

Елена Кусовац  
Белградский университет  
Филологический факультет  
jelena.kusovac@gmail.com

Jelena Kusovac  
University of Belgrade  
Faculty of Philology  
jelena.kusovac@gmail.com

## АВАНГАРДИСТСКИЕ ПРИЕМЫ В РОМАНАХ *ПАРИЖАЧЬИ* И *ВОСХИЩЕНИЕ* ИЛЬИ ЗДАНЕВИЧА

### AVANT-GARDE TECHNIQUES IN ILYA ZDANEVICH'S NOVELS *PARIZHACHI* AND *VOSKHISCHENIE*

В настоящей статье анализируются авангардистские приемы, которыми Илья Зданевич пользовался в романах *Парижачьи* и *Восхищение*. Обращается внимание на хронотоп, театральность, карнавализацию, фрагментарность и метаморфозу героев, а также и на звуковую организацию текстов. В статье выявляются особенности заумного языка в связи с инфантилизацией речи героев, а также общие типологические черты и характеристики авангардного дискурса, присущие в этих двух романах.

*Ключевые слова:* Илья Зданевич, *Парижачьи*, *Восхищение*, авангард, заумь.

This article analyzes the avant-garde techniques used by Ilya Zdanevich in his novels *Parizhachi* and *Voskhischenie*. Attention is paid to chronotope, theatricality, carnivalization, fragmentation and metamorphosis of characters, as well as to the sound organization of the texts. The article identifies the peculiarities of “zaum” in connection with the infantilization of the characters’ speech, as well as the general typological features and characteristics of avant-garde discourse inherent in these two novels.

*Key words:* Ilya Zdanevich, *Parizhachi*, *Voskhischenie*, avant-garde, zaum.

Илья Михайлович Зданевич — русский и французский авангардист, художник, теоретик и пропагандист нового авангардного искусства. Однако многие исследователи и знатоки русского авангарда, прежде всего, занимались его драматургическими произведениями и его художественным

экспериментам в живописи и графике, тогда как его прозаическое творчество осталось недостаточно исследовано. Свои «дра», как он сам их называет, Зданевич собирает в пентологию заумных пьес *АслаблИчьяти-теркадейстф*, которую публикует с 1918 по 1920 год в Тифлисе в издательствах «Синдикат» (*Янко крУль албАнской 1918*), и 41° (*асЕл напрАкат 1918, Остраф нАсхи 1919, згА Якабы 1920*); в 1921 году переезжает в Париж, где в издательстве ИздАния 41° в 1923 г. публикует свою последнюю и самую радикальную пьесу *лидантЮ фАрам*, посвященную его погибшему другу Михаилу Ле-Дантю. По выходу книги автор заявлял:

«Эта книга — венок на могилу друга и венок на могилу того, чем мы жили десять лет. Десять лет назад мы начали, сначала тогда раскрашивая лица, устраивая сражения, печатая каждый день манифесты и книги, выписанные от руки.

Мы грозились перевернуть мир, перестроить землю и прославляли новый дух. Росчерками пера создавали шедевры, писали поэмы в три слова и выпускали книги из белых страниц. Потом во всех этих случайностях, кляксах и разбитых стеклах мы нашли законы и стали строить. Мы ушли в мир абстракций и игры ума, игры звуков, игры слов и идей. И вот теперь мы знаем, что все осталось на своем месте и все осталось всем. Мы знаем, что вся наша молодость была ни к чему, и напрасно клялся я победить, потому что был молод.

Эта книга заканчивает второй период моей работы, второй период модернизма, тянувшегося пять лет. Идеи шрифта “зауми” доведены в этой книге до высшего развития и совершенства. Это не угасание. Это высшая точка, и, достигнув ее, я бросаю эту книгу. Прощай, молодость, “заумь”, долгий путь акробата, экивоки, холодный ум, всё, всё, всё» (цит. по: Эткинд 1995: 582).

Хоть Зданевич и заявил о конце зауми, мы не могли бы согласиться полностью, что это действительно так. В том же 1923 году Зданевич пишет свой первый роман — *Парижачьи*, который в рекламной листовке сам называет «путаницей», а потом дает ему название «опись». Действие романа своей структурой, развитием фабулы и построением диалогов напоминает драматическое произведение, и неслучайно Р. Гейро в предисловии *Парижачьих* обозначил это произведение как «театральный роман» (Гейро 1994: 22). Действие основано на интригах, перипетиях и сплетнях четырех супружеских пар, живущих в Париже, которые пытаются встретиться и позавтракать в определенное время в Булонском лесу. Структура романа четко определена: все события происходят за 2 часа 20 минут. Сам Зданевич в своих записных книжках точно определил математическую структуру романа, выстроенную на арифметической основе. В том промежутке, персонажи посещают друг друга, встречаются вдвоем, реже втроем, беседуют и развивают отношения во всех уровнях (языковом, семантическом, аудитивном, эротическом, телесном) — а в центре завязки романа находится тема измены: каждый каждому изменяет с другим независимо от пола, что подчеркивает гермафродитизм персонажей, о чем речь будет позже.

Гиперформалистический прием организации текста наблюдается (но в меньшей мере) и в романе *Восхищение*, который Зданевич пишет в 1930 году и в котором действие происходит в течение шестнадцати месяцев, что совпадает с количеством глав в романе<sup>1</sup> (Гейро 2008: 726). И если движение во *Восхищении* — вертикально (основывается на оппозиции «плоскости» и «гор» родной Грузии<sup>2</sup>), то движение в *Парижачьих* является кругоцентричным: персонажи движутся в определенном радиусе в плоскости вокруг Булонского леса. И не только вокруг леса, они движутся бешено по улицам, лестницам, машинам, комнатам; заводят интриги, сплетни и эксцессы, одновременно пытаясь вырваться из круга бессмысленности собственного сознания, но все равно остаются застывшими на месте: «Разстрига бегал по диагонали и вдоль стены соединяя диагонали, размахивая шашкой в ожесточении. ... Но вскоре ему надоело бегать по диагонали, и он стал бегать вдоль стен. Но делать ему квадраты ему тотчас надоело, и он стал описывать круг по комнате. Надоел круг — он пошел по стенам срезая углы и обнаружил что это восьмиугольник. Шестиугольник тоже удался. Но как вписать в зал пятиугольник он никак не мог сообразить и стоял и мялся на месте» (Ильязд 1994: 198).

Дифференциация пространства на высокогорные районы и низкие равнины в *Восхищении* напоминает организацию вертепа, описание которого Ильязд применял и в своих драмах. Театральность и раздвоение на два мира, друг друга не понимающих, четко разделенных в географическом пространстве в *Восхищений*, в романе *Парижачьи* перенесены на внутренний уровень коллизии персонажей: «мой конфликт с вами ест конфликт двух миров, двух культур, двух пониманий. Один из нас должен погибнуть и погибнет» (Ильязд 1994: 143). В поддержку этого свидетельствует как первоначальное название романа — двухъсвЕт, так и авторские ремарки на первых страницах: «Поворот крутой», «Лицемерие», «Недоверие», «Расстановка». И во *Восхищении* конфликт двух миров четко выражен и поднят на высший этический уровень: «Законы плоскостных не обязательны для нас, горцев, так как наша правда не их правда. Плоскостные слепы и живут умом брюха, мы живем умом ума. Они умирают, мы превращаемся в дervья, они видят вещи, мы видим и души» (Зданевич 2008: 51).

Карнавализация, театральность, кинематографичность и художественность характеризуют оба произведения. И если *Восхищение* определяется как «живописный роман» (Гейро 2008: 730), на тематику и символику которого влияло искусство М. В. ЛеДантю, М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, М. Шагала и Н. Пиросмани, имея ввиду неопрimitивистские и орна-

<sup>1</sup> «Действие происходит между второй половиной августа и самым концом осени следующего года, иначе говоря, в течение шестнадцати месяцев, то есть число месяцев совпадает с количеством глав в романе. Общее совпадение глав и месяцев, конечно, неявно выражено автором, но его можно установить при подробном анализе текста» (Гейро 2008: 726).

<sup>2</sup> См. (Йованович 2004: 265).

ментационные мотивы, колорит природы и этнографические реалии, то в *Парижачьих* доминируют кубофутуристические приемы.

Чувство надломанности, осколочности и хаоса миражного Парижа, приламливалось в сознаниях героев, отражая псевдодействительность их мира: «Все было опрокинуто, разбросано, изломано» (Ильязд 1994: 94); «Но обстановка, в которой им приходилось была такой отравленной, что меняла и преображала все явления от простых до сложных и освещала их особым двусмысленным светом» (Ильязд 1994: 152); «В несколько минут комната обратилась в хаос материи» (Ильязд 1994: 128).

Монтажная структура и фрагментарность обоих романов указывают на симмультизм действий, калейдоскопичность, нарушение линейности, утверждение хаоса в нарративе, и представляют типичные приемы авангардистского искусства. В своем тексте «Футуризм и всечество» Ильязд пишет: «Нам нужна одновременность нескольких тем, ибо наше сознание умеет двоиться, тройиться, четвериться, пятериться, стоиться и только многовая поэзия может насытить его» (Зданевич 2014: 177). Этот прием Зданевич задержал и в своих романах, как на основании структуры и фабулы, так и в построении своих персонажей, которые попадают в конфликт не только друг с другом, но и сами с собой. Немотивированные поведения героев, серия случайностей, разрушение причинно-следственных связей, непонимание и некоммуникабельность между персонажами, приводят к «путанице», «каше» «мешанине», что приближает поэтику футуриста и заумника поэтике абсурдистов.

Нарушение хода событий, скачки в фабуле, разрыв повествования и постоянная перемена языкового дискурса, вызывают резкие переломы, как в поведении, так и в сознании персонажей. Их сознание расщепляется и разламывается на осколки, делая их неустойчивым и подложным метаморфозам и изменчивости. Персонажи похожи на маски, шаржи, обрисовки. Они кривляются, часто плачут, грохаются, и воют; они маскируются, почти до взаимозаменяемости: «Щеголь подошел к зеркалу, чтобы закончить одеваться. Но в зеркале вместо себя увидел он лицедей» (Ильязд 1994: 62); «перед ним замолчавший разстрига сидел молитвенно сложив руки и уронив голову на впавшую грудь. Его лицо было таким, что лицедей увидел себя в зеркале» (Ильязд 1994: 176); «...но лебедь менялась и через минуту ничего не оставалось от прежней картины, когда декорации применены и вот и да и где и здесь и ни тру и ни ну наоборот» (Ильязд 1994: 168); «Этот беспомощный силач казался ей необычайным. Она привыкла его видеть в обстановке его конторы, его дел, его деятельности и он тогда ей казался мужланом, верзилой, грубым и противным. Но беспомощность, которую обнаруживал сейчас этот верзила и верлиока делала его другим» (Ильязд 1994: 185). И Лаврентий из *Восхищения* постоянно меняет свои амплуа: бывает «дезертиром-разбойником — преступником — грабителем — насильником и любовником — «светским» человеком — заступником...» (Казарновский 2013: 88). А кульминация метаморфоз достигается в конце романа, когда Ивлита с младенцем, умирая, превращается в дерево.

Зданевича не устраивал тот факт, что «мы принуждены иметь одно тело и душу, которые меняются очень медленно» и что «у нас такая отличительная потребность меняться, изменять как можно чаще, как можно больше» (Ильязд 1994: 231). Телесные изменения сопровождалась резким переменам языкового дискурса, который лучше всего был выражен заумью.

Ильязд посредством зауми пытался выразить и подсознательное своих героев и их метаморфозу, что полностью было в духе фрейдизма, которым интересовались многие авангардисты. Р. Гейро определяет весь драматический цикл пенталогии как «фантазмагорическое описание метаморфоз, которые претерпевает человек от гермафродитического грудного до взрослого возраста», считая, что «заумные «слова» отражают бессознательную многозначность обычных слов» (Гейро 1994: 16). Это наблюдается и при прорисовке персонажей с им характерным гермафродитизмом, истоки которого можно найти в факте, что Зданевича в детстве одевали девочкой, а сам посещал женскую гимназию: «Меня одевали девочкой. Моя мать не хотела примириться с тем, что у нее родился сын вместо дочери. В дневнике ее записано: “родилась девочка — Илья, волосики — черные, цвет — темно-синий”» (Зданевич 2008: 691). Оттуда его женские персонажи более целостны и устойчивы, хотя и безымянные: умница, швея, лебедь и купчиха в романе *Парижачьи*. Ивлита (в имени, которого анаграммирована Лилит<sup>3</sup>) представлена как существо на границе потустороннего; архетип женщины, или, словами Ильязда, «нет, это не женщина, а женское существо витающее» (Зданевич 2008: 88), которое ищет ум ума. Ивлите дана сила осознать истинное положение вещей, отрешиться от материального (что сопровождается частым упоминанием мотива сокровища, о котором пишет М. Йованович в своем исследовании<sup>4</sup>) и сделать шаг к свободе; возможность убежать от пустого и бессмысленного человеческого существования и выйти за пределы ума.

Мужские персонажи инфантильны, слабы и ничтожны, нередко прибегают к перевоплощению: «С лихорадочной поспешностью стал одевать щеголь ся в женское платье, немного слишком пышное и откровенное для послеполуденного обаяния женщины» (Ильязд 1994: 114); «Женское платье щеголя, его ловкие жесты, кокетство, назойливость» (Ильязд 1994: 115); «Лицедей стал как бы женщиной» (Ильязд 1994: 78); «Что с ним? Почему его действия так вялы и неуверенны. Откуда бессилие не то перед этой женщиной, не то перед нуждой в доказательствах, которые так легко найти» (Ильязд 1994: 106).

Поведение персонажей сопровождается языковым экспериментом не только на уровнях фонетики, морфологии и синтаксиса, но и стилизацией под инфантильную речь, глоссолалию и речевую патологию. Это при-

<sup>3</sup> Р. Гейро в комментариях к *Философии футуриста* замечает, что «Через созвучие имен Илья, Лиля и Лилит Зданевич проводит параллель умерщвлению женщины в себе» (см.: Зданевич 2008: 836).

<sup>4</sup> Об этом более подробно в тексте М. Йовановича (см.: Йованович 2004: 265–295).

водит не только к деконструкции языка и смысла, но и к восстановлению смысловой зауми: «Он был невыразимо глуп. <...> Зато все слюкаловики и снюкательники и хихики и хихихики крашенных маскачей знали его и рассказывали до неузнаваемости по прохождения весьма доброкачественных этого тела весьма пригожего для рогож и ковров курительных комнат» (Ильязд 1994: 55–56). В. Гречко замечает, что «подобный тип организации текста является характерным не только для инфантильной и заумной речи, но и для некоторых патологических форм, например для речи шизофреников. В этом случае речь идет о персерверации (слово многократно повторяется и трансформируется в различные сходные по своей звуковой форме неологизмы), которой Ильязд пользуется» (Гречко 2013: 200): «Но умница умница разумница показница девка лобазница» (Ильязд 1994: 48).

Звуковая организация романа *Парижачьи* сильно экспрессивна и хотя в нем нет такого множества заумных фрагментов, выполненных в технике фонетического письма, характерных для его драм именно речь персонажей вызывает эту внутреннюю коллизию и влияет на изменение хода событий: «Удар слов кожуха в него разрастался разгорался превращался воспламенялся становился трескался рассыпался чернел и коптел» (Ильязд 1994: 81); «С шумом сыпались доски швеи ей на голову. Ранили. И она кричала» (Ильязд 1994: 47); «Лебядь без отвращения смотрела на эту женщину которая (точно) вырубала топором вокруг нее лес» (Ильязд 1994: 170). Слова, точно удары штурма, обрушаются на героев, слова опредмечиваются, независимо от того, имеют ли смысловую нагрузку или получают персерверацией: «Знаю, знаю да дадада. Скажите и иииии. Совсем да дадада. Э эээ. <...>. Ударить сильно, чтобы стекло разбилось» (Ильязд 1994: 47), что полностью вкладывается и в концепцию обэриутов т.е. Хармса. В сборнике текстов *Дом на говне* Зданевич пишет, что «звук, воздействуя на чувства, вызывает ощущение краски, запаха, вкуса, поверхности и отражает сам их, как и эмоции, и заумный жемчуг можно видеть, пробовать, нюхать иосязать» (Зданевич 2021: 71).

Исходя из того, что «звуки непосредственно связаны с эмоциями, реагируя неизменно на одну и ту же, в зависимости от рода и положения звука, от его фактуры» (Зданевич 2021: 70), Зданевич переходит в *Парижачьих* к смысловой зауми, опираясь не только на звуковую фактуру, но и на ассоциативную последовательность, выходящую из подсознательного, что приводит к установлению бредовых речевых актов: «К смысловому сдвигу относятся и опрокидывающиеся фразы, построенные так, что несколько следующих одна за другой жемчужин дают законченный смысл, но следующее за ними новое слово вызывает неожиданную реакцию с предыдущими и опрокидывает предыдущий смысл, заменяя его новым и также законченным» (Зданевич 2021: 63): «Для того чтобы взойти, нужно сорваться. Для того чтобы быть верным, нужно изменять. Чтобы сказать да нужно говорить нет и постоянно ошибаться. Чтобы молчать нужно говорить и про-



тиворечить себе на каждом шагу» (Ильязд 1994: 212). Такие алогичные серии речевых актов, могут продолжаться без конца, что и является целью автора: «Никогда ничто не надо доводить до конца, ничего не хотеть до конца» (Ильязд 1994: 212), а это приводит к расщеплению сознания у персонажей и воспроизводит шизофреничность текста. Это подтверждается и фактом, что Ильязд написал на первой странице черновика: «Смыслячества».

Именно этот язык «очень странный, даже неуклюжий местами, как будто безграмотный», «эстетско-наблюдательное равнодушие к действующим лицам», а также «некое мистическое состояние духа» (Зданевич 2008: 716) и были основными возражениями редакции, из-за которых роман *Восхищение* не мог быть опубликован в издательстве «Федерация» в Советском Союзе. Однако возникает вопрос, не было ли отношение редакции таким только из-за мистической атмосферы и неясного хронотопа? Ильязд критически изобразил моральную деградацию, социальный распад и беззаконие. Высокомерие и произвол государственного строя лучше всего проявляются в образе капитана Аркадия, убийцы и педофила-гомосексуалиста, полномочия которого соответствовали плану и законам, выработанным в ходе многовекового государственного террора. Лаврентий берет закон в свои руки и действует по своему усмотрению, убивает спонтанно и немотивированно, без идеи, осознания и вопрошания. Убийство ради убийства становится мотивирующим маховиком, а гиперпроизводство смерти становится повседневной реальностью: «Подумайте, Лаврентий, быть поклонником смерти, убивать когда хочется, ваша затаенная мечта, это прекрасно. Но здесь убивать заставляют не только на войне или при подавлении бунтов. Нет, мужья должны стрелять в жен, чтобы было, о чем писать в газетах, экипажи давить, чтобы были происшествия, бедняки должны быть преступниками и дать ложному правосудию возможность осуществляться. И все потому только, что смерть такой же товар, как и все остальное. И хотя я еще раз знаю, что причина тот же, будь он несчетное количество раз проклят, денежный строй, не могу не морщиться, мыслью до чего чудовищно современное перепроизводство смерти» (Зданевич 2008: 107).

И если бы в двух словах мы могли бы определить общую тему этих двух романов — это была бы «патология общества», которую Зданевич описывает независимо от того, происходит ли это под пристальным взглядом эмигранта в Париже или в пределах Грузии, где живут зобатые и кретины и где господствует вседозволенность и отсутствие этических правил. Искаженность, разврат и гротеск «парижачьих», приводит их к моральной деградации, ощущению бессмысленности, ничтожности и отчужденности в таком обществе: «Она в тупике, тупик есть тупик, из которого она не может выбраться, и найти из него выход оказывается невозможно» (Ильязд 1994: 119); «Обращайте внимание на вещи, внимания не заслуживающие. Слова, они ведь ничего не значат <...> Все впустую. Мы обречены. Мы кончены. Все будущее, все “светлое” будущее человечества ни к чему, так как

нам никогда не решить квадратуры круга самого главного» (Ильязд 1994: 88); «но готов узнать, что каждый из нас изменяет с каждым из нас и что под нами ничего и впереди нас у нас ничего и ничего нет, кроме миража позади» (Ильязд 1994: 209). Идея «свободной воли», которая достигает кульминацию во вседозволенности Лаврентия из *Восхищения*, была уже предначертана в романе *Парижачьи*: «А между тем за одними границами есть другие границы и среди тех и других открываются пределы, которые падают на меня как светоч. Они освещают нас и говорят и горят и городят вокруг нас мир безвольный, но оттого и счастливый, потому что воля есть источник страдания» (Ильязд 1994: 142); «Мы опустили все до отвратительного. Мы стали способны на вещи, на которые еще давно мы не были способны. Каждый из нас безвольный мешок с костями, который заслуживает быть только уничтоженным» <...> «Вы, ваш муж, лицедей и умница, купчиха и шеголь, моя жена и я уроды, подонки, обломки, невероятная грязь» (Ильязд 1994: 191). Именно эта «невероятная грязь», которая зародилась в *Парижачьих* превращает человечество в романе *Восхищение* в «кал земной» из которого нет выхода: «Только теперь уяснила насколько увязла в людской гуще и что человечество кал земли» (Зданевич 2008: 84).

Хотя в *Восхищении* нет ни одного заумного слова, «заумь» здесь поднята на более высокий уровень, на уровень идеи. Она передается не через абсурдные диалоги и ассоциативный бред, как это было в *Парижачьих*, а через песни, известные крестьянам, слабоумным и зобатым, которые понимает только Ивлита. Заумный язык в этом романе — праязык, сверхъестественный магический напев во время обрядов горцев и крестьян; тайный язык дикой, антропоморфизированной природы: «Очевидно, что у всех вещей есть язык, и что язык этот существует не для обмена мнениями и мыслями, на подобие человеческого, а истекает, отражая ум вещей, как вытекает песня, лишенная слов» (Зданевич 2008: 55). Неслучайно М. Йованович в своем исследовании назвал *Восхищение* «апологией зауми».

#### ЛИТЕРАТУРА

- Гейро Режис. «Предисловие». Илья Зданевич (Ильязд). *Философия футуриста. Романы и заумные драмы*. Под ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 2008.
- Гейро Режис. «Предисловие». Ильязд (Илья Зданевич). *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 1. *Парижачьи*. Под ред. Т. Никольской. Москва-Дюссельдорф: Гилея-Голубой всадник, 1994.
- Гречко Валерий. «К лингвистико-психологической характеристике зауми Ильи Зданевича». *Дада по-русски*. Под ред. К. Ичин. Белград: Филологический факультет, 2013.
- Зданевич Илья (Ильязд). *Дом на говне. Доклады и выступления в Париже и в Берлине 1921–1926*. Под ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 2021.
- Зданевич Илья (Ильязд). *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 1. *Парижачьи*. Под ред. Т. Никольской. Москва-Дюссельдорф: Гилея-Голубой всадник, 1994.
- Зданевич Илья (Ильязд). *Философия футуриста. Романы и заумные драмы*. Под ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 2008.
- Зданевич Илья. *Футуризм и всечество*. Т. 1. Москва: Гилея, 2014.



- Йованович Миливое. «Восхищение Зданевича-Ильязда и поэтика “41°”». *Избранные труды по поэтике русской литературы*. Белград: Филологический факультет, 2004.
- Казарновский Петр. «Роман как свидетельство очевидца искусства из тупика, или “перевернутый” способ как конструктивный подход Ильязда». *Дада по-русски*. Под ред. К. Ичин. Белград: Филологический факультет, 2013.
- Эткинд Ефим. «Илья Зданевич». *История русской литературы. Серебряный век*. Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. Москва: Прогресс-Литера, 1995.

## REFERENCES

- Etkind Efim. “Il’ya Zdanevich”. *Istoriya russkoj literatury. Serebryanyj vek*. Pod red. Zh. Niva, I. Sermana, V. Strady i E. Etkinda. Moskva: Progress-Litera, 1995.
- Gejro Rezhis. “Predislovie”. Il’ya Zdanevich (Il’yazd). *Filosofiya futurista. Romany i zaumnye dramy*. Pod red. S. Kudryavceva. Moskva: Gileya, 2008.
- Gejro Rezhis. “Predislovie”. Il’yazd (Il’ya Zdanevich). *Sobranie sochinenij. V 5 t. T. 1. Parizhach’i*. Pod red. T. Nikol’skoj. Moskva-Dyussel’dorf: Gileya-Goluboj vsadnik, 1994.
- Grechko Valerij. “K lingvistiko-psihologicheskoj harakteristike zaumi Il’i Zdanevicha”. *Dada po-russki*. Pod red. K. Ichin. Belgrad: Filologicheskij fakul’tet, 2013.
- Jovanovich Milivoje. “Voskhishchenie Zdanevicha-Il’yazda i poetika ‘41°’”. *Jovanovich Milivoje. Izbrannye trudy po poetike russkoj literatury*. Belgrad: Filologicheskij fakul’tet, 2004.
- Kazarnovskij Petr. “Roman kak svidetel’stvo ochevidca iskusstva iz tupika, ili „perevernutyj” sposob kak konstruktivnyj podhod Il’yazda”. *Dada po-russki*. Pod red. K. Ichin. Belgrad: Filologicheskij fakul’tet, 2013.
- Zdanevich Il’ya (Il’yazd). *Dom na govne. Doklady i vystupleniya v Parizhe i v Berline 1921–1926*. Pod red. S. Kudryavceva. Moskva: Gileya, 2021.
- Zdanevich Il’ya (Il’yazd). *Sobranie sochinenij. V 5 t. T. 1. Parizhach’i*. Pod red. T. Nikol’skoj. Moskva-Dyussel’dorf: Gileya-Goluboj vsadnik, 1994.
- Zdanevich Il’ya (Il’yazd). *Filosofiya futurista. Romany i zaumnye dramy*. Pod red. S. Kudryavceva. Moskva: Gileya, 2008.
- Zdanevich Il’ya. *Futurizm i vsechestvo*. T. 1. Moskva: Gileya, 2014.

Јелена Кусовац

АВАНГАРДНИ ПОСТУПЦИ У РОМАНИМА *ПАРИЖЈИ* И *УСХИЋЕЊЕ*  
ИЉЕ ЗДАЊЕВИЧА

Резиме

У раду се анализирају авангардни поступци које је Иља Здањевич примењивао у романима *Парижји* и *Усхићење*. Оба романа карактерише хиперформалистички принцип организације текста, филмичност, карневализација, визуелност, фрагментарност и монтажна структура која се одражава и на саму фабулу у романима. Посебна пажња посвећена је заумном језику, инфантилном говору јунака и њиховим метаморфозама, што је омогућило Иљазду да прикаже патологију друштва.

*Кључне речи:* Иља Здањевич, *Парижји*, *Усхићење*, авангарда, заум.