св. 104
закључен је 10. децембра 2023.

За издавача
Проф. др ЂОРЂЕ ЂУРИЋ
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 децембра 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