

Марија Кувекаловић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
marija.kuvekalovic6@yahoo.com

Marija Kuvekalović
University of Belgrade
Faculty of Philology
marija.kuvekalovic6@yahoo.com

УРЛИЧИ, КИНО! СЕРГЕЈА ТРЕТЈАКОВА:
„РАДНИК И ГРАДИТЕЉ РЕЧИ“ НОВОГ ЖИВОТА
SERGEI TRETYAKOV'S *ROAR, CHINA!*: “WORD-WORKER
AND WORD-CONSTRUCTOR” OF A NEW LIFE

У раду се разматра утицај револуционарних дешавања у Кини из 1924. године на појаву збирке песама *Урличи, Кино* Сергеја Третјакова, која настаје у време његовог боравка у Пекингу и представља јединствен спој футуристичке и пролетерске поезије. У овој збирци, замишљеној као револуционарни приручник, Третјаков се окреће већ познатим темама, повезаним с руском револуцијом, настојећи да од њих формира универзалан и идеалан модел, који би послужио као образац другим државама у борби за „светлу будућност“. Такође, у овом раду се открива пролетерска линија у поетском стваралаштву Третјакова, што уједно представља и почетак размишљања о Третјакову у контексту идеологије Пролеткулта.

Кључне речи: збирка песама *Урличи, Кино!*, Третјаков, револуција, Лењин, пролетерска поезија.

This article discusses the influence of the revolutionary events in China in 1924 on the creation of Sergei Tretiakov's collection of poems *Roar, China*, which was written during his stay in Beijing and represented a unique combination of futuristic poetics and proletarian poetry. In this collection of poems, conceived as a “revolutionary handbook”, Tretiakov refers to already known topics related to the Russian revolution, but aspires to create from them an ideal and universal model that should serve as an example to other countries in the struggle for a “bright future”. Also, this paper reveals the proletarian line in Tretiakov's poetic, which simultaneously represents the beginning of a quest for Tretiakov's thoughts in the context of the Proletkult ideology.

Key words: collection of poems *Roar, China!*, Tretiakov, revolution, Lenin, proletarian poetry.

Поетско стваралаштво Сергеја Третјакова представља изнимно важан део његовог књижевног опуса, премда је оно, услед различитих политичких и друштвених околности, недовољно истражено и готово заборављено. У савременим истраживањима нема значајнијег помена Сергеја Третјакова у контексту поетског стваралаштва, а за збирке песама, писане у периоду од 1919. до 1929. године (*Урличи, Кино, Гвоздена љауза, Јасниш, Коначни резултати, Окијабревичи, Љи-Јан ујрјам, Речевик*), до недавно није било никаквог научног интересовања. Међу овим неистраженим збиркама посебно се издваја збирка песама *Урличи, Кино*, што представља својеврстан парадокс, будући да су песме обухваћене овом збирком настале у време боравка Сергеја Третјакова у Пекингу (1924–1926), који је познат као веома плодотворан и изузетно надахнут период пишевог живота. Како не постоје подробнија објашњења разлога за недовољно интересовање за ову збирку, неретко се прибегава универзалном Брехтовом објашњењу да је „његово име проклето. Његове књиге су уништене. Разговори о њему се сматрају сумњивим“ (Брехт 1965: 481), али је вероватније да се прави разлог скрива у чињеници да је истоимена драма Сергеја Третјакова, доживевши велики успех у позоришним круговима широм Европе, ставила збирку песама у други план, усмеривши истраживачку пажњу само на себе. Драма *Урличи, Кино* је успешно постављена на сцени Мејерхољдовога позоришта 1926. године, што је уједно представљало почетак играња представе на многим светским позоришним сценама, о чему сведочи и податак да је до краја 1920-их преведена на чак четрнаест језика. Управо је актуелност тема ове драме: јачање руско-кинеских односа, демонстрације и студентски протести на улицама Пекинга (којима је посведочио сам Третјаков), као и бројне друштвене и политичке промене, оно што је изазвало огромно интересовање у руским и западноевропским позоришним круговима. Иако је основна идеја Третјакова била да у драми прикаже кинеску свакодневицу, стање духа државе пред револуцијом и грађанским ратом, неизвесност пред непознатим и очекивања обичног човека, јасно је да се у њиховој позадини крију дубоке и добро познате „руске теме“, прожете размишљањима о месту и улози новог човека. Захваљујући томе је и стекао статус „непријатеља совјетске власти“. Будући да је тема револуције одредила целокупну књижевност XX века и у многоме утицала на токове у уметности, није никакво чудо што су драму *Урличи, Кино* Мејерхољд и Брехт, и сами обузети размишљањима о револуцији и њеним одјецима у књижевности, оценили изузетно високо. Међутим, интерпретација ове драме и потпуно разумевање околности под којим је настајала је непотпуна, ако не узмемо у обзир збирку песама *Урличи, Кино*. Јединство збирке песама и драме омогућава упознавање с поетиком новог Третјакова, заснованом на футуристичким поступцима и пролетерском духу, као и сусретање с ликом Третјакова — револуционара, весника новог живота и носиоца симболичног „урлика“, који тежи да се прошири ван граница матиче земље. У овој збир-

ци, састављеној од девет песама („Ми памтимо“, „Коцка“, „Мај“, „Москва свуда“, „Створити партију“, „Пионирски мај-марш“, „Комунисткиња“, „Рудари“ и „Наши дани“¹), Третјаков надахнуто пише о свеprisутној музици револуције, о цикличности историјских догађаја, ишчекивању нечег великог и јачег од самог човека, истовремено се приказујући као „бескомпромисан песник колективног *Ми*, које је сасвим недавно разрушило свако индивидуално *Ја*“ (Россомахин 2019: 779). Одјек његовог „урлика“ и способност продирања у суштину засигурно јесте нешто што тежи да се „пренесе даље: у психологију маса, у производне процесе и свакодневне навике“ (Дукор 1929: 11).

Иако је поетско стваралаштво Сергеја Третјакова, у поређењу с прозним, остало у другом плану, неоспорна је чињеница да је свој литерарни пут започео управо као песник-епофутуриста у оквиру групе *Меџанин њезије*, објављујући своје прве песме у алманасима *Вернисаж*, *Пир за време куђе*, *Крематоријум разума*, као и у футуристичким зборницима *Аушо у облацима*, *Седми њокривач*, *Чудо у њустџињи*, али и у алманаху *Без муза* и зборнику *Ми*, који је у неколико бројева излазио у Нижњем Новгороду. У периоду од десет година активног писања поезије, Третјаков је пролазио кроз различите песничке форме, служећи се језичким играма и визуализацијом стиха, а све у циљу проналажења што функционалнијег песничког језика. Наслућујући надоласеће промене на глобалном плану, Третјаков је тежио стварању јединственог поетског стила, који би најпре у новом светском поретку обављао утилитарну функцију. Међутим, поетски и прозни стил Третјакова се 1920-их година мењао под утицајем совјетске идеологије, која је условила појаву новог совјетског кода у свим сферама живота, али и услед развоја литературе факта, а надасве под утицајем политичких и друштвених околности. Као путник радозналост духа, Третјаков је често мењао места становања и друштвене кругове, те је имао прилику да дође у контакт с великим бројем светских уметника и писаца (поменимо овде само пример блиске сарадње и дугогодишњег пријатељства с Брехтом), а самим тим с различитим политичким и друштвеним ставовима. Ипак, ни сви ти утицаји нису значајно променили његово стваралаштво у једној ствари — у тежњи да своју књижевну делатност стави искључиво у службу човека. Песнички језик Третјакова је у потпуности прилагођен рационалној и земаљској употреби, и као такав представљао је директан одраз нове совјетске стварности. Сам песник је тврдио да су „стихови само лабораторија, радионица у којој се савија, сече и закива метал речи“ (Третјаков 1922: 5). Песме, написане у „кинеској лабораторији“ и у „далекоисточној радионици“ уистину откривају новог и потпуно другачијег Третјакова—

¹ Неопходно је поменути да издање збирке *Урлички, Кино*, на које си ми позивамо, садржи поему *Урлички, Кино* и девет песама, док се оригинално издање из 1926. године састоји од истоимене поеме и четрнаест песама (песме које нису ушле у наше издање: „Младима“, „Први мај“, „Посмртни марш“, „Живима“).

песника револуције и градитеља новог живота, који пажљиво ослушкује уличну атмосферу и зажарено кретање масе, чинећи од ње главног јунака песама „кинеског периода“.

Као човек који у далекој и непознатој земљи сведочи о већ проживљеним и познатим дешавањима, Третјаков тежи да идеју револуције овог пута сагледа рационалније, настојећи да прикаже њену нужност и историјску оправданост. Он, попут вештог фотографа, посматра револуцију из угла објектива, бележићи атмосферу свеопштег лудила и надолазећег хаоса. За Третјакова револуција поприма готово сакрално значење и преузима симболику потопа или другог Христовог доласка, те је као таква неопходна у пројекту изградње новог света. Под таквим околностима у Кини Третјаков пише збирку песама *Урличи, Кино*, посебно истичући начела колективизма, новог морала и начина живота будућег човека, чиме себе доводи у везу с песницима пролетерске поезије и теоретичарима Пролеткулта. Третјаков, као и Александар Богданов, подстиче рађање нове поезије из духа колективизма, истичући чињеницу да је њен основни циљ функционалност и служба човеку, док је угла песника педагошка и просветитељска, односно градитељска. У чланку „Пролетерски песници“ Третјаков покреће питање песничког материјала и начина његове употребе, налазивши да се одговор на то питање крије у „друштвеним околностима, које песнику указују на потребне речи и начине њиховог спајања. Место песника у колективу за који ствара и који му је природно драг, разјашњава много у суштинском питању интеракције између песника и читаоца, између производње и потрошње естетских вредности“ (Третјаков 2019: 647). Дугим речима, песник је активни члан колектива, који својом делатношћу доприноси његовом усмеравању, те није никакво чудо што се Третјаков нашао у сличној улози током револуционарних дешавања у Кини, што је допринело стварању његовог јединственог стила — синтезе футуристичке и пролетерске поезије. Томе у прилог говори и напомена Тајјане Хофман из чланка „Топографска поетика Сергеја Третјакова на примеру ране лирике: *Гвоздена пауза и Јасниш*“ о томе да је „активност на Далеком Истоку утицала на Третјакова онако како је на Хлебњикова и Северјанина утицао руско-јапански рат“ (Хофман 2019: 733).

Збирка *Урличи, Кино* дакако није једини пример привржености и наклоности Третјакова према Кини и кинеској култури, у којој аутор тежи да најпре руском читаоцу приближи далеку и непознату земљу, посебно наглашавајући да се она у својим тежњама не разликује много у односу на тежње руског народа, те да је потреба човека да се одупре свим облицима угњетавања, укључујући и стваралачко, универзална и урођена појава, која нема никакве везе с националним идентитетом. О томе говори и његово дело *Джунџо. Есеји о Кини*, у ком Третјаков примећује да „већ истим језиком као и ми, језиком револуције, говори млада Кина, ослобађајући мозгове како од густе опијумске магле, тако и од суптилног завођења мисионара који облепљују кинеске зидове морализујућим сликама на тему

паклених казни и рајских блаженстава. Млада Кина реагује на глупу најезду трулих малограђана и чиновника, будећи протесте и устанке“ (Третјаков 2020: 83). Ипак, кинеске теме и интересовање за Исток нису биле карактеристичне само за поезику Третјакова, већ су представљале значајан део совјетске литературе 1920-их година, што због осећаја повезаности са судбином кинеског народа, што због тежње да се читалац упозна с некада удаљеном, непознатом и мистериозном земљом. Таква тежња је била у складу с космополитском политиком совјетске власти, у чијој основи је била жеља за отварањем совјетске државе према Истоку, а нарочито према Западу, све са циљем стицања статуса прогресивне и отворене земље. Па тако, кинески текст је присутан у роману *Гола година* Б. Пиљњака, у есеју „Четврта проза“ О. Манделштама, у песмама В. Мајаковског („Даље руке од Кине!“ (1924)) и многим другим делима, у којима, углавном на примерима из кинеске историје, подстичу многобројна идеолошка и социјална питања, истовремено размишљајући о будућности Русије. „Интересовање за ову тему у књижевности се појавило као резултат друштвених и политичких дешавања у Кини. У овом периоду се Кина, пред руским читаоцем, појавила као земља која се ослобођа колонијалне зависности и у којој је, услед заоштравања великих социјалних разлика, расла борба за националну независност уз настојање да се пронађе пут ка самоопредељењу“ (Красноярова 2020: 89).

Кинеска револуција, покренута 1924. године, свакако је један од најважнијих догађаја у кинеској историји, који је одредио даљи развој комунизма и утицао на јачање идеологије у Совјетском Савезу, стварајући осећај заједништва и саосећања између две земље. У јануару 1924. године је одржан први састанак Гоминдана на ком је партија систематично решавала питања стварања јединственог националног антиимперијалистичког фронта, истовремено разматрајући питање савезништва са Совјетским Савезом. Овај састанак је одиграо изузетно важну улогу у стварању општег националног програма, заснованог како на принципима буржоазно-демократске револуције, тако и на принципима Комунистичке партије. Као резултат састанка издат је манифест, мотивисан основним начелима познатог кинеског револуционара Сун Јат Сена: *национализам, демократија и народно благодосићање*. Тако је, на пример, „принцип национализма представљао борбу против империјализма; демократија се тумачила као власт народа; под народним благостањем се подразумевало задовољавање хитних захтева земљорадника по аграрном питању и то по принципу *сваком орачу своје њиве*, како би се побољшало материјално стање широких кругова радника и сељака“ (Жуков и др. 1962: 110). То је био само почетак промена, насталих у Кини у првој половини XX века. Комунистичка партија ће временом јачати револуционарни дух, подстичући бунт и протест у редовима народа, пробуђеног из дугогодишњег колонијалног сна. Третјаков је, несумњиво, био упознат са свим дешавањима која су претходила револуцији, будући да је 1924. живео у Кини и радио као професор универзитета, активно уче-

ствујући у дијалозима о будућности земље и нужности револуције. Ова околност је омогућила Третјакову да допринесе формирању нових представа код совјетског човека о Кини, настојећи да потпуно разруши устаљене и често погрешне фантазије о Кини: „О каквој измишљеној фантазији може да се говори, када милиони голоруких радника и студената ударају у зидове страних концесија и падају под британским мецима, а на ужареним митинзима одсецају прсте како би исписали на плакатима клетве мржње, када стражаре на капијама лучких складишта, фабрика, паробродних пролаза и продавница, показујући тихи бојкот; када се стотине хиљада радника, од хонгконшких морнара с оружјем до дванаестогодишњих девојчица у текстилним фабрикама за прозиводњу свиле, као једно тело смрзавају у штрајку“ (Третјаков 2020: 83). Управо под поменитим околностима и под утицајем хаотичне и напрегнуте атмосфере Третјаков пише своју збирку *Урличи, Кино*, која представља „не само резултат револуционарног духа младе Кине, већ и Октобарске револуције и драматичних социо-економских дешавања која су уследила“ (Хофман и др. 2019: 3).

Изузев збирке песама *Окџабревичи*, која у самом наслову открива револуционарну тематику, *Урличи, Кино* се може окарактеристати као најреволуционарније дело Третјакова, написано као производ уметничког експеримента синтезе револуционарног патоса, футуристичке и пролетерске поезије. Аутентичност збирке је утолико већа што представља, по форми стиха, Третјакова-футуристу, а по одабиру тема Третјакова-пролетера, песника-радника и песника колективног живота. Овај необичан спој чини да песме зазвуче провокативно, покретачки и ударнички. Јединствен стил збирке се можда може обележити и термином *футуристички ураган*, који је осмислио теоретичар Н. Чужак у тежњи да опише неопходан поетски поступак, који би могао да прикаже снагу узаврелог пролетерског духа: „Као и представници многобројних других група, футуристи су претендовали на јединствено, готово монополно заступништво нове социјалистичке уметности. Један од главних идеолога ове струје Н. Чужак је тврдио да само *урагански футуризам* објективно представља и одражава револуционарну душу пролетера-победника“ (Паперный 1959: 9). И сам Третјаков је, судећи по песмама, био занесен сличним размишљањима о улози поезије, будући да оне, махом у футуристичком маниру, величају основне колективистичке принципе: позив на уједињење, заједнички рад и устанак против аутократије, као што је то био случај и у песмама *Плаве дубине* Андреја Платонова, или у поетском стваралаштву Радиана, Гастева и Садофјева. Па тако, *Урличи, Кино* симболично почиње песмом, посвећеном Владимиру Лењину и написаној убрзо након његове смрти, с циљем да њоме значи не крај једног живота, већ почетак нове прогресивне ере. Ова песма-некролог не само да предосећа стварање култа личности Лењина, насталог готово у тренутку његове смрти, већ служи и као позив кинеским револуционарима да изврше подвиг управо у његово име и у име будућности. Како је Лењиново име нераскидиво повезано с револуцијом, Третјаков

пише својеврстан приручник кинеским револуционарима на примеру Лењиновог дела, истовремено дајући инструкције са свим неопходним револуционарним захтевима и етапама кроз које земља мора проћи на путу до обнове. О томе колико дубоко се Третјаков занимао за тему Октобра и утицаја на кинеску револуцију сведочи и књига *Ден Ши-хуа* (1930) у којој је Третјаков интервјуисао једног кинеског студента, како би „из неисцрпног обиља информација, издвојио оно најважније за читаву генерацију, а посебно за друштвени слој интелектуалаца у време револуције. Истовремено, Третјаков настоји да уопшти материјал, како би поново створио универзални људски модел. Он не само да не стоји по страни од реалности руског живота, већ активно користи страни свакодневни материјал како би упоредио руску и кинеску свакодневицу“ (Ичжо 2018: 59). С друге стране, занимљив је податак да исте године и истог месеца када умире Лењин Комунистичка партија Кине пише први манифест, у ком формулише своје основне идеолошке принципе. У таквим „случајним околностима“ Третјаков увиђа да је идеја револуције најзад проширила своје оквире и да „једном покренута у редовима потлаченог и разљуђеног народа“ (Третјаков 2020: 109) више не може бити заустављена. У уводној песми Третјаков пише: „Лењин је увек са нама, / Лењин је увек жив“ (Третјаков 2019: 246), подсећајући на непролазност Лењиновог дела, те да је смрт само нови почетак (што потврђује и сама чињеница да се маузолеј Лењина до данашњег дана налази у центру Москве, на Црвеном тргу, указујући на ту исту непролазност) и продужетак његових идеја. Збирка песама је осмишљена тако да песмом о Лењиновој смрти означи почетак не само ове збирке, не већ почетак друштвених промена у Кини, док ће се процес обнове, као и ова збирка песама, симболично завршити тренутком настајања „Наших дана“, односно успостављањем општег благостања. Друга песма ове збирке, „Ми памтимо“, у својој основи крије тежњу за испуњењем Лењиновог завета („Ми памтимо/Лењине/твоје војничке речи“ (Третјаков 2019: 245)), које би требало да постану основно гесло младим револуционарима у Кини. У тренутку Лењинове смрти покреће се низ питања о будућности Русије у свим сферама уметности, укључујући и књижевност, а посебно у круговима теоретичара Пролеткулта, који пред собом имају тежак задатак — да спроведу свеобухватне реформе руске културе. Идеја *сећања* и *памћења* постаје основа теорије Александра Богданова на којој ће се и заснивати идеологија Пролеткулта. Управо те 1924. године излази књига *О њролејџерској култури* Александра Богданова, у којој теоретичар говори о заједничком сећању као највишем идеалу нове свести. Идеја *сећања* и *памћења* је и у основи песме Третјакова, али није ограничена само на руску културу, већ тежи да превазиђе познате оквире. По Третјакову, *памћење* је основа реализације пројекта будућности, те се *памћењем* Лењинових завета и *сећањем* на Октобар отвара пут ка вечности револуционарних идеја. Иако Третјаков представља Лењинovu смрт као свеопшту бол, упоређујући је с тугом насталом након смрти сина („Таква бол наступа, / Када умире

син“ (Третњаков 2019: 245)), он не оспорава чињеницу да његово дело мора бити настављено, а да је пројекат стварања новог света још увек на снази. Ипак, несумњиво је да се Третњаков, услед свеопште хистеричке након Лењинове смрти, поиграва с народним представама о Лењину, као и с њим самим: „Погоне, канцеларије, затворе/водио је парализован човек“ (Третњаков 2019: 245) (мисли се на парализу једне стране Лењиновог тела, настале као последица срчаног удара), али без сваке сумње не оспорава чињеницу да је нужно испунити његов завет, јер је то питање од општег интереса, те позива на уједињење у заједничкој мисији: „У погоне! / У поља / У канцеларије / Радници и сељаци!“ (Третњаков 2019: 245). Третњаков, као и пролетерски песници, сматра да је његов песнички задатак да својом утилитарном поезијом подржи идеју револуције и допринесе њеном јачању како у Русији, тако и у Кини. Промене, по мишљењу Третњакова, треба да долазе из свих слојева друштва и у свим делатностима, а посебно у књижевности, будући да је задатак како поезије, тако и прозе да иде у корак с потребама времена. О томе Третњаков детаљније пише у предговору збирке песама *Јасниш*: „Трчање по неутаганим и захтевним стазама, бацање усвојених форми у темеље нових конструкција, свакодневно пружање човечанству сопствених радничких напора — из тога се рађа радост заједничке борбе против учмале свакодневице, која ствари претвара у светиње, а људе у ствари“ (Третњаков 1922: 5). Колико је Третњаков био обузет размишљањима о улози песника и писаца у борби за нову свакодневицу, најбоље показује цитат из књиге *Джунџо. Есеји о Кини*: „Ако узмемо у обзир, говорећи о поезији рада, задивљујућу разноликост радњи, термина и осећања у различитим гранама делатности људи, повезаних осећањем братства на послу, намеће се мисао: зашто се национална поезија не може усмерити према изразито класној, а затим и надкласној, након што прође кроз стадијум уметности, специјализован у оквиру највећих грана производње, изграђених по професионалном плану? Можда, јачањем колективно-производног осећања, у будућности више нећемо имати преводе с руског на енглески, већ преводе с металног на језик обраде дрвета или на прехрамбени“ (Третњаков 2019: 648). У духу таквих, можда и претенциозних размишљања, Третњаков у песми „Ми памтимо“ настоји да Лењиновом смрћу обележи и почетак новог, производног и утилитарног језика, заснованог на жељи да својом формом подржи стварност, а никако да јој се супротстави.

Иако у песми „Ми памтимо“ Третњаков настоји да покаже да је Лењинова смрт искључиво физичке природе, већ у другој песми „Коцка“, написаној исте 1924. године, песник описује сахрану пролетерског вође и поворку која га прати на вечни починак: „Носили су црвени сандук. / Носили су га дуго, дуго; / Сати се нису могли избројати — / Док нису почеле да завијају као вукови / Сирене, одајући почаст“ (Третњаков 2019: 247). Третњаков свесно бира управо овај историјски тренутак, будући да он представља један од првих примера уједињења народа услед заједничког губитка и прве назнаке рађања колективне свести. Лењинова смрт је, по Третњакову, био пре-

судан тренутак за јачање револуционарних идеја и њихову реализацију. Иако је Лењинава жеља била да почива поред мајке, држава је ипак решила да балзамује тело и изложи га у маузолеју на Црвеном тргу те тако сагради вечни споменик или светилиште. Иза таквог решења се крила, разуме се, идеолошка позадина, будући да је Лењин у народну уживао улогу свеца, те би клањање његовом телу значило јачање комунистичке религије, што је ишло у корист политике власти. Третјаков однос народа према своме свецу и његово синхронизовано оплакивање описује у песми „Коцка“: „Сваки је пружио ка гробу две/Руке стиснуте у песнице./Лебдео је на раменима Подвиг,/који није могао бити чистији,/Који није могао бити лепши,/Који није могао бити јачи“ (Третъяков 2019: 247), истичући народну оданост и чак страхопоштовање. Да је култ Лењина био неоспоран види се и у самом процесу изградње маузолеја, замишљеног као древни зигурат у Вавилону. По замисли архитекте Шчусева, овај маузолеј-пирамида је требало да представља везу између небеског и земаљског, у центру ког се налази Лењин-фараон, као тачка пресека два света. Занимљиво је што ће касније на исти начин у Кини бити сахрањени Сун Јат Сен и Мао Це Тунг. У овој песми Третјаков описује сахрану од почетка поворке до спуштања Лењина у „коцку“ („Тог дана, у 4 сата./Речи су нестале с усана./Положише га у коцку“ (Третъяков 2019: 247)), обраћајући пажњу на понашање окупљених људи, на затворене фабрике, на заустављене возове на станицама, стварајући слику „залеђеног света“. У том тренутку није само Русија била „залеђена“, већ је цео свет оплакивао смрт градитеља новог друштвеног поретка: „У страним индустријским предузећима радници су такође заустављали рад на пет минута, у мислима се опраштајући од Лењина. Комунистичка партија и цео совјетски народ су се заклели да ће испунити његове велике завете“ (Жуков и др. 1962: 31). Међу таквим државама је била и Кина, која је, под таквим историјским околностима, убрзала свој пут ка комунизму.

У даљим песмама збирке *Урличи, Кино* Третјаков више не помиње директно Лењина, већ у оптимистичном духу, пише о његовом наслеђу, позивајући на борбу, рад и колективизам. Такође, Третјаков упорно ставља идеју *џамћења* у први план, истичући њену важност у даљој реализацији совјетског пројекта. Јачању колективног *џамћења* Лењиновог подвига би допринело и успостављање великог броја празника, чији би основни циљ био окупљање и колективно сећање. Па тако, у песмама „Мај“ и „Пионирски Мај-марш“ Третјаков издваја Празник рада, односно Дан Интернационале (како се називао у време РСФСР), као симбол не само свакодневног рада већ и превласти социјалистичког система над капиталистичким. Будући да је првобитни циљ празника био да постане интернационални, јасно је да је идеологија комунизма ипак тежила да постане универзални модал, у том смислу и у Кини. Овај празник за Третјакова представља дан сећања на Октобар и уједињење људи под заједничком идејом, као и покушај власти окупљања на једном месту истомишљеника у потрази за обећаном будућности. У „Мају“ Третјаков пише: „Првог маја идемо у поход/

Друг с другом, брат са сестром./Грми Октобар/хајдемо у борбу“ (Третњак 2019: 250). Таква борба је за њега вечна, непрестана и општа: „Светски Мај./Вечни Мај. Распоредите се у линије! Запните као овнови!/Много нас је на земљи. Хеј, пролетери свих држава/Држите корак као једно!“ (Третњак 2019: 250). Суштина ове песме, као и других, јесте да подстакне уједињење путем обнове Октобра. Дешавања у Кини, којима је сведочио, демонстрације и протести радника на улицама, тренутак када се „реч синдикат рађа код њих“ (Третњак 2020: 82) — јесте управо слика новог Октобра и потврда исправности првог, који је, како се испоставља, био родоначелних промена и побуна на глобалном нивоу. О томе детаљније говори и песма „Москва свуда“, у којој се улога Москве пореди с значајем Цариграда и Рима. Она није више само њихова наследница, већ би требало да послужи као образац првог утопијског друштва и идеал другим државама: „Задатак Москве је био — да започне“ (Третњак 2019: 251). Оно што Третњак види у дешавањима у Кини јесте управо наставак започете мисије, те је његов задатак као песника, у околностима у којима се нашао, да допринесе очувању револуционарног духа у Кини.

Све три песме су написане у узвишеном и свечаном тону, обећавајући славу и победу, прослављајући дело Октобра и величајући рад и индустријализацију, што их у многome повезује с пролетерским поезијом и поезијом рада, која је обележила период 1920-их година: „Ако се раније револуционарни протест преплитао с мотивима туге, с горком свешћу о безакоњу, тријумфалним лажима и насиљу, сада се мења и сам тон песама. Оне су саде пуне тријумфа, ликована, налета обузимајућег оптимизма и непоколебљивог уверења да ће све препреке бити превазиђене. Звуци револуционарне реконструкције живота, која се чинила погубном за писце попут Зинаиде Гипиус, за пролетерске песнике звучи као радосна и весела музика“ (Паперный 1959: 11). Из приказаног се да закључити да и поезија Третњакова одговара моделу пролетерске поезије и тврдњи Александра Богданова о томе да је „Пролетаријату неопхода колективна уметност, која би васпитавала људе у духу глобалне солидарности, пријатељске сарадње, удруженог братства између бораца и градитеља, повезаних заједничким идеалом“ (Богданов 1924: 119). У песми „Пионирски мај-марш“ осећа се тај непролазни пролетерски оптимизам, који попут лајтмотива позива да се иде даље и више, у име Октобра, у име радника и сељака, поново подсећајући на културу сећања: „Пиониру, пиониру, корачај!/Памти мај/Први Мај,/Црвени месец Мај“ (Третњак 2019: 258). Управо борба за раднички живот и прослављење колективног духа ће поезију Третњакова сврстати у систем пролетерских песника, раме уз раме с Кириловом, Гастевом, Садофјевом, од којих се разликује искључиво тиме што се у центру збирке *Урличи, Кино* налази изражено присуство емоционалности према народним масама, док је пролетерска поезија више окренута механичким, практичним и прагматичним питањима: — „то је била реакција против историјски оправдане

песничке гигантске маније свог времена, тежња за чврстом везом са садашњошћу у њеној свакодневној конкретности“ (Паперный 1959: 72).

У духу пролетерске поезије је написана и песма „Комунисткиња“ — јединствена „ода комунисткињама“, представницама новог друштва у ком не постоји класна или родна неравноправност. Увођење лика комунисткиње у совјетско друштво и укључивање жена у све делатности, с циљем повећања ефикасности рада, био је први покушај еманципације и један од најбољих примера совјетског прогреса (о томе најбоље сведоче плакати из 1920-их и 1930-их година у чијем центру се налази лик нове совјетске жене). Ода комунисткињи симболизује нови и просветљен живот совјетске жене, у којој она сада „меси гвоздено тесто“ (Третњак 2019: 259) и мења свој статус како у друштву (она ће успешно „водити наркомат“ (Третњак 2019: 259)), тако и у породици: „мужу — друг, деци — другарица“ (исто). Међутим, за разлику од руске, кинеска револуција није допринела у значајнијој мери еманципацији жена, нити је користила лик комунисткиње у идеолошке и пропагандне сврхе. Будући да је збирка *Урличи, Кино* у неком облику револуционарни приручник, у песми „Комунисткиња“ Третњаков тежи да покаже нови модел жене, равноправне у свим сферама друштвеног живота. Сличан модел комунисткиње је присутан и у песми „Здраво, делагатко“ В. Мајаковског. Оба песника истичу нове дужности совјетке жене, које су се оштро промениле у односу на традиционалан лик жене у периоду пре револуције. Тако, Третњаков пише: „Ево је — комунисткиња./Добро запамти./Стани у строј“ (Третњак 2019: 259), док код Мајаковског срећемо следеће стихове: „На твом важном путу, делегатко,/памти све, што си дужна да радиш /Ти си дужна да идеш на састанке, да не пропустиш ни дан, ни час,/у фабрици и на градилишту,/и да браниш земљу сложног совјетског рада“ (Маяковский 1965: 141). Наравно, не би требало искључити и могућаност да је Мајаковски, у ироничном тону, исмевао лик комунисткиње, будући да је у тренутку писања песме (1928) она, као и сама маштања о утопији, доведена до граница бирократског апсурда и постала негативан пример политике власти. Ова изворно прогресивна идеја еманципације доцније је изазвала многобројне социјалне проблеме, почевши од проблема појаве великог броја беспризорне деце до смањеног наталитета и великог броја абортуса. Сви ови проблеми су проузраковани одсуством мајки и њиховом бојазни да не нашкоде ударничкој динамици рада и доведу у опасност пројекат совјетске државе. Ипак, песма Третњакова је написана у тренутку када је држава била тек на зачетку промена и на нивоу теоријског осмишљавања програма еманципације, што није омогућило Третњакову да види последице њене реализације, те је његова тежња ограничена само на потребу да позове и подстакне нову жену у равноправну борбу за заједнички циљ: „У строј, комунисткињо,/У бој!“ (Третњак 2019: 260).

Збирка песама *Урличи, Кино* у издању из 2019. године се завршава песмом „Наши дани“, која представља коначан резултат револуционарних идеја и тренутак када настаје утопија. Третњаков у овој песми настоји да при-

каже да године и месеци ударничког рада, не представљају ништа наспрам тренутка настанка благостања и свеопште среће. „Наши дани“ јесте слика Октобра и потврда незауостављиве снаге пролетаријата: „Високи гребени ће бити сломљени,/ разлиће се октобарско тло,/ Наш упоран рад је натопљен,/ Годинама, месецима, данима“ (Третњак 2019: 264). Песник наглашава да је пут револуције једини исправан пут до ослобођења и поновне изградње „изгубљеног раја“: „Како би наши дани/ Били испуњени срећом./ Како би сваки месец/ Био лакши од претходног./ Како би сваког месеца —/ Ишли пуном паром напред, —/ Ето!“ (Третњак 2019: 264). Изузев тежње да истакне значај револуције у светском контексту, Третњак и у овој песми настоји да прикаже важност постојања празника, као споменика сећања на све органе и јединице, укључене у организацију новог живота: „За партијску службу —/ Дан партије./ Свим синдикатима —/ Дан синдиката./ Вођама смена — Дан младости“ (Третњак 2019: 264). Успостављањем великог броја празника би се обезбедила приврженост људи идеологији и тиме би се очувао дух заједништва. Пракса обележавања државних празника се и данас одржала како у Русији, тако и у Кини и представља наслеђе социјалистичког система.

Збирка песама *Урлич*, *Кино* је настала као директан одјек револуционарних дешавања у Кини, као резултат ослушкивања револуционарне музике с кинеских улица и посматрања рађања нове стварности. У односу на друга прозна и поетска дела Третњакова, ова збирка се, због сличности с пролетерском поезијом и погледа на револуцију и њену улогу, посебно издваја и тиме заслужује већу истраживачку пажњу. У песмама нема познатог језика, већ се користи нови језик, преузет са совјетских плаката, прогласа и разгласа — језика на ком се говорило током демонстрација, штрајкова и бунта. Третњак себе као песника ставља у центар револуционарних дешавања у Кини, тежећи да буде спона између револуционарних идеја и колектива. На примеру своје поезије Третњак указује на исконску везу између песника и колектива — исту ону коју је описао и високо оценио у есеју, посвећеном песнику В. Казину: „Постоји национални став заснован на вези између песника и државно-културног колектива и борби између националног и страног. Стапање људи у религиозне кругове ствара поезију, у којој су нове речи и звуци обавијени ауром нужности и светости“ (Третњак 2019: 647). Нераскидава веза, која природно постоји између песника и колектива, јесте управо основа збирке *Урлич*, *Кино*.

Иако се не може тврдити да *Урлич*, *Кино* представља бисер поезије Третњакова, она без сваке сумње представља новог Третњакова, посвећеног духу заједништва, пролетерском братству, уједињеном у процесу стварања новог друштвеног поретка, који би требало да постане онакав, какав је у песмама и описан — велики, универзалан, потпун и вечан. Управо због способности да проживи и опише револуционарну стварност у Русији и у Кини „разнолика и вишеструка делатност Третњакова — уредника,

драмског писца, фотографа, сценаристе, есејисте, документаристе и песника представља занимљив случај постреволуционарне авангардне естетике, иступајући као неки вид креативне синтезе између Лефа, формалиста, футуризма и продукционизма“ (Хофман и др. 2019: 2).

ЛИТЕРАТУРА

- Богданов Александар. *О пролетарској културе*. Ленинград: Издатељскоје товаришество «Книга», 1924.
- Брехт Бертољ. *Театр: Пьесе. Статје. Высказывания*. Т. 5. Москва: Искусство, 1965.
- Дукор Илья. «Сергеј Третьяков». Сергеј Третьяков. *Речевик*. Москва: Государственное издательство, 1929.
- Жуков Евгений (ред.). *Всемирная история*. Т. IX — 2. изд. Москва: Издательство социально-экономической литературы, 1962.
- Ичжо Ма. *Поэтика произведения С. М. Третьякова «Дэн Ши-хуа»*. Диссертационная работа. Санкт-Петербург: Санкт-петербургский государственный университет, 2018.
- Красноярова Анна. «Китайский текст в советской литературе 1920–1930 гг». *Научный журнал* 3 (2020): 89–93.
- Маяковский Владимир. *Я сам. Стихотворения*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1965.
- Паперный Зиновий (ред.). *Пролетарские поэты первых лет советской эпохи*. Ленинград: Библиотека поэта, 1959.
- Россомахин Андрей. «“Мастер речевки на заводе живой жизни”: поэтические книги Сергея Третьякова». Дмитрий Карпов (сост.). *Итого. Собрание стихов и статей о поэзии*. Москва: Рутеня, 2019: 775–779.
- Третьяков Сергей. *Ясныш*. Чита: Птач, 1922.
- Третьяков Сергей. *Итого. Собрание стихов и статей о поэзии*. Москва: Рутеня, 2019.
- Третьяков Сергей. *От Пекина до Праги. Путевая проза 1925–1937 годов*. Санкт-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2020.
- Хофман Татьяна, Иоффе Денис, Гюнтер Ханс. «Сергей Третьяков: эстетика политического документализма и продуктивизма». *Russian Literature* 103–105 (2019): 1–39.
- Хофман Татьяна. «Топографическая поэтика Сергея Третьякова на примере ранней лирики: *Железная пауза и Ясныш*». Дмитрий Карпов (сост.). *Итого. Собрание стихов и статей о поэзии*. Москва: Рутеня, 2019: 731–754.

REFERENCES

- Bogdanov Aleksandar. *O proletarskoj kul'ture*. Leningrad: Izdatel'skoe tovarishchestvo “Kniga”, 1924.
- Brecht Bertol'. *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya*. Т. 5. Moskva: Iskusstvo, 1965.
- Dukor Il'ya. “Sergej Tret'yakov”. Sergej Tret'yakov. *Rechevik*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1929.
- Hofman Tat'yana, Ioffe Denis, Gyunter Hans. “Sergej Tret'yakov: estetika politicheskogo dokumentalizma i produktivizma”. *Russian Literature* 103–105 (2019): 1–39.
- Hofman Tat'yana. “Topograficheskaya poetika Sergeya Tret'yakova na primere rannej liriki: *Zheleznaya pauza i Yasnysh*”. Dmitriy Karpov (sost.). *Itogo. Sbranie stihov i statej o poezii*. Moskva: Rutenya, 2019: 731–754.
- Ichzho Ma. *Poetika proizvedeniya S. M. Tret'yakova “Den Shi-hua”*. Dissertacionaya rabota. Sankt-Peterburg: Sankt-peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 2018.
- Krasnoyarova Anna. “Kitajskij tekst v sovetskoj literature 1920–1930 gg”. *Nauchnyj zhurnal* 3 (2020): 89–93.
- Mayakovskij Vladimir. *Ya sam. Stihotovreniya*. Т. 1. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1965.

- Papernyj Zinovij (red.). *Proletarskie poety pervyh let sovetskoj epohi*. Leningrad: Biblioteka poeta, 1959.
- Rossomahin Andrej. „Master rechekovki na zavode zhivoj zhizni“: poeticheskie knigi Sergeya Tret'yakova”. Dmitriy Karpov (sost.). *Itogo. Sobranie stihov i statej o poezii*. Moskva: Rutenya, 2019: 775–779.
- Tret'yakov Sergej. *Yasnysch*. Chita: Ptach, 1922.
- Tret'yakov Sergej. *Itogo. Sobranie stihov i statej o poezii*. Moskva: Rutenya, 2019.
- Tret'yakov Sergej. *Ot Pekina do Pragi. Putevaya proza 1925–1937 godov*. Sankt-Peterburg: Evropejskij universitet v Sankt-Peterburge, 2020.
- Zhukov Evgenij (red.). *Vsemirnaya istoriya*. T. IX — 2. izd. Moskva: Izdatel'stvo social'no-ekonomicheskoy literatury, 1962.

Мария Кувекалович

РЫЧИ, КИТАЙ! СЕРГЕЯ ТРЕТЬЯКОВА:
«СЛОВОРБОТНИК И СЛОВОКОНСТРУКТОР» НОВОЙ ЖИЗНИ

Резюме

В статье рассматриваются и исследуются основные темы сборника *Рычи, Китай!* Сергея Третьякова, а также указывается на новую поэтику Третьякова, тесно связанную с пролетарской поэзией и идеологией Пролеткульта. В статье рассматривается влияние революции в Китае на появление данного сборника и на самого Третьякова, который во время своего пребывания в Пекине стал свидетелем зарождения революции в этой стране. Поэт размышляет о необходимости революции, пытается указать на то, что она действительно является универсальной моделью, которая может привести к переустройству мира. В чужой стране Третьяков находит ответы на вопросы Октября и приходит к выводу, что его роль как поэта имеет решающее значение в сохранении общей идеи. *Рычи, Китай!* представляет собой уникальное сочетание футуристической и пролетарской поэзии, что открывает дополнительные вопросы в исследованиях творчества Третьякова.

Ключевые слова: сборник *Рычи, Китай!*, Третьяков, революция, Ленин, пролетарская поэзия.