

литературное
НОВОВОЕ
обозрение

Содержание № **187** [3'2024]

НОВАЯ ПОЭЗИЯ

- 7** *Алексей Кручковский. Floating Point*
- 11** *Эдуард Вайсбанд. Песни израильских экскурсоводов*

ЯЗЫК СВИДЕТЕЛЬСТВА, ЯЗЫК КАТАСТРОФЫ

- 15** *Никита Быстров. Стихотворение Дана Пагиса «Написано карандашом в опечатанном вагоне»: обзор интерпретаций*
- 30** *Оксана Коваль, Екатерина Крюкова. «Выцветшая звезда надежды»: художественный мир Ингеборг Бахман в свете социально-политических рефлексий Ханны Арендт*
- 44** *Хандан Демир. Psyche, архив, искусство: о поэзии Ингеборг Бахман (перевод с англ. Александра Скидана)*

СОВЕТСКАЯ ФИЛОСОФИЯ: КОНТЕКСТЫ И ВЛИЯНИЯ

- 49** *Михаил Маяцкий. Воспитывать философией, воспитывать к философии (к позднесоветским педагогико-философским инициативам)*

- 63** *Майя Соболева.* Марксизм в работе Валентина Волошинова «Марксизм и философия языка»
- 77** *Алисса ДеБласио.* Буддизм как объект и подход в работах Александра Пятигорского (перевод с англ. Ксении Гусаровой)

МЕДИАТИЧЕСКИЕ ПРОСТРАНСТВА
ИСТОРИЧЕСКОГО АВАНГАРДА

- 92** *Свен Шпикер.* От составителя
- 94** *Свен Шпикер.* Некоторые дополнения к текстам Малевича о кино
- 103** *Юрий Мурашов.* Экономика, язык и письмо в русском авангарде: Шкловский, Ленин, Малевич (перевод с нем. Сергея Ташкенова)
- 117** *Борис Гройс.* Поверхность и носитель: два понятия медиума (перевод с англ. Андрея Фоменко)
- 124** *Маргарета Фёрингер.* «Верти машину»: кино Вертова в контексте научной организации труда (перевод с англ. Нины Ставрогиной)
- 137** *Андрей Фоменко.* Холст и все остальное

ОТ АНДЕГРАУНДА ДО АКЦИОНИЗМА

- 144** *Илья Кукуй.* Авангард в эпоху постмодерна: случай Владимира Эрля
- 165** Приложение. <Андрей Гайворонский, Владимир Эрль>. Поэтические выкладки эгоимпрессионлириков (публикация Ильи Кукуя)
- 168** *Петр Казарновский.* «Вибрация слов»: осмысление творческой маргинальности А. Ника
- 187** *Владимир Фещенко.* Графолалия в поэтическом письме. Авангард — андеграунд — андернет
- 204** *Михаил Павловец.* «Поэзия — это я»: перформансы Бонифация / Германа Лукомникова

IN MEMORIAM

ЛЕВ РУБИНШТЕЙН (19.02.1947—14.01.2024)

- 219** *Ольга Седакова.* Практика чистописания
- 221** *Элен Анри-Сафье.* «Автор среди нас» (памяти Льва Рубинштейна) (перевод с фр. Ирины Васюченко и Георгия Зингера)

- 228** *Михаил Ямпольский.* Поэтика закрытого сообщества (по поводу творчества Льва Рубинштейна)
- 235** *Максим Дремов.* Таблицы, орфографии и оправы Льва Рубинштейна
- 238** *Александр Скидан.* Оммаж Льву Рубинштейну (реди-мейд)

ИЗ НАСЛЕДИЯ М. О. ЧУДАКОВОЙ

- 241** *Катрин Депретто.* In memoriam. Мариэтта Омаровна Чудакова (2 января 1937 — 21 ноября 2021) (перевод с фр. Марии Карасевой)
- 252** Избранные страницы дневника М.О. Чудаковой (2 января 1981 — 2 января 1983) (публикация М.А. Чудаковой)
- 275** *Мария Мишуровская.* Письма Юрия Лотмана, Зары Минц и Бориса Егорова к Мариэтте Чудаковой, Александру Чудакову и Евгению Тоддесу (по материалам личного архива М.О. Чудаковой)
- 288** *Павел Глушаков.* Классики и современники Мариэтты Чудаковой: избранные инскрипты из библиотеки М.О. и А.П. Чудаковых
- 296** *Павел Глушаков.* Маргиналии Мариэтты Омаровны Чудаковой

А. П. ЧУДАКОВ КАК УЧЕНЫЙ И РОМАНИСТ

- 298** *Андрей Степанов.* Мнимое бессмертие вещи: истоки и смысл «ресологии» А.П. Чудакова
- 313** *Александр Горбенко.* Металитературоведческая рефлексия в романе-идиллии А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени»

БИБЛИОГРАФИЯ

- 330** *Анна Швец.* Интермедиальность: очерк (истории) понятия (Рец. на кн.: The Palgrave Handbook of Intermediality. Cham, Switzerland, 2023)

«РОДНОЙ» ЯЗЫК И ЯЗЫК ПИСАТЕЛЯ

- 342** *Мария Баскина.* Поэтический автоперевод, или опровержение Гердера (Рец. на кн.: Ваннер А. Двужыкая муза: авторский перевод в русской поэзии. Бостон; СПб., 2023)
- 351** *Валерий Дымищ.* Дрожит вокзал от пенья Аонид... (Рец. на кн.: Мурав Г. Музыка из уходящего поезда: еврейская литература в послереволюционной России. СПб., 2022)

- 355** *Евгений Савицкий.* Историческая и эстетическая политика литературных антологий в эпоху модерна (Рец. на кн.: Saner F. Anthologisches Schreiben: Eine ästhetisch-politische Konstellation bei Hugo von Hofmannsthal, Walter Benjamin und Rudolf Borchardt. Paderborn, 2022)
- 362** *Наталья Полосина.* Вневременное, несвоевременное, современное: викторианская поэзия и проблема времени (Рец. на кн.: Huber I. Time and Timelessness in Victorian Poetry. Edinburgh, 2023)
- 368** *А.Г. Разумовская.* «Неотцветающие сады» эпохи русского модерна (Рец. на кн.: Сады Серебряного века. Литература. Живопись. Архитектура. М., 2022)
- 375** *Ли Цинь.* Русская классика: взгляд из Китая (Рец. на кн.: Чэн Чжэнминь. Новый взгляд на русскую литературу. Пекин, 2022)
- 380** *Михаил Сергеев.* Конрад Гесснер в мире книг: к выходу новой биографии цюрихского полимата (Рец. на кн.: Leu U. Conrad Gessner (1516–1565): Universal Scholar and Natural Scientist of the Renaissance. Leiden; Boston, 2023)
- 387** Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

- 402** *Светлана Сальникова.* Международная конференция «Мода, идентичность и кризис: как мы создаем одежду, носим ее и заботимся о ней (и о себе)» (Армянский государственный университет, Ереван, Армения, 1–2 июня 2023 года)
- 417** *Николай Нахшунов.* Международная летняя школа «Борьба за внимание в публичной сфере. Перспектива критической феноменологии» (Дрезденский университет, Институт славистики, кафедра славянских литератур и культур, 23–29 июля 2023 года)

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

- 429** *Д.П. Ивинский.* Странные сближения бывают: несколько слов о полемике или о «чем-то в этом роде»
- 433** Наши авторы
- 435** Summary
- 440** Table of Contents
- 444** Our Authors

Редакция

- Ирина Прохорова** (основатель и учредитель журнала) *канд. филол. наук*
- Татьяна Вайзер** (шеф-редактор) *канд. филос. наук; PhD*
- Арсений Куманьков** (теория) *канд. филос. наук*
- Кирилл Зубков** (история) *канд. филол. наук*
- Александр Скидан** (практика)
- Абрам Рейтблат** (библиография) *канд. пед. наук*
- Владислав Третьяков** (библиография) *канд. филол. наук*
- Надежда Крылова** (хроника научной жизни) *магистр культурологии*
- Александра Володина** (выпускающий редактор) *канд. филос. наук*

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

Хенрик Баран
PhD. Университет штата Нью-Йорк в Олбани, профессор

Татьяна Венедиктова
доктор филологических наук. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, профессор

Елена Вишленкова
доктор исторических наук. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор

Томаш Гланц
PhD. Цюрихский университет, профессор / Карлов университет в Праге, профессор

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ca' Foscari, профессор

Александр Жолковский
PhD. Университет Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе, профессор

Андрей Зорин
доктор филологических наук. Оксфордский университет, профессор / Московская высшая школа социальных и экономических наук, профессор

Борис Колоницкий
доктор исторических наук. Европейский университет, профессор / Санкт-Петербургский институт истории РАН, ведущий научный сотрудник

Александр Лавров
доктор филологических наук, академик РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник

Марк Липовецкий
доктор филологических наук. Колумбийский университет (Нью-Йорк), профессор

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

Александр Ошоват
Калифорнийский университет, Лос-Анджелес, профессор-исследователь

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

Олег Проскурин
кандидат филологических наук. Университет Эмори (США), профессор

Роман Тименчик
кандидат филологических наук. Еврейский университет в Иерусалиме, профессор

Павел Уваров
доктор исторических наук, член-корреспондент РАН. Институт всеобщей истории РАН, главный научный сотрудник / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор

Александр Эткинд
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

Новая поэзия

Алексей Кручковский

Floating Point

*

Утопическая игра в жизнь.
Они должны лечь перед тобой как на ладони.
Пока их не сметут.
Тонкий момент подвешенного состояния,
Где позволяешь всему остановиться,
И пусть оно там резвится и бурлит.
Пока не сметут.
Время на раздумье и выбор, точечный удар.
Мы сверяемся по рассказам понтореза.
«Такова жизнь». «Ни прибавить, ни убавить».
«Меланхолия сопротивления».

15 точек

Возмутителен, как далай-лама со своим языком
Цена корабельной ссуды, цена фургона и земли,
цена сестры заключённого.
Торговец острым как бритва почерком
Это бритвенная лапша,
Сухой воздух горгорода.

*

Солнечный день глагол
Всё как под копирку снов
Ветреная погода уносит
Далеко идущие планы
Учитывай другого

*

Гаснут. Сеть соткана из азов лепестков диафрагм.
Часы глаза — песок. Вход в топос тесен, алмаз и пепел,
восковые сны. Хаос, хор, хордовые, несёт приближение
распад кости летней тенью брезжит на скуле вдоха
скупые ходы счёта тенет. Мерцание окон тянет
пароходный гудок, стелет вдоль набережной кокон
центра течения. Дуга пара из труб лодок кренился
берегу. Туман сетки, ребро бурое от ржавчины. Эрзац
погребальных костров сносит дым, венок серебрить речь.

Горит осока на болоте ночью. Серый асфальт на сколах
чернее. Коричневый, чёрный, белый. Графит. Черта
пересекает эмаль. Надтреснутая поверхность взгляда
«всегда» изнутри вкраплена. Тропа петляет во взгляде
травы, песке, кости. Поля принимают фотографию лица.

Утро. В пьяном лабиринте двора скользит стая. Сразу
печати зелени искр сигареты стёртой траектории тепло
добирается привычной дорогой до горла. На истоке иглы
дымка и кадмий трёт чечевицу. Поступь. Снег. Открытое
на север окно. Необязательный тон, нейтрально серый.

Density.

Синий утренний снег.

Тени выбиты.

Утренний пейзаж бумажной серой дымки.

*

Многолетний опыт подсказывает
Трава у дома
Кристаллическая решётка
Деррида и сказания дервишей
Жёлтая книга песка
Самоограничение
Которое приводит к устранению
Частичному в движении
К пересборке и постепенному
Собиранию тщательно
Разрозненных костей
Того странного животного,
Барана или, вероятнее, собаки
Которые мы видели,
Когда шли вдоль железной
Дороги в очень солнечный

И тёплый день, с бесконечным
Пивом, лежащими у серого
Забора в зелёной траве
Столь ослепительно матово-
Гладко сияющими на солнце:
Вокруг них крутилось всё,
Они, а также запах весенней
Земли стали центром композиции
Того дня, того лета.

Это или не то? Трафик вокруг,
Шум города, гул, который
Окутывал нас в таком же
Неизменном постоянстве,
Как эти обглоданные,
Высушенные кости, минимально
Отражающие свет.

А также синее, конечно, небо,
Мост, наблюдение за поездами,
Нищие под эстакадой,
Автомастерские, хром, какая-то
Грязная мелкая река рядом,
Шум воды, текучее движение,
Жар, расходящиеся тропки пота.

Квадратные сказки

Пересохший рот
выхватывает отражения из шипения волны
и передаёт их на своём языке: выявление.

Сопоставление... Прошлое
проходит через окно, его не сосчитать
— оно счёт.

Пример #1:
призрак стягивает голову, прислушиваясь
к коже камня. Ладонь обречена
подносить грушу к глазам, сухость
которых не оставляет сомнения.

Зрение мечтает о полёте, составляясь
в стремлении обойти неизбежность.

Замкнутость — единственное условие
её существования, не перешедшее в уловку.

Побег на другую сторону,
как переход из тепла в холод.
Путешествие по множеству
сорванных клише, монетами беспорядочно
разбросанными по полу.

Рука душит горло,
которое, прозревая, тянется
вверх и поёт, окликая
духи навывлет. Танец уже содержит
в себе дождь, медленно направляя
капли льда в глаза покоя.

Под собственным флагом
желание вращает слова, приближая будущее.
Но которое из них?

В предгорьях
на склоны, обнажающие расколы породы
течёт свет; крылья рвались,
невесомое раздвоение.

Открытое пространство
сквозного движения: Впечатление.

Пример #10:
птицы, мистические и никому не знакомые,
такие стратегии сопротивления земных границ.

Солёная многогранность.

Поэтому удаче
дозволено быть вне поля зрения,
и неважно, что движет силу.
Остаётся удивительным

пение птиц, если из раскрытого окна
не видно ничего,
кроме умения молчать.

Эдуард Вайсбанд

Песни израильских экскурсоводов

*

Поколение экскурсоводов и сторожей,
суровые защитники автостоянок и продавцы библейского воздуха,
мы стоим, как распорядители длинной очереди, теряющейся вдаль.

Поскольку археология есть мать всех наук,
мы копаем, копаем воздух,
мы прячем в рукавах и вытаскиваем из ушей, как фокусники,
черепки оправдания нашего существования.

Если вы хотите познать Святую землю ногами,
как братья Гримм, то вместе, то поврозь,
как Коля Ключев по родной Рязанщине,
то заложите на это четыре часа до обеда
вдоль заграждения, а после поперек.

Помнится,
когда я водил экскурсии по подземному граду Петах-Тикве,
включая новые археологические раскопки
массивного торгового комплекса возрастом 3500 лет,
посвященного неустановленному пока божеству,
кто-нибудь из группы постоянно норовил перейти
подземный ручей и выйти на участок кладбища Яркон,
где сверху причудливо нависает фундамент бетонных саркофагов
и лифты в шахтах открываются и закрываются не переставая,
как клапаны увиденного в разрезе сердца.

Вышли на пару секунд, чтобы сфотографироваться,
и тут же обратно в прохладное нутро машины,
мы, как космонавты, вышли на пару секунд
в открытый космос сорокоградусной жары,
где, кажется, не может выжить ничего живого,
кроме насекомых и первых отцов-пустынников.
Но на фотографии даже не успели вспотеть,
счастливы парим в обнимку над Иудейской пустыней,
и первые отцы-пустынники из своих пещер
беззвучно возносят нам хвалу.

Проезжая на закате мимо Мицпе-Рамон,
осознавая себя частью этого библейского ландшафта,
где обрыв каменной пустыни становится вровень с небом,
где розовые и малиновые окислы железа
заряжают особой энергетикой,

я ждал, чтобы появилась хотя бы одна человеческая фигура,
чтобы фотография этой метафизики не показалось подделкой.

А мы,
мы были поэтами этих лощин и предгорий,
торговали войной и приторговывали любовью,
нас любили, потому что мы были счастливички,
мы выжили.

Наши дети сейчас выступают на вечерах нашей памяти
и рассказывают, какими мы были хорошими или плохими отцами.
Это неважно, они все равно знают, как мы их любили.

*

Мы были мальчиками в узких в плечах плащах и шерстяных беретах,
специалистами по теории революции
и практике выживания в контрреволюции,
наши грустные глаза и поднятые руки
до сих пор пользуются спросом для обложек книг по истории.

Мы стали мальчиками в армейских сапогах с узи и береттами
профи по разделению живого и мертвого света и тьмы

кафки на контрольно-пропускных пунктах не заметили превращения

мы копаем копаем воздух мы ищем туннели

нас призвали в евреи совсем молодыми по сути детьми

(в прошлой жизни я лично хотел быть только поэтом
я не о том что лучше или хуже я не об этом)

*

Может быть, в будущем электрошоки будут так же распространены,
как сейчас транквилизаторы,
будут постепенно усовершенствоваться, делаться адресными,
как сейчас научились уничтожать плохие бактерии,
не задевая здоровую микрофлору.

Подумай, как было бы здорово,
если бы эти внезапно всплывающие,
как трупы крупным планом в фильме ужасов,
сцены вины, унижения, бессилия,
больше не всплывали,
исчезли бы навсегда под благословенной гладью забвения.

И люди будущего будут недоумевать,
как мы могли жить без адресных электрошоков,
как мы сейчас жалеем наших матерей,

которые прожили свою жизнь без стиралок и памперсов
и должны были вручную, всё вручную.

*

Довольно легко вспоминаются,
неожиданно легко вспоминаются,
до обиды легко вспоминаются
люди, которых больше нет с нами.

Здесь скрыта какая-то низость,
может быть даже подлость,
нарушение прав мертвых,
наше общее преступление против человечности.

Вспоминаются, как живые,
даже немного похорошевшие,
как лица после фотошопа,
как рукопись, прошедшая несколько редакций
несколькими редакторами.
Как будто профессиональных плакальщиц
сменили профессиональные писатели некрологов,
спичрайтеры нашего малодушия,
отчетов в местной газете.

И всегда у могилы стоят какие-то непонятные люди,
мешающие нам сосредоточиться.
Хочется отогнать их, как мух, этих непрошенных старух,
то ли соседок, то ли бывших приятельниц,
то ли просто любительниц походить по чужим похоронам.
Они смотрят на нас как старые знакомые,
как будто им обязательно нужно что-то сказать.
И ничего не сказав, удаляются затем неизвестно куда,
как частицы неостановимого процесса распада.

*

когда соседи и родственники вынесут на погибель
мешок с одеждой и ненужную мебель когда твой
почерк ночью наощупь и второпях станет полнос
тью нечитаем в чужих руках замыслы и подступл
ения к долго откладываемой работе станут снова
неоплаченными счетами за воду и газ с какими-то
каракулями и загогулинами на обороте об эколог
ически чистой судьбе твоего литературного насл
едия позаботятся соседские ротозои оставив разве
стопку фотографий пригодную может быть для к
акого-то этнографического музея бубен весло кн
иги публикации настенная роспись вымершей ци
вильзации

*

Спасение в детях, в жертве.
Но мать на смертном одре сказала — нет.

Спасение в работе, в подвиге.
Но мать — нет, нет, нет.

Мы были одни так мало,
пока сестра не привела врачей подтвердить.

Спасение в смерти, в забвении.
Но мать на смертном одре сказала — нет.

Язык свидетельства, язык катастрофы

Никита Быстров

Стихотворение Дана Пагиса «Написано карандашом в опечатанном вагоне»:

ОБЗОР ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Nikita Bystrov

Dan Pagis' Poem "Written with a Pencil in the Sealed Railway Car": A Review of Interpretations

Никита Быстров (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры; кандидат философских наук) nikita-bystrov@yandex.ru.

Ключевые слова: Холокост, поэзия Дана Пагиса, израильская поэзия, еврейская история, циклическая композиция, сыновья Адама, свидетельство

УДК: 821.411.16+801.731

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_15

В статье рассматриваются некоторые интерпретации знаменитого стихотворения израильского поэта Дана Пагиса, предлагаемые литературными критиками и историками ивритской поэзии. Эти интерпретации, касающиеся главным образом языковых (грамматико-семантических), концептуальных и интertextуальных особенностей пагисовского текста, дают возможность прочитать его как стихотворение, противоречащее классической парадигме осмысления еврейской жертвенности, представляющее трагическое путешествие в опечатанном вагоне (собственно, Катастрофу европейского еврейства, *Шоа*) до сих пор незавершенным и требующее от читателя стать «участником» описываемых событий.

Nikita Bystrov (PhD; Associate Professor, Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin) nikita-bystrov@yandex.ru.

Key words: Holocaust, poetry of Dan Pagis, Israeli poetry, Jewish history, cyclical composition, sons of Adam, testimony

UDC: 821.411.16+801.731

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_15

The article discusses some interpretations of the famous poem by the Israeli poet Dan Pagis that offered by literary critics and historians of Hebrew poetry. These interpretations, concerning mainly the linguistic (grammatical and semantic), conceptual and intertextual features of this Pagis's text, make it possible to read it as a poem that contradicts the classical paradigm of understanding Jewish sacrifice, representing a tragic journey in a sealed railway car (actually, the Catastrophe of European Jewry, the Shoah) is still unfinished and requires the it's reader to become a "participant" of the described events.

Стихотворение «Написано карандашом в опечатанном вагоне» (*Катув беипарон бакарон га-хатум*) принадлежит к числу наиболее известных и часто обсуждаемых поэтических текстов Дана Пагиса¹. По словам литературоведа Сидры Дековен Эзрахи, «его статус в среде говорящих на иврите сопоставим со статусом “Фуги смерти” для говорящих на немецком» [Эзрахи 1995: 28]². С точки зрения поэта Натана Заха, это «самое поразительное стихотворение о Катастрофе из всех написанных на иврите и на любом другом языке» [Зах 2011: 354]. Еще один поэт, Дори Манор, с очевидной оглядкой на знаменитый тезис Адорно относит его к ряду «важнейших символов “писательства после Аушвица”» [Манор 2019: 110].

Это стихотворение было впервые опубликовано в третьей поэтической книге Пагиса «Метаморфоза» (*Гилгуль*) (1970), в составе короткого цикла «Опечатанный вагон» (*Карон га-хатум*). Приведем его в оригинале³ и в переводе Александра Бараша.

Написано карандашом
в запечатанном вагоне

כתוב בעפרון בקרון ההתום

Здесь в этом эшелоне

כאן במשלוח הזה

я Ева

אני תה

с сыном Авелем

עם הבן בני

Если увидите моего старшего сына

אם תראו את בני הגדול

Каина сына Адама

קיון בן אדם

скажите ему что я⁴.

תגידו לו שאני

- 1 Дан Пагис (1930—1986), классик израильской поэзии, родился в городе Радауц (Южная Буковина, Румыния) в еврейской семье. После отъезда отца в Палестину и смерти матери в 1934 году остался на попечении деда и бабушки по материнской линии. Вместе с ними осенью 1941 года был депортирован в концлагерь на территории Транснистрии (часть Украины, находившаяся во время войны под румынским управлением), где пробыл до 1944-го. В 1946-м по приглашению отца переехал в Палестину. Жил в кибуцах Мерхавия и Гат. Окончил Иерусалимский университет, там же преподавал с 1964 года, после получения докторской степени по еврейской литературе. Опубликовал несколько монографий об ивритской поэзии Средневековья, Ренессанса и Нового времени. Стихи на иврите, освоенном только после эмиграции (родным языком Пагиса был немецкий), начал писать уже в конце 1940-х (первая публикация — в 1949-м). С 1959-го по 1982-й выпустил пять поэтических книг. Шестая, «Последние стихи» (*Ширим ахароним*), издана посмертно в 1987 году.
- 2 Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, перевод с иврита наш.
- 3 Цит. по: Пагис Д. Коль га-ширим. «Аба» (пиркей проза) (Все стихотворения. «Отец» (прозаические фрагменты)). Иерусалим: Гоцаат Га-кибуц га-мейухад веМосад Бялик, 2009. С. 135 (ивр.). В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием номера страницы в круглых скобках.
- 4 Бараш А. Образ жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 150. Ср. превосходный, хотя и намеренно (из соображений формальной точности) отступающий от оригинала перевод Гали-Даны Зингер:

Здесь в этом транспорте
я Ева
с сыном Авелем
если увидите моего старшего
Каина сына Адама
передайте ему что мама

(Опечатанный вагон. Рассказы и стихи о Катастрофе / Сост. З. Копельман. М.; Иерусалим: Мосты культуры, 2005. С. 351).

Перед нами — записка, оставленная на стене «опечатанного вагона» и оборванная в том месте, где должна содержаться просьба Евы к тем, кто встретит ее «старшего сына». Обрыв текста, возможно, свидетельствует о том, что именно на последней строке путешествия Евы и Авеля завершается. Слова «здесь, в этом эшелоне» (хотя «эшелон» — термин не вполне удачный: ивритское *мишлоах* — это «отправляемый груз» «отправка», в данном случае — что-то вроде «группы депортируемых» или эвфемистически, как в переводе Гали-Даны Зингер, «транспорт») с учетом контекста ясно дают понять, какое это путешествие, куда едут Ева и Авель.

Трудно представить, что поэт не соотносил образы узников «опечатанного вагона» с собственными, еще детскими воспоминаниями⁵. Тем не менее это стихотворение не является прямым свидетельством о лично пережитом и ни в малейшей мере не претендует на ценимую в тогдашней израильской поэзии исповедальность⁶. Скорее оно может быть прочитано как текст, предназначенный для воссоздания и осмысления любого подобного опыта — в том числе (и даже по преимуществу) воображаемого. Причем важно, что оно не просто позволяет реконструировать «свое» или «чужое» прошлое по нескольким узнаваемым приметам — вагон, записка без конкретного адресата, внезапный конец пути, возможно совпадающий с концом жизни, — но и как бы предпосылает этой реконструкции ряд смысловых параметров, которым она в идеале обязана следовать. О них, точнее, о том, как их видят исследователи Пагиса и другие авторы, пишущие об этом стихотворении, и пойдет речь в настоящей статье.

1

Одна из ключевых конвенций израильской литературы — едва ли не обязательное соотнесение темы еврейской жертвенности (страданий народа в разные периоды его истории) с библейским рассказом о несостоявшемся жертвоприношении Исаака его отцом Авраамом (Быт. 22, 1–19) — на языке традиции *акедат Ицхак*, «связывание Исаака», или *акеда*. Несмотря на то что Исаак остается в живых, по модели *акеда*, как правило, описывается и участь погиб-

-
- 5 Ада Пагис, вдова поэта, так описывает обстоятельства его депортации в лагерь в октябре 1941 года (сам он об этом никогда не писал): «В вагоне, куда их погрузили, не было других таких семей: два старика (дед и бабушка Пагиса. — *Н.Б.*) и мальчик одиннадцати лет. <...> Эти трое были втиснуты в вагон, загруженный в четыре раза полнее, чем позволяла его вместимость, — вагон, в котором не было окон, вентиляции, воды, — и отправились в путь. <...> Поезд катился по дорогам Украины, а он внимательно вглядывался в окружающих, впитывал их голоса и образы, и они отшлифовались в нем и не стерлись» (*Пагис А. Лев питьюми (Внезапное сердце)*. Тель-Авив: Ам овед. 1996 (ивр.). С. 39–40 (ивр.)). В одном из интервью на вопрос о том, есть ли у него ощущение, что он «непрерывно борется с неким неустранимым переживанием — детским переживанием войны», Пагис отвечает: «Это опыт, у которого нет исхода. Который никогда не закончится. Не минует» (Дан Пагис: левате эт га-эйма вегам леишаэр эйхшегу бахаим. Рэайон им Илана Цукерман, 1983 (Дан Пагис: выразить ощущение ужаса и как-то остаться в живых. Интервью с Иланой Цукерман, 1983) // *Итон-77*. 1991. № 14 (138/139). С. 22 (ивр.)).
- 6 О тяготении поэтов пагисовской генерации («поколения государства») к исповедальности и, шире, свободному самовыражению лирического субъекта, не подчиненного тем или иным внелитературным идеологиям (религиозной, просветительской, сионистской и т. п.), см., например: [Мазор 1996: 35–36].

ших⁷, среди которых не только «пассивные» жертвы, но и те, кто осознанно жертвовал своей жизнью (например, первопроходцы-халуцим в еврейской Палестине первой трети XX века или солдаты, сражавшиеся в арабо-израильских войнах). Яэль Фельдман, подчеркивая «поразительную семантическую пластичность» этой модели, выделяет три разных направления ее актуализации в литературе 1940—1950-х годов:

...ретроспективный взгляд на эпоху халуцим (например, роман Агнона «Вчера, позавчера» и пьеса Аарона Ашмана «Эта земля»); Вторая мировая война и Катастрофа (*Шоа*) (главным образом в поэзии Ури Цви Гринберга, Авраама Шленского, Натана Альтермана и Амира Гильбоа) и, конечно, Война за независимость [Фельдман 2008: 129].

В последующие десятилетия традиционные интерпретации *акеда* — как религиозные, так и секулярные — дополняются откровенно критическими и даже пародийными трактовками⁸, но в общем и целом этот сюжет до сих пор сохраняет значение национального архетипа жертвенности. Как пишет Рут Картун-Блум, «вряд ли найдется поэт, который не использовал бы его в своем творчестве» [Kartun-Blum 2013: 187].

Но именно в стихотворении Пагиса (и, кажется, вообще в его поэзии) топос *акеда* не используется. Здесь на месте Авраама и Исаака — Ева, Авель и Каин, дозаветные персонажи, символически предвещающие не столько собственно еврейскую, сколько общечеловеческую историю. По наблюдению Сидры Девковен Эзрахи,

замещая *акеда* повествованием о Каине и Авеле, Пагис настаивает скорее на универсалистском дискурсе власти и братоубийства, чем на дискурсе Завета и жертвоприношения. <...> Его поэзия — неявный вызов консенсусу по поводу центральной роли *акеда* в еврейском/израильском сознании [Ezrahi 2014: 120].

Отказ от этого консенсуса в данном случае означает, что Катастрофа европейского еврейства — не жертва, принесенная народом своему Богу, а продолжение (хотя и в беспрецедентном масштабе) той череды братоубийств, которая началась с Каина и Авеля. Тема Катастрофы оказывается одновременно и темой человека как такового:

Пагисовская Ева возвращает читателей этих строк к истории первой человеческой семьи и ведет их к осознанию того, что после этой попытки уничтожения еврейского народа... следует снова задуматься о человеческом существовании, или, на языке Пагиса, уточнить, как мы понимаем существо, носящее имя «двуногого» [Эшель 2016: 69]⁹.

7 Ср.: «Когда мы говорим об *акеда* как о топосе еврейской литературы, то имеем в виду, что постбиблейское наследие фактически убивает Исаака и как бы мумифицирует его в качестве прототипа еврейского мученичества» [Ezrahi 2014: 117].

8 Наиболее яркие примеры таких трактовок в поэзии — «Curriculum vitae et mortis» Давида Авидана, «История Исаака» Меира Визельтира, «Истинный герой *акеда*» Иегуды Амихая, «Этот придурок Исаак» (*Га-метумтам га-зе Ицхак*) Ицхака Лаора.

9 Ср. у Дэвида Роскиса: «В этом стихотворении Дан Пагис, выживший в Катастрофе, сочинявший стихи на выученном языке, буквально вписал Холокост в начало человеческой саги, хотя бы и просто карандашом. “Холокост, еврейский” для него то же самое, что “История, человеческая”» [Roskies 2005: 187].

Отзвук жертвенной темы (мимолетный и иронически окрашенный) можно расслышать, пожалуй, только в названии стихотворения, где первое и последнее слова — *катув* (написано) и *хатум* (опечатанный/запечатанный) — отсылают к стихам из молитвы Судного дня *Ун'тане токеф*: «Истинно, что Ты — Тот, Кто судит и доказывает, знает и свидетельствует, пишет и запечатывает, считает и вычисляет» (об этом см., например: [Манор 2019: 114—115]). В названии — аллюзия на «...Ты — Тот, Кто... пишет и запечатывает (*котев вехотем*)». Можно полагать, что с ее помощью поэт как бы противопоставляет то, что «написано» и «опечатано» в реальности, пониманию «написанного» и «запечатанного» в рамках Традиции: каким бы ни было это последнее (как правило, апеллирующее к записанному в Книге жизни), здесь мы видим лишь оборванную на полуслове карандашную запись и печать (или, контрастнее, пломбу) на товарном вагоне. Слова, взятые из молитвы, приобретают значение, весьма далекое от первоначального, исподволь указывая на то, что если бы речь в стихотворении и шла о жертве, то о такой, которую *некому* было бы адресовать.

Подобный прием (радикальная смысловая инверсия сакрального текста) встречается еще в одном стихотворении цикла «Опечатанный вагон» — «Другое свидетельство» (*Эдут ахерет*):

Ты — первый и Ты остаешься последним,
если будет неясен Тебе закон о различии
между тяжбой и тяжбой,
между кровью и кровью,
услышь на суде мое отягченное сердце, возри на мои страдания.
Соучастники Твои — Михаэль, Гавриэль —
стоят и подтверждают,
что сказал Ты: «Сотворим человека»,
и они возгласили: «аминь».

(с. 138)

Начальная строка варьирует формулу «Я — первый и Я — последний» (Ис. 44:6; см. также: Ис. 48:12; 41:4). Строки со второй по четвертую — неточная цитата из Второзакония (Втор. 17:8—9). Приведем весь фрагмент, который начинается этими словами (синодальный перевод):

Если по какому делу затруднительным будет для тебя рассудить между кровью и кровью, между судом и судом, между побоями и побоями, и будут несогласные мнения в воротах твоих, то встань и пойдь на место, которое изберет Господь, Бог твой, <чтобы призываемо там было имя Его>, и приди к священникам левитам и к судье, который будет в те дни, и спроси их, и они скажут тебе, как рассудить.

Это наставление адресовано всякому, кто сталкивается с тем или иным «трудным» правовым вопросом. Пагис же обращает его к самому Творцу, предполагая, что закон может быть «неясен» именно Ему, и для того чтобы эту неясность устранить, Ему не надо идти «к священникам левитам» — достаточно вслушаться в биение сердца говорящего на суде и увидеть его страдания¹⁰ (Пс. 9:14).

10 По мнению Тамар Якоби, выражение «между кровью и кровью» приобретает здесь окказиональную окраску: «по контексту — Холокост, в отличие от рядовых убийств» — иначе говоря, такая «кровь», о которой даже Бог не может судить, исходя из «закона» [Yacobi 2005: 247].

В рамках неизменной пары «Судья — подсудимый» происходит смена ролей: подсудимый выступает одновременно в качестве «жертвы» (в юридическом смысле), истца и обвинителя, а Судья, вместе с ангелами-«соучастниками», становится обвиняемым. Кажется, даже при этом Он сохраняет право быть арбитром человеческих страданий — к Нему, «первому и последнему», по-прежнему восходит голос «отягченного сердца». Однако для описания отношений между Ним и тем, кто отваживается Его судить, уже не применима риторика нерассуждающей «авраамовой» жертвенности (в известном смысле здесь утрачивает значение и сама парадигма Завета; так, герой стихотворения «Свидетельство» (*Эдут*), входящего в тот же цикл, говорит: «Я был тенью. / У меня был другой Творец»).

Таким образом, очевидно, что пагисовский подход к истолкованию Катастрофы не принимает ни национального пафоса, ни привычной для этой темы мученической героики. И именно поэтому, как отметил еще в начале 1990-х годов историк литературы Дан Лаор, он «все больше и больше воспринимается как оптимальный способ разговора о событиях тех времен», как «знак того, что такой тон должен стать общепринятым в нашем отношении к теме Шоа» [Лаор 1993: 161].

2

Дори Манор, говоря о трудностях перевода «Написано карандашом...», напоминает, что в иврите у глагола «быть» (*лийот*) нет настоящего времени:

...нам достаточно произнести «*тагиду ло шеани*» («скажите ему что я»), и все уже сказано. А европейские языки в этом случае потребуют предельной ясности. Как напишет переводчик на английский: «tell him that I» или «tell him that I am»? [Манор 2019: 123].

Если слово *ани* (я) стоит в конце предложения, то обычно это воспринимается как «внезапный и драматичный обрыв текста», схожий с эффектом *апозиезиса* — «неожиданным прерыванием риторического периода, вызванным невозможностью или нежеланием его продолжать» [Там же]. Именно так заканчивается стихотворение Пагиса: после слов «скажите ему что я» речь срывается в пустоту и наступает молчание, для которого как нельзя лучше подходят определения типа «оглушительное» или «кричащее». Шимон Зандбанк усматривает в этом молчании прообраз типичных для Пагиса фигур «утаивания и ускользания» (внезапных зияний, разрывов смысловой цепи), появляющихся, как правило, в конце стихотворений (см.: [Зандбанк 2016: 45]). Для Сидры Дековен Эзрахи оно — декларативный жест «отказа от искусства как торжества над смертностью» [Ezrahi 2000: 162]. Похожим образом трактует его Наоми Соколофф: «Прерванные слова Евы — более чем внятное указание на ограниченность поэзии» [Sokoloff 1984: 217].

Без сомнения, неожиданная остановка речи и молчание/пустота в финале образуют кульминационную точку стихотворения. Нетрудно заметить, однако, что местоимение, завершающее записку Евы, не только прерывает ее, но и позволяет ей быть прочитанной заново, в круговую, от последнего слова к первому: «скажите ему что я... — здесь в этом эшелоне...»

и т.д.¹¹ Истолкование возможности такого прочтения — общее место всех интерпретаций «Написано карандашом...».

Как пишет Даниэль Фельдман,

Скрытая кругообразность стихотворения перемещает исчезающее финальное «я» обратно к исходному «здесь», порождая циклический текст, конец которого, подобно уроборосу, ведет к началу [Feldman 2014: 451].

Для Фельдмана важно, что в этой конструкции «я» пагисовской героини обретает способность как бы заново воссоздавать свое присутствие: погибая, падая в пустоту, оно тем не менее всегда «здесь».

Если Ева оставляет свое сообщение без надежды на отклик, под угрозой стирания и тела, и текста, то ее заявление о том, что она «здесь», должно быть понято как попытка удержаться в гибельной западне <вагона> и в записке, недолговечной и в основной своей части незавершенной [Ibid.].

По словам Амира Эшеля, циклическая динамика «Написано карандашом...», равно как и прямое обращение героини к читателям — «если увидите...», «скажите ему...» — актуализирует «темпоральное единство описываемых событий и процесса чтения» [Eshel 2000: 148]¹². Читая стихотворение «по кругу», мы можем почувствовать, что его время

отнюдь не ограничивается простым миметическим изображением «прошлого». Драма скорее в том, что и транспорт, и записка должны быть восприняты в непосредственности «здесь» и «сейчас». <...> Эта записка упраздняет временное и пространственное различия между «внутри» и «снаружи», между теми, кто является частью событий, и теми, кто «просто» читает о них на безопасном расстоянии, в той комфортной обстановке, которая обычно ассоциируется с чтением стихов и получением эстетического удовольствия. Стихотворение не дает кануть в Лету ни времени событий, ни умолкшему языку тех, кто уже не говорит [Ibid.]¹³.

-
- 11 Как отмечает Дори Манор, совмещение этих двух эффектов практически недостижимо в переводах на некоторые языки: «Если американский переводчик решит написать: “tell him that I...” он передаст на своем языке *только* обрыв <речи>, *только* молчание. <...> И наоборот, если переводчик напишет: “tell him that I am...” глагол окажется в позиции синтаксической связки и стихотворение сможет двигаться по кругу... Но — увы! — обрыв исчезнет (курсив автора. — Н.Б.)» [Манор 2019: 124]. В двух цитируемых Манором английских переводах — Стивена Митчелла и Т. Карми — выбран первый вариант.
 - 12 Некоторые авторы сопоставляют эту ситуацию с многократным, «нейтрализующим» ощущение времени чтением одного и того же текста в иудейской молитвенной практике. Ср., например: «В иудаизме отрывки из Священного Писания читаются снова и снова; когда человек заканчивает читать, он возвращается к началу, чтобы прочесть еще раз. Возможно, подобным образом задумано и это стихотворение» [Down 2011].
 - 13 О «немиметичности» прошлого в этом стихотворении говорит также Сидра Дековен Эзрахи: «В голосе, который утверждает себя не в качестве произведения искусства, а в качестве *артефакта*, нет рефлексивности; приостановленное настоящее время — не вечность фигур, законсервированных в формальдегиде вымысла *sub specie aeternitatis*, а прерванная речь, застывшее время. Не греческая урна, а погребенные под лавой тела в Помпеях (курсив автора. — Н.Б.)» [Ezrahi 2000: 162]. Возможно, эта метафора восходит к мемуарному свидетельству Ады Пагис: «Помпеи, которые Дан посетил во время своего первого путешествия в Европу, не давали ему покоя. Снова и снова он рассказывал мне о жителях города, застывших под горячим пеплом: мать,

Благодаря сокращению дистанции, отделяющей текст от читателей, последние, как пишет Эшель, становятся «вовлеченными в события адресатами <послания Евы>» [Ibid.].

В близком ключе интерпретирует «круговую» композицию пагисовского текста Эрин Смит. По ее словам, история Каина и Авеля становится у Пагиса «мифическим референтом Холокоста». При «возвратном» чтении (Смит называет его чтением, попавшим «в ловушку бесконечного цикла») первое братоубийство воспринимается как непрерывно повторяющееся событие, и это, в свою очередь, должно привести нас к пониманию того, что путешествие Евы и Авеля в опечатанном вагоне, начавшееся еще в библейские времена, продолжается до сих пор, а мы оказываемся его непосредственными (со)участниками (см.: [Smith 2014]).

Отметим попутно, что имплицитно присутствующая в «Написано карандашом...» идея циклического повторения первого убийства получает прямое выражение в более позднем пагисовском стихотворении «Автобиография», вошедшем в сборник «Мозг» (*Moax*) (1975). Начинается оно так:

Я умер от первого удара и был похоронен
на каменистом поле.
Ворон подсказал моим родителям,
что делать со мной.

Моя семья знаменита — отчасти благодаря мне.
Мой брат придумал убийство,
родители — плач,
я — молчание.

И дальше, через две строфы:

Ты можешь умереть раз, два раза, даже семь раз,
но ты не можешь умирать десятки тысяч раз.
А я могу.

(с. 165)

Образ Авеля, умирающего «десятки тысяч раз», типичен для поэзии Пагиса, герой которой в посвященных ей ивритских статьях нередко именуется *мет-хай* — мертвый заживо. Это герой (обычно — «я», реже — один из персонажей текстов Традиции или художественной литературы, например Хони га-Меагель, Робинзон Крузо), навсегда оставшийся в собственном прошлом, разделивший судьбу погибших, и в то же время живой, точнее, устремленный к возвращению в мир живых (подробнее см.: [Быстров 2022]). Типологически близкой к нему оказывается и героиня нашего стихотворения — во всяком случае, при «круговом» прочтении она обнаруживает в себе черты характерно «пагисовского» образа *мет-хай*.

В этой связи интересно предпринятое Михаэлем Глузманом сопоставление «Написано карандашом...» со стихотворением Х.-Н. Бялика «Развевял я по ветру вздох мой...» («*Зарити леруах анхати...*»), из которого приведем первую строфу:

кормящая грудь ребенка, влюбленные в момент близости» (*Пагис А. Лев питьюми* (Внезапное сердце). Тель-Авив: Ам овед. 1996. С. 93 (ивр.)).

Развеял я по ветру вздох мой
И песок поглотит слезу мою;
О ветер! Если найдешь моего брата,
Скажи ему: я — дымящаяся головня.

(цит. по: [Глузман 2016: 131])

Глузман отмечает, что если у Бялика речь лирического «я» выдержана «в рамках риторики личного и биографического», то Пагис «отвергает этот модус» [Там же: 132]. Кроме того, бяликовское выражение «я — дымящаяся головня» отсылает к тем библейским текстам, где под «головней», по крайней мере в двух случаях, имеются в виду спасенные (оставшиеся в живых) люди: «<и да не унывает сердце твое> от двух концов этих дымящихся головней» (Ис. 7:4); «и вы были выхвачены, как головня из огня» (Ам. 4:11); «не головня ли он, исторгнутая из огня?» (Зах. 3:4)» [Там же: 133]. Глузман также напоминает, что в первые годы существования Государства Израиль формула «выхваченная/исторгнутая <из огня> головня» (*уд муцаль*) приобрела значение, соотносимое прежде всего со спасением в Катастрофе. Пагис, читая стихотворение Бялика, конечно, не мог этого не учитывать. Однако, утверждает Глузман,

фигура «*уд муцаль*» — именно то, что Пагис упорно не принимает, хотя и оставляет ее «под знаком зачеркивания» (*тахат мехика* — так здесь переводится термин Жака Деррида *sous rature*. — Н. Б.)... Пагис уклоняется от употребления этих слов. Он цитирует стихотворение Бялика, но останавливается на пороге выражения «я — дымящаяся головня». <...> Он не хочет говорить как «*уд муцаль*» или даже как «спасенный» (*ниццаль*), поскольку использование этих слов может указывать на то, что субъект речи в стихотворении вернулся к жизни или примирился с собой. Внимательное прочтение большинства текстов сборника «Метаморфоза» показывает, что Пагис говорит как мертвый заживо, как тот, кто пытается сообщить о своей давно состоявшейся смерти [Там же: 134].

Заканчивая обзор интерпретаций циклического построения «Написано карандашом...», остановимся на трактовке, предложенной Шахаром Брэмом. Согласно Брэму, центральная тема поэзии Пагиса — «плененное сознание», субъект которого не в силах вырваться из его границ. Стихотворение об опечатанном вагоне не исключение: его следует читать

как стихотворение о сознании, запечатанном для своего обладателя: подобно опломбированному вагону, сознание выжившего продолжает двигаться по круговому пути к уже наступившей смерти [Врам 2012: 375].

Ссылаясь на поэта и переводчика Тувию Рюбнера, много лет дружившего с Пагисом, Брэм предполагает, что «квазирифма *катув-хатум* (написано-опечатанный)» восходит не столько к молитве *Ун'тане токеф*, сколько к Книге Исаяи: «И видение этого стало для вас как слова запечатанной книги, которые люди вручают ученому, говоря: прочти это, умоляю тебя, а он говорит: не могу; ибо оно запечатано» (Ис. 29:11). Пагисовский субъект (*alter ego* поэта, скрытое за лирическим «я») воспринимает мир собственного сознания именно как такую «запечатанную книгу»; карандашная надпись на стене вагона — одна из ее многочисленных версий.

Здесь перед нами — словесная репрезентация визуального представления, состоящая из одних слов — строк, нацарапанных на стене вагона. Стало быть, это копия — не только в смысле повторения тех же слов, но и в смысле изъятия их из одного места и помещения в другое, в смысле воспроизведения того же молчания, невозможности прорвать запечатанное пространство. Сознание впитывает в себя это молчание, сохраняет его как образ (надпись), снова и снова проецирует его на страницу: сознание как фотокамера, стихотворение как фотография, поэт как фотограф. Пагис может только копировать молчание в бессильном молчании, поскольку он заперт в безмолвном пространстве своего сознания [Ibid.: 376—377].

Надо сказать, что основание к такому прочтению дают и некоторые другие тексты Пагиса, в частности стихотворение «Поверка» (*Га-мисдар*), соседствующее с «Написано карандашом...» в цикле «Опечатанный вагон», и небольшая поэма «Следы» (*Акевот*), которая примыкает к этому циклу. В «Поверке» герой, стоящий на лагерном плацу во время переключки, которую проводит офицер, похожий на ангела смерти (он *куло эйнаим*: весь — глаза), думает только о том, чтобы его не заметили:

Нет меня, нет, я — ошибка;
 скорее зажмурить глаза, стереть свою тень...
 Оставьте меня неучтенным, пожалуйста! Завершите расчет
 без меня: здесь навсегда.

(с. 136)

Слова, следующие за двоеточием, можно понять буквально, как указание на то, что в бесконечно длящейся лагерной поверке пагисовский герой действительно видит реальность, из которой нет выхода: «независимо от того, что случится сейчас и потом, я — “здесь навсегда”» (похожее «здесь» находим и в записке Евы, если читаем ее вкруговую).

Та же ситуация — у героя поэмы «Следы», фантазмагорической истории возвращения/невозвращения из мира погибших в Катастрофе, «новых ангелов» (*срафим хадашим*):

Да, я был ошибкой, я был забыт
 в опечатанном вагоне, тело мое —
 в узле жизни. Завязано.

(с. 142)

Быть «забытым в опечатанном вагоне» — то же, что остаться в нем навсегда. Эта «забытость» осложняется тем, что тело героя, подобно душе в традиционной поминальной формуле, «завязано в узел жизни»¹⁴. Вероятно, имеется в виду, что если душа, оставившая тело, обретает в этом «узле» вечную жизнь, то и тело, отделившееся от души и каким-то странным образом попавшее в тот же «узел», может жить вечно¹⁵. В этом случае существование героя оказывается

14 Речь идет о формуле «Да будет его/ее душа завязана в узел жизни».

15 Ср. описание похожей ситуации в позднем стихотворении «Изготовление» (*Га-эаткана*): «Маску смерти изготавливают / из негатива лица. / С исходом души ты обертываешь / лицо мягкой тканью / и медленно ее снимаешь: / получаешь глубокую впадину, а в ней / вместо носа — дыру, / вместо глазниц — бугорки. / Наливаешь внутрь гипсовый раствор, / ждешь, когда он схватится, / удаляешь ненужное. В позитиве

телесно посмертным: «тело живо, а душа мертва, и условие существования тела — смерть души, что означает также смерть памяти» [Картун-Блум 1987: 114]. Отсюда «забытость» — это гибель в опечатанном вагоне, куда субъект речи как бы постоянно возвращается, подобно тому как «ожившие» мертвецы фольклорных текстов возвращаются в собственные могилы. Точнее сказать, это такая «неокончательная» гибель, момент которой в некоем инерционном физическом бытии погибшего выступает как его вечное настоящее, непрестанно повторяющееся в потоке времени¹⁶.

3

Упоминание Евой Каина, «сына Адама», — еще один важный пункт, который редко обходят вниманием интерпретаторы нашего стихотворения. Как отмечает Дори Манор, три библейских имени, используемых Пагисом, при переводе на любой другой язык могут быть воспроизведены лишь с относительной точностью. Так, в имени Ева (*Хава*) иноязычный читатель вряд ли распознает «очевидную фонетическую и этимологическую связь между “я Ева” и “я жива” (*ани Хава* и *ани хайя*)». То же — с именем Авель (*Гевель*). Манор напоминает, что одно из значений этого слова — «дыхание/пар» и что «в семантическом плане оно сближается с другим словом — *ашан*, “дым”, витающий и клубящийся над стихами Пагиса о Катастрофе» [Манор 2019: 117]¹⁷.

Когда Пагис пишет «сын мой Авель» (*Гевель бени*), он, конечно, имеет в виду не только имя первой жертвы из Книги Бытия, но также — и, возможно, не в меньшей степени — сопряженную форму *гевель бени*, «дыхание моего сына», точнее, «дыхание, оставшееся от моего сына» [Там же].

Но особенно показательным в отношении непереводимости сочетание *Каин бен Адам*. На иврите *бен адам* — не только «сын Адама», но и «человек». Пагис объединяет эти два значения, заставляя их как бы просвечивать друг в друге (эффект, теряющийся при переводе), и в результате Каин оказывается персонажем парадоксально двойственным: «Он — враг, убийца, и он же сын человеческий, смертный, как и любой другой», «первый убийца... и человек как существо, ищущее блага — все это разом» [Там же: 118].

Усилению акцента на «человечности» Каина способствует прилагательное *гадоль*, «большой», употребленное в значении «старший <сын>». По мнению Манора, поэт мог бы воспользоваться более точным словом *бхор*, «старший

возвращаются / выпуклый нос, вогнутые глазницы. / Теперь ты берешь это гипсовое лицо, / покрываешь им плоть своего лица / и живешь» (с. 232).

16 Иное толкование метафоры тела «в узле жизни» предлагают Тamar Якоби и Meir Штернберг: «...“тело мое (не душа моя) в толпе живых людей”, заключенных в вагоне, идущем в лагерь уничтожения; или, принимая во внимание как поздний смысл понятия “жизнь” (жизнь духовная = смерть телесная), так и обычные условия перевозки евреев в вагонах, — “тело завязано в куче (*арема*) тел, и живых, и мертвых”» [Якоби, Штернберг 1976: 145]. Пользуясь случаем, приносим благодарность профессору Tamar Якоби, поделившейся с нами электронной копией этой труднодоступной статьи.

17 Так, например, упомянутые выше «новые ангелы» из поэмы «Следы» возносятся в небо «длинными караванами дыма»; герой стихотворения «Свидетельство» «взлетает» к своему Творцу как «дым к всеильному дыму».

сын», «первенец», но отказался от него, «потому что хотел выйти за пределы истории мифологической семьи», имея при этом в виду, что слово *гадоль* «почти неизбежно наделяется положительным смыслом, в противоположность нейтральному *бхор*» [Там же: 120].

Поскольку определение *бен адам* относится не только к жертве, но и к убийце, различие между ними становится неотчетливым, размытым. Во всяком случае, появляется фактор, объединяющий и до известной степени уравнивающий братьев-антагонистов — их общая принадлежность к человеческому роду. Более позднее стихотворение «Братья» («Ахил») из книги «Мозг» развивает этот мотив, намекая не просто на равенство обоих персонажей, но и на их взаимозаменяемость: здесь утомленный скитаниями Каин засыпает в стогу сена и «ему снится, что он — Авель» (с. 164).

Во многих толкованиях «Написано карандашом...» Каин отождествляется с теми, кто отправляет на смерть Еву и Авеля; соответственно, на них, виновников Катастрофы, распространяется и Каинова «человечность». Так, Ханан Хевер, усматривая в выражении *Каин бен Адам* «эффект качания между двумя смыслами», полагает, что один из этих смыслов «удостоверяется сухим фактом генеалогии» (Каин как «первенец Адама»), а другой, «универсально-гуманистический», «позволяет видеть *бней адам* (людей) в нацистах, поскольку исходит из тех общечеловеческих ценностей, которые продолжают существовать и после Катастрофы» [Хевер 2016: 196].

Надо заметить, что сам Пагис, по крайней мере, один раз — в стихотворении «Свидетельство» — открыто помещает «нацистов» в разряд *бней адам*:

Нет, нет: они, несомненно,
были людьми (*зайу бней адам*): униформа, сапоги.
Как же объяснить... Они были сотворены
по образу и подобию.

А я был тенью.
У меня был другой Творец.

(с. 137)

Очевидно, в данном случае «они» характеризуются как *бней адам* вовсе не потому, что субъект речи ощущает их близкими себе (по «универсально-гуманистическим» или каким-то иным основаниям), а как раз наоборот — потому что он хочет подчеркнуть свое радикальное несходство с «ними»: «они... / были людьми», сотворенными «по образу и подобию», а он «был тенью» и у него «был другой Творец». По остроумному замечанию Тamar Якоби, утверждение, что «они» — люди, «оказывается совершенно пустым или ироничным, поскольку обращается за поддержкой к тому, что служит в лучшем случае (если вообще служит) наименьшим общим знаменателем для всех “сынов человеческих”» [Yacobi 2005: 229] — к двум предметам одежды, униформе и сапогам. Можно сказать, что определение *бней адам* здесь антиномически раздвоено: оно формально фиксирует «их» человеческую природу и одновременно выступает маркером непричастности к «ним» героя стихотворения¹⁸.

18 Впечатление антиномичности усиливается за счет игры на созвучии слов *целем* (образ; *бецелем* — по образу <и подобию>) и *цель* (тень). Само созвучие воспринимается

Насколько можно судить, в разборах «Написано карандашом...» преобладают такие интерпретации «человечности» Каина, которые соотносят ее не только с «нацистами», но и с нами, читателями. Исходная установка такова: поскольку *бен адам* — каждый из нас, то, читая стихотворение, мы как бы общаемся к образу Каина, обнаруживаем в себе родовую близость к нему. И в то же время именно мы оказываемся адресатами послания Евы (никто, кроме нас, не может его получить).

Такой точки зрения придерживается, в частности, Амир Эшель:

Ева не только свидетельствует в настоящем времени о своей страшной доле, о *Шоа*. Она не только выражает ужасающую нас мысль о том, что в присутствии опечатанного вагона мы все превратились в сыновей Каина. Ева у Пагиса еще и обращается к читателям тех строк, которые в этом вагоне для них и написаны: «скажите». Иначе говоря, стихотворение не только прямо или косвенно отрицает, что читатели могут удовлетворяться размышлением о сущности человеческой жизни перед лицом того, что случилось в современную эпоху, но и адресует непосредственно к ним, подчеркивая необходимость «сказать» и, соответственно, сделать [Эшель 2016: 70].

Чтение пагисовского текста, по Эшелю, должно осуществляться не в эстетической (о чем мы уже знаем), а в этической перспективе: от простого воспроизведения сказанного — к исполнению просьбы Евы, к свидетельству о ней, о том, что она — «здесь, в этом эшелоне» и т.д. В этой связи Эшель говорит даже о «долге *“тагиду”* (“скажите”», долге сказать/передать весть, налагаемом на читателя героиней стихотворения (см.: [Там же]).

Примерно о том же (и тоже в ракурсе долженствования) пишет Карл Планк: «В конечном счете, стихотворение призывает читателя передать послание Евы самому себе, адресовать его себе как Каину» [Plank 1993: 359]. Однако если читатель не хочет оставаться «на стороне Каина», то он

должен как-то переместиться извне вовнутрь — в опечатанный вагон. Просьба Евы требует большего, чем просто контакт с Каином: «сказать ему» — значит сделать так, чтобы непомерный груз пустоты стал его собственным грузом, чтобы он присоединился к мученикам как свидетель, но не как мучитель, и именно тогда Ева будет освобождена. <...> Читатель выходит из роли Каина и снимает печать с вагона, чтобы освободить Еву [Ibid.].

* * *

Как видим, короткое стихотворение Дана Пагиса (всего 20 слов, включая название) на проверку оказывается довольно «длинным», словно бы растянутым вширь и в глубину — главным образом за счет виртуозно использованных семантических и грамматических возможностей иврита. Представленные выше интерпретации позволяют прочесть его:

— как стихотворение с «универсалистской» концепцией, противопоставленной парадигме *акедат Ицхак*;

как указание на сходство этих *бней адам* с героем, но так как оно (созвучие) неполное, то может отсылать и к различию между ними: «Поскольку *цель* составляет две трети от *целем*, герой как будто подтверждает убеждение нацистов в том, что евреи — меньше, чем *бней адам*, “сотворенные по образу”» [Якоби, Штернберг 1976: 147].

— как стихотворение, в котором движется по бесконечному кругу: а) застывающее в точке своей гибели и не исчезающее «я» лирической героини; б) событие первого братоубийства, как бы переместившееся из библейского пространства в пределы опечатанного вагона; в) субъект сознания (*alter ego* автора), замкнутого в собственных границах;

— как стихотворение, чтение которого должно стать актом свидетельства о судьбе его персонажей.

Совокупностью этих трактовок, по нашему впечатлению, определяется более или менее инвариантный ракурс восприятия пагисовского шедевра в работах современных исследователей.

Библиография / References

- [Быстров 2022] — *Быстров Н.Л.* Бесконечное возвращение: об одном мотиве в поэзии Дана Пагиса // Вопросы литературы. 2022. № 5. С. 156—175.
(*Bystrov N.L.* Beskonechnoe vozvrashchenie: ob odnom motive v poezii Dana Pagisa // Voprosy literatury. 2022. No. 5. P. 156—175.)
- [Глузман 2016] — *Глузман М.* Зикарон лело субъект: аль Дан Пагис вешират дор га-медина (Память без субъекта: о Дана Пагисе и поэзии поколения государства) // Дан Пагис: мехкарим ветеудот / баарихат Ханан Хевер (Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера). Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 111—135 (на ивр.).
(*Gluzman M.* Memory without a Subject: on Dan Pagis and Poetry of State Generation // Dan Pagis: Studies and Documents / Ed. by H. Hever. Jerusalem: Mossad Bialik, 2016. P. 111—135 (in Hebrew).)
- [Зандбанк 2016] — *Зандбанк Ш.* Дан Пагис: га-сод га-хатум (Дан Пагис: запечатанный секрет) // Мознаим. 2016. № 4. С. 45—48 (на ивр.).
(*Sandbank Sh.* Dan Pagis: the Sealed Secret // *Moznayim*. 2016. No. 4. P. 45—48 (in Hebrew).)
- [Зах 2011] — *Зах Н.* Га-шира шемеэвер лемилим. Теория увикорет: 1954—1973 (Поэзия по ту сторону слов. Теория и критика: 1954—1973). Иерусалим: Га-кибуц га-мейухад, 2011 (на ивр.).
(*Zach N.* The Poetry Beyond Words. Critical Essays 1954—1973. Hakibbutz Hameuchad, 2011. (in Hebrew).)
- [Каргун-Блум 1987] — *Картун-Блум Р.* Га-мавет кемешамер га-хаим: июн беширав шель Дан Пагис «Хасифа» ве «Аткана» (Смерть как хранитель жизни: разбор стихотворений Дана Пагиса «Обнажение» и «Изготовление») // Мехакерей ирушалаим бесифрут иврит. Керех 10, хелек 1: Асупат маамарим лезехер Дан Пагис (Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 10, ч. 1: Сборник статей памяти Дана Пагиса). Иерусалим: Га-махон лемадаэй га-ягадуд Мандель, 1987. С. 113—122 (на ивр.).
(*Kartun-Blum R.* Death as Life's Preserver: A Study of the Poems 'Hasifah' and 'Hatkanah' // *Jerusalem Studies in Hebrew Literature*. Vol. 10, part 1: Essays in Memory of Dan Pagis. Jerusalem: Mandel Institute for Jewish Studies, 1987. P. 113—122 (in Hebrew).)
- [Лаор 1993] — *Лаор Д.* Га-шинуй бедимья шель га-Шоа: геарот аль га-хэбет га-сифрути (Изменение образа Шоа: замечания о позиции литературы) // Катедра. 1993. № 69. С. 160—164 (на ивр.).
(*Laor D.* Changing the Image of the Shoah: Remarks on the Position of Literature // *Kathedra*. 1993. No. 69. P. 160—164 (in Hebrew).)
- [Мазор 1996] — *Мазор Я.* Рак ахшав, кшега-авак квар шака: га-шира га-иврит бешнот га-шишим. Хелек «бет» (Только теперь, когда пыль уже осела: ивритская поэзия в 60-е годы. Часть вторая) // Итон-77. 1996. № 18 (201). С. 30—36 (на ивр.).
(*Mazor Y.* Only Now, When the Dust has Settled: Hebrew Poetry in the 60s // *Iton-77*. 1996. No. 18 (201). P. 30—36 (in Hebrew).)
- [Манор 2019] — *Манор Д.* «Тагиду ло шеани»: аль мусаг га-гавайя беширо шель Дан Пагис «Катув беипарон бакарон га-хатум» веаль эфшаруйот таргумо («Скажите ему, что я»: о концепции бытия в стихотворении Дана Пагиса «Написано каран-

- дашом в опечатанном вагоне» и о возможностях его перевода // Микан. 2019. № 19. С. 110—127 (на ивр.).
- (Manor D. "Tell him that I": on the Concept of Being in Dan Pagis's poem "Written in Pencil in a Sealed Railway-Car" and on the Possibilities of its Translation // Mikan. 2019. No. 19. P. 110—127 (in Hebrew).)
- [Фельдман 2008] — Фельдман Я. Шель ми ġа-корбан ġа-зе, леазазель? Алиято венефилато шель Авраам ġа-окед бешнот ġа-хаммишим (Чья это жертва, черт возьми? Возвышение и падение связывающего Авраама в пятидесятые годы) // Микан. 2008. № 9. С. 125—157 (на ивр.).
- (Feldman Y. Whose the hell is this victim? The Rise and Fall of Binding Abraham in the Fifties // Mikan. 2008. No. 9. P. 125—157 (in Hebrew).)
- [Хевер 2016] — Хевер Х. «Мишамим лимей ġа-шамим»: травма вездут бешират Дан Пагис («Из неба в небо небес»: травма и свидетельство в поэзии Дана Пагиса) // Дан Пагис: мехкарим ветеудот / баарихат Ханан Хевер (Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера). Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 180—198 (на ивр.).
- (Hever H. "From Heaven to the Heaven of Heavens": Trauma and Testimony in the Dan Pagis' Poetry // Dan Pagis: Studies and Documents / Ed. by H. Hever. Jerusalem: Mossad Bialik, 2016. P. 180—198 (in Hebrew).)
- [Эзрахи 1995] — Эзрахи С.Д. Кварим баавир: кинун ġа-зикарон беширотейġем шель Пауль Целан вДан Пагис (Могилы в воздухе: конструирование памяти в поэзии Пауля Целана и Дана Пагиса) // Зманим. 1995. № 53. С. 18—33 (на ивр.).
- (Ezrahi S.D. The Graves in the Air: Constructing of Memory in the Poetry of Paul Celan and Dan Pagis // Zmanim. 1995. No. 53. P. 18—33 (in Hebrew).)
- [Эшель 2016] — Эшель А. ġа-коах ġа-шекет: поэтика вэтика бешират Дан Пагис (Сила молчания: поэтика и этика в поэзии Дана Пагиса) // Дан Пагис: мехкарим ветеудот / баарихат Ханан Хевер (Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера). Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 60—79 (на ивр.).
- (Eshel A. The Quite Force: Poetics and Ethics in the Poetry of Dan Pagis // Dan Pagis: Studies and Documents / Ed. by H. Hever. Jerusalem: Mossad Bialik, 2016. P. 60—79 (in Hebrew).)
- [Якоби, Штернберг 1976] — Якоби Т., Штернберг М. ġа-яхасим бейн маба кавуль вепэтика: аль-пэй ширато шель Дан Пагис (Отношения между устойчивым выражением и поэтикой: на материале поэзии Дана Пагиса) // ġа-сифрут. 1976. № 22. С. 142—155 (на ивр.).
- (Yacobi T., Sternberg M. The Relationships Between Stable Expression and Poetics: Based on the Poetry of Dan Pagis // Hasifrut. 1976. No. 22. P. 142—155 (in Hebrew).)
- [Bram 2012] — Bram S. Remembering the Past and the Trap of Consciousness: Dan Pagis and the Photograph // Prooftexts. 2012. Vol. 32. No. 3. P. 357—380.
- [Down 2011] — Down A. The Problem with Documentary Poetry. 2011 // https://static1.squarespace.com/static/5b7320f58f513093f9165fef/t/635aa770506660168de751ab/1666885488190/HW_Down.pdf (accessed: 08.06.2023).
- [Eshel 2000] — Eshel A. Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis and Tuvia Rubner // Jewish Social Studies. 2000. Vol. 7. No. 1. P. 141—166.
- [Ezrahi 2000] — Ezrahi S.D. Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination. Berkeley: University of California Press, 2000.
- [Ezrahi 2014] — Ezrahi S. Sacrificial Space: The Hebrew Imagination "Comes Home" // Religion and Society in the 21st Century / Ed. by J. Küpper, K.W. Hempfer and E. Fischer-Lichte. Berlin: De Gruyter, 2014. P. 115—133.
- [Feldman 2014] — Feldman D. Writing Nothing: Negation and Subjectivity in the Holocaust Poetry of Paul Celan and Dan Pagis // Comparative Literature. 2014. No. 4 (66). P. 438—458.
- [Kartun-Blum 2013] — Kartun-Blum R. Isaac Rebound: The Aqedah as a Paradigm in Modern Israeli Poetry // The Shaping of Israeli Identity: Myth, Memory and Trauma / Ed. by R. Wistrich and D. Ohana. London: Routledge, 2013. P. 185—202.
- [Plank 1993] — Plank K. Scripture in a Sealed Railway Car: a Poem of Dan Pagis // Literature and Theology. 1993. Vol. 7. No. 4. P. 354—364.
- [Roskies 2005] — Roskies D. What is Holocaust Literature? // Studies in Contemporary Jewry. 2005. Vol. 21. P. 157—212.
- [Smith 2014] — Smith E. "Written in Pencil in the Sealed Boxcar": Voices from the Periphery // Xenophile. 2014. Iss. 2 (<https://cmlt.uga.edu/news/stories/2014/written-pencil-sealed-boxcar-voices-periphery> (accessed: 08.06.2023)).
- [Sokoloff 1984] — Sokoloff N. Transformations: Holocaust Poems in Dan Pagis' Gilgul // Hebrew Annual Review. 1984. No. 8. P. 215—240.
- [Yacobi 2005] — Yacobi T. Fiction and Silence as Testimony: The Rhetoric of Holocaust in Dan Pagis // Poetics Today. 2005. No. 26 (2). P. 209—255.

Оксана Коваль, Екатерина Крюкова

«Выцветшая звезда надежды»:

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ИНГЕБОРГ БАХМАН
В СВЕТЕ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕФЛЕКСИЙ
ХАННЫ АРЕНДТ¹

Oxana Koval, Ekaterina Kriukova

“The Pitiful Star of Hope”: Ingeborg Bachmann’s Artistic Universe
in the Light of Hannah Arendt’s Socio-Political Reflections

Оксана Коваль (РХГА им. Ф.М. Достоевского, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики; кандидат философских наук) ox.koval@gmail.com.

Екатерина Крюкова (РХГА им. Ф.М. Достоевского, научный сотрудник; кандидат философских наук) kriukova.jr@yandex.ru.

Ключевые слова: австрийская литература, поэзия, политическая философия, этика, насилие, банальность зла

УДК: 801.73

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_30

В статье тематизируются некоторые аспекты поэтического и прозаического наследия Ингеборг Бахман, одной из самых ярких фигур немецкоязычной литературной сцены второй половины XX века. Социально-критические мотивы ее творчества рассматриваются в контексте размышлений Ханны Арентд, признанного политического теоретика и исследовательницы тоталитарных режимов. Концептуальные построения Арентд, проецируемые на художественные тексты Бахман, позволяют обнаружить в произведениях австрийской писательницы определенную этическую программу, провозглашающую необходимость коренных изменений в обществе, где по-прежнему царит насилие.

Oxana Koval (PhD; Associate Professor, Department of Philosophy, Religious Studies and Pedagogic, RCAH named after Fyodor Dostoevsky) ox.koval@gmail.com.

Ekaterina Kriukova (PhD; Research Scientist, RCAH named after Fyodor Dostoevsky) kriukova.jr@yandex.ru.

Key words: Austrian literature, poetry, political philosophy, ethics, violence, banality of evil

UDC: 801.73

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_30

The article discusses some aspects of the poetic and prose heritage of Ingeborg Bachmann, one of the brightest figures of the German-language literary scene of the second half of the 20th century. The socio-critical intentions of her oeuvre are analyzed in light of the works of Hannah Arendt, a renowned political theorist and researcher of totalitarian regimes. It is conceivable to identify a specific ethical program in Bachmann’s writings, announcing the need for fundamental changes in a society where violence still reigns. This ethical program can be found as a result of Arendt’s conceptual constructions being projected onto Bachmann’s literary texts.

Карине

В 1959 году Ингеборг Бахман была присуждена одна из самых необычных литературных премий — премия, которую общество слепых, потерявших зрение на войне, вручает за лучшую радиопьесу. В благодарственной речи, озагла-

1 Статья подготовлена в рамках исследования «Ханна Арентд и вопросы литературы: поэтическое мышление как особая форма философствования», выполненного при финансовой поддержке Российского научного фонда; грант № 23-28-00925, <https://rscf.ru/project/23-28-00925/>. The research was funded the grant of the Russian Science

ленной «Истина посильна человеку», Бахман смело превращает физический недуг ее слушателей в метафору человеческого существования и исходя из этого определяет свою миссию:

Задача писателя не может состоять в том, чтобы отрицать боль, замечать ее следы, стараться скрыть. Напротив, он должен признать боль, а затем еще раз явить на свет, дабы мы смогли ее увидеть. Ибо все мы хотим стать зрячими. Именно тайная боль делает нас восприимчивыми к опыту, особенно к опыту истины [Bachmann 1987: 454].

Облекать в слова то, что открывается лишь умозрению, — занятие по преимуществу философское. Распространяя его на литературную деятельность, Бахман словно бы побуждает искать в ее сочинениях созвучия с рассуждениями современных мыслителей. Учтывая, сколь остро она реагировала на любые проявления авторитаризма, закономерно, что особое место в ряду близких ей по духу послевоенных философов заняла Ханна Арендт, чья социально-политическая теория разоблачала тоталитарные тенденции и подчеркивала необходимость возрождения публичной сферы. Хотя герои Бахман не находят понимания у окружающих, это вовсе не означает, что отчуждение от коллективной жизни писательница считает единственной возможностью индивидуального спасения. «Выхода из общества не существует, и мы должны проверять себя друг через друга», — говорит она в той же речи [Ibid.: 455]. Подобных взглядов придерживалась и Арендт, для которой, в свой черед, литература, «рассказанная история», служила одним из способов такой проверки.

I. Дружба in absentia

Арендт и Бахман встретились в июне 1962 года, когда Бахман приехала в Нью-Йорк по приглашению немецко-американского культурного центра «Дом Гёте». Это событие могло бы стать началом большой дружбы, и к тому располагало многое. Уже через несколько дней Арендт пишет в Мюнхен их общему немецкому издателю Клаусу Пиперу: «Я познакомилась здесь с Ингеборг Бахман, и, мне кажется, мы с ней очень хорошо понимаем друг друга» (цит. по: [Wild 2009: 121]). По возвращении в Европу Бахман шлет Арендт письмо, подтверждающее, сколь значимым оказалось и для нее проведенное вместе время: «Я никогда не сомневалась, что обязательно должен существовать кто-то такой, как Вы, и вот Вы действительно существуете, и моя чрезвычайная радость от этого сохранится навсегда» [Ibid.]. Она сообщает Арендт свой римский адрес и просит непременно дать знать, когда та, пускай даже проездом, будет в Италии. Заканчивая письмо, Бахман упоминает, что с нетерпением ждет появления репортажей об Эйхмане.

Из последней реплики можно заключить, что в их беседе затрагивалась тема суда над Адольфом Эйхманом, нацистским преступником, ответственным за депортацию евреев в концентрационные лагеря. Арендт как раз готовила к печати серию статей для «Нью-Йоркера» о длившемся более года иерусали-

мском процессе, на котором присутствовала лично. 7 июня, то есть примерно тогда же, когда она принимала поэтессу у себя дома, Арендт пишет своей подруге Мэри Маккарти:

Я до сих пор погружена в Эйхмана, портретная часть почти закончена — по крайней мере, я на это надеюсь. Получилось намного длиннее, чем я думала... Я все еще рада, что сделала это, несмотря на ошеломляющее количество вложенного сюда чистого труда. Моя комната выглядит как поле боя, повсюду разбросаны бумаги и опечатанные на мимеографе листы стенограммы судебного заседания [Arendt 1995: 136].

Учитывая обстановку рабочего кабинета Арендт, неудивительно, что предметом разговора стала история, столько времени державшая в напряжении всю мировую общественность. Особенно ввиду того, что за несколько дней до встречи с Бахман, 31 мая 1962 года, был приведен в исполнение смертный приговор, вынесенный Эйхману израильским судом. Эта казнь вызвала волну споров в американской прессе, но их диапазон не сопоставим со шквалом критики, которая обрушится на Арендт после публикации ее журнальных заметок в начале 1963 года, вышедших позже отдельной книгой под названием «Банальность зла».

Но еще до разразившегося скандала ничего не подозревающая Арендт обращается к Пиперу с примечательной инициативой касательно перевода ее будущей книги:

Мне нужен тот, кто умеет писать. В противном случае я бы не предложила Вам Ингеборг Бахман. Существует большая разница между до некоторой степени корректным переводом биографии Эрцбергера² на немецкий язык и поисками правильного тона для такого рода репортажа. Это сумеет сделать только тот, кто либо сам уже является писателем, либо, по крайней мере, мог бы им стать (цит. по: [Bertheau 2016: 127–128]).

Озабоченность Арендт стилистической стороной перевода не кажется чрезмерной, если принять во внимание то значение, которое язык в принципе играет в ее политической теории, в том числе в обосновании концепции банальности зла, изложенной в труде об Эйхмане. Чудовищность преступлений, совершенных бывшим высокопоставленным функционером Третьего рейха, Арендт связывает с его неспособностью самостоятельно выносить суждения, что обнаруживается прежде всего в речи, изобилующей клише и канцелярскими оборотами. Кроме того, интонация, выбранная для этой книги, не типична, поскольку Арендт отказывается как от трагичной серьезности, подобающей разговору о Холокосте, так и от исторической беспристрастности (хотя ее повествование и отличается документальной точностью). Ирония, с которой она описывает происходящее в зале суда, требует тонкого слуха и поистине литературного чутья, чтобы, с одной стороны, уловить ее, а с другой — не превратить при передаче в неуместное легкомыслие или — что еще хуже — в намеренный цинизм. Выдвигая кандидатуру Ингеборг Бахман, Арендт тем самым отдает

2 Пипер рекомендовал Арендт другую переводчицу, подготовившую для него книгу о немецком политическом деятеле времен Веймарской республики Маттиасе Эрцбергере, убитом в 1921 году членами ультраправой террористической организации.

должное ее писательскому мастерству. Правда, она не учла, что тот же самый критерий — взыскательное отношение к слову — заставит Бахман, неуверенную в своем знании английского, отклонить столь лестное приглашение³.

Надежды Бахман на последующие встречи с Арендт тоже не оправдались. Когда та приехала через год в Италию, Бахман в Риме как раз не было. А когда в 1968 году поэтесса снова посетила Америку, уже Арендт не смогла прийти на ее творческий вечер. Присутствовавший там немецкий писатель Уве Йонсон, старый друг Ингеборг Бахман, стал своего рода связующим звеном между ними. Он познакомился с Ханной Арендт в 1965 году и, несмотря на значительную разницу в возрасте, вскоре очень сблизился с ней и ее мужем Генрихом Блюхером. Поэтому, узнав о трагической гибели Бахман от несчастного случая, Арендт именно Йонсону написала о том, как потрясла ее эта смерть. Она же стала и первым читателем «Путешествия в Клагенфурт» (1974) — произведения в более чем сотню страниц, задуманного Йонсоном как дань памяти своей австрийской подруге.

Ориентируясь на однажды высказанное Бахман замечание, что «некролог неизбежно является бестактностью» (цит. по: [Johnson 1974: 7]), Йонсон отступает от всех присущих этому жанру канонов и вместо сентиментальных признаний пишет нечто вроде путеводителя по самым важным для Бахман местам — Клагенфурту, городу ее детства, и Риму, который она считала своей второй родиной. Проведя четыре дня в Клагенфурте вскоре после погребения поэтессы и исследуя привычные ей маршруты, он воссоздает по архивам местных газет события 1938 года, когда немецкие войска под восторженные крики приветствовавших аншлюс австрийцев заняли Каринтию. Эти ранние впечатления наложили сильный отпечаток не только на мироощущение Бахман, всегда чувствовавшей себя чужой дома, но и на ее творчество. В той части повествования Йонсона, которая посвящена Клагенфурту, главная героиня ни разу не упоминается по имени, но ее присутствие обозначено в тексте постоянным вкраплением цитат из двух сочинений Бахман: биографической зарисовки «Детство и отрочество в австрийском городе» (1961) и последней из завершенных работ «Три дороги к озеру» (1972). Напрямую же — через письма и интервью — голос Бахман начинает звучать, только когда Йонсон мысленно переносится в Рим. Автор отмечает злую иронию в том факте, что умерла она в «вечном городе», где предпочитала жить, а покоится в Клагенфурте, откуда всегда стремилась сбежать. Совершая свое путешествие после смерти Бахман, Йонсон исполняет данное когда-то ей в шутку обещание: «...как бы то ни было, только под Вашим чутким руководством я посету этот город, пройду его из конца в конец и оставлю за спиной» [Ibid.: 71].

Чтобы создать портрет близкого человека, писатель выбирает необычный ракурс: он отходит на дальнюю дистанцию, пытаясь отрешиться от своих лич-

3 Такое объяснение приводит в своем монументальном труде о Бахман литературовед Зигрид Вайгель [Weigel 1999: 464]. Тогда как Томас Вильд, один из редакторов последнего полного немецкоязычного собрания сочинений Арендт и автор нескольких книг, посвященных ее творчеству, отстаивает иную версию развития событий. Бахман, у которой к тому времени уже имелся некоторый переводческий опыт (сборник стихотворений Джузеппе Унгаретти с итальянского и пьеса Томаса Вулфа с английского) искренне обрадовалась, узнав о намерениях Арендт сделать ее не просто переводчиком, но практически соавтором книги об Эйхмане, и наверняка согласилась бы, если бы ее не отговорил от этого проекта Пипер, см.: [Wild 2009: 124—126].

ных воспоминаний, которые, как он жалуется в письме Ханне Арендт, все время «стоят рядом с его печатной машинкой» [Arendt, Johnson 2004: 119]. Та деликатность, с какой он представил образ Ингеборг Бахман широкой публике, была оценена Арендт по достоинству. После выхода книги в свет она сообщает Йонсону, что находит его работу «единственной в своем роде и прекрасной» [Ibid.: 143]. С не меньшим восхищением она отзывалась и о последнем сборнике прозы Бахман, подчеркивая ее «чистый дар рассказчика» [Ibid.: 132]. Эта похвала приобретает особое значение в контексте философской теории Арендт о деятельной жизни. Поступки и речи людей, которые создают политическое пространство, сами по себе, полагает она, имеют эфемерную природу и нуждаются в запечатлении: «...полный смысл конкретно происшедшего известен не тем, кто был вовлечен в действие и прямо задет им, а тем, кто в конце всего обозревает историю и рассказывает ее» [Арендт 2017: 241].

К такому же рассказу, согласно мыслительнице, взывает и прожитая жизнь. А потому, сколь бы ни был скомпрометирован жанр некролога в глазах Бахман, на весть о кончине Ханны Арендт Йонсон все же откликается проникновенным текстом. По своему содержанию это скорее слово благодарности учителю. И не только потому, что Йонсон упоминает, как в квартире Арендт то и дело «получал — на выбор — уроки философии, актуальной политики или современной истории» [Arendt 2013: 383]. Главное знание, которое он обрел, касалось не преподаваемых предметов. Оно извлекалось им из случайных жестов, спонтанных реакций, поступков и суждений Арендт. Так, однажды, когда они вместе ужинали в ресторане и неожиданно погас свет, Йонсон, хотя это и напугало его, не показал виду и продолжил разговор как ни в чем ни бывало — пока Арендт не остановила его, признавшись, что ей тоже страшно. Бояться внезапной темноты — это нормально, особенно если за плечами опыт войны. А вот чего она не боялась, так это старости и предстоящей смерти. «Это был финал, исполненный достоинства... — пишет Йонсон. — Она согласилась со своей смертью, как каждый из нас должен согласиться со своей, но отказывалась принимать смерть других» [Ibid.: 385]. Чтобы обозначить бесценный дар дружбы, который Арендт разделила с ним, Йонсон использует загадочное выражение: «мужество перед лицом друга», видимо, имея в виду ее редкое качество душевной щедрости и честности в отношениях с людьми. Эта фраза — строка из стихотворения Бахман «Изо дня в день». Йонсон не называет имени автора, но настаивает, что цитата появляется здесь не случайно. И созвучие, которое он, хорошо знавший обеих женщин, улавливает, обнаруживается в их творчестве словно бы вопреки не состоявшейся в реальности дружбе.

II. «Изо дня в день»: в ситуации необъявленной войны

То, что Йонсон в некрологе, цитируя Бахман, не указывает, кому принадлежат эти строки, вовсе не свидетельствует о желании сохранить ее анонимность. Стихотворение «Изо дня в день», датированное 1952 годом, было на слуху у многих немецких интеллектуалов. Более того, оно стало поэтическим манифестом молодого поколения, восстающего против милитаристского духа своих отцов.

Alle Tage

Der Krieg wird nicht mehr erklärt,
sondern fortgesetzt. Das Unerhörte
ist alltäglich geworden. Der Held
bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache
ist in die Feuerzonen gerückt.
Die Uniform des Tages ist die Geduld,
die Auszeichnung der armselige Stern
der Hoffnung über dem Herzen.

Er wird verliehen,
wenn nichts mehr geschieht,
wenn das Trommelfeuer verstummt,
wenn der Feind unsichtbar geworden ist
und der Schatten ewiger Rüstung
den Himmel bedeckt.

Er wird verliehen
für die Flucht von den Fahnen,
für die Tapferkeit vor dem Freund,
für den Verrat unwürdiger Geheimnisse
und die Nichtachtung
jeglichen Befehls.

[Bachmann 1987: 23]

Изо дня в день

Войны не объявляются нынче:
их продолжают вести. Немыслимое
вошло в обиход. Но герой
отсиживается в тылу. Трусливый
уходит на фронт воевать.
Повседневной формой стало терпение,
наградой — выцветшая звезда
надежды, болтающаяся над сердцем.

Её выдают,
когда ничего не случается,
когда умолкает барабанный бой,
когда и врага-то не видно
и только тучи перевооружения
застилают небо.

Её выдают:
за дезертирство,
за храбрость перед друзьями,
за выдачу мерзких тайн,
за презрение
к любому приказу.

[Бахман 1981: 25]

Спустя семь лет после падения Третьего рейха Бахман пишет стихи, где с самого начала декларируется, что война отнюдь не закончилась — она лишь приняла иной вид и переместилась с линии фронта в повседневную жизнь. «Немыслимое», под которым может пониматься и прошлое, нависающее тенью Холокоста, и будущее, грозящее атомным апокалипсисом, отныне воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Война больше не приравнивается к чрезвычайной ситуации, а считается нормой. Ее методы, установки, даже словарь проникают в общественное сознание, настраивая его определенным образом. Именно против такого положения вещей и протестует Бахман. Сопrotивляться миру, существующему по законам войны, можно лишь вывернув наизнанку его воинствующую логику. И тогда героем следует признавать не того, кто участвует в боевых действиях, а того, кто от них уклоняется. Терпение, не желающее иметь ничего общего с бряцанием оружием, становится единственной подходящей случаю «униформой». Под стать такому неприятельскому наряду и учреждаемый Бахман знак отличия — «выцветшая звезда надежды».

Последние две строфы раскрывают смысл этой необычной награды, проясняя, когда и за что ее вручают. Время ее присуждения — настоящее, из которого говорит поэт. Это дни той самой необъявленной и никем не объясняемой (основное значение слова *erklärt*) холодной войны, когда кажется, что ничего не происходит, противники — коль скоро сражение ведут сверхдержавы — не различимы в своем человеческом облике, но небо, общее для всех, погружено в сумрак вечного перевооружения. И в этой беспросветной обста-

новке, не только политической, но и экзистенциальной, звезда надежды прижуждается за поступки, обратные воинским доблестям. Бахман берет традиционные формулировки действий, за которые солдату грозила смертная казнь, и, переиначивая их, возвышает до уровня благородного поведения. Дезертирство (Fahnenflucht) превращается в бегство прочь от знамен (Flucht von den Fahnen), трусость перед лицом врага — в мужество перед лицом друга, разглашение государственной тайны — в выдачу недостойных тайн (намек на засекреченные военные преступления), неисполнение приказа — в презрение к приказаниям как таковым.

Своей популярностью стихотворение Бахман обязано антивоенному пафосу, который легко распознается даже при самом беглом прочтении. Первое десятилетие после войны — это период, когда в среде молодежи начинают преобладать пацифистские настроения. Как точно подметила Арендт в своем позднем эссе, подводящем итоги следующего, более бурного десятилетия, отмеченного студенческими волнениями, для той, предыдущей генерации самой естественной реакцией было «отвращение от любой формы насилия, почти автоматическое присоединение к политике ненасилия» [Арендт 2014: 20]. Бахман и в жизни предпринимала шаги, призванные укрепить состояние мира: была членом комитета против ядерного вооружения, подписала декларацию деятелей науки и культуры против войны во Вьетнаме, принимала участие в публичных дебатах, требуя отмены срока давности для нацистских преступников.

Но в стихотворении могут быть обнаружены и другие семантические срезы. Война для Бахман — не совокупность внешних явлений, которые вдруг возникают в горизонте индивидуальной судьбы как уже свершившийся факт, вынуждая к ним приспособляться. Она распространяет это понятие на будничные опыты взаимодействия с другими и стремится доказать, что глобальный конфликт, вылившийся в катастрофу невиданного масштаба, находится в непосредственной связи с насильственными практиками, осуществляющимися в повседневных отношениях⁴. Выстраивание подобной аналогии делает ответственным за трагедию войны как высокопоставленных политиков, так и рядовых граждан. Она потому и продолжается, что вирус агрессии по-прежнему живет и множится в зараженных тканях общественного организма. Излечение не наступает с объявлением победы или проигрыша в очередной войне, а требует иных мер, затрагивающих каждого.

В этом плане стихотворение Бахман «Изо дня в день» можно расценивать в качестве особого морального кодекса. Сконструированный от противного и заменяющий ратные подвиги «слабостями» духа, он ставит под сомнение сам императив долженствования, на который опираются традиционные этические предписания. Что такая стратегия в определенных условиях может выступать единственно оправданной, подтверждается и размышлениями Ханны Арендт. В работе «Некоторые вопросы моральной философии» (1966), пытаясь разо-

4 В более поздних, преимущественно прозаических текстах эта тема разворачивается Бахман на примере репрессивного обращения мужчины с женщиной, легитимированного современным социумом. Задуманный ею цикл, из которого писательнице удалось закончить лишь один роман — «Малина» (1972) (незавершенными остались «Реквием по Фанни Гольдман» и «Случай Францы»), носит название «Виды смерти», намекая, что насилие в частной сфере имеет те же последствия, что и война. Подробнее об этом — ниже.

браться с причинами нравственного коллапса, случившегося в годы Третьего рейха с немецкой нацией, она, кроме прочего, разоблачает и губительную природу общепринятых догм. Приводя в пример тех немногих, кто в нацистской Германии «не запятнал себя никакой виной», Арендт пишет, что «их совесть... не имела обязывающего характера. Она говорила скорее “Этого я сделать *не могу*”, а не “Этого я делать *не должен*”» [Арендт 2013: 118]. Речь, конечно, шла о злодеяниях, к которым подталкивал существующий режим. Поэтому отказ их совершать — по факту будучи бездействием — принимал вид активного сопротивления. «В роковую минуту надежна мораль только тех людей, кто говорит “Я не могу”. Эта предположительно достоверная самоочевидность, или моральная истина... может быть исключительно негативной» [Там же: 119].

Правда, для Арендт такая линия поведения имеет смысл лишь в условиях тотальной несвободы, когда государственный террор разрушает всякое «публичное пространство». Этот вводимый ею в философский обиход термин подразумевает сферу не скованных страхом межличностных отношений, где поступками и речами различных людей только и учреждается общность человеческого мира, его политическое измерение [Арендт 2017: 65—75]. А стало быть, падение диктатуры как раз и должно было инициировать граждан активно включаться в создание этого публичного пространства, сохранение которого, по убеждению Арендт, способно удержать от нового соскальзывания в войну. Бахман же, на чьих глазах ее собственный народ дважды без видимых усилий сменил моральные ориентиры (в первый раз — во время аншлюса, во второй — после победы союзников), не верит в такую возможность. Поскольку для нее война никуда не исчезла, а лишь мимикрировала, притворившись миром, она продолжает придерживаться той апофатической этики, которую Арендт считает уместной лишь в критические моменты истории.

Негативная программа Бахман предполагает более радикальное сопротивление, нежели сопротивление конкретному «врагу» или тому или иному государственному курсу, будь то политика агрессии, уступок или нейтралитета. Ниспровержение одной авторитетной инстанции и возвеличивание другой никак не задевает лежащий в их основании механизм власти, неустанно запускающий систему иерархических отношений. При общественном устройстве, где одни всегда будут стоять над другими, классический идеал справедливого правления утрачивает всякий смысл. Именно таков пафос Бахман. Не бывает хороших и плохих директив, достойных и недостойных распоряжений. Всякое императивное высказывание должно как минимум вызывать настороженность. В последней строке, символически подводящей итог списку главных добродетелей, это подчеркивается местоимением *jeglicher*: «несоблюдение / *любого* приказа». Бахман усматривает источник зла в самой форме повелевания и, предлагая противодействовать ему путем послушания, пытается тем самым обезвредить властный диспозитив, организующий общество по принципу подчинения.

Обещая в качестве медали героям нового времени «выцветшую звезду надежды», Бахман, вероятно, осознавала, что претендентов на такую награду сыщется немного. И видимо, несмотря на широкую известность, которую получило это стихотворение, их и в самом деле нашлось немного. В противном случае та малая сила, что содержится в индивидуальном несогласии, могла бы перерасти в мощный социальный ресурс. Подобную уверенность Ханна Арендт ретроспективно транслировала даже в отношении безвыходного положения, в которое граждан погружает диктатура:

Достаточно лишь на секунду представить себе, что бы случилось с любой из этих форм правления, если бы достаточное число людей поступило «безответственно» и отказалось поддерживать режим, пусть даже не восставая и не сопротивляясь открыто, чтобы понять, каким это могло бы быть могучим оружием [Арендт 2013: 81].

III. «Случай Францы»: на стороне уязвимых

В письме издателю Пиперу, где Арендт впервые высказала идею приобщить Бахман к переводу книги об Эйхмане, она обосновывала свой выбор не только возникшим между ними взаимопониманием, но и вовлеченностью Бахман в излагаемый материал, ее осведомленностью по вопросам нацистских преступлений: «Во многих вещах мы думаем похожим образом, и она не будет настолько шокирована, как, возможно, будут другие» (цит. по: [Wild 2009: 124]). И действительно, в отличие от многих соотечественников, желавших поскорее забыть недавнее прошлое, Бахман скрупулезно изучала все доступные ей на этот счет документы и свидетельства. Такого рода заинтересованность в немалой степени была вызвана чувством вины, которое она, австрийка, не задетая ужасами преследования, депортации и уничтожения, испытывала по отношению к жертвам. Отголоски тех трагических событий можно обнаружить и в ее прозе. Написанный незадолго до встречи с Арендт рассказ с красноречивым названием «Среди убийц и безумцев» (1961) показывает, насколько замалчивание злодеяний обеими сторонами — и поддержавшими фашистский режим, и потерпевшими от него — подспудно продолжает разрушать современное общество⁵. В фигуре Йозефа фон Тротта из повести «Три дороги к озеру» (1973), которую Арендт назвала «прекрасной новеллой о “большой любви”» [Arendt, Johnson 2004: 132], угадываются черты двух видных представителей литературы Холокоста: Пауля Целана, чья поэзия стала символическим воплощением мук выживших, и Жана Амери, бывшего узника Освенцима⁶. В оставшемся незаконченным романе «Реквием по Фанни Гольдман» Бахман выводит в образе мужа главной героини американского офицера, выросшего в Вене, но в 1938 году эмигрировавшего в Штаты и вернувшегося на родину в составе армии освободителей. Встречая его спустя годы после развода, Фанни поражается свершившейся в нем перемене:

...он, похоже, даже не замечал, что ее удивляют его проекты, его интерес к иудаизму и что она не знала такого Гарри Гольдмана, который бы занимался историей евреев, такого, которого бы то, что он еврей, к чему-то обязывало. Он непременно хочет поехать на процесс Эйхмана и на нем присутствовать... [Бахман 1988: 411].

Это упоминание иерусалимского суда, переломного в судьбе Арендт, характеризует Гольдмана хотя и бегло, но недвусмысленно комплиментарно — редкий случай, когда в «Видах смерти» появляется положительный мужской персонаж.

Однако есть в наследии Бахман сюжет, еще более корреспондирующий с книгой Арендт «Банальность зла». Речь идет о третьей части романа «Случай

5 Этот текст в своем сравнительном анализе творчества Бахман и Арендт разбирает австрийская германистка Мария Луиза Вандрушка [Wandruszka 2008].

6 Об истории взаимоотношений Амери и Бахман см. подробнее: [Крюкова, Коваль 2021].

Францы», где появляется нацистский преступник, ушедший от правосудия и находящийся, как в свое время и Эйхман, в бегах. Несмотря на то что в этой истории, которая, подобно прочим частям цикла, заканчивается смертью героини, он не играет ключевой роли, его возникновение на страницах романа отнюдь не случайно. По авторскому замыслу, доктор Кёрнер, некогда врач в концлагере, осуществляющий программу эвтаназии, а ныне нелегально ведущий медицинскую практику в Каире, призван своей бесспорной причастностью к массовым уничтожениям удостоверить многочисленные злодеяния, которые не подлежат никакой юрисдикции и которые мужчины творят по отношению к женщинам, сильные — по отношению к слабым, обладающие властью — по отношению к бесправным. В наброске предисловия к роману Бахман прямо пишет:

Это книга о преступлении. Мне — да, наверное, и вам — часто приходило в голову, куда подевался вирус преступления — ведь он не мог за двадцать лет внезапно исчезнуть из нашего мира только потому, что здесь убийство больше не вознаграждается, не поощряется, не отмечается орденами и не поддерживается. И хотя бойня позади, убийцы — среди нас. <...> Сегодня совершать преступления неизмеримо труднее, а потому эти преступления стали настолько изощренными, что мы едва в состоянии их воспринять и понять, хотя они происходят ежедневно в нашем окружении, по соседству. Да, я утверждаю и попытаюсь представить лишь первое доказательство того, что и сегодня многие люди не просто умирают, но оказываются убиты [Bachmann 1979: 9–10].

Основная причина, по которой после публикации репортажей об Эйхмане на Арендт обрушился шквал критики, сводилась к заблуждению, что, назвав зло банальным, автор тем самым «банализировала» и выпавшие на долю еврейского народа страдания. Однако, пытаясь привлечь внимание к тому факту, что преступления немыслимых масштабов были совершены заурядным обывателем (таким она увидела Эйхмана на скамье подсудимых), Арендт отнюдь не стремилась умалить свершившуюся Катастрофу. Скорее наоборот: она предупреждала об опасности ее повторения. Ведь если столь разрушительная сила могла сконцентрироваться в руках ничем не примечательного бюрократа, то вряд ли его показательная смерть (хотя Арендт не сомневалась в справедливости вынесенного приговора) поставит точку в истории фашизма. «Проблема с Эйхманом заключалась именно в том, — говорит она в эпилоге, — что таких, как он, было много, и многие не были ни извращенцами, ни садистами — они были и есть ужасно и ужасающе нормальными» [Арендт 2008: 411].

Ситуацию, которую в своих произведениях старается сделать зримой Бахман, можно рассматривать как продолжение темы, заданной книгой об Эйхмане. Но если Арендт перемещает абсолютное зло в сферу повседневных человеческих дел, то Бахман движется во встречном направлении, возводя насилие, творимое на микроуровне межличностных связей, до статуса абсолютного зла. Она так же, как и Арендт, не находит понимания у аудитории, возмущенной неуместностью проводимых ею параллелей⁷. И прекрасно отдает себе в этом

7 Так, например, исследовательница Холокоста Ирэн Хайдельбергер-Леонард упрекает Бахман в кощунстве за сравнение страданий заключенных концлагерей с тем, что испытывают женщины, угнетаемые собственными мужьями [Heidelberg-Leonard 1995: 159].

отчет. В романе героиня употребляет термин «фашизм», когда рассказывает брату о своей семейной жизни, о том, как с ней обращался муж, уважаемый в Вене психиатр, который довел ее до физического и душевного изнеможения, превратив в «клинический случай». И реакция брата показательна: «Ты говоришь “фашизм”, просто смешно, я еще никогда не слышал, чтобы это слово применялось к частным отношениям» [Bachmann 1979: 71]. Однако, подобно Арндт, Бахман таким отождествлением не хочет занизить беззакония нацистского режима. Она убеждена, что последние зарождаются и вызревают в каждодневно осуществляемом давлении «за закрытыми дверями».

Путешествие в Египет, которое смертельно больная Франца предпринимает со своим братом, изображается в романе как распадающаяся действительность сумеречного сознания героини, где стираются границы между сном и явью, навязчивым бредом и реальной опасностью, безумием и прозрением. Это пороговое состояние позволяет Франце без всяких усилий идентифицировать себя с теми, кого ее сверхчувствительная психика опознает в качестве жертв. Сначала она думает об австралийских аборигенах, чья популяция неизменно сокращается, несмотря на отсутствие прямых угроз со стороны европейцев. Это происходит, размышляет Франца, «из-за смертельного отчаяния», в которое местное население повергли белые люди. Их присутствие «магическим образом» отнимает у папуасов жизненные силы, и они теряют не только природные ресурсы, но и сам мир. В такой же опустошенности по вине своего мужа пребывает и Франца. «Он забрал у меня мое достоинство, — говорит она. — Мою улыбку, мою нежность, мое умение радоваться, мое сострадание, способность помогать, мою одушевленность, мое сияние...» [Ibid.: 81]. «Я папуас», — заключает Франца, и в этой констатации упраздняется различие между внешне непохожими типами господства и подавления.

В пустыне, куда брата и сестру пригласили на арабскую свадьбу, Франца становится свидетелем традиционного ритуала — преподнесения в дар жениху заколотого верблюда. Она цепенеет, увидев песок, обогранный кровью невинного животного, — но не от страха или отвращения, а от осознания мистической общности судеб: «Верблюд, они убили верблюда. Я знаю, как я выгляжу. Я выгляжу, как верблюд, который смотрит на меня» [Ibid.: 108]. В другом эпизоде, разыгрывающемся на вокзале Каира, Франца присутствует при душераздирающей сцене: связанную по рукам и ногам женщину прижимает к земле свирепого вида мужчина; он грубо тянет ее за волосы и заставляет принять какие-то таблетки. Когда же Франца, призывая вмешаться, кричит: «Он сошел с ума!», — кто-то из толпы ехидно поправляет ее: «Не он безумен, а она сумасшедшая». И эта несчастная тоже оказывается очередным отражением Францы: «Я стала той женщиной... Я лежу там, на ее месте. И мои волосы, связанные в длинную-предлинную бечеву, удерживаются им (мужем Францы. — *Авт.*) в Вене. Я связана, я никогда не освобожусь» [Ibid.: 127–128].

Черета перевоплощений Францы, ее болезненная настроенность на живое существо, претерпевающее муки, выдает в ней парию, тот тип отверженного, который Ханна Арндт в своей ранней работе о Рахели Фарнхаген возвела в ранг этического субъекта:

В обществе, которое базируется на привилегиях, родовой спеси и высокомерии знати, парии всегда репрезентируют подлинную гуманность, специфически человеческое, то, что отличает род людской. Инстинктивно обнаруживаемое парией

достоинство, уважение перед самым обликом человека являются первой ступенью к моральному устройству разумного мира для всех [Arendt 1987: 199].

Арендт пишет эту книгу во Франции, куда в 1933 году вынуждена была бежать от нацистского преследования, и явно чувствует душевное родство с еврейкой Рахель, которую, несмотря на славу ее литературного салона, высший свет начала XIX века не торопился принимать в свои круги — и тоже по причине ее происхождения.

Героиня романа Бахман, казалось бы, живет в совершенно другом мире, чем Рахель Фарнхаген и даже чем Арендт времен своей молодости, — мире, прошедшем черз Холокост, — но здесь по-прежнему царит насилие, вытесняя уязвимых и слабых на обочину существования. Неслучайно Франца в момент крайнего отчаяния воскрешает в памяти Нюрнбергский процесс над врачами и буквально ощущает себя искалеченным узником концлагеря, дающим на нем показания. Придя к скрывающемуся в Египте доктору Кёрнеру за смертельной инъекцией, Франца хочет обличить того в совершенных преступлениях, но вместо обвинений и ненависти у нее невольно вырывается неподходящая фраза: «Извините». Именно это слово, как читала Франца в протоколах судебного заседания, произносит свидетель Б., когда просит прощения за то, что плачет и не может говорить. И в присутствии тех, кто сломал ему жизнь и уничтожил жизни миллионов других, эта формула вежливости звучит абсурдно. Драматизм происходящего усугубляется тем, что сами подсудимые, кому было за что просить прощения, ни разу не произнесли ничего подобного. Потоки их бесконечных оправданий не прерывались ни молчанием, ни слезами, ни просто смущением.

Суд же, который Франца невольно устраивает доктору Кёрнеру, заставляет нацистского преступника сбросить маску, перестать отпираться и тем самым признать свою вину. Стремясь положить конец терзающей ее боли, она не может убедить врача повторить то, что он тысячу раз проделывал в Дахау, но одна эта настойчивая просьба, воскрешающая призраки прошлого, вынуждает его спастись бегством. И это единственный эпизод в романе, когда Франца осознает свое превосходство: «Кёрнер действительно сбежал — из-за нее, из-за страха перед ней. Впервые кто-то испытывал страх перед ней, а не она — перед кем-то, больше не она... Я все же кое-кого научила бояться. Одного из них. Да, я это сделала» [Bachmann 1979: 71]. Переворачивая привычную расстановку сил, героиня, однако, не склонна вживаться в роль того, кто удерживает власть над другими путем манипуляции их страхом. Она скорее с удивлением отмечает в себе чувство победы, чем упивается им. И в этом отказе Францы перенимать тактику противника выражается та же идея, которая прочитывается в стихотворении Бахман «Изо дня в день» — мысль, что зла в мире не станет меньше, если угнетатель и угнетаемый, жертва и палач просто поменяются местами.

* * *

В книге об Эйхмане Ханна Арендт скрупулезно воссоздает историю массовых убийств через слова, мотивы и поступки одного из «архитекторов Холокоста» и таким образом рисует картину тотального насилия, фокусируясь на тех, кто

его творит. А Ингеборг Бахман, исследуя природу того же насилия художественными средствами, дает в своих произведениях слово жертвам. Сведение двух этих ракурсов позволяет достичь некоего панорамного видения, которое не ограничивается страшными событиями прошлого, но делает зримой ту репрессивную сеть властных отношений, что и сегодня опутывает общество. В интеллектуальном диалоге Бахман и Арендт, начало которому положила их личная встреча, соединяются, подкрепляя и легитимируя друг друга, острая актуальность литературного письма и фундаментальность философских построений. Представленная в ранней лирике Бахман негативная стратегия сопротивления воинствующему духу мирного времени, будучи пропущена сквозь размышления Арендт о моральной ответственности каждого, проявляющейся в том числе в отказе от действия, вскрывает неразрывность двух уровней человеческого существования — экзистенциального и политического. Преобладающая же в позднем, прозаическом творчестве австрийской писательницы тема «обыкновенного фашизма», которым проникнута приватная жизнь, получает дополнительное измерение в свете теории Арендт о банальности зла, в любой момент способного развернуться в трагедию колоссального размаха.

Библиография / References

- [Арендт 2008] — *Арендт Х.* Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме / Пер. с англ. С. Кастьальского, Н. Рудницкой. М.: Европа, 2008.
- (*Arendt H.* Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. Moscow, 2008. — In Russ.)
- [Арендт 2013] — *Арендт Х.* Ответственность и суждение / Пер. с англ. Д. Аронсона, С. Бардиной, Р. Гуляева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2013.
- (*Arendt H.* Responsibility and Judgment. Moscow, 2013. — In Russ.)
- [Арендт 2014] — *Арендт Х.* О насилии / Пер. с англ. Г.М. Дашевского. М.: Новое издательство, 2014.
- (*Arendt H.* On Violence. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Арендт 2017] — *Арендт Х.* Vita Activa, или О деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. В.В. Библихина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
- (*Arendt H.* The Human Condition. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Бахман 1988] — *Бахман И.* Реквием по Фанни Гольдман / Пер. с нем. Л. Лунгиной // Повести австрийских писателей / Сост. Ю. Архипова. М.: Радуга, 1988. С. 401—438.
- (*Bachmann I.* Requiem for Fanny Goldmann // Povesti avstriyskikh pisateley / Ed. by Yu. Arkhipov. Moscow, 1988. P. 401—438. — In Russ.)
- [Бахман 1981] — *Бахман И.* Избранное: Сборник / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1981.
- (*Bachmann I.* Selected Works. Moscow, 1981. — In Russ.)
- [Крюкова, Коваль 2021] — *Крюкова Е.Б., Коваль О.А.* Между поэзией и правдой: Ингеборг Бахман и Жан Амери о смысле родины, языка и морали // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 74. С. 268—288.
- (*Kriukova E.B., Koval O.A.* Mezhdru poeziei i pravdoy: Ingeborg Bakhman i Zhan Ameri o smysle rodiny, yazyka i morali // Tomsk State University Journal of Philology. 2021. No. 74. P. 268—288. — In Russ.)
- [Арендт 1987] — *Арендт Х.* Rahel Varnhagen: Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. 7. Aufl. München; Zürich: Piper, 1987.
- [Арендт 1995] — *Арендт Х.* Between Friends. The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy, 1949—1975 / Ed. by C. Brightman. New York; San Diego; London: Harcourt, Brace & Company, 1995.
- [Арендт 2013] — *Арендт Х.* Wahrheit gibt es nur zu zweien: Briefe an die Freunde / Hrsg. von I. Nordmann. München; Zürich: Piper, 2013.
- [Арендт, Johnson 2004] — *Арендт Х., Johnson U.* Der Briefwechsel: 1967—1975 / Hrsg. von

- E. Fahlke und Th. Wild. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- [Bachmann 1979] — *Bachmann I.* Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldmann. 2. Aufl. München, Zürich: Piper, 1979.
- [Bachmann 1987] — *Bachmann I.* Gedichte und Erzählungen / Ausgewählt von H. Koopmann. Stuttgart; Hamburg; München: Deutscher Bücherbund, 1987.
- [Bertheau 2016] — *Bertheau A.* "Das Mädchen aus der Fremde": Hannah Arendt und die Dichtung. Rezeption — Reflexion — Produktion. Bielefeld: transcript Verlag, 2016.
- [Heidelberger-Leonard 1995] — *Heidelberger-Leonard I.* Versuchte Nähe: Ingeborg Bachmann und Jean Améry // Text + Kritik. Heft 6: Ingeborg Bachmann. 1995. S. 154—162.
- [Johnson 1974] — *Johnson U.* Eine Reise nach Klagenfurt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- [Wandruszka 2008] — *Wandruszka M.L.* Ingeborg Bachmann und Hannah Arendt unter Mördern und Irren // Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft. 2008. Vol. 38. Nr. 1. S. 55—66.
- [Weigel 1999] — *Weigel S.* Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999.
- [Wild 2009] — *Wild Th.* Nach dem Geschichtsbuch: deutsche Schriftsteller um Hannah Arendt. Berlin: Matthes & Seitz, 2009.

Psyche, архив, искусство:

О ПОЭЗИИ ИНГЕБОРГ БАХМАН

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_44

Начиная с «Архивной лихорадки: фрейдистской печати» (1995) Деррида, взаимосвязь между психоанализом и архивом считается вполне установленной. Во-первых, существует психический архив, включающий в себя работы Фрейда, анализы конкретных случаев и другие документы, в которых Фрейд выступает как авторитетная фигура. Во-вторых, это точка зрения, согласно которой психоанализ и сам является наукой об архивах, архивоведением. Механизм подавления записывает раз и навсегда информацию, не циркулирующую на сознательном уровне, и тем самым обуславливает ответные действия и реакции субъекта на события и отношения. Более того, подобно тому как в задачи психоанализа входит извлечение этих записей на поверхность сознания, так и изучение архивного документа — это попытка отыскать смысл в разрозненных остатках прошлого, которое не поддается наблюдению само по себе. И психоанализ, и архивоведение тесно связаны с постоянными действиями запоминания и забывания; с латентными и эксплицитными проявлениями желания и разума; а также с механизмами, обуславливающими их поддержку и ограничение.

В самом деле, объект фрейдистской топографической психической структуры под стать архивному документу детерминирован силами, чьи следы стерты из непосредственной памяти, однако все еще присутствуют в самом объекте. К тому же Фрейд и сам не единожды уподоблял психоаналитика археологу, увлекающему на свет фрагменты человеческого сознания. Помимо этимологической общности между «археологией» и «архивом», термин *psychische Akte* (психический акт, действие), использованный Фрейдом, отсылает к присутствию архива в психическом аппарате: немецкое *Akte* означает также документ; а во множественном числе, *Akten*, отсылает к собранию соответствующих документов в хранилищах архива (акты). Содержание и смысл психического аппарата, как и архивного документа, подвергаются непрерывному изменению. Новые данные меняют смысл, структуру, даже природу старых. Отнюдь не будучи суммой непреложных фактов, психический аппарат формируется под воздействием двух кластеров информации: один — видимый и доступный наблюдению, другой — латентный и обретающий смысл только через соотнесенность с первым. Два эти кластера состоят в динамических отношениях на протяжении всей жизни субъекта. Психический аппарат как архив, архив как психический аппарат: динамический, пребывающий в постоянном движении и трансформации, живой организм.

Такие динамические взаимоотношения существуют и в другой области: пересечении искусства и архива. Свидетельский импульс произведений искусства составляет жизненно важную часть усилий запечатлеть, записать — наперекор забвению и отрицанию во времена, когда Историю насильственно принуждают к амнезии; запись тем самым принимает форму борьбы, опирающейся на свои собственные ресурсы. Иными словами, в эпоху, когда власть

удерживается лишь благодаря уничтожению архивов (и в материальном, и в абстрактном смысле), архивный импульс искусства обретает форму ответственности. Вероятно, не будет преувеличением сказать, что любое побуждение свидетельствовать подразумевает желание архивировать: любое стремление выразить подразумевает желание архивировать. Увиденное в такой перспективе, пересечение искусства и архива, или, скорее, присутствие архива в искусстве, выходит за пределы простого свидетельствования о событиях и расшатывает полярность между сохранением и творческим импульсом в силовом поле. Не соотносится ли это силовое поле со сложным сосуществованием утопического и архаического, как его предлагает понимать Эрнст Блох в своем «Принципе надежды» (1954—1959)? Можно сказать, что это область, где, согласно Блоху, утопический импульс, реализующий «дневные» мечты посредством направленных на будущее фантазий, и бессознательное, определяющее направление «ночных» грез (этого корневого записывающего резервуара), работают плодотворно.

Архаическое и утопическое в поэзии Ингеборг Бахман

«Поэзия, — говорит Ингеборг Бахман, — в отличие от романа и пьесы, направлена на внутреннее, а не внешнее, в той мере, в какой она создает возможность переполнять». И добавляет: «Вероятно, поскольку поэзия может делать нас несчастными, поскольку она способна делать это... она может стать движущей силой, наполненной для нас знанием, чтобы понимать наши внутренние процессы» («Франкфуртские лекции»). Наполненная знанием сила подразумевает живой архив психического аппарата, записанный при помощи внутренних вопросов, задаваемых миру и поэтическому субъекту. Такая перспектива — еще и основная причина, почему это эссе сосредоточено именно на поэзии из всех других видов искусства и на Бахман из всех других поэтов. Ее поэзия, напоминающая о связях между присутствием архива в искусстве и мыслью Блоха, является обоюдоострой: обращенность к новому, к грядущему, с одной стороны, и попытка противостоять стиранию болезненных воспоминаний — с другой. Иными словами, утопический импульс, принимающий форму «направленных на будущее фантазий», сфокусированный на творчестве и преобразовании, с одной стороны, а с другой — желание запечатлеть урон, нанесенный психическому аппарату конкретными историческими событиями. Поэтический корпус Бахман осциллирует между двумя этим противоположностями.

Это колебание заметно уже в названиях двух ее первых сборников стихов. Вышедшее в 1953 году «Отсроченное время» («Die gestundete Zeit») отсылает к появлению на горизонте отложенного до срока времени; таким образом, это время действия. Три года спустя, в 1956-м, выходит «Призыв к Большой Медведице» («Anrufung des Großen Bären») — название, напрямую связанное с темнотой. Между двумя этими сборниками, конечно, нет строгих границ. Колебание происходит в виде небольших волн, пронизывающих поэтический корпус. Утопический импульс, жажда действия, движения к новому — и подступающий вместе с ними страх: все это переплетено как ночные грезы и дневные мечты. В любом случае, однако, Бахман выступает за личную отвагу. Действие необходимо предпринять, и оно должно руководствоваться надеждой. Первые

же строчки «Отплытия» («Ausfahrt»), стихотворения, которым открывается сборник «Отсроченное время», — наглядный тому пример: «Дым подымается над землей. / Не отводи глаз от рыбацкой лачуги, / ибо солнце сядет / прежде, чем ты оставишь позади десять миль»¹. В том, что зря Блоха переживается здесь как закат, чувствуется освобождающая тональность личного отклика на историческую трансформацию. Без солнца-вожатого морское путешествие полно опасностей, и тем не менее личность должна сохранять стойкость и ясность ума: «Даже когда корабль зарывается носом / и берет неверный курс, / стой твердо на палубе». Путешествие не только необходимо, но и безотлагательно; нельзя дожидаться восхода солнца. Подчеркивая личную ответственность, Бахман в то же время не упускает из виду страх, поджидающее в конце раскаяние и необратимость действия. Но самое важное — невозможность оставаться невосприимчивым, не реагировать: «Земля скрылась из виду. / Надо было рукой хвататься за отмель / или волосами цепляться за скалы».

Отплытие на закате подразумевает, что движение к новому и неведомому, «еще-не-осознанному» (Блох), не полностью свободно от бремени воспоминаний. Иными словами, поэтическое «я» демонстрирует своего рода сопротивление тому, чтобы стать сознательным. Однако сопротивление, возникающее в продуктивном поле творчества, не равно сопротивлению человеческого субъекта. Сопротивление, о котором идет речь, проистекает из конкретного общественно-политического контекста: «Новое, к которому направляется творческое прокладывание пути, есть прежде всего также и новизна начинания» (Блох). Поэтическое начинание Бахман не могло не столкнуться с сопротивлением такого рода в эпоху, когда в обществе не утихали споры о коллективной и личной вине, а дискуссии между сторонниками забвения и памяти о болезненном прошлом длились десятилетиями, чтобы в итоге уступить сцену индустрии развлечений. И тем не менее, несмотря на сопротивление, отречение и отказу нет места. Стихотворение «В сумерках» («Im Zwielicht»), вновь отсылающее к заре, завершается следующими строками: «Но я уже готова к мгновенью / в любви, для меня осколок падает / в пламя, для меня он превращается в свинец, / каким был. И за пулей / стою я, одноглазая, худющая, меткая, / и посылаю ее встретить утро». Память, тяжелая как пуля, остается живой, запечатленной, но не посредством травмированного сознания, укорененного в прошлом. Она посылается в Новое, в утро.

Способен ли поэтический субъект по-настоящему преодолеть сопротивление и превратить его в утро? Первое стихотворение, открывающее «Призыв к Большой Медведице», похоже на перевернутое «Отплытие». «Игре конец» («Das Spiel ist aus») начинается следующим образом: «Мой милый брат, когда мы плот наладим / по небу плыть вдвоем? / Мой милый брат, намокнет груз, будь он неладен, / ко дну пойдем»². На смену поэтическому «я», откликающемуся на призыв отправиться в плавание к неведомому по бескрайнему морю, приходит домашняя обстановка задушевного разговора сестры и брата. Этически ответственный призыв к безотлагательному действию, как в стихотворении «Отсроченное время», которое открывалось предостережением о приближении жестоких дней, более невозможен, потому что «разбиты ноги в кровь от

1 Здесь и далее стихотворения И. Бахман, кроме особо оговоренных случаев, даются в нашем переводе. — А.С.

2 Перевод Алёши Прокопьева.

множества камней»: «Любимый, спать теперь. Игре конец. Всё. Спать. / Рубахи белые вздуваются. На цыпочках. К другому». Движение по-прежнему имеет место, но оно уже не руководствуется надеждой. Поэтическое «я», отправившееся в открытое море, терпит крушение. Передвигающееся «на цыпочках», слабое и измотанное, оно пытается выжить, переждать ночь. Теперь бескрайнее море — это «мертвый порт», «Toter Hafen», как в одноименном стихотворении, где «великие, смеющиеся первооткрыватели / попали в мертвый рукав реки». Страстной вере в Новое пришел конец. В каком-то смысле поэтический субъект уступает необходимости *заставить выжить*, этой третьей формулы, сфабрикованной реальностью Освенцима наряду с двумя другими — *заставить жить* и *позволить умереть*³. Поэтический язык, похоже, не может найти основание, чтобы оправдать свое существование перед лицом этой реальности. Даже «К солнцу» («An die Sonne») из того же второго сборника, выражающее приверженность солнечному свету в энергичных центральных строфах, выглядит как последний безнадежный шаг. Стихотворение заканчивается строкой: «Наплачусь от неумолимой потери зрения».

Бахман не стремится напрямую свидетельствовать об исторических событиях. Она запечатлевает личность, которая, вместо того чтобы быть и становиться созидательным субъектом Истории, загоняется в слабую позицию объекта. Поэтический корпус Бахман — это фиксация того, как исторические обстоятельства формируют психический аппарат человека. Что, на ее взгляд, возможно только через произведение: «За реальные проблемы берутся очень по-разному. Эти проблемы невозможно обсуждать на конференциях и конгрессах. Если реальная проблема существует, то такую проблему в самом положительном смысле невозможно обсуждать. И единственным ответом, который можно дать на такую проблему, является само произведение, завершение произведения» («Выступления и интервью»). Для автора, говорит Бахман, социальные и политические конфликты проявляются в конфликте с языком. Что следует делать в такой ситуации, так это противостоять реальности посредством нового языка; и быть способным совершить «прыжок к этике и знанию» («Франкфуртские лекции»), не питая иллюзий, что язык может быть освободительным сам по себе.

Поэт, архивариус

Как говорилось в начале, фрейдистская модель психического аппарата представляет собой разновидность архива. Но тут нужно провести важное различие: если в государственных хранилищах документы отбираются и сортируются архивариусом — что является позицией власти, — в психическом аппарате такого отбора не происходит; записывается все. Поэт, стремящийся запечатлеть работу психического аппарата, принимает на себя роль архивариуса в государственном архиве и (зачастую неосознанно) решает, какое содержание, сформированное общественно-политическими силами, надо зафиксировать, а какое следует отложить в сторону. В этом смысле поэт с его свидетельством — это тот, кто архивирует уже-самоархивирующую психическую структуру по-

3 Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Пер. с итал. М.: Европа, 2012. С. 164.

средством поэтического вмешательства. Может ли язык, любой язык, обеспечить достаточные ресурсы для такого предприятия?

Ответ на этот вопрос можно попытаться найти в присущей свидетельству двойственности. Эта двойственность заключается во взаимно соотнесенном существовании возможности и невозможности: для того чтобы кто-то имел возможность свидетельствовать через язык, другой должен не иметь возможности говорить. Свидетельство автора требует от нее говорить от лица немого, безязыкого субъекта. Утверждение Бахман, что реальные проблемы, по существу, не подлежат обсуждению и единственный ответ на них — это произведение, фактически подразумевает существование чего-то, что не может быть выражено вне произведения, что не может быть никем высказано. Если дело обстоит именно так, в своем произведении поэт говорит, по существу, от лица другого. Даже если эта ситуация освобождает поэтическое свидетельство как психический архив от верховенства событий и придает ему метатемпоральный характер, имплицитная двойственная структура свидетельства ставит поэта в трудное положение: если речь автора обусловлена неспособностью другого говорить, то автор тогда является «субъектом де-субъективации»⁴. Поэт-свидетель, этот этический субъект, является субъектом, свидетельствующим об аннигиляции субъективности. Если дело обстоит таким образом, может ли поэзия быть по-настоящему способна запечатлеть работу психического аппарата посредством нового языка?

В эпоху перемен Бахман выступала за то, чтобы противостоять реальности при помощи нового языка. С другой стороны, она утверждала, что для того чтобы продолжать писать стихи, ей необходимо верить в то, что она может писать стихи; вскоре Бахман оставила поэзию и продолжила свою деятельность в других областях литературы. И хотя для понимания последствий такого решения в более широком масштабе потребуются дополнительные разыскания, можно высказать предположение, что оно подразумевает неуверенность в попытке создать новый язык. В такой ситуации свидетельство поэта, установленного как субъект десубъективации, становится архивированием неархивируемого: неадекватности речи. Поэтическая траектория Бахман показывает нам, что попытка поэтического языка заново конституировать субъект может — в эпоху исторической трансформации — потерпеть поражение на границах языка. Ресурсов телесного и художественного архивов поэта здесь тоже не хватает. Тем не менее запечатлевая то, что не может быть зарегистрировано в архивах событий и фактов, то есть неадекватность речи, поэт приглашает нас в продуктивное поле творчества, где встречаются новое и вытесненное/забытое, утопическое и архаическое. Подобно тому, как «темнота, которую мы видим в небе, есть не что иное как невидимость света»⁵, язык поэта, который в конечном счете свидетельствует о неадекватности речи в своей попытке архивировать психику, создает, возможно, новый языковой архив, где запечатлено невыразимое. Подходя к усилиям поэта архивировать психический аппарат с этой точки зрения, мы, быть может, подходим и немного ближе к тому, как понимал Историю Блох.

Перевод с англ. Александра Скидана

4 Там же. С. 159.

5 Там же. С. 171.

Советская философия: контексты и влияния

Михаил Маяцкий

Воспитывать философией, воспитывать к философии

(К ПОЗДНЕСОВЕТСКИМ ПЕДАГОГИКО-
ФИЛОСОФСКИМ ИНИЦИАТИВАМ)

Michail Maiatsky

Education Through Philosophy, Education to Philosophy
(On Some Late Soviet Pedagogico-Philosophical Initiatives)

Михаил Маяцкий (независимый исследователь) mmaiatsky@gmail.com.

Michail Maiatsky (Independent Scholar) mmaiatsky@gmail.com.

Ключевые слова: альтернативная педагогика, Э.В. Ильенков, Ф.Т. Михайлов, Е.М. Богат, М.К. Мамардашвили, В.Н. Сагатовский

Key words: alternative pedagogics, Evald Ilyenkov, Felix Mikhailov, Eugeny Bogat, Merab Mamar-dashvili, Valery Sagatovsky

УДК: 101+37.03

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_49

UDC: 101+37.03

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_49

В статье рассматривается педагогическое измерение позднесоветской философии и особенно такие ее аспекты, как протрепетические (в отличие от идеологизированных пропедевтических) книги по философии (например, Евгения Богата), педагогические идеи Московского логического кружка, круга Э.В. Ильенкова, философские стороны движения коммунаров. Общим элементом этих феноменов была идея воспитания человека, способного не адаптироваться к уже существующему обществу, а обновить его сообразно с коммунистическими идеалами, созвучными с мировой культурой, тяга к которой выступала своего рода антиидеологической фрондой, в целом приемлемой в рамках брежневской доктрины культурности.

This article examines the pedagogical dimension of late-Soviet philosophy and especially such aspects of it as protreptic (as opposed to ideologised pro-paedeutic) philosophy books (e.g. by Evgeny Bogat), the pedagogical ideas of the Moscow Logical Circle, Evald Ilyenkov's circle, and the philosophical aspects of the communards' movement. The common element of these phenomena was the idea of educating a person capable not of adapting to the existing society, but of improving it in accordance with communist ideals, which were formulated as consonant with world culture, the longing for which acted as a kind of anti-ideological dissidence, soft enough to be accepted within the framework of the brezhnevian doctrine of culturality.

От Платона до Витгенштейна философия отстаивала и оспаривала — у софистики, у религии, у собственно педагогов — свою роль в воспитании, будь то народа или индивида. Случай советской философии, конечно, во многом особый. Не будет преувеличением считать всю коммунистическую идеологию своего рода воспитательной доктриной, определившей педагогико-инфантилизирующий характер отношений между советским государством и обществом. Но было бы опрометчиво сводить к этому весьма сложные отношения между философией и педагогикой в СССР и то, как они сказались на популярной (не путать с учебной!) литературе по философии.

Само присутствие философии в сакраментальной идеологической обойме было не всегда и не вполне очевидным. Для Маркса философия подлежала критике и отвержению как часть «ложного сознания», идеологии. В СССР, как мы знаем, такое толкование философии было признано экстравагантно радикальным и попросту замолчано, а победило более плоское толкование как идеологии, так и философии, почерпнутое, в свою очередь, из домарксистской дидактико-энциклопедической литературы¹. Так стал возможен оксюморон «марксистская идеология» (буквально: марксистское ложное сознание), а философия была принята в лоно официального советского мировоззрения. При этом введение *философии* (а не просто «основ марксизма-ленинизма») в учебные программы высшего образования в 1956 году стало элементом революционно-оттепельного процесса возвращения к «потерянной» революции, к подлинному, раннему, «философскому» Марксу (к истокам! *ad fontes!*). Затем обязательное присутствие философии в высшем образовании (включавшем вечернее и заочное) стало элементом брежневской парадигмы «культурности». В долгосрочной перспективе оно оказалось вместе с тем и бомбой замедленного действия: рано или поздно «овладение мировой культурой» должно было обнаружить свою неуживчивость с однопартийной системой, преследованием инакомыслия и идеологической цензуры².

Во введении обязательного преподавания философии ретроспективно видится амбивалентность, свойственная, впрочем, многим советским институциональным артефактам. В нем можно усмотреть попытку и оспорить, подорвать основы, ввести опасный элемент субверсии, но и уберечь (подорываемое) здание от опровержения более радикального, добавить спасительный клапан. Такая двойственность будет очевидна на примере тех попыток *воспитания философией*, о которых пойдет здесь речь.

Программа по *воспитанию философией* дополнялась и усложнялась восходящей к Античности протрепетической (*πρωτρεπτικός [λόγος]*, *exhortatio*) установкой на побуждение и *воспитание к философии* как деятельности, до

-
- 1 В 1970-е годы была предпринята попытка осмыслить эту литературу во всей ее преемственности и самодостаточности под рубрикой «диатрибической традиции» [Потемкин 1973; 1980], но термин не прижился, и серьезного изучения заимствований в марксизм-ленинизм из до- и внемарксистских источников, кажется, не предпринималось.
 - 2 Например, Ф. Незеркотт пишет по поводу литературы о Платоне в советское время: «Даже поверхностный взгляд на учебные пособия, энциклопедические статьи или комментарии к переводам диалогов приводит к выводу, что наука сталинской эпохи помимо воли давала почву для независимого мышления. Например, пространные выдержки из платоновских диалогов, цитировавшиеся в различных учебных пособиях, воспитывали у читателя вкус к запрещенному плоду и позволяли ему самому судить, соответствует ли прочитанное ими прилагаемому объяснению» [Незеркотт 2011: 165].

которой еще нужно дорасти и заниматься которой дозволено не каждому. Определенный престиж философии шел рука об руку со сверхконтролем, объектом которого она была. Учебные книжки по философии разрешалось поэтому писать только сверхпроверенным товарищам. Популярная же детская и юношеская философская литература практически отсутствовала.

Учебники изъяснялись с необразованными взрослыми на кондовом партийном языке. Это была обратная сторона всеобщей инфантилизации: если все дети, то к ним в равной степени подходит один и тот же язык. Говорить с детьми о философии по-детски, в некотором роде *понарошку*, означало делать опасное допущение, что дети способны вырасти, превратиться во взрослых (совершеннолетних, по Канту) и требовать, чтобы с ними говорили *по-настоящему*. Раз истина была едина и неделима, ее полагалось сообщать как она есть вечно подрастающему, но никогда до конца не взрослеющему, вечно молодому поколению.

Конечно, для тысяч и тысяч любознательных юношей и девушек наличная философия выступала скорее препятствием, которое некоторые из них все же смогли преодолеть. Так об этом говорил Мераб Мамардашвили:

Насколько я себя помню, мои первые шаги в философии и влечение к ней были обусловлены (как я теперь понимаю) не какими-то эмпирическими причинами социального свойства и не проблемами общества, в котором я родился, а скорее моим неосознанным желанием воссоединиться с чем-то, что мне казалось частью меня самого, родным мне, но почему-то утраченным и забытым. Или, если говорить определеннее, как я сужу об этом сегодня, — с неким общечеловеческим началом культуры. Кстати, тут же я хочу заметить, что дорогу к этому воссоединению *преграждал* тогда (я не случайно выделяю это слово) и существовавший язык философии; язык учебников и философского образования, обратившись к которому я, конечно, не мог обрести то, что бессознательно искал [Мамардашвили 1988: 37].

Мамардашвили говорит далее в этом тексте о сознании как сознании иного. Он показывает, в какой степени философии присуща связь с *иной* реальностью, поверх, через голову окружающей реальности. Он пишет о свойственной философии (но особенно характерной для его поколения) «иномирной ностальгии». Что понималось под этим *иным*? Трансцендентное? Прошлое? Будущее? Универсальное (если не сказать просто *западное*, некий «западный канон»)? Глубинно-фундаментальное?

В течение всего сталинского периода таким «иным», такой трансценденцией мог быть лишь *коммунистический идеал*, он же основание критики несовершенной реальности. Дискурс об этом «ином», разумеется, строго регламентировался и контролировался, в том числе на уровне формы. Отклонения от официозно-книжного, почти канцелярского идеологического стиля допускался только в цитатах — например, маргиналий Ленина из его «Философских тетрадей». Робкие перемены наметились только в брежневскую эпоху. В 1968 году выходят «Об идолах и идеалах» Эвальда Васильевича Ильенкова [Ильенков 1968] — книга, написанная как разговор с читателем. Но настоящим откровением стала вышедшая в популярной тогда молодоговардейской серии «Эврика» книга Валерия Николаевича Сагатовского «Вселенная философа» [Сагатовский 1972]. Философ впервые был показан здесь не как носитель неземной истины (или как слуга линии партии), а как профессионал, почти ре-

месленник, профессиональные заботы которого немногим отличаются от проблем других работников. Просочились в книгу и некоторые наметки критического анализа философии:

Несмотря на исключительно благоприятные условия, сложившиеся для развития философии в нашем обществе, она не гарантирована от определенных опасностей и изъянов, на которые не стоит закрывать глаза. В самом деле, почему иной физик или математик после выборочного знакомства с работами философов приходит порой к выводу, что культура его [собственного] мышления выше и он лучше может решать проблемы человеческого познания или поведения, чем философ-профессионал? [Там же: 13].

Здесь поражают две вещи: признание, что «не все, товарищи, благополучно», и допущение возможности вынесения философии на суд точных и естественных наук³.

Не случайно поэтому, что иное отношение к философии в среде так называемого интеллектуального марксизма повлекло за собой и иное отношение к педагогике. Несомненным педагогическим целеполаганием было отмечено философствование и Мамардашвили, но еще более оно свойственно Э.В. Ильенкову⁴ и людям его круга: Василию Васильевичу Давыдову, Владимиру Петровичу Зинченко, Феликсу Трофимовичу Михайлову...

Здесь, в полном согласии с радикально прочитанным Марксом, философия считалась не апогеем марксистской революционной теории, а исторически определенным и, следовательно, обреченным на отмирание эпифеноменом определенного способа общественного разделения труда. Поэтому и разрабатывалась не философия, а та форма критики, которая может позволить выйти за ее, философии, пределы. Субстратом этой критики выступало то, что служило одновременно, с одной стороны, исходной точкой разделения на отупляющий труд и оторванные от реальности идеи и, с другой — перспективой его преодоления, а именно практика, деятельность. При всех различиях между упомянутыми людьми, а также всеми теми, кто так или иначе тяготел к «исходной ячейке» позднесоветского философствования, знаменитому Московскому логическому (а позже также к методологическому) кружку, общей чертой для всех них выступает подчеркивание деятельного, творческого характера личности. В общественной атмосфере, где экономическое и политическое творческое действие было практически невозможно, вычитывание у Маркса гимна творчеству не могло не раздражать мастодонтов, предпочитавших сводить творчество к труду на благо родины и к участию в художественной самодеятельности.

Напомню, что как «философию практики» обозначил марксизм Антонио Грамши в своих «Тюремных тетрадах», для того чтобы обмануть тюремную цензуру. Но вместе с тем Грамши взял не случайное слово. В марксизме и сам Грамши и его поздние (осознанные или неосознанные) советские последователи — шестидесятники видели прежде всего *теорию практики*, а в комму-

3 Автор не только практиковал «воспитание философией», но и размышлял над философской базой педагогики [Сагатовский 1987].

4 Выделим его нашумевшую в момент публикации статью [Ильенков 2002] и его участие в знаменитом педагогическом эксперименте со слепоглухонемыми детьми [Ильенков 1975]. См. в целом: [Э.В. Ильенков и проблемы образования... 2015].

низме — движение, в согласии со знаменитой формулой из «Немецкой идеологии» (1845): коммунизм не состояние, не идеал, а движение [Маркс, Энгельс 1955: 34]. Молодой дух этого оттепельного поколения стремился вернуться и к идеалам молодой советской власти, и к взглядам молодого Маркса.

Какая же конкретно деятельность, какое творчество имелось в виду? Многократно философы этого направления подчеркивали, что речь идет не только и не столько о создании ценностей, например произведений искусства, сколько о творчестве новых отношений. Именно такая задача формулировалась и, несомненно, по-своему успешно выполнялась Георгием Петровичем Щедровицким⁵ и всем его движением. Отчетливое переживание сложившегося коллективного разума (если не коллективного мыслящего тела) упоминается во многих мемуарах «игротехников». Постоянно подчеркивалось образовательное или самообразовательное измерение организационно-деятельностных игр, в которых не было учителей и учеников, а все участники, включая организаторов, претерпевали метаморфозу в той степени, в которой они преобразовывали (пусть и виртуально) реальность.

Так или иначе деятельность, практика (или «творчество» в более эмоционально-романтических трактовках) рассматривались в теориях, ратовавших за возвращение к «подлинному марксизму», как единство изменения обстоятельств и изменения человека. Практика понималась, таким образом, как единый континуум деятельности и воспитания. Уже по этому вопросу представители «интеллектуального марксизма» противостояли господствующей педагогической доктрине, сообразно с которой педагогика ограничивается вверенным ей сектором, приводя ребенка в соответствие с идеалами общества, зеркалом которого и является школа.

Вся острота конфликта между педагогическим официозом и радикалами обнажилась уже под занавес брежневской эры в истории со сборником, невинно озаглавленным «Философско-психологические проблемы развития образования», вызвавшим бурную критику Академии педагогических наук. Первая глава, написанная редактором-составителем В.В. Давыдовым, открывалась зачином, на котором можно и теперь обучать современных молодых историков идей читать тексты той эпохи:

Деятельность культурно-исторического субъекта в наши дни приобретает все более выраженный творческий характер. Естественно, что такая деятельность не может быть ориентирована на эмпирию, напротив, она ориентируется — причем сознательно и систематически — на теорию [Философско-психологические проблемы... 1981: 5].

В стране, где портрет Эзопа незримо осенял каждый письменный стол, эта невинная фраза содержала уже зашкаливающее количество крамолы. Ибо тут же противопоставление эмпирии и теории переводилось на язык педагогики.

Под невинным титулом «эмпирическая педагогика» имелась в виду та официально-оппортунистическая ортопедия, которая ставит своей целью «дать индивиду возможно более полную подготовку для включения в наличную систему видов и форм деятельности» [Там же: 6], или его «социализа-

5 Напомню, что он с 1958 года работал редактором в Издательстве Академии педагогических наук РСФСР, а с 1960 по 1965 год был научным сотрудником НИИ дошкольного воспитания той же академии.

цию», то есть включение индивида в имеющиеся общественные отношения. Другое дело — «теоретическая педагогика», которую представляли и защищали авторы сборника. Она не принимает статус-кво (как эмпирическая), а стремится его объяснить, выявить его историческую обусловленность, понять особые (включая *превращенные*) формы — как деятельности, так и формирования личности, — преодоление которых и ставится в качестве задачи — в том числе и педагогики. Но как возможна такая критическая оценка? Только через различение между формами особенными и всеобщими — теми, с точки зрения которых только и возможна критика. Самому знанию не под силу такое различение (читай: сама эмпирическая педагогика не в силах различить между особенными и всеобщими формами, поскольку она сама целиком в плену первых). Кому же оно под силу?

В силу исторически сложившегося разделения труда... потребность теоретического мышления в рефлексии наиболее полно реализуется в философии, которая, подключая в качестве рефлексии целостность человеческой культуры, разрушает (преодолеывает) господствующий тип мышления и действия даже тогда, когда они еще не исчерпали своих возможностей. <...> Вот почему наука, в частности педагогика, не может стать теоретической дисциплиной без установления теснейших связей с философией [Философско-психологические проблемы... 1981: 8].

Так авторы сборника обосновывали необходимость своего, философского, участия в педагогическом процессе, чтобы сделать его способным порвать пути эмпирии реального социализма и устремиться к горизонту коммунистического идеала. Для этого авторы сборника считали необходимым «воспитание философией» — и не столько детей, сколько эмпирических педагогов. Разумеется, авторы сборника из тактических соображений четкого разделения фронтов сгущают краски — (плохой) педагогике противостоит (хорошая) философия — и фигурой умолчания подсказывают проникательному читателю, что современная им философия в огромной мере столь же «эмпирична», как и современная им педагогика. Зачем же конкретно нужна философия? Чтобы получить *понятие* человека, *понятие* в гегелевско-ильенковском смысле: понимание человека, его постигнутую всеобщую сущность, а не эмпирически укорененное в данном месте и времени *представление*. Вот это *понятие* человека (иначе говоря, его *идеальный образ*) и должен руководить воспитанием. Только так можно осознать границы *наличной* педагогической системы и наметить пути выхода за ее пределы. Отсюда понятна важность дебатов об идеальном, которые инициировал Э.В. Ильенков [Ильенков 1962а; 1962б; 1963] и которые оказались по сути главной философской дискуссией (поздне)-советской⁶ философии: идеал, по Ильенкову (и против Давида Израилевича Дубровского) — это не ментально-нейрофизический образ, а та действительность, которую человек преобразует, преобразуя себя. Сообразно с этим опре-

6 Я придерживаюсь «укороченной» датировки советской философии: на мой взгляд, она просуществовала немногим более трех с половиной десятилетий — от середины 1950-х годов до крушения советского строя. До этого, от «философского парохода» и уж во всяком случае, с начала 1930-х годов (после дискуссии между дебординцами и механистами) в СССР философии не было. Действительно, для существования философии нужны определенные минимальные социальные и политические условия, которые в этот период не были соблюдены.

делением, целью воспитания является не приспособление ребенка к *наличному* обществу, а формирование *завтрашних* членов общества.

По прошествии нескольких десятков лет легко упрекнуть авторов сборника в том, что историческому представлению человека они противопоставляют некое всеобщее-внеисторическое, некую модель «всесторонне развитой личности», практически апеллируют к «природе человека», пусть даже и подлежащей преодолению. Это предвещало и предвосхищало ту волну «общечеловеческого» и «гуманистического», которая определила перестроечную и раннепостсоветскую идеологию (пока в ней, уже в новом эоне, не возобладали *raх rossica*, «русский цивилизационный код» и прочие «острова» и «крепости»). Так или иначе, у авторов «формирование личности [отнюдь] не может быть сведено к системе воспитательных воздействий на нее, но выступает как процесс деятельного присвоения и реализации сущностных сил человека» [Философско-психологические проблемы... 1981: 11].

В конце книги авторы приходят к выводам, которые нам с высоты последующего опыта могут показаться лишь вдвойне сомнительными. В.В. Давыдов видит выход

в создании единой и развернутой системы общественного воспитания детей от рождения до зрелости... В этих социальных условиях воспитание уже в принципе нельзя строить, исходя из наличия у ребенка способностей, возникающих независимо от воспитательных воздействий; все наличное в нем теперь выступает как результат предыдущих стадий целенаправленного воспитания. Необходимость воспитывать всех детей, доводя каждого ребенка до зрелости (т.е. невозможность отсева), позволяет свести в единую систему все формы деятельности ребенка по усвоению общественно заданных способностей [Давыдов 1981: 158–159].

Таким образом, существующая система критиковалась «слева». Наличной системе следовало, по мнению авторов, противопоставить сверхплановый и сверхнормативный подход, который бы наверняка стал последней судорогой «единой трудовой школы» перед окончательным коллапсом системы, как общественной, так и воспитательной.

Феликс Трофимович Михайлов (1930–2006), важный автор сборника, был не только теоретиком сценки философии и педагогики, но и ее практиком. Примерно с середины 1970-х и, по крайней мере, до середины 1990-х годов он с коллегами активно разрабатывал проект КОЦ, культурно-образовательных центров [Михайлов 1990], который мыслился как ответ на конкретные запросы «снизу»⁷. По словам автора,

главное отличие этих центров от гимназий, лицеев и т.п. как раз в том, что организация и функционирование КОЦ по своим целям, задачам и действиям призваны преобразовывать не только способы обучения и воспитания как таковые, но именно всю совокупность общественных отношений в городском микрорайоне или рабочем поселке... в селе... [Михайлов 1990: 20].

КОЦ — это «организационные и пространственно локализованные формы деятельного общения разных поколений» [Там же: 20–21], это не усовершен-

7 Около 1973 года в АПН СССР обратился председатель совхоза и попросил помочь в создании школы, совмещающей и среднюю школу, и сельхоз-ПТУ, и культпросветучилище и т.д., чтобы обеспечить село кадрами.

ствование школы, детсада, театра, музея, фабрики и т.п., а «программа поиска новой прочной связи поколений в общем деле, поиска соединения труда, культуры и образования» [Там же: 42]. «Общее дело» — вряд ли здесь случайное выражение, и аналогия идей КОЦ с проектами, соединяющими школу, музей, завод, лабораторию и кладбище (Николай Федоров) более чем очевидна. Феликс Михайлов предельно сближал педагогику и философию. Для него это было *одно* дело. Школа, по его мнению, должна была стать

школой рефлексивного, критического, аффективного смыслочувствия. Она призвана образовать в человеке исторически и рефлексивно, а потому критически мыслящего философа, потому и способного стать мастером в любом особенном деле. А стать и быть философом — это очень просто: надо научиться сократически мыслить — мыслить самостоятельно о мире и человеке, о всеобщих формах отношения человека к миру и мира к человеку. Тем самым — мыслить эмоционально и нравственно [Михайлов 2001а: 551].

Как истинный ильенковец (читай: гегельянец) он считал, что нет никакой иной возможности образовать или образоваться, кроме как предприняв-пре-терпев *феноменологию* становящегося сознания, совпадающую с логикой всеобщих форм осознанного человеческого бытия. Образование, диалектика и обретение свободы выступали для него синонимами. Поэтому он всячески оспаривал возможность некоей отдельной «философии образования». Она невозможна или возможна «в лучшем случае [как] философски рефлексивная критика эмпиризма в педагогической теории, но никак не [как] “часть” такой» [Михайлов 2001б: 511].

Если вернуться к оттепели, то заслуживает упоминания другой философско-образовательный замысел, практически современный игродейтельности щедровитян, близкий к ней типологически, но сегодня гораздо менее известный. Если Щедровицкий двигался от философии, то это движение пришло со стороны педагогики. Я имею в виду так называемое коммунарское движение. Оно возникло в начале 1960-х годов, и у его истоков стоит харизматическая личность Игоря Петровича Иванова (1923—1992), позднее профессора Ленинградского государственного пединститута им. Герцена и члена Академии педагогических наук СССР. Уже в 1956 году он объединил в Ленинграде под названием Союз энтузиастов (СЭН) группу молодых педагогов и вожатых, критично настроенных по отношению к господствующей отечественной педагогике. Члены группы обратились к отброшенным или сильно переименованным официальной педагогикой идеям 1910—1920-х годов: не только к знаменитым к А.С. Макаренку, С.Т. Шацкому, В.Н. Сороке-Росинскому, но и к менее известным Игнатию Вячеславовичу Ионину (автору тезиса «Каждому — всё»), Александру Григорьевичу Ривину (разработавшему «совместную педагогику», или «педагогику сотрудничества»), а также к опыту, накопленному движениями — скаутским, тимуровским и др. Все эти идеи Иванов экспериментально внедрял в деятельность Коммуны юных фрунзенцев, о которой затем писал журналист и педагог Симон Соловейчик. В 1963 году в пионерском лагере «Орленок» (который становится полигоном для коммунарской педагогики) прошел Всесоюзный сбор юных коммунаров (естественно, с ведома и при поддержке комсомола). В том же году в Ленинграде на базе ЛГПИ создается Коммуна им. Макаренко, а в «Комсомольской правде» начинает выходить коммунарская по направленности тематическая страница для старшеклассников «Алый парус».

В конце 1965 года ЦК ВЛКСМ объявляет о прекращении поддержки коммунарского движения. Хотя оно не было официально запрещено, но на эту странную гвардию внутри армии стали практически везде смотреть косо.

Сутью коммунарского метода была организация «коллективных творческих дел», а популярным принципом — «Каждое дело — творчески! Иначе — зачем?». Как видим, лексика не многим отличается от щедровицкой или от «деятельностной». Проповедовалась забота об *общем деле*, уверенность в его осуществлении (это называлось «мажорная установка на мир»). Интересно, что педагогика была интегрирована в деятельность, и коммунары много говорили о само- и взаимовоспитании.

Коммунары осознавали альтернативность, почти маргинальность своего, впрочем, достаточно широкого движения. Об этой альтернативности им напоминала их повседневная борьба с педагогическим официозом. Вместе с тем их установкой оставался марксизм и коммунизм. Деятельность понималась одновременно как субверсивная и как абсолютно верная идеалам марксизма и революции. Каким образом? Очень просто: государство пошло и продолжает идти не тем путем, омещанилось и бюрократилось, теперь нужно строить коммунизм вопреки ему, инициативой на местах, снизу, а не сверху, как это делает оно.

Всю их протестную работу пронизывала идея, что они деятельно и реально приближают коммунизм и, в отличие от их врагов-функционеров, принимают коммунистические идеалы всерьез. Коммунарское движение было очень плюральным и разные параллельные течения далеко не всегда сотрудничали, а иногда и остро конфликтовали. Примечательно, что камнем преткновения стала, в частности, проблема отношения деятельности и философии. Как пишет активист и историк движения Ричард Соколов: дискуссии разгорелись, «например, по вопросу о взаимоотношениях с комсомолом или по вопросу о том, как относиться к изучению юными коммунарами философии...» [Соколов 2005: 123] (к сожалению, это все, что известно об этих спорах).

Вернемся из этого параллельного мира к философии. Часто невозможно было разделить воспитание к философии и просто воспитание. Суть многих выступлений (не все из которых были записаны) Мераба Мамардашвили сводилась к нравственному призыву, а то и к проповеди, призывающей слушателя и читателя (тебя!), к выходу за свои рамки, к морально-интеллектуальному усилию.

Но рядом с философией (и не претендуя на столь строго охраняемый бренд, то есть попросту не упоминая всуе имени философии) сложился и особый жанр публицистической литературы (как и особый пласт деятельности), который сочетал философский и/или этический поиск с практиками, в том числе деятельно-утопическими. Здесь можно упомянуть целую плеяду очень разных авторов: Ольгу Чайковскую (1917—2012), Евгения Богата (1923—1985), Валерия Аграновского (1929—2000), Симона Соловейчика (1930—1996), Юрия Дружникова (1933—2008), Юрия Щекочихина (1950—2003)... Почти все они писали о воспитании — но и о преступности, правосудии, проводя как бы сублиминальный месседж о криминогенности и аморальности существующих общественных отношений, которые, следовательно, необходимо преобразовывать, а вовсе не учить гражданина адаптироваться к ним. Они жалуются на отсутствие у молодежи этических установок, этической ориентации, чувства ответственности, на безразличие к идеалам, на воинствующую безнравственность, на

«ненависть к тому, что всем нам дорого», на стремление «дорогое унизить, растоптать» [Богат 1979а: 72—73]. Это во многом была легальная публицистическая форма социальной критики, дозирувавшая философию, искусство, литературу, проповедь, очерк (преимущественно судебный) в зависимости от издания и его целевой аудитории.

Каждый из только что упомянутых авторов заслуживает отдельного рассмотрения. Я несколько подробнее остановлюсь на самом философском, или, по крайней мере, самом философствующем из них — Евгении Михайловиче Богате (1923—1985), писателе, публицисте, многолетнем обозревателе отдела коммунистического воспитания «Литературной газеты», стоявшем у истоков (созданного уже после его смерти) Института человека АН СССР (директор И.Т. Фролов). Его позицию можно обозначить как гуманистический коммунизм. Как и многие другие «мягкие» диссиденты, он постоянно обращается к опыту раннеревolutionонного, досталинского, «отрицающего» марксизма (Дзержинский предстает *позитивной* фигурой — возможно, через Маяковского), как бы дает понять, что перелистнуть страницу нынешнего холодно-аморального социализма можно будет только жарким, активно-революционным способом. В 1967 году он дебютировал абсолютно своеобразным текстом, который он жанрово обозначил как «философскую повесть», — «Четвертый лист пергамента» (в сети имеется микроклуб поклонников именно этого произведения). Повесть представляет собой главы-тетради, написанные от имени некоего архитектора, который с двумя коллегами, искусствоведам и еще одним архитектором, были посланы в город Т. (в котором без труда угадывается Таллин), чтобы вдохнуть жизнь в старый город.

Задуман был город фантастический и подлинный: с туманными пятнами фонарей на улица узких, как шпаги, с веселым огнем и запахом жареного мяса в трактирах, с гостиницами, где каждая балка дышит вечностью, а половицы постанывают, как в баснословные столетия, когда их топтали сапоги крестоносцев, с бюргерскими замкнутыми домами — кухни в них торжественны, как алтари [Богат 1979б: 120].

Коллеги-друзья спорят о готике (XII—XIII века!) то в гостинице, то в барах, а то копаются в местном «фантастически запущенном архиве». Где находят (и без труда читают; нам не сообщается, на каком языке) пергаментную тетрадь архитектора XIII века Виларда и распутывают его сложные отношения с местным епископом Свангом. В трех последующих тетрадях, которые жанрово можно отнести к фэнтези, действие уже происходит в XIII веке. История должна пролить свет на загадочное исчезновение 4-го листа пергамента из альбома Виларда. Весь текст дышит той «тоской по мировой культуре», о которой говорил Мандельштам и которую наверняка имел в виду Мамардашвили в приведенной в начале статьи цитате⁸.

Но основной жанр Евгения Богата — очерк. И это неслучайно, учитывая семантический ореол советского варианта этого жанра: положительные герои этих очерков составляют не столько «соль земли», как их легендарные предки

8 История эта не вполне придумана. Вилард действительно существовал. Вилар де Онкур (Villard de Honnecourt) был пикардским северо-французским архитектором XIII века, и в его знаменитом альбоме, хранящемся во Французской национальной библиотеке, действительно не хватает листов.

по «истории революционного движения», сколько смазку, без которой система давно бы развалилась (как и ее заводы, дороги и автомобили). Идея, стоящая за этими текстами, сводится к смеси негромкого социального протеста с этикой малых дел. Социальная система такова, что без этих подвижников, энтузиастов, аскетов, чудаков и чудиков она бы функционировать не смогла, но и система, и чудаки порождены одним истоком — революцией, идеей коммунизма. Таким образом, положительные герои оттеняют несостоятельность системы, но и реабилитируют ее, показывая конститутивный характер этого героического элемента. Только система застыла и бюрократизировалась и стала инструментализировать чудаков, этих Дон Кихотов, для латания производимых ей дыр. Вместе с тем Богат без особого нажима проводит крамольную идею: об общем благе пекутся отнюдь не госчиновники, а как раз «внесистемные» чудаки.

Но от этики малых дел Богат поднимается, как и многие русские мыслители, до космизма: «Сначала надо понять, что ты начался с первых рисунков оленей на стенах пещер, а потом, что ты не кончишься никогда, потому что нет и не будет минуты, когда бы не возникали рисунки оленей на стенах пещер в мирах, затерянных в космосе...» [Богат 1979б: 204]. Очевидна идейная и стилистическая близость этой феноменологии космического духа к страннейшей «Космологии Духа», спинозистскому труду Э.В. Ильенкова начала 1950-х (если не конца 1940-х) годов (см.: [Софронов 2022]), или к позднему космомарксизму Г.С. Батищева.

«Иное» Богата находится в прошлом, в мире до НТР⁹, до джаза¹⁰ и других «искушений века» (кавычки Е. Богата) [Богат 1974: 69], в мире уютном и бюргерском (но, упаси боже, не «мещанском»! это позднесоветское стоп-слово еще ждет своего исследователя), оно не чужд и прогресса, от всей души уповая на его человеческий, гуманистический характер. Богат выдвигает, например, идею о созидательной потенции субъективности (эмоций): станут явными «тайно светящиеся пласты человеческого сердца», ведь когда-нибудь и улыбка станет обладать животворящей силой [Там же: 198—199]. Эти идеи явно перекликаются с проблематикой производства отношений, столь дорогой интеллектуальным марксистам. Таким образом, у Богата находим элементы и Мамардашвили (с его этикой усилия и тоской по материку мировой культуры, от которого откололся советский остров), и Ильенкова (с его объективным идеальным), и Батищева (с его космоэкологией).

Кто ориентирует человека в сверхсложном современном мире? Из разговора с (еврейским) книготорговцем Богат выводит: не наука, не искусство. Кто ответит на

вопрос тысячелетний и вечно новый: что такое сегодня человек? жизнь человеческого духа? человеческая личность?.. Разумеется, философия. Естественно,

9 См. уклончиво «о воздействии ее (НТР. — М.М.) на человеческую душу» [Богат 1974: 12]. См. также о вине техники в утрате «вечных человеческих ценностей» (кавычки Е. Богата, цитирующего немецкого исследователя Шопенгауэра Артура Хюбшера, чья обзорная книга о философии XX века была переведена в 1962 году на русский язык) [Там же: 39—40]. В очерках Богат приводит, конечно, и много примеров гармоничного, «гуманистичного» освоения техники, об «очеловечивании техники», для которого в *принципе* создает условия социализм и которое недоступно капитализму.

10 Джазу свойственна «работа на понижение», его «ритм вызывает *антикатарсис*», согласно анонимному психологу (женщине, 38 лет) [Там же: 26—27].

рождается вопрос: как, не снижая истинно философского, «высокого» мышления, добиться того, чтобы читали миллионы? Вопрос этот мог бы показаться неразрешимым, если бы возможность широкого понимания не была заложена в самой философии... порой тяготеющей к общению с широким кругом людей [Богат 1979а: 115–116].

Но наши место и время уникальны:

Ведь первый раз в истории человечества и в истории самой философии речь идет о подлинно миллионном читателе, живущем и действующем в обстановке небывало сложной, меняющейся с небывалой быстротой действительности, которую хочет он с небывалой силой осмыслить и понять! [Там же: 116]

«Подлинно миллионный читатель» философской литературы делал из СССР воистину философскую землю обетованную¹¹. Однако, по мысли Богата, многомиллионный читатель не должен опростить, вульгаризировать, «опустить» философию. Она не может быть просто хобби.

Хобби: им может быть тысяча милых вещей. Любовь к музыке, коллекционирование художественных альбомов и резьба по дереву, к хобби можно отнести множество странностей и чудачеств, а также почтенно-серьезных занятий. Но есть одна вещь, которая не может быть хобби (в легкомысленном понимании этого слова), — увлечение философией, ибо философия — любовь к мудрости. Это не может быть хобби хотя бы потому, что увлечение не больше чем увлечение, а любовь не меньше чем любовь. Нет ничего неприятнее поверхностно-«интеллектуальных» разговоров на философские темы, которые ведут великовозрастные люди, склонные к той или другой моде, и нет ничего отраднее первых больших философских вопросов у подростков, задумывающихся о высших целях существования [Там же: 132].

Так же как советская идеология в целом, советская педагогика лишь на поверхностный взгляд представляется единой и монолитной. На деле она являла собой поле брани разнообразных педагогических проектов. Если брать только послесталинское время, то одни из них были скорее консервативно-гуманистическими (Мамардашвили, Богат), другие — проективно-конструктивными (методологи, коммунары), а третьи стремились объединить ставшее и становящееся в синтез по типу «Феноменологии духа» (Михайлов, Давыдов). В каждый из этих проектов обязательно, но весьма по-разному включалась и философия, выступавшая в этой перспективе *и как средство, и как цель воспитания*.

Было бы упрощением полагать все «альтернативные» проекты чуждыми советской идеологии (как несколько поспешно утверждает, например, Светлана Табачникова в своей изданной по-французски в 2007 году и недавно переведенной на русский язык книге о «методологах» [Табачникова 2023]). Ведь в коммунистическую идеологию эксплицитно (не только в партийных, собственно идеологических текстах, но и в литературе, театре, философии...) входили и тезисы, на которых особо настаивали как раз «альтернативные» направления. Например, что все принадлежит народу, то есть людям, как ресурс их деятельности; что человек — хозяин вселенной и своей судьбы; что недоста-

11 Это одна из центральных идей Бориса Гройса [Гройс 2007].

точно объяснять мир, надо его еще изменить или даже изменять; что нельзя довольствоваться достигнутым; что каждый человек — творец и что тот не в полной мере личность, кто не творит; что мало говорить, надо делать, и пр. и пр. И интеллектуальные марксисты, и щедровитяне, и коммунары, и публицисты-морализаторы воплощали эту активистскую ипостась коммунистической идеологии.

Библиография / References

- [Богат 1974] — *Богат Е.М.* Диалог с судьей. М.: Советская Россия, 1974.
(*Bogat E.M.* Dialog s sud'ey. Moscow, 1974.)
- [Богат 1979а] — *Богат Е.М.* Ничто человеческое. М.: Политиздат, 1979.
(*Bogat E.M.* Nichto chelovecheskoe. Moscow, 1979.)
- [Богат 1979б] — *Богат Е.М.* Четвертый лист пергамента // *Богат Е.М.* Ахилл и черепаха. М.: Московский рабочий, 1979. С. 119—205.
(*Bogat E.M.* Chetvertyy list pergamenta // *Bogat E.M.* Akhill i cherepakha. Moscow, 1979. P. 119—205.)
- [Давыдов 1981] — *Давыдов В.В.* Психическое развитие и воспитание // *Философско-психологические проблемы развития образования* / Ред. В.В. Давыдов. М.: Педагогика, 1981. С. 146—169.
(*Davydov V.V.* Psikhicheskoe razvitie i vospitanie // *Filosofsko-psikhologicheskie problemy razvitiya obrazovaniya* / Ed. by V.V. Davydov. Moscow, 1981. P. 146—169.)
- [Гройс 2007] — *Гройс Б.* Коммунистический постскриптум / Пер. с нем. А. Фоменко. М.: Ad Marginem, 2007.
(*Groys B.* Das kommunistische Postskriptum. Moscow, 2007. — In Russ.)
- [Ильенков 1962а] — *Ильенков Э.В.* Идеальное // *Философская энциклопедия: В 5 т. Т. 2.* М.: Советская энциклопедия, 1962. С. 219—227.
(*Il'enkov E.V.* Ideal'noe // *Filosofskaya entsiklopediya: In 5 vols. Vol. 2.* Moscow, 1962. P. 219—227.)
- [Ильенков 1962б] — *Ильенков Э.В.* Проблема идеала в философии (статья 1-я) // *Вопросы философии.* 1962. № 10. С. 118—129.
(*Il'enkov E.V.* Problema ideala v filosofii (stat'ya 1-ya) // *Voprosy filosofii.* 1962. No. 10. P. 118—129.)
- [Ильенков 1963] — *Ильенков Э.В.* Проблема идеала в философии (статья 2-я) // *Вопросы философии.* 1963. № 2. С. 132—144.
(*Il'enkov E.V.* Problema ideala v filosofii (stat'ya 2-ya) // *Voprosy filosofii.* 1963. No. 2. P. 132—144.)
- [Ильенков 1968] — *Ильенков Э.В.* Об идолах и идеалах. М.: Политиздат, 1968.
(*Il'enkov E.V.* Ob idolakh i idealakh. Moscow, 1968.)
- [Ильенков 1975] — *Ильенков Э.В.* Александр Иванович Мещеряков и его педагогика // *Молодой коммунист.* 1975. № 2. С. 80—84.
(*Il'enkov E.V.* Aleksandr Ivanovich Meshcheryakov i ego pedagogika // *Molodoy kommunist.* 1975. No. 2. P. 80—84.)
- [Ильенков 2002] — *Ильенков Э.В.* Школа должна учить мыслить! // *Ильенков Э.В.* Школа должна учить мыслить: учебное пособие. М.: МПСИ; Воронеж: МОДЭК, 2002. С. 6—55.
(*Il'enkov E.V.* Shkola dolzhna učit' myslit'! // *Il'enkov E.V.* Shkola dolzhna učit' myslit': uchebnoe posobie. Moscow; Voronezh, 2002. P. 6—55.)
- [Мамардашвили 1988] — *Мамардашвили М.К.* Проблема сознания и философское призвание // *Вопросы философии.* 1988. № 8. С. 37—47.
(*Mamardashvili M.K.* Problema soznaniya i filosofskoe prizvanie // *Voprosy filosofii.* 1988. No. 8. P. 37—47.)
- [Э.В. Ильенков и проблемы образования... 2015] — *Э.В. Ильенков и проблемы образования: материалы XVII Международной научной конференции «Ильенковские чтения»*, Москва, 27—28 марта 2015 года / Под ред. Е.В. Мареевой. М.: СГА, 2015.
(*E.V. Il'enkov i problemy obrazovaniya: materialy XVII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii "Il'enkovskie chteniya"*, Moskva, 27—28 марта 2015 goda / Ed. by E.V. Mareeva. Moscow, 2015.)
- [Маркс, Энгельс 1955] — *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология // *Маркс К., Энгельс Ф.* Собр. соч.: В 50 т. Т. 3. М.: Политиздат, 1955. С. 7—544.
(*Marks K. Nemetskaya ideologiya* / *Marks K., Engels F.* Sobr. soch.: In 50 vols. Vol. 3. Moscow, 1955. P. 7—544. — In Russ.)

- [Михайлов 1990] — Михайлов Ф.Т. К поискам выхода из кризиса образования: культурно-образовательные центры (теоретическое обоснование) // Культура, образование, развитие индивида / Под ред. Ф.Т. Михайлова. М.: ИФ АН СССР, 1990. С. 20—47.
- (Mikhaylov F.T. K poiskam vykhoda iz krizisa obrazovaniya: kul'turno-obrazovatel'nye tsentry (teoreticheskoe obosnovanie) // Kul'tura, obrazovanie, razvitie individa / Ed. by F.T. Mikhaylov. Moscow, 1990. P. 20—47.)
- [Михайлов 2001а] — Михайлов Ф.Т. Образование философа // Михайлов Ф.Т. Избранное. М.: Индрик, 2001. С. 528—552.
- (Mikhaylov F.T. Obrazovanie filosofa // Mikhaylov F.T. Izbrannoe. Moscow, 2001. P. 528—552.)
- [Михайлов 2001б] — Михайлов Ф.Т. Философия образования: ее возможность и перспективы // Михайлов Ф.Т. Избранное. М.: Индрик, 2001. С. 452—512.
- (Mikhaylov F.T. Filosofiya obrazovaniya: ee vozmozhnost' i perspektivy // Mikhaylov F.T. Izbrannoe. Moscow, 2001. P. 452—512.)
- [Незеркотт 2011] — Незеркотт Ф. Восприятие Платона в Советской России (1920—1960 гг.) // Логос. 2011. № 83. С. 158—169.
- (Nezerkott F. Vospriyatie Platona v Sovetskoj Rossii (1920—1960 gg.) // Logos. 2011. No. 83. P. 158—169.)
- [Потемкин 1973] — Потемкин А.В. О специфике философского знания. Ростов н/Д.: Изд-во РГУ, 1973.
- (Potemkin A.V. O spetsifike filosofskogo znaniya. Rostov-on-Don, 1973.)
- [Потемкин 1980] — Потемкин А.В. Проблема специфики философии в диатрибической традиции. Ростов н/Д.: Изд-во РГУ, 1980.
- (Potemkin A.V. Problema spetsifiki filosofii v diatribicheskoj traditsii. Rostov-on-Don, 1980.)
- [Сагатовский 1972] — Сагатовский В.Н. Вселенная философа. М.: Молодая гвардия, 1972.
- (Sagatovskiy V.N. Vselennaya filosofa. Moscow, 1972.)
- [Сагатовский 1987] — Сагатовский В.Н. Философские основания педагогической деятельности // Вестник высшей школы. 1987. № 1. С. 22—32.
- (Sagatovskiy V.N. Filosofskie osnovaniya pedagogicheskoy deyatel'nosti // Vestnik vysshey shkoly. 1987. No. 1. P. 22—32.)
- [Соколов 2005] — Соколов Р.В. Социальное участие в отечественном общественно-педагогическом движении XX века. М.: Педагогика, 2005.
- (Sokolov R.V. Sotsial'noe uchastie v otechestvennom obshchestvenno-pedagogicheskom dvizhenii 20-go veka. Moscow, 2005.)
- [Софронов 2022] — Софронов В. Положение мертвых. Ревизионистская история «русского космизма». М.: V-A-C Press, 2022.
- (Sofronov V. Polozhenie mertvykh. Revizionistskaya istoriya "russkogo kosmizma". Moscow, 2022.)
- [Табачникова 2023] — Табачникова С.В. Московский методологический кружок (1954—1989). Мышление и деятельность. М.: РОССПЭН, 2023.
- (Tabachnikova S.V. Moskovskiy metodologicheskij kruzhok (1954—1989). Myshlenie i deyatel'nost'. Moscow, 2023.)
- [Философско-психологические проблемы... 1981] — Философско-психологические проблемы развития образования / Ред. В.В. Давыдов. М.: Педагогика, 1981.
- (Filosofsko-psikhologicheskie problemy razvitiya obrazovaniya / Ed. by V.V. Davydov. Moscow, 1981.)

Майя Соболева

Марксизм в работе Валентина Волошинова «Марксизм и философия языка»

Maja Soboleva

Marxism in Valentin Voloshinov's "Marxism and the Philosophy of Language"

Майя Соболева (Университет Марбург, вне-плановый профессор; доктор философских наук) sobolme63@gmail.com.

Maja Soboleva (Dr. habil.; Professor, Philipps University of Marburg) sobolme63@gmail.com.

Ключевые слова: марксизм, философия, философия языка, языкознание, Волошинов, Богданов

Key words: marxism, philosophy, philosophy of language, Voloshinov, Bogdanov

УДК: 82.091+821.161.1+7.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_63

UDC: 82.091+821.161.1+7.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_63

Цель данной статьи состоит в анализе работы В.Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» на предмет того, какой марксизм данный автор берет в качестве метода для анализа языка. Показано, что дискуссии среди российских марксистов двадцатых годов были продолжением дискуссий между Г.В. Плехановым и В.И. Лениным, с одной стороны, и А.А. Богдановым — с другой. Первые представляли так называемый ортодоксальный марксизм, а их оппонент считал, что марксистское учение подлежит творческому развитию. Основное различие автор статьи видит в том, что «ортодоксы» воспринимали марксизм как завершенную теорию, а их противник — как метод. После анализа основных направлений, по которым Богданов провел модернизацию марксизма, автор исследует марксистский подход, предлагаемый Волошиновым. Показано, что основные идеи Волошинова во многом совпадают с идеями Богданова, а в его «социологической поэтике» марксизм используется как метод для исследования языка в духе последнего. Делается вывод, что источником марксизма, о котором идет речь в работе Волошинова, могут быть идеи Богданова.

The purpose of this article is to analyze the work of V.N. Voloshinov "Marxism and Philosophy of Language" to define which type of Marxism the author takes as a method for analyzing language. Discussions among Russian Marxists of the 1920s continued the discussions between G.V. Plekhanov and V.I. Lenin, on the one hand, and A.A. Bogdanov, on the other. Plekhanov and Lenin represented the so-called "orthodox" Marxism, and their opponent believed that Marxist teaching was subject to creative development. The author of the article sees the main difference in the fact that the "orthodox" perceived Marxism as a complete theory, while their opponent perceived it as a method. After analyzing the main directions along which Bogdanov modernized Marxism, the author examines the Marxist approach proposed by Voloshinov. It is shown that Voloshinov's main ideas largely coincide with the ideas of Bogdanov, and in his "sociological poetics" Marxism is used as a method for studying language in the spirit of the latter. It is concluded that the source of Marxism discussed in Voloshinov's work may be Bogdanov's ideas.

Работа Валентина Николаевича Волошинова (1895—1936) «Марксизм и философия языка», изданная в 1929 году в Ленинграде, уже обращала на себя внимание исследователей. С точки зрения содержания она была открыта в 1970-е годы благодаря переводам на английский и французский языки¹. Множество споров

1 Перевод на английский язык был выполнен Р.О. Якобсоном в 1973 году, а на французский текст перевел в 1977 году М. Ягелло, но вышел он за авторством М. Бахтина, см.: [Voloshinov 1973; Bakhtine 1977].

она вызвала со стороны исследователей творчества М.М. Бахтина: некоторые из них оспаривали авторство Волошина и приписывали работу последнему². Цель данной статьи состоит в анализе этой работы в контексте марксистской философии. Разумеется, и этот аспект, заявленный в названии труда Волошинова, уже был исследован. Патрик Серио приводит обзор небольшой дискуссии по этому поводу, указывая, в частности, на то, что для французской марксистской интеллигенции семидесятых годов прошлого века, периода глубокого кризиса международного марксизма, этот текст был «спасательным кругом, надеждой, что можно было еще чего-то ждать от марксизма, исходящего из Советского Союза» [Серио 2015: 254]. Западные литературоведы, склонные приписывать авторство этой работы Бахтину, напротив, полагали, что марксизм только «идеологическая оболочка», а марксистские «пассажи являются всего лишь простыми вставками, предназначенными для обмана цензуры» [Там же: 255]. Такой же широкий разброс во мнениях, от прочтения текста Волошинова как тоталитарного до глубоко антимарксистского, наблюдается среди российских постсоветских исследователей³ — в советское время эта работа как не соответствующая марксистско-ленинской догматике замалчивалась. Для Патрика Серио не представляет сомнения то, что книга Волошинова своего рода «диалектический синтез» [Там же: 257] марксизма и разного рода лингвистических теорий от В. фон Гумбольдта, К. Фосслера и Ф. Де Соссюра, психоанализа З. Фрейда и социологических учений, включая теорию Н. Бухарина. Серио довольно подробно анализирует этот синтез с немарксистской стороны. Открытым же остается вопрос о том, *какой марксизм положен Волошиновым в основу его работы*. Неясность по этому поводу нередко становится герменевтическим камнем преткновения для исследователей. Так, Мария Бондаренко пишет:

Несмотря на то что автор использует семиологическую и марксистскую терминологию (знак, сигнал, идеология, класс, общество и пр.), он не дает себе труда объяснить по поводу своей позиции. Создается впечатление, что марксистский метод, как и определенный семиологический подход, берутся автором как некие аксиомы, и по этой причине остаются не до конца обоснованными. Между тем отсутствие методологической ясности и нехватка видимой связности ставит немало проблем перед читателями Волошинова и допускает множество интерпретаций [Бондаренко 2007: 38].

Настоящее эссе представляет собой попытку определить, какого марксизма придерживался Волошинов при написании своей работы.

Двадцатые годы под знаменем марксизма

Прежде чем приступить непосредственно к анализу текста Волошинова, имеет смысл напомнить о том, в каком историческом контексте возникло это исследование. Двадцатые годы — это период не только триумфального шествия советской власти, но и период триумфального шествия марксизма. В 1922—

2 Подробный анализ этой дискуссии представлен в: [Алпатов 2005: 9—10].

3 Среди работ российских авторов, анализирующих исследование Волошинова, можно отметить такие, как [Васильев 1995; Махлин 2000; Паньков 1995].

1923 годах уплыли печально известные «философские пароходы», вывезшие в эмиграцию несколько сотен ученых, писателей и деятелей культуры, в значительной степени опустошив интеллектуальное пространство России. Еще действовали творческие группы, общества и кружки, чуждающиеся марксизма, такие как религиозно-философский кружок «Воскресение» А.А. Мейера и К.А. Половцевой, салон пианистки М.В. Юдиной, писательская группа ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), Александро-Невское братство, ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка). Но участие в таких сообществах, как и вообще немарксистское мышление, с начала двадцатых годов стало приравняться к контрреволюционной деятельности⁴. Так, в 1928 году Мейер и большинство членов его кружка, включая М.М. Бахтина, были арестованы, в этом же году впервые арестован и выслан в Нижний Новгород отец Павел Флоренский. Можно привести множество примеров подобного рода, они известны.

Публичные философские дискуссии были полностью перенесены на почву марксизма и ограничены его жесткими рамками. Большую известность в истории философии получили дискуссия о Спинозе (1925—1932), приуроченная соответственно к 250-летию со дня рождения и 300-летию со дня смерти философа, и дискуссия между так называемыми механицистами и диалектиками. По наблюдению Джорджа К. Клайна, в ходе дискуссии о Спинозе явно обозначились четыре группы: одну из них составляли А.М. Деборин, И.К. Луппол, Л.А. Маньковский и др., другую — Л. Аксельрод, Ш. Варьяш, Б.Э. Быховский и др., в своего рода «ортодоксальный центр» выделились М.Б. Митин и П.Ф. Юдин, к «ревизионистам» относились А.А. Богданов, Н.В. Валентинов, В.М. Шулятиков и др. [Kline 1952: 16—19]. За эти годы вышло девять книг о Спинозе с общим объемом более тысячи страниц, 46 статей с общим объемом более шестисот страниц, 19 разделов в сборниках с общим объемом более четырехсот пятидесяти страниц [Ibid.: 1]. Несмотря на огромное количество публикаций и расхождения в подходах, практически все работы давали материалистическую трактовку учения Спинозы и были главным образом нацелены на обоснование монизма, необходимого для марксистского утверждения единства теории и практики, что также отмечает Клайн [Ibid.: 18]. Дискуссия между «механицистами» и «диалектиками» в конечном итоге сводилась к вопросу о необходимости специальной марксистской философии. «Механицисты» — А.К. Тимирязев, И.И. Скворцов-Степанов, Н.Н. Бухарин и др. — ориентировались на естественные науки и исходили из того, что в век научно-технических революций философия неизбежно утратит свою роль метадисциплины, уступив место конкретным наукам. «Диалектики» — А.М. Деборин, Я.Э. Стэн и др. — напротив, отстаивали необходимость разработки марксистской материалистической диалектики, которая была бы в состоянии дать обоснование и объяснение и природным, и общественным процессам, в частности необходимости классовой борьбы⁵, и тем самым превратиться в универсальную методологию. «Диалектики» одержали верх в данной полемике, а победа была закреплена созданием в 1929 году Института философии Коммунистической академии, который возглавил А.М. Деборин и который разработал впоследствии канон марксистско-ленинской философии.

4 См., например: [Очистим Россию надолго... 2008].

5 Подробно эту дискуссию описал Иегошуа Яхот, см.: [Яхот 1981].

Происходившие в двадцатые годы философские дискуссии можно считать отголоском начавшихся уже в начале двадцатого века дискуссий между разошедшимися позже по политическим мотивам Г.В. Плехановым и В.И. Лениным, с одной стороны, и А.А. Богдановым — с другой. Плеханов, Ленин и их сторонники выдвигали в качестве основополагающих принципов марксизма материализм и диалектику, понимаемую исключительно как борьбу противоположностей, которой они придавали универсальный характер. За ригоризм в отстаивании буквы марксизма их стали называть ортодоксальными марксистами. Богданов, напротив, считал, что «традиция Маркса — Энгельса должна быть дорога нам не как буква, но как дух» [Богданов 1908: 66]. Отрицая «абсолютный марксизм» [Богданов 2010: 220] как набор готовых истин, он выступал за марксизм, понимаемый как «монизм метода» и как критическая теория.

В творческом развитии марксизма Богдановым можно выделить три направления. Во-первых, в теории познания марксизм — это прежде всего «идея социальности познания» [Богданов 2003а: 241], логично предполагающая «отрицание безусловной объективности какой бы то ни было истины, отрицание вечных истин» [Там же: 217]. Во-вторых, его марксистская социология приняла вид теории общественной организации, основанной на принципах разрабатываемой им теории систем — «тектологии». Одним из следствий его теории было убеждение в «исторической ограниченности» диалектики, которая есть лишь «частный случай организационных процессов, которые могут идти также иными путями» [Богданов 1913: 210]. В-третьих, достижение социализма он видел не на пути истребительной классовой борьбы, а как постепенный процесс общественного развития, в ходе которого формируется пролетариат, в силу своей объективной связи с научно-техническим прогрессом способный выступить как класс-организатор в деле рационального преобразования общества на научной основе в соответствии с познанными им законами природы и общества.

Дискуссии о марксизме велись в рамках партийных школ на Капри и в Болонье⁶, на партийных конференциях и в печати, получив свое завершение в книгах Ленина «Марксизм и эмпириокритицизм» (1909), направленной против Богданова и его единомышленников, и Богданова «Падение великого фетишизма. Вера и наука» (1910), направленной против Плеханова и Ленина. Приверженцы понимания марксизма как метода, допускающего творческое развитие, потерпели историческое поражение не в силу слабости их идей. Это было политическим поражением на фоне радикализации большевизма, сопровождавшегося партийным расколом в 1912 году после Пражской конференции, когда Ленин отказался от поиска компромиссов с другими течениями в РСДРП и пошел на разрыв с ними, и выделением большевиков в отдельную партию РСДРП(б) в 1917 году.

Заметим, что четко обозначившееся еще на заре российского марксизма противостояние между доктринерами, теми, кто понимал марксизм как целостную и завершенную теорию, и методологами, видевшими в марксизме метод научного познания, получило свое продолжение не только в философских дискуссиях двадцатых годов. Оно отразилось также на институционализации марксизма. Так, созданная в 1918 году Социалистическая академия обществен-

6 Одно из первых описаний этих школ дал С. Лившиц, см.: [Лившиц 1929].

ных наук некоторое время была проводником идей Богданова, вошедшего в президиум этого учебного заведения⁷. Ее реорганизация в Коммунистическую академию в 1924 году стала очередным и окончательным теоретическим и политическим поражением последнего. Созданный в 1921 году Институт научной философии, первым директором которого стал знаток Гегеля и будущий переводчик «Феноменологии духа» на русский язык Г.Г. Шпет, был альтернативным проектом. Но этот институт вскоре стал платформой «диалектиков», основывающих свои претензии на место в философии ссылкой на авторитет Г.Ф. Гегеля и Ф. Энгельса, и вошел в 1929 году в состав Института философии Коммунистической академии. Таким насильственным путем противоположности были соединены под эгидой «российско-марксистской церкви» [Богданов 1995: 33].

Двадцатые годы в Стране Советов прошли под знаменем марксизма⁸, который должен был объединить все интеллектуальные силы страны, включая представителей науки. В лингвистике марксистское понимание выкристаллизовалось прежде всего в форме социологического подхода к анализу языка и связанных с языком форм познания и структур общественной жизни. Об этом свидетельствуют такие работы, как «Язык и общество» Р.О. Шор, «Культура языка» Г. Винокура, «Язык как социальное явление» М.Н. Петерсона, «Язык революционной эпохи» А.М. Селищева. Характерны в этом отношении статьи Е.Д. Поливанова «О литературном языке современности», «Революция и литературные языки СССР», «Русский язык сегодняшнего дня» и «За марксистское языкознание», а также статьи Г.К. Данилова «Язык и стиль ораторской речи», «Язык общественного класса» и «К вопросу о марксистской лингвистике». По последней из этих статей, в которой Данилов намечает основные направления лингвистики, такие как «социальная обусловленность и классовая физиономия языка, нормирование языковых процессов и революции в языке» [Данилов 1928: 119], можно судить о типичном для того времени подходе к пониманию ее роли.

Также, как и в марксистской философии, в марксистском языкознании были свои «ортодоксы» и свои «методологи». К первым можно отнести Н.Я. Марра, выдвинувшего печально знаменитую «яфетическую теорию» в одноименной статье; ко вторым, например, Е.Д. Поливанова. Валентин Волошинов, как можно судить по работе «Марксизм и философия языка», принадлежит скорее к представителям второй группы.

Марксизм в работе «Марксизм и философия языка»

Работа «Марксизм и философия языка» носит вполне апологетический характер. Она построена в соответствии с правилами, которые будут канонизированы в советской академической практике. На фоне критики буржуазных направлений мысли, в данном случае на фоне критики психологизма (Дильтей и др.), «индивидуалистического субъективизма» (фон Гумбольдт, Штейнталь,

7 Об истории Социалистической академии общественных наук см.: [Метель 2017].

8 «Под знаменем марксизма» — советский философский и общественно-экономический журнал, выходивший в Москве с 1922 по 1944 год.

Фосслер и др.) и «абстрактного объективизма» (де Соссюр и др.), формулируется и отстаивается марксистское понимание языка. Цель работы Волошинова — «показать место проблем философии языка в единстве марксистского мирозерцания» [Волошинов 2000а: 351]. Именно «единство», о котором он пишет, представляет собой проблематическое понятие. Моя гипотеза состоит о том, что свою концепцию Волошинов сформулировал под влиянием философии Александра Богданова — прямым или косвенным.

Характеризуя поставленные им задачи как попытку «наметить лишь основное направление подлинно марксистского мышления о языке и те опорные методологические пункты, на которые должно опираться это мышление», Волошинов указывает на то, что его задача «осложнилась особенно тем, что в марксистской литературе нет еще законченного и общепризнанного определения специфической действительности идеологических явлений», что те области, которые не были разработаны основоположниками марксизма, «находятся еще на стадии до-диалектического механистического материализма» [Там же: 350]. Таким образом, он стоит перед той же проблемой, на которую ранее многократно указывал Богданов, развивая на принципах марксизма сначала свою монистическую теорию опыта, эмпириомонизм, а затем свою всеобщую теорию организации, «тектологию», — он столкнулся с проблемой неразработанности категориального аппарата марксистских социальных и гуманитарных наук.

Основатели марксизма, Маркс и Энгельс, как известно, не оставили после себя ни разработанной теории познания в целом, ни философии языка в частности. Вопросы языка лишь коротко затрагиваются Марксом в его работе «К критике политической экономии», где он указывает на социальную обусловленность языковых изменений, и Энгельсом в его труде «Происхождение семьи, частной собственности и государства» в связи с проблемой глоттогенеза. Поэтому стремление разработать марксистское языкознание в стране победившего марксизма вполне понятно. Этой задаче подчинена и работа Волошинова, усмотревшего в марксизме теорию, обладающую большим потенциалом для объяснения языка.

Не будет преувеличением сказать, что суть предложенного им марксистского подхода состоит в утверждении того, что «становящееся бытие» находит свое отражение в идеологии, а всякое «идеологическое преломление» сопровождается «преломлением в слове как обязательным сопутствующим явлением» [Там же: 359]. Это на первый взгляд кажущееся типично марксистским высказывание на самом деле отличается от понимания идеологии в «ортодоксальном» марксизме.

Волошинов использует этот термин не в Марксовом значении надстройки, непосредственно зависящей от базиса, то есть от производственных отношений, и выражающей специфические интересы определенного класса, выдаваемые за интересы всего общества через «ложное сознание», в частности через «товарный фетишизм». Он говорит об «идеологическом творчестве» и о различных «областях идеологии», при этом язык выступает у него в качестве одной из форм идеологии. Если у Маркса «идеология» понимается в узком смысле как функция, определяемая системой производственных сил и отношений и завязанная на классовое сознание, а у Ленина приобретает негативное значение как «буржуазная идеология», которая должна быть искоренена рабочим классом, то Волошинов использует слово «идеология»

в более широком и нейтральном смысле, понимая под ней способы отношения к действительности.

Заметим, что среди марксистов понимания «идеологии» как системы идей или культуры вообще придерживался Богданов. Его работа «Наука об общественном сознании», впервые опубликованная в 1914 году и выдержавшая несколько переизданий, была хорошо известна в стране. В ней он исходит из того, что

мало, однако, знать, что идеология произошла от производства, что она от него зависит и является «надстройкой над ним», по выражению Маркса. Надо еще понять, точно и определенно, что она такое на деле, в самой жизни, т.е. выяснить ее практический смысл и значение. Относительно этого до сих пор господствует большая неясность [Богданов 1914: 4].

Пытаясь прояснить функции идеологии, он определяет ее не только как производное от экономического базиса «общественное сознание», но и как активную «организующую форму» общества в целом [Там же: 29, 82]. В этом он отходит не только от Маркса, но и от родоначальника русского марксизма, претендующего на адекватную интерпретацию основоположника, Г.В. Плеханова. Идеология для Богданова не только понятие политики и политической философии, но и понятие теории познания, определяющее общественный подход к пониманию мира и, соответственно, способ бытия общественных групп. Если характер коллективного труда, согласно Богданову, формирует тип общества, то идеология как знаковая, символическая коммуникация составляет само общество, его ядро. Идеология, понимаемая как способ организации общения внутри коллектива, есть способ существования общества как такового. Все области культуры — науку, религию, искусство, обыденный язык — Богданов рассматривает как области идеологии, нацеленные на самосохранение и воспроизводство общественного целого, и видит в них и «материал и условие общественного развития» [Богданов 1906: 82].

Не только новаторским, но и имеющим важные последствия для политической теории является отрицание Богдановым линейной причинной связи между базисом и надстройкой, в отличие от марксистов-ортодоксов. Не отрицая того, что тип идеологии определяется в конечном итоге «трудовой причинностью», он придает идеологии самостоятельный характер, считая, что реорганизация общества не только невозможна без изменения общественного сознания, но что она должна с него начинаться — это основной принцип его теории социализма. Мы не будем углубляться в теорию Богданова и, возвращаясь к работе Волошинова, подчеркнем, что если первый считал необходимым переопределить само понятие идеологии по сравнению с Марксовым и плехановско-ленинским, то последний сетует лишь на то, что не развиты специальные науки об идеологическом творчестве. При этом понятие идеологии, обозначающее целое культуры, по существу совпадающее с богдановским, уже составляет исходный пункт его рассуждений⁹.

В данной связи стоит отметить, что исследователи творчества Волошинова, например Галин Тиханов [Тіханов 1998] и Инна Тылковски [Тылковски

9 В.М. Алпатов также отмечает, что волошинское понятие «идеология» шире обычно применяемого в марксизме [Алпатов 2000; 2005].

2011: 26], уже указывали на социологию как один из факторов, под влиянием которого сложилась его концепция языка. В этой связи обычно упоминается работа Н.И. Бухарина «Теория исторического материализма. Популярный учебник марксистской социологии», впервые изданная в 1921 году и переизданная до 1929 года восемь раз. Однако, во-первых, следует иметь в виду, что Бухарин сам долгое время находился под сильным влиянием организационных идей Богданова, хотя и полемизировал с ним¹⁰. Во-вторых, критикуя последнего за психологизм в объяснении общества и пытаясь усилить материалистический элемент в аргументации, он старался привести понятие об идеологии в соответствие с Марксовой идеей вторичности надстройки. Под идеологией Бухарин понимает «систему мыслей, чувств, образов, норм и т.д.», а надстройка включает в себя как более широкое понятие не только идеологию, но и «технику данной надстройки», то есть орудия труда, и социальные «отношения между людьми» [Бухарин 1918]. Борясь с «психологизмом» Богданова, Бухарин впадает в другую крайность: общественное развитие представит у него как «движение материальной формы» и как «диалектика материального становления», основу которого составляет «непрестанное столкновение сил, распад, рост систем, образование новых и их собственное движение — другими словами, процесс постоянного нарушения равновесия, его восстановления на другой основе, нового нарушения и т.д.» [Там же]. Сущность общественных отношений он видит в «трудоустройстве людей (рассматриваемых как “живые машины”) в пространстве и времени» [Там же]. Это дало повод для того, чтобы считать его теорию «механицистской». Заметим кстати, что Волошинов во введении к своей книге, написанной в период полемики с «механицистами», критически отзываясь о додиалектическом механицистском материализме.

Еще одним фактором, позволяющим предположить влияние Богданова на Волошинова, является антипсихологизм последнего. Бухарин, интерпретируя эмпириомонизм как психологизм, глубоко ошибался. Во всех своих работах, обобщенных как теория «эмпириомонизма», Богданов строго отличает «психическое» от «физического», следуя по стопам австрийских «эмпириокритиков» Э. Маха и Р. Авенауриса. Под психическим он понимает «непосредственную форму связи элементов в комплексы» [Богданов 2003а: 122]. Для того чтобы превратиться в познание, элементарные психические связи должны быть преобразованы в «физическое», то есть приобрести непрерывность, необходимость и тем самым общезначимость. Для Богданова физическое — «это объективно-закономерная связь опыта» [Там же]. Причем опыт выражает не индивидуальную, а социальную организацию элементов. Психическое лишь «низшая форма связи» в опыте индивидуума [Там же: 124], а физический мир — это продукт «организации коллективного опыта» [Там же: 118]. Причем соответствующая «идеология» формирует индивидуально психическое в некое представление о мире или «миропонимание» [Богданов 2003б: 38]. Богданов определяет коллективный опыт как «общение людей» посредством «высказываний» [Там же].

10 Заметим, что еще Ленин критиковал Бухарина за то, что тот находился под влиянием Богданова. Так, в «Замечаниях на книгу Н.И. Бухарина “Экономика переходного периода”» он упрекает последнего в подверженности «богдановской Begriffsschlastik» [Ленин 1929: 363], в использовании «богдановской терминологии» [Там же: 385], в «испорченности эклектизмом Богданова» [Там же: 400–401].

Развитие общественного познания он представляет как последовательно сменяющиеся друг друга системы социально организованного опыта.

В концепции Волошинова понятия организации и общения также являются ключевыми. Так, в написанном примерно в это же время критическом очерке по фрейдизму он утверждает, что

необходимо, чтобы два индивида были социально организованы, — составляли коллектив: лишь тогда между ними может образоваться знаковая среда. Индивидуальное сознание не только не может здесь ничего объяснить, но, наоборот, оно само нуждается в объяснении из социальной идеологической среды [Волошинов 2000б: 156].

Это практически парафраз идей Богданова.

Представления о знаковом характере идеологии также были привнесены в российский марксизм Богдановым. Тогда как тема семиотики в марксизме плехановско-ленинского образца была редуцирована к положению о непосредственном отражении сознанием действительности и закрыта еще в работе Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», Богданов развил свою теорию знака в форме оригинального учения о «подстановке». Он характеризует всю систему социального опыта — область идеологии — как «среду высказываний» [Богданов 2003а: 20] и одновременно как «соотношение человеческой активности с природою» [Богданов 1913: 175], как сферу действия. Опыт предстает здесь как «социально-активное мироотношение» [Там же: 227], как преломленное сквозь призму социального отражение мира. «Отражение» понимается Богдановым как усложняющийся, ступенчатый процесс «подстановки» [Богданов 2003а: 128, 337] одних «комплексов» представлений под другие или, иными словами, как последовательное развитие коллективного опыта и построение теоретической картины мира на базе неких первичных предложений, принимаемых на определенной ступени общественного развития в качестве норматива. Причем весь коллективный мировоззренческий и научный опыт систематически и исторически организован посредством такой «подстановки». Таким образом, действительность, согласно Богданову, — это результат коллективной практики как единства трудового взаимодействия и коммуникации, эксплицированной в знаковой форме. Доказательству и пропаганде идей о знаковом характере социальной деятельности и социального опыта, включая идеологию, посвящены многочисленные, часто многократно переизданные в начале XX века и поэтому хорошо известные широкому кругу читателей работы Богданова, такие как «Основные элементы исторического взгляда на природу» (1898), «Познание с исторической точки зрения» (1901), «Эмпириомонизм» (1904—1906), «Тектология, или Организационная наука» (1912), «Философия живого опыта» (1913) и «Из психологии общества» (1914).

В предлагаемом Волошиновым марксистском подходе к языку проблема знака является центральной и имеет множество аспектов. Важнейшая тема, составляющая основу его марксистского взгляда на язык, — соотношение знака и идеологии, понимаемой как область общественной коммуникации. Эту тему Волошинов раскрывает, исследуя отношения «знак и психическое», «знак и жанр», «знак и социальные роли» и т.д. При этом свою задачу, которая выходит за пределы лингвистики в область философии, Волошинов видит в том, чтобы всем возможным разделам семиотики, каждый из которых имеет свой теоретический и исторический источник, дать марксистское обоснование.

Идеи Волошинова о знаковом характере всех идеологических явлений перекликаются с богдановскими. Фундамент их образует представление, что «где нет знака, там нет и идеологии» [Волошинов 2000а: 353]. Для демонстрации коммуникативного генезиса идеологии он использует понятие «цепи», одно из основных в богдановской теории организации: «Эта идеологическая цепь протягивается между индивидуальными сознаниями, соединяя их» [Там же: 355]. Его постулаты о знаковой системе как способе структурирования социального взаимодействия и о социально-символическом характере действительности также соответствуют богдановским представлениям. Например, согласно Волошинову, «действительность идеологический явлений — объективная действительность социальных знаков. Законы этой действительности суть законы знакового общения, определяемые непосредственно всею совокупностью социально-экономических законов» [Там же: 357]. Уже в этом коротком отрывке связь между общественными условиями жизни и представлениями о действительности устанавливается за счет опосредования коммуникативными процессами. Знак выступает у Волошинова основой символического моделирования мира, которая заключается в подстановке одного предмета или явления вместо другого. Так, он пишет, что «все идеологическое обладает *значением*: оно представляет, изображает, замещает нечто вне его находящееся, т.е. является знаком» [Там же: 353].

На основе анализа работы Волошинова в целом разрабатываемый им марксистский метод в языкознании предстает как «социологическая поэтика»¹¹. Этот подход типичен для марксистского понимания языка вообще, но отличается от него то, что фундамент этой поэтики составляет понятие в богдановском смысле идеология. Например, в одной из своих первых работ Богданов защищает свой тезис о том, что «слово есть момент организующий для совокупности индивидуальных психических форм, момент социальный» [Богданов 1901: 131]. В своем *opus magnum*, в «Тектологии», характеризуя «народную тектологию», он повторяет, что «общее ядро языка» составляет «необходимая связь социальных групп и классов, условие их достаточного взаимного понимания при их практическом общении» [Богданов 2003б: 46]. Волошинов уже в статье «Слово в жизни и слово в поэзии», своего рода публичной апробации своих марксистских тезисов, формулирует свое ключевое положение о том, что «идеологические образования внутренне, имманентно социологичны» [Волошинов 2000в: 74]. В свою очередь, идеологические отношения выражают сущность языка, поскольку «социальные определения» не приходят к языку извне, как к телам природы, напротив «законы языкового становления суть социологические законы» [Волошинов 2000а: 433]. В книге «Марксизм и философия языка» он приходит к выводу о том, что «знак творится между индивидами, в социальной среде, поэтому необходимо, чтобы и предмет приобрел межиндивидуальное значение, лишь тогда он может стать объектом знакового оформления. Другими словами, *только то может войти в мир идеологии, оформиться и упрочиться в нем, что приобрело общественную ценность*» [Там же: 365].

Здесь существенны три момента: не только то, что в основе языка лежат отношения между людьми, но и то, что слово само является отношением. Язык, делает вывод Волошинов, «есть непрерывный процесс становления, осу-

11 Это определение впервые встречается в статье Волошинова «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926).

ществляемый социальным речевым взаимодействием говорящих» [Там же: 433]. Именно таким образом, по мысли Волошинова, в знаке проступает его материалистическая природа. Марксистский материализм знака предполагает, следовательно, что знак вырабатывается в ходе совместной деятельности людей. Приобретая относительно независимое существование, знак продолжает указывать на свое социальное происхождение. В духе марксистского активизма Волошинов закрепляет за знаком не только функцию трансляции общественного опыта, но функцию изменения общества. При этом «творчество языка не может быть понято в отрыве от наполняющих его идеологических смыслов и ценностей» [Там же]. И наконец, он отказывается от простого пассивного отражения языком действительности, в отличие от марксистов-ортодоксов, утверждая его творческий характер.

Марксизм и марксизм

Текстологический анализ явно свидетельствует о знакомстве Волошинова с теорией Богданова. Это знакомство могло быть прямым, поскольку последний активно печатался и работы его были доступны. Оно могло быть также непрямым, поскольку богдановские идеи, благодаря и их сторонникам, и их противникам, широко дискутировались и составляли общий background российского марксизма до тридцатых годов двадцатого века. В этой связи следует отметить, что текст «Марксизм и философия языка» Волошинов написал, будучи аспирантом Института сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока при Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук в Ленинграде по специальности «Методология литературы»¹². В то время система диссертаций была отменена, но аспиранты должны были отчитываться выполненными в определенный срок работами. Его руководителем был литературовед Василий Алексеевич Десницкий [Смирнов 2007], в прошлом член ЦК РСДРП, к тому времени из-за идейных разногласий с Лениным, как и Богданов, вышедший из партии, но, как и последний, оставшийся марксистом.

Десницкий был хорошо знаком с идеями Богданова, с которым его связывало многолетнее соратничество. В 1909 году вместе с А.А. Богдановым, А.М. Горьким и А.В. Луначарским он участвовал в организации партийной школы на Капри. В 1917—1918 годах Богданов и Десницкий активно сотрудничали в газете «Новая жизнь», редактором которой был их общий друг Горький. Как писал академик В.М. Жирмунский, «марксизм пришел к ленинградским историкам литературы в первую очередь через В.П. Десницкого»¹³. Вполне вероятно, что и Волошинов своим марксистским подходом к анализу языка обязан ему, а через него и Богданову.

Предлагаемый Волошиновым подход претендует на монизм, за который боролся весь марксизм начала двадцатого века. Если его интерпретировать в духе плехановско-ленинского доктринерства, то он предстает как выработка «вульгарно-марксистского взгляда на язык» [Васильев 1991: 40]¹⁴. Однако Во-

12 См. биографию Волошинова: [Алпатов 2012].

13 Цит. по: [Смирнов 2007: 69].

14 Ср. также: [Васильев 1995: 20].

лошинов не стремится в своей работе к созданию некоей законченной теории. Работа его носит экспериментальный и критический характер, и монизм его скорее методологический. Он напоминает «монизм познавательного метода», отстаиваемый на протяжении десятилетий Богдановым как истинно марксистский принцип, а сущность его сводится к тому, что допущение об intersubъективной, социально обоснованной и знаковой природе языка должно стать отправным пунктом в его анализе. Заметим, что и социология языка, и семиотика с начала тридцатых годов двадцатого века будут объявлены буржуазными науками и надолго исчезнут из теоретического горизонта советского марксизма. Дилемма, должен ли марксизм быть поставлен на службу науке или наука на службу марксизму, которая направляла практически все внутримарксистские дискуссии первой четверти двадцатого века, будет решена в пользу последнего варианта далеко не научными способами.

Библиография / References

- [Алпатов 2000] — *Алпатов В.М.* Кружок М.М. Бахтина и проблемы лингвистики // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2000. № 2. С. 11—13.
- [Alpatov V.M. Kruzhok M.M. Bakhtina i problemy lingvistiki // Dialog. Karnaval. Khronotop. 2002. No. 2. P. 11—13.]
- [Алпатов 2005] — *Алпатов В.М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. М.: Языки славянской культуры, 2005.
- [Alpatov V.M. Voloshinov, Bakhtin i lingvistika. Moscow, 2005.]
- [Алпатов 2012] — *Алпатов В.М.* Языковеды, востоковеды, историки. М.: Языки славянских культур, 2012.
- [Alpatov V.M. Yazykovedy, vostokovedy, istoriki. Moscow, 2012.]
- [Богданов 1901] — *Богданов А.* Познание с исторической точки зрения. СПб.: Лейферт, 1901.
- [Bogdanov A. Poznanie s istoricheskoy tochki zreniya. Saint Petersburg, 1901]
- [Богданов 1906] — *Богданов А.* Из психологии общества. Статьи 1901—1904 гг. СПб.: Дело, 1906.
- [Bogdanov A. Iz psikhologii obshchestva. Saint Petersburg, 1906.]
- [Богданов 1908] — *Богданов А.* Приключения одной философской школы. СПб.: Знание, 1908.
- [Bogdanov A. Priklyucheniya odnoy filosofskoy shkoly. Saint Petersburg, 1908.]
- [Богданов 1913] — *Богданов А.* Философия живого опыта. Популярные очерки. СПб.: Печатный труд, 1913.
- [Bogdanov A. Filosofiya zhivogo opyta. Saint Petersburg, 1913.]
- [Богданов 1914] — *Богданов А.* Наука об общественном сознании. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1914.
- [Bogdanov A. Nauka ob obshchestvennom soznanii. Moscow, 1914.]
- [Богданов 1995] — *Богданов А.* Десятилетие отлучения от марксизма. Юбилейный сборник (1904—1914): В 3 кн. Кн. 3. М.: АИРО-XX, 1995.
- [Bogdanov A. Desyatiletie otlucheniya ot marksizma: In 3 kns. Kn. 3. Moscow, 1995.]
- [Богданов 2003а] — *Богданов А.* Эмпириомонизм. М.: Республика, 2003.
- [Bogdanov A. Empiriomonizm. Moscow, 2003.]
- [Богданов 2003б] — *Богданов А.* Тектология. М.: Финансы, 2003.
- [Bogdanov A. Tektologiya. Moscow, 2003.]
- [Богданов 2010] — *Богданов А.* Падение великого фетишизма: Современный кризис идеологии. М.: Красанд, 2010.
- [Bogdanov A. Padenie velikogo fetishizma. Moscow, 2010.]
- [Бондаренко 2007] — *Бондаренко М.А.* Марксизм & семиология в лингвистической мысли России 1920—30-х и Франции 1960—70-х гг.: методологические проблемы изучения // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений / Ред. Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко и Н.Т. Пахсарьян. М.: Экон-информ, 2007. С. 37—47.
- [Bondarenko M.A. Marksizm & semiologiya v lingvisticheskoy mysli Rossii 1920—30-kh i Frantsii

- 1960—70-х гг.: metodologicheskie problemy izucheniya // Literatura XX veka: itogi i perspektivy izucheniya. Materialy Pyatykh Andreevskikh chteniy / Ed. by N.N. Andreeva, N.A. Litvinenko, N.T. Pakhsar'yan. Moscow, 2007. P. 37—47.)
- [Бухарин 1918] — *Бухарин Н.* К постановке проблем теории исторического материализма (беглые заметки). 1918 (<https://clck.ru/39t2Np> (дата обращения: 18.02.2024)).
- (*Bukharin N.* K postanovke problem teorii istoricheskogo materializma. 1918 (<https://clck.ru/39t2Np> (accessed: 18.02.2024)).)
- [Васильев 1991] — *Васильев Н.Л.* М.М. Бахтин или В.Н. Волошинов? (К вопросу об авторстве книг и статей, приписываемых М.М. Бахтину) // Литературное обозрение. 1991. № 9. С. 38—43.
- (*Vasil'ev N.L.* M.M. Bakhtin ili V.N. Voloshinov? (K voprosu ob avtorstve knig i statey, pripisyvaemykh M.M. Bakhtinu) // Literaturnoe obozrenie. 1991. No. 9. P. 38—43.)
- [Васильев 1995] — *Васильев Н.Л.* В.Н. Волошинов: Биографический очерк // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб.: ASTA-Press, 1995.
- (*Vasil'ev N.L.* V.N. Voloshinov: Biograficheskiy ocherk. Saint Petersburg, 1995.)
- [Волошинов 2000а] — *Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка // М.М. Бахтин: Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 2000. С. 349—486.
- (*Voloshinov V.N.* Marksizm i filosofiya yazyka // M.M. Bakhtin: Freydzizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Moscow, 2000. P. 349—486.)
- [Волошинов 2000б] — *Волошинов В.Н.* Фрейдизм. Критический очерк // М.М. Бахтин: Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 2000. С. 95—194.
- (*Voloshinov V.N.* Freydzizm. Kriticheskiy ocherk // M.M. Bakhtin: Freydzizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Moscow, 2000. P. 95—194.)
- [Волошинов 2000в] — *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // М.М. Бахтин: Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 2000. С. 72—94.
- (*Voloshinov V.N.* Slovo v zhizni i slovo v poezii // M.M. Bakhtin: Freydzizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Moscow, 2000. P. 72—94.)
- [Данилов 1928] — *Данилов Г.К.* К вопросу о марксистской лингвистике // Литература и марксизм. 1928. № 6. С. 115—137.
- (*Daniilov G.K.* K voprosu o marksistskoy lingvistike // Literatura i marksizm. 1928. No. 6. P. 115—137.)
- [Ленин 1929] — *Ленин В.И.* Замечания на книгу Н.И. Бухарина «Экономика переходного периода» // Ленинский сборник — XI. М.; Л.: Печатный двор, 1929. С. 345—403.
- (*Lenin V.I.* Zamechaniya na knigu N.I. Bukharina "Ekonomika perekhodnogo perioda" // Leninskiy sbornik — XI. Moscow; Leningrad, 1929. P. 345—403.)
- [Лившиц 1929] — *Лившиц С.* Партийные университеты подполья (Капри, 1909 г. Болонья, 1910—1911 гг. Лонжюмо, 1911 г.) М.: Изд-во Всесоюзного о-ва политкаторжан и сс.-поселенцев, 1929.
- (*Livshits S.* Partiyne universitety podpol'ya. Moscow, 1929.)
- [Махлин 2000] — *Махлин В.Л.* Комментарии // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 2000. С. 590—601.
- (*Makhlin V.L.* Kommentarii // Bakhtin M.M. Freydzizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Moscow, 2000. P. 590—601.)
- [Метель 2017] — *Метель О.В.* Социалистическая академия общественных наук: очерк истории 1918—1919 гг. // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2017. № 1 (13). С. 184—191.
- (*Metel' O.V.* Sotsialisticheskaya akademiya obshchestvennykh nauk: ocherk istorii 1918—1919 gg. // Vestnik Omskogo universiteta. 2017. No. 1 (13). P. 184—191.)
- [Очистим Россию надолго... 2008] — «Очистим Россию надолго». Репрессии против инакомыслящих. Конец 1921 — начало 1923 г.: Документы / Сост. А.Н. Артизов и др. М.: МФД Материк, 2008.
- (“Ochistim Rossiyu nadolgo”. Repressii protiv inakomyslyashchikh. Konets 1921 — nachalo 1923 g.: Dokumenty. Moscow, 2008.)
- [Паньков 1995] — *Паньков Н.А.* Мифологема Волошинова: несколько замечаний как бы на полях архивных материалов // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 2. С. 66—69.
- (*Pan'kov N.A.* Mifologema Voloshinova: neskol'ko zamechaniy kak by na polyakh arkhivnykh materialov // Dialog. Karnaval. Khronotop. 1995. No. 2. P. 66—69.)
- [Серно 2015] — *Серно П.* Волошинов, философия языка и марксизм // Политическая лингвистика. 2015. № 2 (52). С. 254—263.

- (*Serio P. Voloshinov, filosofiya yazyka i marksizm // Politicheskaya lingvistika. 2015. No. 2 (52). P. 254—263.*)
- [Смирнов 2007] — *Смирнов С.Б.* Судьба петербургского интеллигента. Первый проректор третьего педагогического института в Петрограде Василий Алексеевич Десницкий // Вестник Герценовского университета. 2007. № 1. С. 65—77.
- (*Smirnov S.B. Sud'ba peterburgskogo intelligenta. Pervyy prorektor tret'ego pedagogicheskogo instituta v Petrograde Vasiliy Alekseevich Desnitskiy // Vestnik Gertsenovskogo universiteta. 2007. No. 1. P. 65—77.*)
- [Тылковски 2011] — *Тылковски И.* Русские источники социологического подхода Валентина Волошинова // The XIV Bakhtin Conference. July 4—8. 2011. University of Bologna, 2011. P. 26.
- (*Tylkovski I. Russkie istochniki sotsiologicheskogo podkhoda Valentina Voloshinova // The XIV Bakhtin Conference. July 4—8. 2011. University of Bologna, 2011. P. 26.*)
- [Яхот 1981] — *Яхот И.* Подавление философии в СССР (20—30 годы). New York: Chalidze Publications, 1981.
- (*Yakhot I. Podavlenie filosofii v SSSR (20—30 gody). New York, 1981.*)
- [Bakhtine 1977] — *Bakhtine M.* Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique. Paris: Editions de Minuit, 1977.
- [Kline 1952] — *Kline G.L.* Spinoza in Soviet Philosophy. London: Routledge & Kegan Paul, 1952.
- [Tihanov 1998] — *Tihanov G.* Voloshinov, Ideology and Language: The Birth of Marxist Sociology from the Spirit of Lebensphilosophie // The South Atlantic Quarterly. 1998. Vol. 97. No. 3/4. P. 599—621.
- [Voloshinov 1973] — *Voloshinov V.* Marxism and the Philosophy of Language. New York; London: Seminar Press, 1973.

Алисса ДеБласио

Буддизм как объект и подход в работах Александра Пятигорского¹

Alyssa DeBlasio

Alexander Piatigorsky and Buddhism as Object and Approach

Алисса ДеБласио (Дикинсон-колледж; доцент кафедры русского языка; заведующая кафедрой свободных искусств и наук Джона Б. Парсонса) deblasia@dickinson.edu.

Alyssa DeBlasio (PhD; Associate Professor of Russian; John B. Parsons Chair in the Liberal Arts & Sciences, Dickinson College) deblasia@dickinson.edu.

Ключевые слова: Александр Пятигорский, философия буддизма, буддизм, Бидия Дандарон, изучение буддизма в СССР, мышление, наблюдательная философия

Key words: Piatigorsky, philosophy of Buddhism, Buddhism, Dandaron, study of Buddhism in the USSR, thinking, observational philosophy

УДК: 101.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_77

UDC: 101.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_77

В данной статье рассматривается проблема мышления в творчестве философа, лингвиста, исследователя буддийской мысли, писателя-фантаста А.М. Пятигорского. Статья начинается с рассмотрения интеллектуального влияния Юрия Рериха и Бидии Дандарона на Пятигорского в более широком контексте изучения буддизма в России в позднесоветский период. Затем мы переходим к центральной теме исследований Пятигорского — проблеме мышления и размышлений о мышлении, которая лежит в основе его метода исследовательской философии (разработанного совместно с Давидом Зильберманом) и которая развивалась Пятигорским в контексте буддийского опыта. С одной стороны, творчество Пятигорского доэмиграционного периода возникло в контексте интеллектуальной культуры его времени, в том числе в беседах с современниками: Мерабом Мамардашвили, Юрием Лотманом и другими. С другой стороны, буддизм играл в исследованиях Пятигорского важнейшую роль. А на его философию оказала непосредственное влияние вера в то, что ответы на самые насущные вопросы феноменологического исследования и философии в целом можно найти в основополагающих текстах и идеях буддийской мысли. Таким образом, исследования Пятигорского занимают в советской гуманитарной науке место на пересечении Востока и Запада. Статья завершается рассмотрением того, как Пятигорский применил свой философский подход к «методологическим проблемам» русской литературы, тем самым расширив понимание «йогического мышления» как зеркала, в котором русская культура может отражаться в самой себе.

This article looks at the problem of “thinking” in the work of philosopher, linguist, scholar of Tamil literature and Buddhist thought, and fiction writer A.M. Piatigorsky (1929—2009). It begins by addressing the influence of Iurii Rerikh and Bidia Dandaron on Piatigorsky’s intellectual trajectory within the broader context of the study of Buddhism in Russia during the late Soviet period. It then turns to the central theme in Piatigorsky’s work — the problem of “thinking” and “thinking about thinking” — which sat at the core of his method (developed together with David Zilberman) of *nablyudatel'naya filosofiya*, and which Piatigorsky developed through the lens of the Buddhist experience. One the one hand, Piatigorsky’s work from his pre-emigration period emerged within the context of the intellectual culture of his day, including in conversation with contemporaries like Merab Marmardashvili, Yuri Lotman, and others. On the other hand, what makes Piatigorsky’s work distinctive is the foundational role that Buddhism played in his philosophy, and his belief that answers to the most pressing questions of phenomenological inquiry, and of philosophy in general, can be found in the foundational texts and ideas of Buddhist thought, thereby positioning his thought at the intersection of east and west in late Soviet discourse. The article concludes by addressing how Piatigorsky’s applied his philosophical approach to what he called the “methodological problems” of Russian literature, thereby extending the insights of “yogic thinking” as a mirror in which Russian culture might reflect upon itself.

1 Англиязычная версия этой статьи: *DeBlasio A. Alexander Piatigorsky and Buddhism as Object and Approach // Acta Slavica Iaponica. 2024. Vol. 45. (In press).*

Александр Моисеевич Пятигорский был исследователем тамильской литературы и буддийских учений, философом, обращавшимся к осмыслению буддизма и творившим в русле буддийской традиции, писателем-романистом и сотрудником Школы востоковедения и африканистики Лондонского университета, где он работал с тех пор, как эмигрировал из Советского Союза в середине 1970-х годов, до своей смерти в 2009 году. Идеи Пятигорского разнообразны и масштабны по своему охвату. Он писал в самых разнообразных жанрах — от научных исследований и курсов лекций до художественной литературы. За свою долгую карьеру Пятигорский исследовал широкий спектр предметных областей, включая философию религии, семиотику, философию сознания и философию литературы, а также эпизодически обращался к вопросам политики и тоталитаризма и оставил «буддистические заметки» по таким темам, как психоанализ и русская литература.

В работах Пятигорского, написанных до эмиграции, красной нитью проходит проблема мышления. Как и его современник и соавтор Мераб Мамардашвили, Пятигорский развивал философию «мышления о мышлении», которой руководствовался в своих философских и филологических работах. Многие его труды московского, доэмиграционного периода продуктивно рассматривать в контексте дискуссий о философии сознания и литературы, которые звучали в то время в текстах таких мыслителей, как Мамардашвили, Давид Зильберман, Юрий Лотман. С другой стороны, что отличает Пятигорского от современников и делает его идеи особенно актуальными в наши дни, так это укорененность Александра Моисеевича в сложном контексте советского буддизма (исследованиях и практиках), а также вера в то, что ответы на самые насущные феноменологические и в целом философские вопросы можно найти в основополагающих текстах и идеях буддизма. Тем самым труды Пятигорского оказываются на перекрестье представлений о Востоке и Западе в русскоязычном философском дискурсе позднесоветского периода. Более того, Пятигорский не просто писал о буддизме — его работы укоренены в филологической интерпретации буддийских текстов и в беседах о буддизме с буддийскими духовными наставниками, такими как Бидия Дандарон, а также с исследователями буддизма, работавшими в Москве и других городах. В этой статье я сосредоточу внимание на концепциях мышления и наблюдения в трудах Пятигорского, в первую очередь в книге, которая так и называется — «Мышление и наблюдение» [Пятигорский 2002]. Эта работа, опубликованная в 2002 году, была основана на беседах Пятигорского с Давидом Зильберманом в конце 1960-х — начале 1970-х годов. Таким образом, она позволяет проследить развитие философских идей Пятигорского в период до эмиграции.

Интеллектуальные корни: Восток и Запад

Интеллектуальное становление Пятигорского происходило на пересечении представлений о Востоке и Западе, существовавших у участников московских философских дискуссий периода оттепели. Наиболее значительное влияние на труды Пятигорского на раннем этапе оказал выдающийся лингвист, этнограф, исследователь тибетской культуры и языка Юрий Рерих, сын художника, писателя и мистика Николая Рериха. Рерих учился в Лондонском университете, Гарварде и Сорбонне; на протяжении 1920—1930-х годов он участвовал

в экспедициях (иногда вместе с отцом) в Центральную Азию, Тибет, Монголию, Японию и Китай. Приехав в Советский Союз в 1957 году, он возглавил сектор истории и философии Индии в Институте востоковедения Академии наук СССР, где сформировал советскую академическую традицию изучения восточных культур, языков и религии, в особенности тибетского буддизма. Среди прочего Рерих выпустил многотомный тибетско-русско-английский словарь; также он стал первым преподавателем санскрита в советском вузе². Когда Рерих появился в Институте востоковедения, Пятигорский уже занимался исследованиями индуистской философии и тамильской литературы и в 1962 году защитил кандидатскую диссертацию «Из истории средневековой тамильской литературы».

Пятигорский провел три года, работая под началом Рериха, которому, по его собственному признанию, был обязан углубленным пониманием буддизма — не только знанием буддийских текстов, но и постижением буддизма как способа мышления. Тибет, к которому восходят духовные традиции калмыков, бурятов и тувинцев (см.: [Terentyev 1996: 60]³), был в центре внимания ранне-советских буддологов — и самого Рериха, и его предшественника Ф.И. Щербатского. Пятигорский называл Рериха «учителем думанья», поясняя, что «он сформировал внутренний слух, задал тональность мысли»⁴. Впоследствии он говорил о своем учителе: «...он был не “диссертацией о буддизме”, он сам был буддизмом»⁵. Пятигорский описывает, как перенял у Рериха понимание онтологии и морали в духе буддийской космологии, согласно которому аморальный поступок не только вредит самому индивиду, но и влечет за собой упадок всего мироздания⁶. Отличительной чертой трудов Пятигорского является его сосредоточенность на текстовом анализе, или на том, что в рамках его герменевтического подхода именовалось «*фактами*, взятыми из некоторых буддийских текстов» (курсив оригинала). Ученый подчеркивал значимость филологического содержания буддийской литературы в философском контексте. К примеру, в «Материалах по истории индийской философии» 1962 года Пятигорский предпринимает строгий анализ способов познания в тамильском буддийском эпосе «Манимехалей», дополняя его переводами этого текста, и утверждает, что гносеологическое учение, изложенное в «Манимехалей», следует рассматривать как отдельную форму философского знания, заслуживающую внимания исследователей [Пятигорский 1962: 60]. Возможно, отличающийся строгостью текстоцентричный подход Пятигорского в этой ранней

-
- 2 О жизни и работе Рериха см.: Рерих Юрий Николаевич (1902—1960) // Музей Рериха. (<https://web.archive.org/web/20080510105245/http://www.roerich-museum.ru/rus/family/gnr/index.php> (дата обращения: 20.04.2024)).
 - 3 Об истории буддизма в России см., к примеру: [Сафронова 2009].
 - 4 Будников Ю.Ю. Ученик Ю.Н. Рериха востоковед Александр Моисеевич Пятигорский // Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов (<https://web.archive.org/web/20121120023541/http://www.roerich.spb.ru/article/uchenik-yun-riha-vostokoved-aleksandr-moiseevich-pyatigorskiy> (дата обращения: 08.04.2023)). См. также: Пятигорский А.М. Эффект Ю.Н.Рериха // YouTube.com (<https://www.youtube.com/watch?v=M3anPbZt1Js> (дата обращения: 08.04.2023)).
 - 5 Будников Ю.Ю. А.М. Пятигорский о Ю.Н. Рерихе: «Он был не “диссертацией о буддизме”, он сам был буддизмом» // LiveJournal (<https://yasko.livejournal.com/429388.html> (дата обращения: 08.04.2023)).
 - 6 Пятигорский А.М. Эффект Ю.Н. Рериха.

работе восходит к Рериху, которому Захаров приписывает разработку «теоретико-методологической основы исследований и герменевтического анализа» для изучения буддийских текстов [Захаров 2014: 68].

1960-е годы были временем расцвета востоковедения в советском академическом мире. Как показали Светлана Месяц и Михаил Егорочкин, до этого периода работы о восточных философских традициях и идеях отдельных философов считались ненужными и не вписывались в общую матрицу советских философских исследований. В 1960 году был образован сектор восточной философии в Институте философии Академии наук СССР; одновременно с этим вышел первый тамильско-русский словарь, подготовленный Пятигорским совместно с Семеном Рудиным [Mesyats, Egorochkin 2014: 219]. В том же году умер Юрий Рерих, но перед этим он успел, что весьма значимо, возобновить книжную серию «*Bibliotheca Buddhica*», основанную в 1897 году академиком С.Ф. Ольденбургом в изначальном Институте востоковедения в Санкт-Петербурге⁷ (этот город, кстати, может похвастаться тем, что стал первой европейской столицей, в которой был построен буддийский храм [Bernstein 2002: 2]). В 1937 году, на пике репрессий против народов СССР, исповедующих буддизм, выпуск серии был прекращен Решением Президиума Академии наук [Ibid.: 218—219]. Как отмечает Константин Максимов, усилия советской власти по искоренению местных религий и культур в 1930-е годы были в особенности направлены против ламаизма и буддизма: «...храмы закрывались, сакральные объекты, древние церковные рукописи и книги уничтожались, драгоценные камни передавались экономическому отделу ОГПУ-НКВД СССР» [Maksimov 2008: 260]. Буддолог и переводчик Андрей Терентьев пишет, что к 1940 году были разрушены все 175 буддийских храмов, существовавших в России в 1917 году [Terentyev 1996: 60]. Рерих, а за ним Пятигорский сыграли важную роль в том, чтобы востоковедение в целом и исследования буддизма в частности, закрепившись в структуре московской Академии наук, вновь стали частью философских дискуссий в СССР.

Стоит отметить, что на работы Пятигорского во многом повлияла московская интеллектуальная среда, в которой он сформировался. С 1960-х до своей эмиграции в 1974 году Пятигорский был участником сообщества молодых оригинальных философов, которые, с одной стороны, получили образование в своих областях знания в ситуации (относительной) свободы непосредственно последовавшего за смертью Сталина периода оттепели, а с другой стороны, научились жить в условиях ограничений, которые вновь были наложены на интеллектуальную деятельность впоследствии, при брежневском застое. В соавторстве с Мерабом Мамардашвили Пятигорский выпустил «Символ и сознание» (1982) — книгу, основанную на беседах, которые вели друг с другом эти философы в начале 1970-х. Он также был связан с деятельностью Юрия Лотмана в Тартуском университете: в частности, опубликовал работу в первом выпуске «Трудов по востоковедению» и в том же 1968 году прочитал вместе с Лотманом лекцию «Текст и функция». В 1960-х годах Пятигорский посещал и семинары Юрия Левады; именно на этих встречах Пятигорский начал об-

7 В 2018 году Институт восточных рукописей Санкт-Петербургской академии наук выложил в открытый доступ все публикации серии *Bibliotheca Buddhica*: <http://www.orientalstudies.ru/rus/index.php?option=content&task=view&id=7210> (дата обращения: 08.04.2023).

суждать с другим участником семинара, философом и индологом Давидом Зильберманом, исходные положения того, что впоследствии будет развито Пятигорским в философию наблюдения⁸. В то же время Пятигорский изучал санскрит с Октябриной Волковой, чья московская квартира, как пишет М.Б. Морозова, «по воспоминаниям современников, на многие годы становится главным буддийским центром Москвы» [Морозова 2016: 105].

Все это происходило в Москве, но было бы ошибкой рассматривать возрождение советской буддологии как сугубо «западный» феномен. Большое влияние на Пятигорского в этот период оказал практикующий буддист, ученый, бурятский духовный лидер и будущий политический заключенный Бидия Дандарон. Пятигорский вспоминал, что едва ли не первым вопросом, который задал ему при знакомстве Рерих, был: «Вы знаете Дандарона?» [Пятигорский 1975: 156]. В статье о Дандароне Михаил Немцев описывает, как «начиная с середины 1960-х годов молодые люди со всего СССР стали посещать Дандарона, желая узнать от него о буддизме»; они образовали неформальный кружок учеников и последователей, получивший название «Сангха Дандарона» [Морозова 2016: 106]⁹. Пятигорский также ездил в Улан-Удэ, чтобы встретиться с Дандароном, и М.Б. Морозова вспоминает, что, когда Дандарон приехал в Москву по делу в 1965 году, он остановился у Пятигорского [Там же: 105]. Д.С. Захаров называет Дандарона «крупнейшим буддийским религиозным деятелем в послевоенные годы на территории СССР», отмечая, что ему удалось соединить буддийское миропонимание с западной научной традицией [Захаров 2014: 68]. Важно, как показывает Немцев, что когда Дандарон говорил о «западных» людях, он имел в виду не только толкователей и последователей буддийского учения не из числа коренных народов, но и всех остальных советских граждан не бурятского происхождения. Пятигорский писал о Дандароне: «Он любил говорить, что это не они идут к нему в Улан-Удэ, а буддизм идет на Запад» [Пятигорский 1975: 157]. В своем учении Дандарон выступал за включение таких представителей Запада в качестве «необходимого шага на пути развития буддизма в современную эпоху»¹⁰.

То, как, по мнению Дандарона, в рецепции советского буддизма переплетались Восток и Запад, помогает понять не только идеи самого Дандарона, но и положение Пятигорского относительно исторического момента, внутри которого он находился. Последний арест Дандарона в 1972 году и его смерть в исправительной колонии Выдрино в Бурятии два года спустя ознаменовали конец расцвета дискуссий и научных работ о буддизме, пришедшегося на предыдущее десятилетие. В 1974 году Пятигорский эмигрировал и в итоге получил позицию сотрудника Школы востоковедения и африканистики (School of Oriental and African Studies) в Лондонском университете, где продолжил развивать не только свою личную буддийскую духовную практику, но и целенаправленное и последовательное обращение к буддийским текстам как локусам философ-

8 В 1976 году Пятигорский и Зильберман, оба к этому моменту эмигрировавшие из СССР, вместе написали статью о семиотике в Индии для журнала «Semiotica» [Piatigorsky, Zilberman 1976].

9 См. также: *Nemtsev M. Bidia Dandaron // Filosofia: An Encyclopedia of Russian Thought* (<https://filosofia.dickinson.edu/encyclopedia/dandaron-bidia/> (дата обращения: 20.04.2024)).

10 *Nemtsev M. Bidia Dandaron // Filosofia: An Encyclopedia of Russian Thought*.

ского опыта. Ярким примером этого является сборник «Буддийская философия мысли: попытка истолкования», опубликованный по-английски в 1984 году и переведенный на русский язык в 2020 году. Однако, как и в случае многих других научных дисциплин, исследования буддийской философии в различных ее аспектах, от исторических до метафизических, начали регулярно и в больших количествах публиковаться в России лишь в 1990-е годы¹¹.

Мышление о мышлении и мышление как текст

Ключевым понятием для философского подхода Пятигорского является мышление — это центральная концепция, на которую опирается и философская рефлексия, и филологический анализ. Пятигорский подчеркивает, что в изучении мышления заложен неустранимый парадокс, поскольку оно не может стать объектом собственного наблюдения: мы можем думать о мышлении, но так и не познать мышление как таковое, как объект мышления, а только как мышление о мышлении [Пятигорский 2002: 28]. Здесь мы видим переклички с работами Мамардашвили о сознании, в которых сознание всегда ускользает от сознающего и никогда не может быть осмыслено как объект своей собственной рефлексии. Пятигорский говорил о необъектной природе мышления в ходе лекции, на которой предлагал слушателям сделать паузу и попытаться подумать о собственном мышлении.

Прося вас об этом, я не имею в виду, что слушая меня, вы не думаете. Совсем напротив, я готов предположить, что вы думаете о том, что я говорю, и то, что вы слышите, является объектом вашего мышления. Прося вас попытаться думать о вашем мышлении, я просто предлагаю сменить объект вашего мышления. Фактически любая попытка думать о своем (вашем, моем) думании есть попытка смены объекта мышления. Что, казалось бы, проще! На деле оказывается, что сделать это почти невозможно [Там же: 6].

Мышление не только невозможно «уловить», мышление о мышлении никогда не осуществляется само собой или произвольно [Там же: 7]. Таким образом, чтобы добраться до мышления, мы должны превратить это стремление в целенаправленную практику и занять некую третью позицию, которая позволит рефлексировать над субъективной установкой, согласно которой мышление неотделимо от мыслящего [Там же: 8].

Для Пятигорского именно в этой внешней позиции становится возможна философия: «Философ применяет мышление к мышлению» [Там же: 2]. Философия вовлекает мышление, или мышление о мышлении, в то, что Пятигорский называет «рефлексией», — это «мышление, которое мыслит о самом себе» [Там же: 29]. Подобно тому, как глаз не может видеть акт видения, а ухо не может слышать акт слышания, Пятигорский утверждает, что мы должны

11 Захаров пишет о кружке молодых ученых, образовавшемся вокруг В.И. Рудого (1940—2009) в конце 1970-х и особенно активном на протяжении 1980—1990-х годов в ленинградском отделении Института востоковедения Академии наук: «Базовым и фактически единственным объектом научного исследования этой группы является трактат Васубандху “Абхидхармакоша”, составляющий сборник классических буддийских философских трактатов “Абхидхарма”» [Захаров 2014: 68].

«считать рефлексию *феноменом*, а мышление *эпифеноменом* рефлексии» [Там же]. Диана Гаспарян в работе о Мамардашвили убедительно показывает, что для этого философа сознание лучше всего «описывается в категориях *как*, а не *что*» [Gasparyan 2021: 31]. Для Пятигорского мышление является этим самым *как*, это всегда акт рефлексивного усилия: мышление

не может быть спонтанным, произвольным — это не сказать ничего определенного о такого рода мышлении, ибо сама задача здесь опять же формулируется психологически, то есть в терминах мышления как объекта, а не в терминах мышления, мыслящего о мышлении как объекте [Пятигорский 2002: 7].

Если Мамардашвили интересовался прежде всего сознанием как первичным объектом и локусом философского анализа, то Пятигорский сходным образом сосредоточил свое внимание на мышлении. Сознание для Пятигорского не является синонимом мышления; сознание существует в отношении к мышлению, но, в отличие от последнего, оно не является интенциональным актом. Сознание может быть объектом, в отношении которого нечто создается, но оно «не выводится из мышления и не сводится к нему» [Там же: 55].

Стиль письма Пятигорского также можно рассматривать в контексте его философии мышления. Его опубликованные работы, в том числе те, что изначально были созданы в виде курсов лекций, хотя и диалогичны по форме, четко структурированы и содержательны, но не перегружены и почти полностью обходятся без прямых цитат. В 2006 году, объясняя во вступительной лекции курса «Что такое политическая философия?», почему он редко цитирует других мыслителей, Пятигорский отметил:

Разве есть большая честь для думающего, чтобы его цитировали и ссылались — значит, он уже живет в других мышлениях. Поэтому то, что я цитирую, я цитирую, как уже мною промысленное отрефлексирование [Там же: 3].

Взгляд Пятигорского на мышление распространяется и на сеть интеллектуальных взаимодействий: когда один мыслитель использует идеи другого, эти мысли получают новую жизнь в его мышлении. Применительно к своему цитированию буддийских текстов Пятигорский отмечал: «Ссылка на что угодно — на автора, идею или обстоятельство — для меня конкретная точка другого мышления в моем “поле темы”, так сказать» [Там же]. Такой подход придает работам Пятигорского стилистическую плавность и эрудированность, но порой бывает сложно отличить его собственные идеи от их точек пересечения и диалога с чужой мыслью.

Если подлинное внешнее наблюдение мышления невозможно, в таком случае мышление можно наблюдать лишь посредством наблюдения объектов и мышления о них [Там же: 11]. Истоки этого подхода, который сам Пятигорский называл *обсервационной философией*, можно проследить в его дискуссиях с Зильберманом в конце 1960-х — начале 1970-х годов по поводу идеи, которую собеседники изначально назвали *наблюдательной психологией*. Понятие «*обсервационная философия*» определяет не метод, а сам объект: иными словами, это не метод, который мы применяем к мышлению или к неким объектам, а предмет мышления как таковой [Там же: 8].

Ведь само название данной философии — *обсервационная* («наблюдательная») — означает не какая это философия, а о чем она. Наблюдение (от лат. *observatio*) —

ее предмет, а не метод; здесь оно — понятие онтологическое, а не эпистемологическое [Там же: 8—9].

Наибольшей проблемой для развития обсервационной философии является то, что Пятигорский называет «двусмысленностью в формулировании предмета»:

Говоря, что обсервационная философия наблюдает всё (то есть все объекты, которые она хочет и может наблюдать) как мышление, мы тем самым приписываем мышлению статус априорно вводимой категории, статус, который оно не может иметь по определению, как вводимое вторично через рефлекссию, как эпифеномен рефлексии [Там же: 54].

Максим Мирошниченко сравнил обсервационную философию Пятигорского с энактивизмом в том, что

познание понимается и в обсервационной философии, и в энактивизме как выражение сложившейся организации, которая онтологически представляет собой нечто большее, чем просто совокупность или сочетание отдельных компонентов. Предполагается, что организация наблюдателя не меняется в процессе взаимодействия с элементами окружающей среды, в то время как структурное воплощение этой организации претерпевает частичные изменения. Оно сохраняет и поддерживает различия между системой и средой в глазах наблюдателя [Miroshnichenko 2020: 57].

Для Пятигорского мышление является тем «местом», в котором протекает процесс наблюдения; это точка встречи с наблюдаемым, которая, следовательно, не в полной мере принадлежит наблюдателю [Piatigorsky 1984: 17].

Акцент, который Пятигорский делает на буддийских представлениях о мышлении, добавляет дополнительное измерение к формулировке этой проблемы. Буддийские философы, утверждает Пятигорский, всегда понимали, что мышление составляет основу *того, что есть*. Для Пятигорского буддийское мышление о мышлении — это

то, что есть, всегда есть, когда бы мы ни оказались философствующими о мышлении. <...> Все буддийские философы мышления тоже видели то, что есть, считая, между прочим, что всё (то есть мышление обо всём, то есть мышление) *всегда уже есть* [Пятигорский 2002: 54].

Буддийские тексты, повторяет Пятигорский, подчеркивают роль мышления о мышлении. Они укоренены в принципиальном осознании мышления и сознания, а это то, что, к сожалению, обошла стороной западная традиция от Канта до Витгенштейна [Там же: 3—4]. Проблема двойственности мышления, по утверждению Пятигорского, была открыта и зафиксирована ранними буддийскими философами. Следуя этой логике, можно вполне успешно игнорировать развитие этих идей в западной философии, обратившись вместо этого непосредственно к буддийским текстам.

Трансцендентальная позиция буддийской йоги в еще большей степени способствует устранению различий между автором и текстом, мышлением и мыслящим, так как «йогическое мышление — одно, то есть здесь совершенно не важно, какое оно, чье и о чем» [Там же: 52]. Помимо их религиозного и культурного значения, буддийские тексты для Пятигорского представляют собой насыщенные, интуитивно понятные моменты слияния мышления, мыслящего и

мысли. (Здесь необходимо отметить, что Пятигорский оперирует расширенным пониманием текста; Д.А. Кораблин, к примеру, отмечает, что не только Пятигорский трактует дхарму как текст, но и сама дхарма одновременно является текстом и фактором порождения текста [Кораблин 2015: 31]). Таким образом, учитель йоги функционирует как «знаток состояний ума, который умеет “читать” мышление ученика (как и свое собственное) на “языке” этих состояний» [Пятигорский 2002: 22]. Здесь важен глагол «читать», поскольку он позволяет соотносить концепцию мышления у Пятигорского с его теорией текста.

Важным вкладом Пятигорского в эту область знания является его идея о моментах сопряжения, в которых встречаются мышление и текст, или, точнее, в которых мышление может быть схвачено внутри текста и истолковано с его помощью. Эта линия рассуждения появляется в английских черновиках рукописи «Мышления и наблюдения». Пятигорский утверждает, что любой текст может быть понят как «текст мышления» — подход, сочетающий филологические и феноменологические идеи. Пятигорский отмечает, что существует «синхронная» аналогия между отношением объектов мышления к самому мышлению, а также между отношением содержания текста к тексту как вещи (книге, заметке, фильму и т.д.), хотя и не до конца ясно, как именно проявляются эти отношения¹². Для наших целей важен тот факт, что текстовый анализ становится расширением анализа процесса мышления. Примером этого может служить подход Пятигорского к изучению произведений художественной литературы, в рамках которого он рассматривает, скажем, «динамизм» литературных «вещных» миров у Набокова [Piatigorsky 1979: 8] или связь творчества Толстого с буддийской метафизикой сознания [Пятигорский 1996]. Текст — это способ, которым мышление одного человека может соединиться с мышлением другого, становясь ему «внятным в качестве полноценного объекта наблюдения». Пятигорский имеет в виду, что посредством текста мы узнаем о мышлении других — как наших современников, так и тех, кого от нас отделяют века¹³.

Буддизм как объект и подход

Как мы уже убедились, Пятигорский подчеркивает, что сама проблема двойственности мышления была по сути открыта и зафиксирована ранними буддийскими философами. И все же остается вопрос о статусе буддизма в работах Пятигорского. В «Буддийской философии мысли» он сам резюмирует свои взгляды следующим образом: «Я лишь пытаюсь здесь понимать буддийскую теорию мысли и сознания как актуальный и все еще значимый пример философского мышления о мышлении» [Пятигорский 2020: 12]. Но что это значит для понимания статуса буддийских текстов в его трудах?

Во-первых, Пятигорский отмечает, что единой системы философских взглядов в буддизме не существует. Буддийская теория сознания, по его мнению,

12 Piatigorsky A. Thinking and Observation: Four lectures on observational philosophy (manuscript). P. 21 (<https://alexanderpiatigorsky.com/texts/books/philosophical-and-buddhologist-books/thinking-and-observation/> (дата обращения 20.04.2024)).

13 Piatigorsky A. Thinking and Observation: Four lectures on observational philosophy (manuscript). P. 19.

акцентирует различия, а не единство, и свести буддийское мышление к какому-то искусственному единству или общей теории означало бы «не обращать внимания не столько на некоторые из “знаменитых противоречий” буддийской философии, сколько на ряд гораздо менее знаменитых и куда более существенных различий между Абхидхаммой и Суттами» [Там же: 18]. Во-вторых, он отмечает, что буддизм не привязан к какому-либо строгому пониманию философии как научной дисциплины. В книге «Пять лекций по буддийской философии» Пятигорский пишет: «Позвольте вам напомнить, что буддизм далеко не исчерпывается тем, что мы, да и в какой-то мере сами буддийские учителя прежних времен, называем философией» [Пятигорский 2004: 49]. Даже в «Материалах по истории индийской философии» 1962 года, как мы убедились выше, Пятигорский утверждает, что идеи буддийских текстов не соответствуют привычным категориям и языку традиционных философских исследований.

Здесь необходимо отметить, что Пятигорский также проводит различие между буддизмом (религией, культурой, искусством) и буддийской философией, отмечая, что буддийская философия возникает в тот момент, когда ее толкователи начинают думать о ней как об идее — то есть когда они начинают задумываться о своем собственном мышлении по ее поводу¹⁴. Если в «Материалах по истории индийской философии» Пятигорский занимается текстовым анализом, то в позднейших работах, таких как «Мышление и наблюдение», он не цитирует тексты напрямую, а сосредоточивает внимание на слиянии буддийской мысли и рефлексии о ней — иными словами, буддийская философия есть акт мышления о буддийской мысли, исполненный в постоянном взаимодействии с самой буддийской мыслью¹⁵.

Таким образом, в работах Пятигорского буддизм является одновременно объектом научного анализа и подходом к мышлению о данной традиции. Другими словами, Пятигорский постепенно расширяет сферу своих интересов, включая в нее, вслед за спецификой буддийских текстов, состояния ума и возникающие в них мысли. В «Пяти лекциях по буддийской философии» Пятигорский акцентирует различие между тем, чтобы говорить «о “буддийской философии” и “буддизме вообще как о философии”» [Пятигорский 2002: 49]. А в очерке о смерти Бидии Дандарона Пятигорский пишет: «Дандарону удалось в нынешней России быть одновременно ученым-буддологом, буддийским философом и буддийским йогом. Значит, это возможно» [Пятигорский 1975: 158]. В своих трудах Пятигорский, по-видимому, стремился воплотить по крайней мере первые две из этих категорий, объединяя научное исследование буддийских текстов с философией, укорененной в буддийском образе мышления и реализуемой посредством него. Кажется неслучайным, что подход Пятигорского к буддизму в данном случае представляет собой рекурсивное воспроизведение его взглядов на природу отношений между *мышлением* и *мышлением о мышлении*. Мы видим, как взгляды Пятигорского на вопросы мышления и буддийской мысли дополняют друг друга и в философских, и в методологических аспектах, продуктивно накладываясь друг на друга в его трудах.

14 Пятигорский А. Философия буддизма: Часть 1 // YouTube.com (<https://www.youtube.com/watch?v=OPgRYOY4cnA> (дата обращения: 08.04.2023)).

15 Там же.

Йогический анализ литературы

Как мы убедились, буддийские тексты дают Пятигорскому модель мышления о мышлении. В первой лекции из цикла «Мышление и наблюдение» Пятигорский разбирает Кашьяпапариварта-сутру, которая является частью Ратнакута-сутры, включенной и в тибетский, и в китайский канон. Пятигорский истолковывает рассуждение Будды о том, как можно помыслить нирвану, когда тот говорит ученику, что, хотя практически невозможно мыслить о нирване, несравненно сложнее мыслить о самом этом процессе мышления. Буддийская философия мышления, в особенности йогические формы мышления, помогают нам настроиться на интерпретацию состояний ума, как наших собственных, так и чужих, и мыслить языком этих состояний. Тем самым можно сформировать мышление, которое само по себе по определению является немыслимым¹⁶. Объективное состояние, достигаемое посредством буддийской йоги, — это «такое состояние ума, в котором мыслящий не только мыслит о себе как о другом объекте, но мыслит о себе как другой, находящийся в том же состоянии ума, о нем бы мыслил» [Пятигорский 2002: 54]. Пятигорский различал четыре категории мышления в зависимости от позиции мыслящего по отношению к объекту мышления, среди которых Пятигорский выделял объекты α , β , γ , и δ . Согласно этой классификации, объекты γ особенно пригодны для йогического постижения. Позиция γ производит собственную форму «йогического анализа», в котором человеку не отводится центральное место: «“Человек” и “я” в буддийской, как и в обсервационной философии — это разные случаи мышления. Но само мышление — не случай» [Там же: 52].

Йогические модальности мышления также открывают специфические подходы к изучению литературы, поскольку художественный текст во многом синхронен мышлению. Как отмечает Пятигорский, мы не можем сказать, что конкретная страница литературного произведения неправильна или правильна. Скорее произведение литературы *просто есть*: оно репрезентирует то, как автор видит персонажа, и в частности, то, как он представляет себе *мышление* этого персонажа в конкретный момент повествования¹⁷. Рассуждая о жанре романа, Пятигорский описывает его как «универсальный текст», тогда как филологическое исследование романа он называет «универсальным текстом о тексте», а философию — «универсальным текстом о мышлении» [Пятигорский 1995: 11]. В этом случае намерения автора функционируют как еще одна переменная для толкователя любого текста. Ситуация осложняется тем, что интенциональность текста может смещаться от автора к главному герою, который в таком случае становится для автора Другим¹⁸.

Хотя труды Пятигорского о литературе предлагают своего рода феноменологию текста, разница между философией и филологией для автора очевидна. Объектом философии, в отличие от филологии или филологической философии, является не-текст: «Философия мыслит о мышлении как о *не-тексте*; даже если последнее текстуально, ее объект — не-текстовое в тексте.

16 Piatigorsky A. Thinking and Observation: Four lectures on observational philosophy (manuscript). P. 24.

17 Ibid. P. 23.

18 Ibid. P. 23.

В отношении текста мышление непременно будет определенным, конечным и дискретным в своих “актах” (единицах сегментации, уровнях и т.д.)» [Пятигорский 1995: 130]. Более того, если филолог изучает конкретные тексты, то философ изучает мир (или что угодно) как текст — а конкретнее, «у философии своего предмета нет, поскольку ее объект — мышление — может своим объектом иметь все что угодно» [Там же].

Проблемы русской культуры

Русская философия, литература или культура никогда не были для Пятигорского первостепенным предметом изучения. И все же, как и многие другие мыслители позднесоветского периода, родившиеся в России, он внес вклад в ширящуюся общественную дискуссию об актуальных политических и культурных реалиях в период перестройки. На первый взгляд может показаться, что работы Пятигорского по буддизму и русской философии не связаны между собой. Однако мы можем рассматривать его исследования мышления в контексте буддийских текстов как попытку предложить методологическую альтернативу господствующему в СССР и России филолого-философскому подходу, в котором доминирующую позицию занимала русская литература.

В частности, этому был посвящен англоязычный доклад «Философия литературной критики», сделанный на Втором всемирном конгрессе по советским и восточноевропейским исследованиям. В этом выступлении Пятигорский ставит под вопрос особый статус русской литературы в российском философском дискурсе. Почему литература в России пользуется таким уважением философов? В своей основополагающей работе 2004 года «Шинель литературы» Эдит Клуос утверждает, что «русская философия по-своему вышла из “шинели” уже сложившейся литературной культуры, которая предлагала альтернативу систематической западной философии» [Clowes 2004: 5]. За три десятилетия до того Пятигорский дал собственный ответ на этот спорный вопрос. С точки зрения Пятигорского, литературная критика в России «функционировала как философия, а философия служила средоточием литературной критики. В русской культуре они переплелись настолько, что стали неразличимы» [Piatigorsky 1980: 238]. Пятигорский продолжает: «Даже когда началось обособление профессиональной философии, даже после того, как появилась философия, имеющая собственные методы и объекты, она не могла немедленно отделаться от литературы, которая была ее исходной точкой» [Ibid.].

По мнению Пятигорского, философский статус русской литературы привел к появлению по меньшей мере трех взаимосвязанных проблем, которые и по сей день существуют в российской культуре. Во-первых, литературные произведения были подняты на такую высоту и наделены таким авторитетом, что начали приобретать *метафизическое* значение. Во-вторых, внимание к литературе поспособствовало всепоглощающему *субъективизму* российских мыслителей. Пятигорский определяет это свойство как неспособность русских писателей отделить себя от своей культуры, которую они считают «единственной и неповторимой», и рассматривать свою позицию как *некий* взгляд на культуру, а не как *единственно возможную* перспективу [Ibid.: 241]. В-третьих, Пятигорский подчеркивает проблему *литературности* русской культуры, в которой литературных героев рассматривают как носителей идей, а не как

персонажей в повествовании. По мысли Пятигорского, тенденция русской культуры видеть воплощение философских концептов в конкретных лицах, реальных или литературных, — это «метод, сам характер которого был предопределен “персонализмом” русской культуры, отраженной и трансформированной в литературе» [Ibid.]. Более того, Пятигорский критиковал склонность русских к *историософии*, или стремлению выявлять «объективное содержание истории» и использовать исторический нарратив в качестве аргумента в контексте религиозной философии¹⁹. По словам самого Пятигорского, «русская философия открывала российскую историю в литературных текстах, впоследствии присваивая и “исправляя” ее, превращая в свой собственный предмет» [Ibid.: 242].

Эти и другие тенденции способствуют тому, в чем Пятигорский видит серьезную проблему русской философии как дисциплины — тому, что он называет «беспорядочной смесью этических, эстетических и метафизических критериев» [Ibid.: 241]. Это заставляет российских мыслителей вновь и вновь возвращаться к одним и тем же текстам и авторам (особенно к Достоевскому и Толстому), в результате чего образуется герметичная культурная среда, не допускающая движения вперед, а только повторение и подтверждение идей и воспроизведение одних и тех же исторических и культурных нарративов. В контексте работ о религии и культуре Пятигорский также предостерегает от опасности рассматривать национальную культуру «как давно онтологизированный объект, о котором не спорят» [Пятигорский 1994: 117]. По его мнению, не существует «русских философов» в каком-либо сущностном смысле — лишь философы, которым довелось родиться в России²⁰. Идеи Пятигорского предоставляют современным исследователям теоретическую рамку для концептуализации нынешней ситуации в российской культуре и философии, включая поиск пути вперед для дисциплинарной области, представителей которой долгое время занимали некие «национальные» и «сущностные» качества русской мысли.

Отвергая национальные философии и эссенциалистские нарративы, Пятигорский, возможно, и в этом вдохновлялся идеями Дандарона, который рассматривал буддийскую мысль во всех ее аспектах: культурных, духовных и философских, — но также и с точки зрения универсальности ее опыта и применения в восточном и западном контекстах. Об этой составляющей учения Дандарона Пятигорский писал:

Он любил говорить, что это не они идут к нему в Улан-Удэ, а буддизм идет на Запад. И он говорил еще одну вещь, которая, хоть на первый взгляд и кажется удивительной, но на самом деле в высшей степени связана с самим буддийским духом релятивизма: именно Дандарон, который был столь тесно связан с древней традиционной почвой северного буддизма, утверждал, что у буддизма нет места, как нет времени, эпохи и что буддизм странствует, не зная народов, стран и климатов, ренессансов и декадансов, обществ и социальных групп. Это не значит, что буддизм отрицает все это, — буддизм ничего не отрицает. Это значит лишь, что буддизм не знает этого, что это — не его дело [Пятигорский 1975: 157].

19 Я писала об историософии в контексте русской философии в: [DeBlasio 2014].

20 Пятигорский А.М. Лекции по философии: Введение // YouTube.com (<https://www.youtube.com/watch?v=9dA1axz-6vU> (дата обращения: 08.04.2023)).

Пятигорский писал о методологических опасностях, исходящих от русской литературы, в 1980 году, но и сорок с лишним лет спустя его идеи звучат остро современно. Его труды предлагают видение пути вперед и пути назад, и оба эти пути ведут к буддизму — не к конкретной религиозной традиции, а к способу мышления, а также мышления о мышлении, посредством действия, наблюдения и интерпретации.

Пер. с англ. Ксении Гусаровой

Библиография / References

- [Захаров 2014] — *Захаров Д.С.* Специфика возрождения отечественной буддологии во второй половине XX века // Научная мысль Кавказа. 2014. № 4. С. 67—71.
(*Zakharov D.S.* Spetsifika vrozhdeniya otechestvennoy buddologii vo vtoroy polovine XX veka // Nauchnaya mysl' Kavkaza. 2014. No. 4. P. 67—71.)
- [Кораблин 2015] — *Кораблин Д.А.* Некоторые замечания о понятии «дхарма» как метанарративе буддийской философской мысли // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2015. № 2 (20). С. 31—36.
(*Korablin D.A.* Nekotorye zamechaniya o ponyatii "dkharma" kak metanarrative buddiyskoy filosofskoy mysli // Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya. 2015. No. 2 (20). P. 31—36.)
- [Морозова 2016] — *Морозова М.В.* Трагедия Бидии Дандарона как отражение судьбы буддизма в России после национальной катастрофы 1917 года // Вестник Свято-Филаретовского института. 2016. № 18. С. 98—113.
(*Morozova M.V.* Tragediya Bidii Dandarona kak otrazhenie sud'by buddizma v Rossii posle natsional'noy katastrofy 1917 goda // Vestnik Svyato-Filaretovskogo instituta. 2016. No. 18. P. 98—113.)
- [Пятигорский 1962] — *Пятигорский А.* Материалы по истории индийской философии. М.: Изд-во восточной литературы, 1962.
(*Pyatigorskiy A.* Materialy po istorii indiiskoy filosofii. Moscow, 1962.)
- [Пятигорский 1975] — *Пятигорский А.М.* Уход Дандарона // Континент. 1975. № 151. С. 151—158.
(*Pyatigorskiy A.M.* Ukhod Dandarona // Kontinent. 1975. No. 3. P. 151—158.)
- [Пятигорский 1994] — *Пятигорский А.* Несколько слов об изучении религии // Structure and tradition in Russian society: papers from an International Conference on the occasion of the seventieth birthday of Yury Mikhailovich Lotman / Ed. by R. Reid, J. Andrew, V. Rolukhina. Helsinki: Department of Slavonic Languages, University of Helsinki, 1994. P. 116—126.
(*Pyatigorskiy A.* Neskol'ko slov ob izuchenii religii // Structure and tradition in Russian society: papers from an International Conference on the occasion of the seventieth birthday of Yury Mikhailovich Lotman / Ed. by R. Reid, J. Andrew, V. Rolukhina. Helsinki: University of Helsinki, 1994. P. 116—126.)
- [Пятигорский 1995] — *Пятигорский А.* Краткие заметки о философском в его отношении к филологическому // Philologica. 1995. Vol. 2. No. 3/4. P. 127—134.
(*Pyatigorskiy A.* Kratkie zametki o filosofskom v ego otnoshenii k filologicheskomu // Philologica. 1995. Vol. 2. No. 3/4. P. 127—134.)
- [Пятигорский 1996] — *Пятигорский А.М.* Толстовская трактовка буддизма // А.М. Пятигорский. Избранные труды / Сост. Г. Амелина. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 251—255.
(*Pyatigorskiy A.M.* Tolstovskaya traktovka buddizma // A.M. Pyatigorskiy. Selected works / Comp. by G. Amelina. Moscow, 1996. P. 251—255.)
- [Пятигорский 2002] — *Пятигорский А.М.* Мышление и наблюдение: Четыре лекции по обсервационной философии. Рига: Liepnieks & Ritups, 2002.
(*Pyatigorskiy A.M.* Myshlenie i nablyudenie: Chetyre lektsii po observatsionnoy filosofii. Riga: Liepnieks & Ritups, 2002.)
- [Пятигорский 2004] — *Пятигорский А.М.* Пять лекций по буддийской философии // Пятигорский А.М. Непрерываемый разговор. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 38—102.

- (Pyatigorskiy A.M. Pyat' lektsiy po buddiyskoy filosofii // Pyatigorskiy A.M. Nепrekrashchaemy razgovor. Saint Petersburg, 2004. P. 38—102.)
- [Пятигорский 2020] — Пятигорский А.М. Буддийская философия мысли / Пер. с англ. С. Остапенко. М.: Колибри, 2020.
- (Pyatigorskiy A.M. The Buddhist Philosophy of Thought. Moscow, 2020. — In Russ.)
- [Сафронова 2009] — Сафронова Е. Современный буддизм в России как часть буддийской цивилизации // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. № 27(1). С. 73—79.
- (Safronova E. Sovremennyy buddizm v Rossii kak chast' buddiyskoy tsivilizatsii // Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom. 2009. Vol. 27. No. 1. P. 73—79.)
- [Bernstein 2002] — Bernstein A. Buddhist Revival in Buriatia: Recent Perspectives // Mongolian Studies. 2002. No. 25. P. 1—11.
- [Clowes 2004] — Clowes E. Fiction's Overcoat: Russian Literary Culture and the Question of Philosophy. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2004.
- [DeBlasio 2014] — DeBlasio A. The End of Russian Philosophy: Tradition and Transition at the Turn of the 21st Century. London: Palgrave, 2014.
- [Gasparyan 2021] — Gasparyan D. The Philosophic Path of Merab Mamardashvili. Leiden: Brill, 2021.
- [Maksimov 2008] — Maksimov K.N. Kalmykia in Russia's Past and Present National Policies and Administrative System. Budapest: Central European University Press, 2008.
- [Mesyats, Egorochkin 2014] — Mesyats S.V., Egorochkin M.V. After the eclipse: history of philosophy in Russia // Studies in East European Thought. 2014. Vol. 66. No. 3/4. P. 211—226.
- [Miroshnichenko 2020] — Miroshnichenko M. "None's Reflex": Enactivism and Observational Philosophy on Consciousness and Observation // Russian Journal of Philosophical Sciences. 2020. Vol. 63. No. 4. P. 46—63.
- [Piatigorsky 1979] — Piatigorsky A. A Word About the Philosophy of Vladimir Nabokov // Weiner Slawistischer Almanach. 1979. Bd. 4. S. 5—17.
- [Piatigorsky 1980] — Piatigorsky A. Philosophy of Literary Criticism // Selected Papers from the Second World Congress for Soviet and East European Studies / Ed. by E. Bristol. Garmisch-Partenkirchen: World Congress for Soviet and East European Studies, 1980. P. 235—244.
- [Piatigorsky 1984] — Piatigorsky A. The Buddhist Philosophy of Thought. London: Curzon Press; Totowa, N.J.: Barnes and Noble, 1984.
- [Piatigorsky, Zilberman 1976] — Piatigorsky A.M., Zilberman D.B. The Emergence of Semiotics in India: Some Approaches to Understanding Laksana in Hindu and Buddhist Philosophical Usages // Semiotica. 1976. Vol. 17. No. 3. P. 255—265.
- [Terentyev 1996] — Terentyev A. Tibetan Buddhism in Russia // The Tibet Journal. 1996. Vol. 21. No. 3. P. 60—70.

Медиатические пространства исторического авангарда

Свен Шпикер

От составителя

Sven Spieker
From the Compiler

Этот блок объединяет известных исследователей исторического авангарда. Наше внимание будет сосредоточено на том, что мы называем медиатическими пространствами послереволюционного авангарда. Делая акцент на медиапространстве, мы избегаем акцента на хронологии, который имеет тенденцию доминировать в исследованиях авангарда. Вместо того чтобы рассматривать авангард как линейную последовательность движений, идеологических фракций или художественных тенденций, как это часто делается, мы предлагаем более разнообразную модель, которая исследует пересечения и параллелизмы, а также переводы и исправления, свойственные практике авангарда. Таким образом, мы интересуемся в первую очередь синкретизмом и гибридностью, которые характеризуют исторический авангард и его художественные медиа: от взгляда Малевича на живопись как кинематографическую среду (**Свен Шпикер**) до сочетания поэтики с вопросами экономии (**Юрий Мурашов**); от раздвоенного взгляда А. Кожева на красоту в контексте конструктивистского эстетического мышления (**Борис Гройс**) до «обратной» оптики авангардного кино и его визуализации зрителя и, наконец, переосмысления фактографии и живописи в конце 1920-х (**Маргарета Фёрингер, Андрей Фоменко**).

Гибридность исторического авангарда, сочетающего в себе то, что может показаться взаимоисключающими элементами, начинается с вопроса о том, что же представляет собой среда в первую очередь. Как показывает Борис Гройс, термин «медиум» может относиться как к материальному субстрату искусства, так и к тому, что этот субстрат делает видимым или слышимым. Или же это может относиться к третьему элементу, который не вполне соотносится с обозначенной парой и который в случае Кандинского определяется как «духовное». Этот третий элемент в психоаналитических терминах называется бес-

сознательным, а в области эстетики может быть назван красотой. Задача его заключается в поддержании динамических отношений со своей материальной базой, которые он одновременно помогает определить и превзойти.

Именно на этом фоне мы должны рассматривать недоверие многих представителей авангарда к односторонним, редуцирующим определениям среды. Как утверждает Свен Шпикер, критика Казимиром Малевичем ретинального и живописи также основывается на понимании медиальности, которое отказывается сводить медиума к технической основе, предполагая, что любое различие между живописью и кино на чисто технических основаниях недопустимо. Малевич верил, что победить (реалистическую) живопись можно только с помощью гибридной среды, которая, сочетая новую визуальность кино с близостью к звуку и слуху, будет способна передавать чистое ощущение, духовную сущность, превосходящую материальный объект и его репрезентацию.

По мнению Андрея Фоменко, «последние картины» Родченко, которые художник создал в период с 1918 по 1920 год, также не могут быть сведены просто к идеологическому призыву покончить с практикой живописи раз и навсегда. И здесь гибридность снова выступает как элемент замедления, который влияет на важнейшую для исторического авангарда идею о бесконфликтной и немедленной революции. Как показывает тщательный анализ Фоменко, технически весьма разнообразное исполнение Родченко его художественных работ нейтрализует любое синтетическое изъятие составляющих элементов, так что слияние фигуры и фона, которое часто рассматривается как завершающая стадия модернистского редуционизма, здесь уступает место структуре, сохраняющей все эти различные элементы в хрупком равновесии.

Гибридность также занимает центральное место в статье Маргарет Фёрингер об авангардном кино 1920-х годов. Как утверждает Фёрингер, «киноправду» Вертова следует понимать не столько как объективную документацию реальности, сколько как гибрид (фильм/реальность), который сам по себе не является ни просто реалистическим, ни конструктивистским. Эксперименты Вертова с гибридными фильмами направлены на то, чтобы научить глаз видеть по-новому, а не просто воспроизводить видимый мир. Таким образом, и здесь суть медиума заключается не в его репрезентативных способностях и не просто в его техническом аппарате, а скорее в субстрате, который выходит за рамки видимого, чтобы сосредоточить внимание на том, как медиа влияют на бессознательную деятельность и конституируют ее.

Свен Шпикер

Некоторые дополнения к текстам Малевича о кино

Sven Spieker

Some Additions to Malevich's Texts about Cinema

Свен Шпикер (Университет Калифорнии в Санта-Барбаре, профессор; PhD) spieker@ucsb.edu.

Sven Spieker (PhD; Professor, University of California, Santa Barbara) spieker@ucsb.edu.

Ключевые слова: Малевич, супрематизм, концептуальное искусство, авангардное кино, авангард, абстракция

Key words: Malevich, suprematism, conceptual art, avant-garde cinema, avant-garde, abstraction

УДК: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_94

UDC: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_94

В статье показано, что позднее фигуративное творчество Малевича 1930-х годов не следует рассматривать как ревизионистское «возвращение к фигуративности». Вместо этого предлагается серьезно отнестись к утверждению Малевича о том, что его поздние картины являются органическим продолжением его супрематического стиля, а не разрывом с ним. Статья рассматривает поздние картины Малевича на фоне более ранних работ художника о кино. В духе его утверждения о том, что супрематическая живопись не является живописью (в общепринятом понимании), в статье предлагается читать поздние картины художника как форму расширенной формы кино. Очевидно, что этот аргумент предполагает такое понимание кино, которое не проводит границу между живописью и кино на основе их технических различий — точка зрения, которая во многом соответствует взгляду Малевича.

The article shows that Malevich's later figurative work of the 1930s should not be viewed as a revisionist "return to figurativeness." Instead, it is suggested that we take seriously Malevich's claim that his late paintings are an organic continuation of his Suprematist style, and not a break with it. The article examines Malevich's later paintings compared to the artist's earlier works on cinema. In the spirit of his contention that Suprematist painting is not painting (in the conventional sense), the article considers the artist's late paintings as an expanded form of cinema. Obviously, this argument presupposes an understanding of cinema that does not draw the line between painting and cinema on the basis of their technical differences — a view that is very much in line with Malevich's.

Попытки объяснить отношение Малевича к медиуму кино совершались и раньше: так, Маргарита Тупицына рассматривала супрематизм сквозь призму кинематографа. Однако Тупицына преимущественно фокусируется на монтажном фильме и видит «Черный квадрат» как нечто предшествующее ему [Tupitsyn 2002: 40]. Этот ход мыслей ошибочен, поскольку представляет кино как технику визуализации, которой для Малевича оно не являлось. Кроме того, существует подробная реконструкция исторических и биографических контекстов, сопутствующих тем немногим текстам, в которых Малевич прямо говорит о кино. Эту работу провела Оксана Булгакова [Bulgakowa 2002]. С критикой этих исследований выступил Т. Дж. Кларк, который утверждал, что призыв художника к абстрактному кино основан на его ошибочных представлениях о кино и живописи [Clark 2003]. Однако немногие критики читали заметки Малевича о кино как часть связной (хотя и специфической) медиатеории.

Мой тезис отчасти парадоксален: я утверждаю, что следует рассматривать поздние фигуративные картины Малевича 1930-х годов как форму кино и что эти картины, которые он считал продолжением своей теории супрематизма, представляют альтернативу как социалистическому реализму, так и голливудскому кино. Более того, я считаю, что в обоих этих качествах его поздние картины представляют (живописное) продолжение тезисов, которые он разрабатывал в своих текстах о кино, нацеленных среди прочего против его коллег Эйзенштейна и Вертова, причем даже в том, в чем он сходится с ними обоими: в отказе определять суть кино эстетически [Bordwell 1993: 164]. Малевич указывает на неспособность и Вертова, и Эйзенштейна понять, что сущность кино не заключается ни в его техническом аппарате, ни в миметической репрезентации. Смысл всего сказанного в том, что справедливо было бы, я полагаю, рассматривать супрематизм, который сам Малевич никогда не считал формой живописи, как теорию кино. Как это было в целом свойственно историческому авангарду, Малевич был увлечен все большим отделением разных медиатехник друг от друга, бесконечным ростом их независимости. Или так кажется на первый взгляд. В своем настаивании на чистоте медиума авангард заметно отличается от позднего сталинизма, который, особенно в медиуме кино, продвигает своего рода медиатрансплантацию, когда медиатехнологии работают все одновременно, создавая утопическую (медиа)вселенную, где разные медиумы, от кино до телефона, прославляют мир ничем не ограниченной коммуникации [Шпикер 2006].

Поместив Малевича в эту матрицу, мы обнаружим, что в его случае очищение медиума упирается в отказ принять какое-либо техническое определение (медиума). В отличие от, скажем, Вальтера Беньямина, чей диалектический взгляд на кино приводит его к тому, что с точки зрения взаимодействия со зрителем брехтианский театр так же технически современен, как и современный фильм, Малевич остается (часто утомительно догматичным) медиантологом, которого мало интересует сторона кино, связанная со зрительским восприятием, или аспекты кино как института, вписанного в (новое) общество. Все усилия художника вместо этого сосредоточены на определении онтологических и семантических, нежели технических отличий кино от других медиумов, или, скорее, на сожалениях об отсутствии таких отличий. Тут он остается в счастливом неведении относительно того, что в каком-то смысле эта предполагаемая недостаточная независимость кино от других медиумов вроде живописи в основном происходит от того, что инструментов для критического осмысления кино не хватает самому Малевичу.

Это нигде не проявляется с такой очевидностью, как в неспособности Малевича говорить о кино как о независимой от живописи форме. Во-первых, он постоянно осуждает кино за то, что оно терпит неудачу в размежевании с нарративной фигурацией передвижников, которых Малевич презирует. Во-вторых, он рисует альтернативу этой нарративной тенденции — экспериментальное, абстрактное кино, — которая при этом своей единственной точкой отсчета имеет живопись, а точнее — итальянский футуризм и в меньшей степени кубизм.

Даже когда Малевич демонстрирует уверенность в том, что кино как эквивалент пролетарской революции ожидает великая будущность, его воображения хватает только на то, чтобы представить его как некую форму живописи. Например, Малевич считал, что, когда кино станет полноцветным, его поверхность будет такой же фактурной, как живописная.

Для Малевича медиум кино откровенно не совпадает со своим техническим аппаратом и с условиями своего производства. Снова и снова Малевич настаивает на том, что большинство режиссеров относится к кино как к чему-то не слишком отличному от технического устройства, выполняющего ту работу, которую прежде делали живописцы. Как он пишет:

...в большой мере все режиссеры-постановщики — это плоть от плоти древних стариков живописцев, у которых в руках лишь новое орудие производства, которым можно во времени развертывать картину, заснять светом явление и в кинокадрик, как раньше написать светом этюдик [Малевич 1995а: 290—291].*

Утверждая, что в кино композиция кадра определяется традиционной, объектоцентричной «живописью», Малевич заключает, что кино фетишизирует содержание, ставя его выше формы, и что эта рабская зависимость от фигуративной живописи, особенно в ее реалистическом воплощении, должна быть устранена: лишь после этого кино сможет проявить себя. Как бы предвосхищая маклюэновскую логику, Малевич считает, что пока этого не произойдет, сущность кино можно будет обнаружить только в других медиа, таких как архитектура, киноплакат или театральная декорация.

Конечно, нет ничего необычного в том, чтобы проследивать происхождение кино от живописи и относиться к режиссерам как к художникам, пишущим светом (об этом неоднократно говорит, например, Лев Кулешов [Кулешов 1979]). В своем эссе «Природа кино» Борис Казанский также предполагает, что фильм — это в действительности «графическая драма» [Казанский 1927: 91—96]. Ни Малевич, ни Казанский не считают само собой разумеющимся, что кино устанавливает отношения с движением просто по своей технической природе. Для Казанского, который придерживается классической «жесткой» линии левого авангарда, кино подобно архивной хронологической шкале, на которой каждое деление-кадр связано с конкретной точкой во времени. Его точка зрения характерна для научного и рационального понимания движения, когда технические медиа видятся в качестве инструментов, позволяющих фиксировать движение как последовательность позиций, уникальность положения во времени которых является функцией их уникального положения в пространстве. Для Малевича, с другой стороны, динамика и движение нигде не фиксируются столь естественно, как в футуристической живописи. Как показал Норберт М. Шмиц, Малевич исходил скорее не из рационалистской дифференциальной логики историзма, а из трансцендентальной длительности Бергсона. Малевич считает, что кинематографу только предстоит связать себя с динамическим движением и временем в том смысле, в котором это уже осуществил футуризм, поскольку как медиум оно (кино), как и фигуративная живопись, все еще крепко связан с предметом [Schmitz 1997].

Ограничения, присущие, по мнению Малевича, кино, которое находится в плену предмета и его репрезентаций, относятся даже к наиболее прогрессивным кинематографическим позициям его времени — эйзенштейновскому кино психологических стимулов, с его упором на аффект и реакцию зрителя, и вертовской идее фильма как универсального социального протеза, который помогает трудовому коллективу прокладывать свой производственный путь.

* Здесь и далее цитаты из текстов К. Малевича приведены с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

Для Вертова очищение кино от функции исполнения желаний подразумевало верность его истокам (в соответствии с пониманием Вертовым истории техники) и разработку новых, непривычных типов видения (и знания). Как мы писали, идея Вертова заключалась в том, чтобы заменить театральное, буржуазное кино для масс на кино как социальный протез, или, говоря словами Алексея Гана, как «продолжение органов общества» (цит. по: [Spieker 1999: 155]). В этой схеме киноглаз работает продолжением несовершенного человеческого (социального) тела и его менее чем совершенного зрения. Для Малевича, который, как Эйзенштейн и Вертов, борется с «буржуазным» кино, революция 1917 года была подчинена той же логике: «Пролетариат осуществляет свое господство и будет осуществлять в момент больших технических усовершенствований человеческих органов — ушей, глаз, ног, рук» [Малевич 1995а: 290]. В следующем предложении он утверждает, что кино устанавливает свое господство, следуя той же линии: «Одним из таких усовершенствований в области искусств явилось кино» [Там же]. Однако для Малевича восполняющая логика, которая одушевила и кино, и революцию, приведя их к господству, оставалась ущербной, поскольку и революция, и кино ориентированы на репрезентацию, просто используют для этого разные технические средства. Как последний аргумент он приводит возражения против искусства архивного/историцистского и технического по природе, такого, которое концентрируется на производственной стороне:

Под этим лозунгом («Искусство в производстве». — *С. III.*) можно разуместь то, что искусство исходит из цели технической. Искусство, таким образом, идет в приклад к целесообразности вещи, дооформляет то, чего не может сделать голая техника, у которой формы вещей являются из чисто физической надобности организма, но не как таковые [Там же].

В малевической, несколько грубой версии неоплатонизма феноменологический аспект вещей никогда не совпадает с их сутью, устанавливая отношения обратной зависимости между фиксацией кино на визуальности и его потенциалом в смысле передачи чистого ощущения. Следуя малевической логике медиа-détournement, медиум должен уйти со своей основной колеи (в случае с живописью — это миметическая визуальная репрезентация), чтобы отделить себя от всех других форм искусства. Малевич уже строил подобную аргументацию в отношении кубизма — формы живописи, которая вместе с футуризмом была крайне важна для выработки доктрины супрематизма. Таким образом, хотя Малевич и считал, что кубистическая революция была необходимым шагом на пути отхода живописи от того, что он зовет (зримым) содержанием, в сторону проблем формы, сама она была не более чем предварительным шагом. Только супрематизм мог положить конец главенству визуального tout court, и здесь, как и в своей приверженности динамическому времени, в которой с ним мог бы поспорить лишь кинематограф будущего, супрематизм, как недвусмысленно показывает Малевич, живописью вовсе не являлся.

Кубизм — если верить Розалинде Краусс (по крайней мере, ее статье) — усложнял оптическое восприятие, переводя предметы в план семиотического обмена [Krauss 1981: 15]. Как визуальные элементы в кубистских коллажах Пикассо группируются в структурированный язык бинарных оппозиций, так и смысл более не является оптическим эффектом, превращаясь в продукт семиотического обмена. Но если для кубистов такой обмен — объектов на знаки — становится той территорией, на которой разворачивается их художественная

деятельность, для Малевича весь обмен — и смысл, производимый в ходе этого обмена, — остается проблематичным, пока он привязан к феноменологии предмета. Только недифференцированный туман чистого ощущения, царство, из которого изгнано любое означивание, может быть подлинным назначением искусства. Для Малевича именно звуковое, а не визуальное измерение делало кубизм немиметическим. Аполлинер провел известную аналогию между цветочными «гармониями» нефигуративной живописи и гармониями немиметической музыки, предположив, что

опыт любителя музыки, слушающего концерт, есть радость другого порядка, чем радость от естественных звуков... Так же и новые живописцы доставят своим почитателям художественные ощущения, сосредоточившись исключительно на проблеме создания гармонии при помощи разных цветов [Apollinaire 1993].

Малевич был высокого мнения о таком расширении живописи в область звуков, однако уделял больше внимания не гармонии, а организующим ее пустым промежуткам между звуками (тишине).

Построение кубистической (картины), кроме цвета и объема, достигается и ритм звукового построения, в кубизме достигнуто больше чем когда-либо самого тонкого и идеально точного соприкосновения двух форм в смысле постройки и в смысле звукового ритма огромное достижение мастерства и совершенства самого человека установившего порядок нового мира, или вышедшего из мира хаоса ритм объема цвета и звука в едино [Малевич 2004а: 446].

Для Малевича именно кубизм стал первым в истории искусства воплощением его представления о том, что «цель музыки молчание» [Малевич 2004б]. То, что это подтвердилось в неакустическом, ретинальном медиуме живописи, ретинальном медиуме живописи, не парадоксально. Малевич утверждает, что кубистическая живопись обладает звуковыми свойствами, и хотя мы не слышим картину буквально, но ее звуковое измерение существует, «и только внутреннее ухо способно услышать тонкие колебания волны. Хотя и это еще в области далекого совершенства, ибо может быть впервые высказывается звук (в картинах)» [Там же: 447]. Супрематизм исходит из перцептивной гибридации, которую Малевич восхваляет в кубизме, где она тоже развивает слуховое измерение. По Малевичу, супрематизм — это радикальная форма редукции или минимализации, когда видимый мир меркнет до тех пор, пока глазу буквально не становится нечего видеть:

И действительно, этот момент восхождения Искусства все выше и выше в гору становится с каждым шагом жутким и в то же время легким, все дальше и дальше уходили предметы, все глубже и глубже в синеве далее скрывались очертания жизни, а путь Искусства все шел выше и выше и кончился только там, откуда уже исчезли все контуры вещей, все то, что любили и чем жили, не стало образов, не стало представлений, и взамен разверзлась пустыня, в которой затерялось сознание, подсознание и представление о пространстве [Малевич 1998: 106].

Я утверждаю, что нам следует принять это «исчезновение из вида» серьезно и что следует расширить его на самую живопись. Программа супрематизма может стать реальностью только в случае, если живопись, как это радикально происходит в «Черном квадрате» (1913), сама по себе «исчезает из вида». Только в полной темноте мы можем начать познавать (и слышать). Не стоит забывать,

что, по Малевичу, рождение супрематизма совпало с его работой над костюмами и декорациями к футуристической опере «Победа над солнцем» (1913), в которой солнце, источник света и просвещения, оказывается в плену. В супрематической бессолнечной, холодной и темной вселенной видение и его психологический агент — глаз — последовательно сдают свои позиции, которые они занимали в традиционном искусстве и культуре. Для Малевича солнце

не могло проникнуть в череп, где существует другое «солнце» — знание. Так, например, поэты взывают к солнцу, да даже ученые не гнушаются последним: «будем как солнце», «идем к свету»... Но тьмою я называю и все те явления, которые видны вам, то же самое солнце, всякое другое явление [Там же: 103].

Иногда живописцы должны «отвергнуть» то, что Малевич зовет «светом знаний» во имя акта, лежащего за пределами знания.

В супрематизме живопись, привязанная в Возрождение к глазу художника и к линейной перспективе, которую этот взгляд делал возможной, уже не имела ничего общего с видением, хотя и не утратила связь со знанием. Малевич рассматривал кубизм как важнейший шаг к этому состоянию. Кубизм не показывает мир так, как он предстает взгляду, но лишь так, как это свойственно живописи как таковой. По Малевичу,

живопись в кубизме получила новую форму, вырываясь всем своим существом из предметного практического реализма... Живописцу пришлось столкнуться с конструктивностью, с тем, что он раньше не знал, не допускал, что можно построить живописный организм без предметов [Малевич 2000: 112].

Подобно кубизму и кино, супрематизм для Малевича есть форма знания, нежели форма видения. Однако кубизм все еще связан со светом техники в том смысле, в котором супрематизм с ним уже не связан:

Поэтому кубисты делают вывод и опираются на од<ин> свет — свет знания, свет науки, и говорят — все то, что для человека «понятно»... «реально», «выявлено», <a> все то, что «непонятно», «темно», — не выявлено, «не реально», и подтверждают <такое свое отношение> словами «мало видеть, но нужно и знать» [Там же].

По контрасту с этим супрематизм помещает человеческое существо в «пустыню», из которой изгнан свет знания и науки.

На этом этапе происходит нечто важное, поскольку за пределами царства видимого наибольшее значение приобретает слух. Малевич считал звук одним из ключевых элементов супрематизма:

живописец, воспроизведя цветовую картину // не подозревая, что он вносит в нее три элемента // Так что картину нельзя рассматривать только // с точки цвета, ее нужно видеть и слышать ибо // в Построениях предметов и природы мы вносим // и звук и цвет и объем. Такова картина художника // пишущего природу (предметы) [Малевич 2004а: 446].

В книге «Мир как беспредметность» (1927) Малевич вполне предсказуемо сравнивает жизнь человека с радиостанцией, в которую «падают волны разных ощущений и реализуются в тот или другой вид вещей» [Малевич 1998: 116]. Супрематическая живопись является радио не в том смысле, что это акустический медиум, который преобразует звуковые волны в слышимые объекты (для

Малевича радио как медиатеchnология не представляло интереса), но в том смысле, что она позволяет нам слышать тишину в звуке. Слушатель Малевича «не рассматривает мир, не осязает его, не видит, но только ощущает» [Там же: 119]. Чувство для Малевича — не эмоциональная или психологическая категория, а способ реагировать на пустоту, которая слышит то, что не имеет звука. В этом смысле радио как аппарат, который позволяет нам слышать, есть не более чем помеха. Вполне в духе Кейджа, Пайка и других неодадаистов второй половины XX века Малевич полагает, что радио не передает ничего, кроме пустых интервалов. Можно сказать, что также и кино следует превратиться в радио и выработать свой собственный (внутренний) звук. Подводя итог, допустим, что для Малевича как радио не является необходимым для передачи (неслышимого) звука, так и живопись не необходима для передачи опыта чистого ощущения. И если кубизм и особенно итальянский футуризм, оставивший предметы ради отпечатков чистой энергии, были необходимыми предшественниками немедиума супрематизма, то последний уже так далеко ушел от какой-либо выразительности, что, по мнению Малевича, перестал быть живописью. Малевич не рассматривал супрематические элементы как элементы живописи. В стремлении уйти от живописи, которое было частью более обширной борьбы против визуальной составляющей в искусстве, ни один художник XX века не приблизился к Малевичу настолько, насколько сделал это Дюшан. Оба они боролись против «ретиального» и начали эту войну уже после того, как достигли успеха в качестве живописцев, пройдя через предшествующие художественные течения, включая кубизм. Но там, где от живописи Дюшан переходит к реди-мейдам, которые, если верить Тьерри де Дюву, суть лишь живопись, реализованная иными средствами [de Dève 1991], Малевич кончает с живописью при помощи супрематизма — практики, которая, хотя внешне и напоминает живопись, но по факту (как мы только что увидели) имеет к ней мало отношения. Это опять-таки означает, что исходя из логики Малевича, нет ничего принципиального и необходимого ни в медиуме (живописи), ни в (абстрактных) формах, которые принял супрематизм. Можно вообразить, что супрематическая программа была нерепрезентативной, не основанной на техническом медиуме передачи чистого ощущения и не нуждалась в абстракции как во внешней форме. Она (программа) не медиаспецифична, не присуща какому-либо облику или форме (как и вообще апофатизм) и может быть передана с помощью любого вида (не)фигурации и самых разнообразных медиумов. Именно в этом смысле, как Екатерина Деготь и другие исследователи, я хочу считать поздние, фигуративные работы Малевича не отклонением от его ранней супрематической практики, а ее продолжением [Деготь 2002: 135, 137]. Но только я хотел бы пойти в этом дальше и, возражая Т.Дж. Кларку, предположить, что медиум экспериментального кино, который Малевич упоминает в своих текстах, — это совсем не обязательно кино абстрактное. Оно вполне может быть фигуративным (но только не миметическим), и поскольку для Малевича кино и живопись были не отделены друг от друга технически, можно представить, что для него, по всей видимости, чистейшим воплощением супрематизма были его поздние картины, поняты как форма кино. Как таковые они могли бы быть помещены между двумя основными жанрами, которые редко рассматриваются в связи с текстами Малевича о кино — это живопись соцреализма и голливудский кинематограф.

Кент Митчелл Минтерн интригующе предположил, что, возможно, нам следует читать эти кинотексты не только через призму супрематизма, от ко-

того они отделены несколькими десятилетиями, но скорее в контексте более поздней (фигуративной) живописи их автора, а также в контексте социалистического реализма. Как пишет Минтерн:

...они (Прежние исследователи текстов Малевича о кино. — С.Ш.) не учитывают того, что манифесты Малевича, возможно... отражают подъем финансируемого государством советского соцреализма... [Minturn 2004: 142].

Действительно, в своем фигуративном повороте поздние картины Малевича отражают перерождение фигурации в социалистическом реализме. Как и в случае с социалистическим реализмом, это перерождение не равняется возрождению нарративных претензий XIX века.

Иными словами, в обоих случаях мы имеем дело с немиметическим реализмом, с беспредметным миром предметов. Таким образом, именно немиметическая фигурация связывает эти картины с социалистическим реализмом, и вполне вероятно, что Малевич, настроенный в высшей степени критично по отношению к искусству, которое, по его собственным словам, демонстрировало, «как откармливают в совхозе свиней или как убирают на “золотой ниве”» [Малевич 1995б: 304], рассматривал свои поздние работы как более аутентичную форму социалистического реализма.

Однако если поздние картины Малевича близки социалистическому реализму в том плане, в котором они прививают немиметическую точку зрения живописной фигурации, то они, вероятно, равно близки ему в том плане, что отражают воздействие медиума кино. В уже приводившемся выше тексте Минтерн цитирует заявление Мириам Хансен о том, что русское кино стало советским кино, пройдя через процесс американизации. Минтерн утверждает, что «историкам искусства следует задаться вопросом о том, до какой степени русский авангард стал социалистическим реализмом в ходе аналогичного процесса голливудизации», приводя примеры вроде «Колхозного праздника» Сергея Герасимова как случай, в котором картина функционирует в качестве «широкоэкранный спектакля», в котором повествование ведется от имени отстраненного рассказчика — как и в кино [Minturn 2004: 142]. Если социалистический реализм берет свой немиметический импульс от Голливуда, то, может быть, поздние картины Малевича есть кино именно в том смысле, в котором они дают альтернативу псевдокинематографическому спектаклю, предложенному соцреализмом. Не будучи миметическими произведениями, поздние картины Малевича работают и в качестве реалистических картин, и в качестве кино, не будучи кино. Иными словами, динамика, энергия и движение тут не являются эффектом ни технического аппарата, ни той спектакулярной репрезентации, которую мы знаем по Голливуду. Тело, таким образом, возвращается в поздние работы Малевича в вампирической форме. «Кино» в данном случае есть прямое отражение мира, чья внешняя сторона не говорит ничего о его полном внутреннем преобразении. Именно в этом смысле я хочу предположить, что «живописное кино» функционирует именно как тот род абстрактного кино, который Малевич видел единственным будущим кинематографа. И самое интересное тут — такое понимание медиа, которое стоит между синкретизмом и медиакомбинаторикой, типичными для сталинизма, и чистотой медиа, которая доминирует в авангарде.

Библиография / References

- [Деготь 2002] — *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002.
(*Degot' E. Russkoe iskusstvo XX veka.* Moscow, 2002.)
- [Казанский 1927] — *Казанский Б.* Природа кино // Поэтика кино / Ред. Б. Ейхенбаума. М.; Л.: Кинопечать, 1927. С. 89—135.
(*Kazanskiy B. Priroda kino // Poetika kino / Ed. by B. Eykhenbaum.* Moscow; Leningrad, 1927. P. 89—135.)
- [Кулешов 1979] — *Кулешов Л.В.* О задачах художника в кинематографе // Кинематографическое наследие Л.В. Кулешова. Статьи. Материалы / Сост. А.С. Хохлова. М.: Искусство, 1979. С. 46—50.
(*Kuleshov L.V. O zadachakh khudozhnika v kinematografe // Kinematograficheskoe nasledie L.V. Kuleshova. Stat'i. Materialy.* Moscow, 1979. P. 46—50.)
- [Малевич 1995а] — *Малевич К.* И ликуют лики на экранах // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 289—294.
(*Malevich K. I likuyut liki na ekranakh // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1.* Moscow, 1995. P. 289—294.)
- [Малевич 1995б] — *Малевич К.* Живописные законы в проблемах кино // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 300—306.
(*Malevich K. Zhivopisnye zakony v problemakh kino // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1.* Moscow, 1995. P. 300—306.)
- [Малевич 1998] — *Малевич К.* Мир как беспредметность // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М.: Гилея, 1998. С. 55—123.
(*Malevich K. Mir kak bespredmetnost' // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 2.* Moscow, 1998. P. 55—123.)
- [Малевич 2000] — *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М.: Гилея, 2000. С. 68—324.
(*Malevich K. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili vechnyu pokey // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 3.* Moscow, 2000. P. 68—324.)
- [Малевич 2004а] — *Малевич К.* «В природе существует объем и цвет...» // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 446—453.
(*Malevich K. "V prirode sushchestvuet ob'em i tsvet..." // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 5.* Moscow, 2004. P. 446—453.)
- [Малевич 2004б] — *Малевич К.* «Цель музыки — молчание» // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 457.
(*Malevich K. "Tsel' muzyki — molchanie" // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 5.* Moscow, 2004. P. 457.)
- [Шпикер 2006] — *Шпикер С.* Сталин как медиум. О сублимации и десублимации медиа в сталинскую эпоху // Сталинская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнтера и др. СПб.: Академический проект, 2006. С. 51—58.
(*Spiker S. Stalin kak medium. O sublimatsii i desublimatsii media v stalinskuyu epokhu // Stalin-skaya vlast' i media / Ed. by Kh. Gyunter.* Saint Petersburg, 2006.)
- [Аполлинаire 1993] — *Аполлинаire G.* On the Subject in Modern Painting // Art in Theory 1900—1990 / Ed. by C. Harrison and P. Wood. Oxford: Blackwell, 1993. P. 179.
- [Бордвелл 1993] — *Бордвелл D.* The Cinema of Eisenstein. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- [Булгакова 2002] — *Булгакова О.* Malevich in the Movies: Rubbery Kisses and Dynamic Sensations // Malevich K. The White Rectangle. Writings on Film. Berlin; San Francisco: Potemkin Press, 2002. P. 9—29.
- [Clark 2003] — *Clark T.J.* Malevich versus Cinema // http://threepennyreview.com/samples/clark_sp03.html (accessed: 08.03.2024).
- [De Duve 1991] — *De Duve T.* Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- [Krauss 1981] — *Krauss R.* In the Name of Picaso // October. 1981. Vol. 16. P. 5—22.
- [Minturn 2004] — *Minturn K.* Seeing Malevich, Cinematically // Art Journal. 2004. Vol. 63. No. 4. P. 141—144.
- [Schmitz 1997] — *Schmitz N.* Dynamik und Stillstand: Malewitschs Theologie der supremen Bewegung // Kasimir Malewitsch. Das weisse Rechteck. Schriften zum Film / Hrsg. von O. Bulgakowa. Berlin: Potemkin Press, 1997. S. 115—116.
- [Spieker 1999] — *Spieker S.* Orthopädie und Avantgarde. Dziga Vertovs "Filmauge" aus prothetischer Sicht (Der Mann mit der Kamera) // Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov / Hrsg. von N. Drubek-Meyer, J. Murašov. Frankfurt: Peter Lang, 1999. S. 147—169.
- [Tupitsyn 2002] — *Tupitsyn M.* Malevich and Film. New Haven; London: Yale University Press, 2002.

Юрий Мурашов

Экономика, язык и письмо в русском авангарде:

ШКЛОВСКИЙ, ЛЕНИН, МАЛЕВИЧ

Jurij Murašov

Economy, Language, and Writing in Russian Avant-Gard: Shklovsky, Lenin, Malevich

Юрий Мурашов (Университет г. Констанц, профессор; доктор философских наук) jurij.murasov@uni-konstanz.de.

Jurij Murašov (Dr. habil.; Professor Emeritus, University of Konstanz) jurij.murasov@uni-konstanz.de.

Ключевые слова: экономика, вербальность, визуальность, письмо, теория литературы, русский формализм, живопись, радио

Key words: economy, verbality, visuality, writing, literary theory, Russian formalism, painting, radio

УДК: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_103

UDC: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_103

Русский авангардный модернизм обнаруживает взаимозависимость идеи советской (анти)-экономики, освобожденной от монитарной логики знаков, и электроакустических технологий, прежде всего радио. В статье анализируются три примера взаимообусловленности антиэкономики и валоризации вербального: формалистическая поэтика остранения Виктора Шкловского, политико-экономические заявления Владимира Ленина об им же инициированной новой экономической политике и восторженное открытие Казимиром Малевичем (анти)экономики как «пятого измерения» и неотъемлемого принципа супрематизма в изображении и письме. Как показывает анализ, и политэкономика, и художественная практика, и эстетическая теория стремятся решить задачи нового времени десятиотизацией в широком смысле слова, то есть переходом от знаковой/образной репрезентации к сфере вербальной перформативности и чувственному опыту.

The idea of a Soviet, nonmonetary (anti-)economy, on the one hand, and electroacoustic technologies and namely the radio, on the other hand, mutually presuppose each other in Russian avant-garde Modernism. Three very different mutual constellations of (anti-)economy and domination of the verbal are analysed: Viktor Šklovskij's formalistic poetics of *ostranenie*, Vladimir Lenin's politico-economic statements on the *New Economical Policy* he himself initiated and Kazimir Malevič's enthusiastic discovery of (anti-)economy as "fifth dimension" and as inherent principle of his *suprematism* in painting and writing. As the analysis shows, both political economy, painting practice, and aesthetic theory seek to solve the problems of the new age by broadly defined desemiocization, that is, by moving from sign/image representation to the realm of verbal performativity and sensual experience.

Электроакустические технологии — в частности, радио, с 1910-х годов приобретающее статус средства массовой коммуникации, — обуславливают глубокие, быстрые изменения и в системе знаний. Некогда абстрактные книжные знания превращаются в непосредственный акустический коллективный опыт, который можно одновременно транслировать через пространство даже в неграмотные массы. Вербальное измерение понимания приобретает новую эвристическую значимость по сравнению с визуальной действительностью [Murašov 2021: 8—12]. Это затрагивает все области знания и практики: науку, право, литературу, искусство, политику и экономику. Тем более это касается советской экономики: вдохновленная Октябрьской революцией и социальными уто-

пиями XIX века, она пытается реализовать коммунистическую концепцию экономической деятельности, которая, будучи антиэкономикой¹ с точки зрения семиотики и внутренней логики денежных знаков, ввергает обмен потребностей и товаров силе планирующего слова, — концепцию, которая движет политэкономическим дискурсом в той же мере, что и теоретиками авангарда, художниками и писателями.

Каким образом в авангардном модернизме взаимообусловлены, с одной стороны, технологически инициированная валоризация слова и, с другой — идея советской экономики, освобожденной от монетарной семиотической логики, будет рассмотрено ниже на трех примерах: на формалистической теории литературы Виктора Шкловского, на политэкономических заявлениях Владимира Ленина касательно новой экономической политики начала 1920-х годов и на тезисе Казимира Малевича об экономике как о «пятом измерении» и неотъемлемом принципе супрематической живописи.

Антиэкономическое «Воскрешение слова» Шкловского вне денег и письма

В программном тексте «Воскрешение слова» (1914) Виктор Шкловский, мерило русско-советского авангарда, настаивает на том, что искусство и литературу следует оградить от рынка, основанного на деньгах. Рынок означает упадок и смерть искусства: «Широкие массы довольствуются рыночным искусством, но рыночное искусство показывает смерть искусства» [Шкловский 2018: 210]. Эстетической концепции репрезентации, еще с раннего Нового времени основывавшейся на семиотической эквивалентности денег и письма², Шкловский противопоставляет поэтику, которая ставит перед собой задачу остановить механизм экстерниоризации и абстракции семиотического и вернуть литературу и искусство из сферы знаковой репрезентации в предполагаемую непосредственность реального и перформативного.

Только за пределами экономики может «воскреснуть» художественное слово. На этом антиэкономическом повороте зиждется и центральная для русского формализма концепция остранения, которую Шкловский развивает в 1917 году в статье «Искусство как прием». Он выступает против «Философии стиля» Герберта Спенсера 1852 года и против сведения перцептивной эстетики и рациональной эффективности в экономике внимания, действующей на основе кодифицированных и конвенционализированных знаков (языка). В ответ Шкловский выдвигает эстетику остранения как деавтоматизацию восприятия. Не расчетливое и, следовательно, экономическое расположение знаков производит эстетический эффект в семантической сфере (как у Спенсера), но эстетическое заключается в переживании первичного, чувственного восприятия.

-
- 1 По своей тенденции к преодолению знаковости такая антиэкономика соответствует экономической концепции дара, которую Марсель Мосс описывает в этнологическом исследовании «Опыт о даре» (1925) [Мосс 2011]; о связи социал-коммунистической экономики как антиэкономики с экономикой дара Мосса см.: [Murashov 2020: 208–211].
 - 2 В исследовании «Деньги, язык и мысль» Марк Шелл прослеживает эту традицию от Аристотеля, Гегеля, Гёте и Маркса до Соссюра и Деррида [Shell 1982].

По Шкловскому, искусство позволяет воспринимать объект словно впервые. Поэтический язык не *обозначает* камень, а позволяет нам камень *почувствовать*. Эта антисемиотическая и антиэкономическая тенденция проявляется еще ярче, когда Шкловский объясняет концепцию остранения на примере рассказа Льва Толстого «Холстомер» (1886). Остранение заключается здесь в том, что у Толстого, с одной стороны, лошадь размышляет о человеческом экономическом понятии собственности, а с другой — понятие собственности деконструируется надличностным образом с точки зрения языковых структур, а именно системы личных и притяжательных местоимений. Аргументация толстовской лошади завершается предложением, что человек руководствуется не тем, что он полагает хорошим и этичным, а тем, чтобы как можно больше вещей назвать своей собственностью, используя местоимение «мой».

Грамматическая экспроприация, которую отстаивает лошадь Толстого, имеет свой точный аналог в теории сюжетосложения и повествования Шкловского. Здесь также невозможно выделить никаких интенциональностей или личных (ценностных) перспектив. Напротив: наррация — это процесс вербальной артикуляции и интенсификации психофизического измерения языка:

Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, — дорога искусства. Слово подходит к слову, слово ощущает слово, как щека щеку. Слова разнимаются... рождается слово-звук, слово-артикуляционное движение [Шкловский 1929: 24]³.

Показательно, что в качестве гаранта поэтики остранения Шкловский выбирает Льва Толстого. Эстетика остранения оказывается контаминацией, с одной стороны, толстовской критики капиталистической идеи собственности и денежного хозяйства, а с другой — его же изложенной в трактате «Что такое искусство?» (1897/98) поэтики так называемого заражения, которая, как и остранение Шкловского, направлена не на эффекты воображения и индивидуации, а на чувственно-эмпатический опыт. Критику экономической, монетарной логики и коммуникативную эстетику сопереживания Шкловский объединяет в поэтическую программу, в которой (анти)экономика и эстетика взаимно подтверждают друг друга в стремлении избавиться от основанной на деньгах и письме знаковости, тем самым гарантируя интенсивное чувственное участие в человеческой коммуникации и общности.

От утопической, антимонетарной экономики к советской плановой экономике: устойчивость денег и сила (идеологического) слова

По аналогии с деэкономизацией и десемиотизацией эстетического в русском художественном авангарде, политико-экономический дискурс раннего советского модернизма также стремится преодолеть денежную семиотику экономики с ее монетарными меновыми отношениями и вывести категорию стои-

3 Ср. также: «Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами хотя бы звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей» [Шкловский 1929: 60].

мости товаров и труда из конкретных ситуаций потребности и потребления. Вопросы, как достичь такой социалистической, не развращенной властью денег (анти)экономики, посвящены многие исследования, такие как «Бумажные деньги и металл» Михаила Туган-Барановского (1917), трактаты «Богатство и труд: популярно-научный очерк» (1917) и «О трудовой единице учета» (1921) Станислава Струмилина, «Экономика переходного периода» (1920) Николая Бухарина или «Бумажные деньги в эпоху пролетарской диктатуры» (1920) Евгения Преображенского. Следуя линии Прудона и вдохновляясь Марксом и Энгельсом, они соглашались с тем, что деньги как средство капиталистической частной собственности исчезнут при коммунизме. В марте 1919 года делегаты VIII съезда РКП(б), поддержав заявление Ленина, принимают решение «стремиться к проведению ряда мер, расширяющих область безденежного расчета и подготовляющих уничтожение денег» [КПСС 1983: 89]⁴.

В то же время идеи о преодолении капитализма и о сопутствующем ему «уничтожении денег» подпитывались реальными историческими событиями. Ленин интерпретировал Первую мировую войну как окончательное следствие и исторически необходимый крах «империализма как высшей стадии капитализма» (см. одноименную работу 1916 года). Вызванный войной 1914 года и до сих пор продолжавшийся российский валютно-денежный кризис также трактовался как свидетельство краха капитализма и приветствовался как предварительный этап устранения монетарной рыночной экономики.

Однако в 1918 году в трактате «О современной экономике России» Ленин констатирует коварную живучесть денег и их последствий, когда ищет причины, по которым экономическая реорганизация, спешно проведенная после революции на основе так называемых «Апрельских тезисов», шла с таким трудом и лишь ухудшила экономическое положение. Ленин выделяет психические предрасположенности, обусловленные в основном денежным средством, — вездесущие индивидуализм и спекуляцию, которые препятствуют строительству социалистической экономики:

Мы знаем, что миллионы щупальцев этой мелкобуржуазной гидры охватывают то здесь, то там отдельные прослойки рабочих, что спекуляция вместо государственной монополии врывается во все поры нашей общественно-экономической жизни [Ленин 1970а: 208].

Для Ленина проблема заключается не в крупном капитале, а в «экономическом типе» мелких собственников, который блокирует переход к социалистической экономике:

Мелкий буржуа имеет запас деньжонок, несколько тысяч, накопленных «правдами» и особенно неправдами во время войны. Таков экономический тип, характерный как основа спекуляции и частно-хозяйственного капитализма. Деньги — это свидетельство на получение общественного богатства, и многомиллионный

4 Это «уничтожение денег» оставалось основной утопической идеей советской экономической мысли вплоть до 1950-х годов. В статье «О некоторых вопросах теории советских денег» в журнале «Вопросы экономики» за 1953 год утверждается, что хотя деньги «весьма своеобразный всеобщий эквивалент» и несут в себе «некоторые элементы стихийного действия закона стоимости», но в коммунизме, к которому развивается советское общество, «в конечном счете полностью исчезнут» [Атлас 1953: 19].

слоем мелких собственников, крепко держа это свидетельство, прячет его от «государства», ни в какой социализм и коммунизм не веря, «отсиживаясь» от пролетарской бури... Мелкий буржуа, хранящий тысячки, — враг государственного капитализма, и эти тысячки он желает реализовать непременно для себя, против бедноты, против всякого общественного контроля, а сумма тысячек дает много-миллиардную базу спекуляции, срывающей наше социалистическое строительство [Там же: 208—209].

Замечания Ленина интересны в двух отношениях. Во-первых, они показывают, как при осмыслении реальных экономических процессов невозможно абстрагироваться от семиотики денег, которая тем более напрашивается, когда речь идет об отношении индивидуума к сообществу. Во-вторых, в аргументации Ленина можно заметить сдвиг, переводящий экономические или монетарные обстоятельства в конъюнктуру политической власти, в которой всеохватный контроль в форме «государственного капитализма» должен подавить сопутствующие деньгам индивидуацию, алчность и спекуляцию.

Тем самым советско-социалистическая экономическая мысль и деятельность оказываются в противоречивой ситуации, когда, с одной стороны, они формируются через утопическую идею преодоления денег, а с другой — политическая практика сталкивается с устойчивостью денежного средства. Это противоречие сохранится вплоть до политического конца советской культуры.

Впервые — и драматически — это проявилось в новой экономической политике, предложенной Лениным в 1921 году и проведенной вопреки внутрипартийному сопротивлению. Она предусматривала частичный возврат к частной собственности и либеральному рынку, а также меры финансовой политики по стандартизации и стабилизации денежного обращения и регулярное налогообложение — с целью преодолеть катастрофическую ситуацию со снабжением и экономикой, вызванную обширной национализацией хозяйства, Гражданской войной и аграрной политикой военного коммунизма [Barnett 2004: 49—66]. Поскольку практическая реальность НЭПа явно противоречила утопическим представлениям о коммунистическом преодолении денег и собственности, Ленин призвал к идеологической борьбе сознания:

А суть дела та, что борьба есть и будет еще более отчаянная, еще более жестокая, чем борьба с Колчаком и Деникиным. Это потому, что та борьба, военная, — это есть дело привычное. Сотни и тысячи лет, всегда воевали... Задача нашей партии развить *сознание* (Курсив мой. — Ю.М.), что враг среди нас есть анархический капитализм и анархический товарообмен [Ленин 1970б: 162—163].

Тем самым — вопреки практике и реальным успехам НЭПа, — Ленин закладывает начало догматизации политэкономического дискурса с помощью силы слова. За создание советского экономического мировоззрения теперь отвечают не реальные и эмпирические данные, а язык и слово. Ленин сворачивает на ту линию аргументации, которую Сталин вскоре использует для полемики против «игры цифири» эмпирико-статистической эконометрики, на основе которой работало авторитетное в научных кругах Центральное статистическое управление (ЦСУ). Сталин прямо заявляет, что действующая с 1928 года плановая экономика теперь является делом «революционных марксистов»:

То, что опубликовано ЦСУ в 1926 году в виде баланса народного хозяйства, *есть не баланс, а игра цифири...* *Схему баланса народного хозяйства СССР должны*

выработать революционные марксисты, если они вообще хотят заниматься разработкой вопросов экономики переходного периода (Курсив мой. — Ю.М.) [Сталин 1952: 171—172].

Таким образом — вопреки опыту новой экономической политики и совету видных экономистов-марксистов⁵ — идея советской экономики окончательно отделяется от семиотической логики денег в пользу плановой экономики, санкционированной вербальной и силовой политикой, — отнюдь не необходимое, но непереносимое системное следствие (эстетической) десемантизации экономического через интенсивность словесного у Шкловского.

«Черный квадрат»: супрематическая антиэкономика и превосходение образа словом

После Октябрьской революции 1917 года Малевич смещает акценты в своем творчестве. Живопись отходит на второй план, уступая место художественно-политико-институциональной [Kachurin 2007] и педагогической деятельности.

Это совпадает у него с восторженным открытием экономики как универсального, холистического принципа, пронизывающего все функциональные сферы общества, включая искусство, и сводящего воедино все виды творческой активности. Такую новую экономику Малевич славит в 1919 году в статье «О новых системах в искусстве», написанной для основанной им Витебской школы живописи. После трех измерений пространства и четвертого измерения времени Малевич провозглашает экономику пятым измерением всего современного искусства и теории культуры:

Новую меру, пятую, оценки и определения современности искусств и творчеств объявляю экономиию, под ее контроль вступают все творческие изобретения систем техник, машин сооружений, так и искусств живописи, музыки, поэзии, ибо последние суть системы выражения внутреннего движения иллюзорированного в мире осознания [Малевич 1995: 153].

В той же мере, что и в искусстве, этот экономический принцип применим к современному советскому обществу с его коллективистской организацией:

Экономия как измерение всегда революционно и никогда реакционно. Экономия — ключ к единству. Наше творческое существо базирует на ней свои установления и согласованность всех радиусов движения форм жизни. Через нее существо личности вводится в смысл общности единства, становясь рукоятью системы общего действа. Вот почему коллективы являются собирательной силой личности, чтобы перекинуть распыленное существо в мир единства общего действа [Там же: 233].

Такую (анти)экономику тотального единства, освобожденную от семиотичности денег и основанную на вербальном, Малевич теперь рассматривает как имманентный принцип развития супрематического искусства. Черный, красный

5 Среди них и авторитетный экономист Николай Кондратьев, который за свою — до сих пор фундаментальную — теорию конъюнктурных циклов предстанет перед военным трибуналом и будет расстрелян в 1938 году.

и белый квадраты он рассматривает как этапы, которые привели его из живописной практики в среду языка, чтобы в конце концов с «вышки» экономики «пером» исследовать «все творения мира вещей»:

Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. Белый квадрат, кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения, является еще толчком к обоснованию миростроения как «чистого действия», как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве «всечеловека». В общезитии он получил еще значение: черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие [Там же: 188].

Как и Шкловский, Малевич редуцирует визуально-предметное в пользу вербально-акустического, что позволяет живописному супрематизму и (советской) (анти)экономике слиться в «Черном квадрате». Такое доминирование вербального можно наблюдать в трех разных моментах его работы.

Первый касается формальной стилизации визуального через акустико-ритмическое. Так, в письме от 14 ноября 1919 года к М.О. Гершензону Малевич описывает сцену из детства как первооснову своей живописи:

Очень уже углубилось время, когда я выросал еще в более глухих полях провинции, где казалось, что все *немое*, что все *говорит с тобою*, но только *внутри себя чувствуешь*, как исходящие *лучи* с полей, неба, лесов, гор *бьют по клавишам*, *немые звуки внутреннего* только поднимают грудь высоко и как будто поднимаешься на цыпочки, чтобы *увидеть* что-то, лежащее по-за ними. Я любил и по сегодняшней день люблю место высокое или щель, в которую *видны* извилистые поля, горя по горизонту. В юности я входил на высокие места как бы для того, чтобы *услышать* все, что творится в отдалении; я *видел*, как раскрашенная поверхность земли лентами цветными бежала во все стороны. Я весь обмотался ими с ног до головы, это была моя одежда, в ней я вошел в великий город... пришел в своих одеждах в город/катакомбы... в нем я развесил свои цветные платя, это были холсты полей (Курсив мой. — Ю.М.) [Малевич 2000: 329]⁶.

Варьируя различные оксюмороны, Малевич излагает лежащий в основе изобразительной работы эстетический механизм как внутренне-акустическое переживание и ощущение внешне-предметного, визуального ландшафта. Кроме того, вербальное измерение подчеркивает тонкая аллюзия на эпизод с отпечатком лика Христа на плате Вероники в православной иконописи, когда речь идет о прямом, технически-материальном воспроизведении пейзажа красками на собственном теле в виде обволакивающих тканей и одежд, из которых в итоге сворачивается и вырезается художественный холст.

Второй момент — «алогическая» деструкция «немого языка» [Там же: 330] живописи через фонетико-семантическое в кубистических работах художника 1913—1914 годов. Один из примеров — «Корова и скрипка». На обороте эскиза к этой «кубистической постройке» Малевич отмечает: «Алогичес-

6 Оге Хансен-Лёве трактует этот текст как образец эксцентричной манеры письма Малевича, как «принуждение говорить и писать» [Hansen-Löve 2004: 11], в котором «парадоксальным образом» сводятся в одно целое «центр и периферия, высшее и низшее, все и ничто» [Ibid.: 10]. О роли провинции, украинского пейзажа и народного искусства см.: [Koschmal 2020].

кое сопоставление двух форм — корова и скрипка — как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками» (цит. по: [Заславский 2020: 120]). Как показывает Заславский, в основе здесь лежит фонетическая операция. Звукосочетание «мыч» в «сМЫЧок» образует лингвистический корень «МЫЧания», которое в качестве *pars pro toto* абсурдистски вводит в картину корову вместо скрипичного смычка. Заславский проецирует этот основанный на созвучиях метод на развиваемую Малевичем «беспредметность»:

...выявление словесного подтекста может оказаться важным для понимания не только данной картины, но творческой эволюции Малевича. Картина выполнена им в переходный период. Переход к беспредметности сопровождался в данном случае усилением роли слова. Причем слова неявного [Там же: 124].

Соответственно, «Черный квадрат» можно понимать как радикальное следствие вербально-звуковой деструкции визуальной, семиотической, «буржуазной» логики репрезентации.

В-третьих, редукцию визуально-предметного в пользу вербально-акустического можно заметить и в иконографической перспективе позднереалистической картины «Совесть. Иуда» (1896), написанной ценным Малевичем «передвижником» Николаем Ге. В отличие от западно-церковной традиции, мотив денег не играет у него никакой роли в художественном осмыслении образа Иуды. История последнего сводится к нравственному поступку, который приводит главного — виновного — героя к обособлению от созданного Иисусом сообщества апостолов. Художник показывает это с помощью фигуры Иуды на переднем плане, отвернутого лицом от зрителя и вглядывающегося в глубину картины. Закутанный в светлую ткань, Иуда смотрит в размытую темную глубину сада, куда удаляется группа апостолов — лишь с трудом зрителю удастся распознать их в глубине картины. Таким образом, Ге стилизует эпизод предательства Иисуса Иудой как переживание совести и перемещает его из сферы внешней, визуальной предметности в сферу вербально-семантическую, что также на уровне языка эксплицируется заголовком: «Совесть». Отступление от зримости в сторону морального внутреннего мира представлено зрителю буквально: решительным сокращением предметной красочности и тенденцией к монохромности. Таким образом, антиэкономический поворот в истории Иуды — исчезновение мотива денег и долга/вины в пользу последующих мук совести — сопровождается переходом от фигуративности к более общей монохромной «беспредметности» и вербальному преодолению зрительных образов. Именно такая трансгрессия зримого представляет собой принцип, который Малевич заявляет супрематическим и художественно реализует в «Черном квадрате» как знак новой (анти)экономики.

«Белый квадрат»: (капиталистический) экономизм в области письма и «суприматия чистого ощущения»

Подобно тому, как «Черный квадрат» выводит из области зримого всю предметность как «знак экономики», тем самым завершая живописную практику, «Белый квадрат на белом фоне» предстает у Малевича сценой письма, в кото-

рой художник как автор теперь позволяет мыслям блуждать по «супрематическому бесконечному белому» писчей бумаги как метафизическому «лучу зрения», «не встречая себе предела» [Малевич 1998: 33]. Примечательно, что с ремесленной точки зрения Малевич описывает переход от живописи к письму как переход от «кисти» к «перу», а не как качественное различие между живописной практикой и абстрактной теорией.

Действительно, Малевич выходит на писательскую сцену как искусный художник, но отнюдь не как интеллеktуал: будучи харизматичным оратором, в устных выступлениях он способен вдохновить своих последователей, но чуждается современных дебатов об искусстве, теории и идеологии — изъян, который Малевич вызывающе-самоуверенно признает сам, равно как и ограниченность собственных языковых и грамматических навыков и нежелание систематически работать с текстами⁷. Явно игнорируя рефлексивность письменного дискурса, Малевич пишет в словесном потоке — вслепую, как бы имея перед глазами свой «Черный квадрат». В результате его тексты не обнаруживают стабильного понятийного аппарата, который можно было бы интегрировать в архитектуру аргументации. Скорее они развиваются перформативно, повторяющимися циклами эмфаз, в которых категории либо обогащаются семантическими отсылками, тем самым размывая свои границы и универсализируясь, либо опустошаются или даже превращаются в свою (аксиологическую) противоположность.

В водоворот этого текстуального движения втягивается также «пятое измерение» экономики Малевича, ради которого он сменил кисть на перо. Вскоре после своего громкого провозглашения (анти)экономика Малевича начинает распадаться в скриптуальном силовом поле знаковой экстериоризации и солипсической интериоризации⁸: с одной стороны, на (капиталистическую) экономику материальных потребностей и (денежных) знаков, которую Малевич полемически отождествляет с советской новой экономической политикой, а с другой — на лишенную всякой семиотичности «философию Супрематизма» «чистого ощущения».

Испытывая на себе давление аналитического, опредмечивающего письма и видя реальность новой экономической политики, Малевич констатирует современный «экономизм», который определяется материальными потребностями, ценностями и деньгами и находится в вопиющем противоречии с супрематической (анти)экономикой как «образом нового мира»:

Экономический базис и экономические отношения людей и устройство на экономическом базисе взаимоотношений людей не являются той основой, на которой мог бы пролетарский класс строить свое общество и всю жизнь...

На экономическом базисе может строить жизнь и государство только капиталистическое общество или буржуазное, а если стремиться построить мироотношение членов в обществе из пролетарского класса, то нужно искать новый базис. Экономический базис дает исключительно капиталистическое общество, накопление ценностей нового вида капитала. Рубль как элемент капиталистического уклада имеет в своем существе экономию, благодаря чему он получает прогрессивное развитие за счет человеческих сил... Стремление к экономизму — стрем-

7 О манере письма Малевича см.: [Hansen-Löve 2004: 7–40].

8 О поэтике письма см.: [Ong 2010: 77–114].

ление к капитализму, к ценности, к накоплению. Освобождение же от экономизма ведет к совершенно новому строю и отношениям людей между собою [Малевич 1993: 250].

Эта стереотипная критика капиталистического «экономизма», сформулированная вполне в духе Ленина или Сталина, идет бок о бок с жестким неприятием Малевичем любого искусства, которое — в контексте советской новой экономической политики — руководствуется, по его мнению, политическими, идеологическими или капиталистически-экономическими парциальными интересами. Используя мифологическую метафору, подобную ленинскому поприщанию мелкобуржуазного стяжательства, Малевич взывает к морали истинных художников, работающих в русле супрематизма:

Отсюда для нас — кубистов, футуристов, супрематистов, зорведов — мораль: бойтесь пить виноградный сок, знайте, что в нем заключается «жизнь Диониса», а ваша смерть, бойтесь нэ'а, это тот диавол, который искусил Пикассо виноградным соком, он может искусить и вас, и Дионис воскреснет [Малевич 1995: 271].

Здесь Малевич разворачивается от письменного дискурса обратно к искусству, вновь отводя ему антиэкономическую роль — во имя естественной бесцельности преодолеть реакционный «экономизм», в котором доминируют потребность, алчность и деньги:

Искусство должно служить этим новым образцом; в нем нет экономического базиса и накопления ценностей, ибо уже ни один производитель Искусства не знает и оценить не может свой продукт так же, как ни одно явление природы не оценивает своего производства [Малевич 1993: 250].

Дополняя ход Малевича против «экономизма» новой экономической политики и подпитываясь солипсизмом письма, идея супрематической (анти)экономики «беспредметности» теперь сгущается в «философию Супрематизма», которая «не рассматривает мир, не осязает его, не видит, но только ощущает» [Малевич 1998: 118—119] и направлена на психофизиологическое, «чистое ощущение», тем самым возвращая художника в искусство:

Под Супрематизмом я понимаю суприматию чистого ощущения в изобразительном искусстве.

С точки зрения супрематиста, явления предметной природы как таковые не имеют значения; существенным является лишь чувство как таковое, совершенно независимо от окружения, в котором оно было вызвано [Там же: 105].

С точки зрения медиалогии, возвращение Малевича к живописи с 1926 года можно рассматривать как следствие его опыта работы с изобразительными механизмами письма. Хотя они, с одной стороны, помогли ему аналитически и эмпирически понять капиталистический «экономизм» с его семиотической логикой стоимости и денег, с другой — вернули идею тотальной, супрематической (анти)экономики «чистой энергии» в область эстетического.

Возвращение Малевича к искусству: изобразительное «поведение» в радиофоническом пространстве власти плановой экономики

Малевич также пытается — в духе советской, материалистической «психотехники» [Там же: 64] — найти сциентистское обоснование интериоризации (анти)-экономики в философию искусства «чистого ощущения» на основе физиологической теории поведения Ивана Павлова (см.: [Murašov 2021: 173—188]). По аналогии с так называемыми условными рефлексам Павлова, Малевич предполагает «прибавочные элементы», влияющие на развитие «живописных культур-проявлений» и на «живописное поведение»:

Итак, до сих пор живописное искусство рассматривалось критиками только с эмоциональной стороны, независимо от рассмотрения обстоятельств, в которых оно находилось. Не было анатомического анализа, не рассматривали его в целях исследования причины его строения и образования тела и не обследовали силу обстоятельств и среду, от которых зависела форма живописных культур-проявлений. Не ставился вопрос о причинах окраски и строения тела живописи как таковой. Все эти вопросы нас в данный момент интересуют, в особенности интересно разобраться в новых живописных явлениях, нарушивших норму обычного восприятия природы, выяснить, какие попали в организм художника прибавки, которые изменили его поведение... ..все наше поведение зависит от тех или других влияний, тех обстоятельств, которые окружают нас и вечно нарушают нашу человеческую сущность покоя, статику. Они и есть те прибавочные элементы, видоизменяющие установившийся порядок связи сознания и подсознания и всех профессиональных рефлексов движения, изменяющие технику и отношения к явлениям, в силу чего происходят изменения в жизни и восприятии явлений [Малевич 1998: 56].

В «теории прибавочного элемента в живописи» Малевич использует примеры из искусства России и Европы прошлого и настоящего, чтобы показать, как эти «прибавочные элементы» динамизируют и изменяют изначально всегда вялое, статично-нормативное «сознание живописца». Это и различные сюжеты, и сельские или городские мотивы, и исторические стилистические формации, такие как реализм, сезаннизм, импрессионизм, кубизм, футуризм или супрематизм, и, наконец, цвета, фактуры, и геометрические элементы, прямые, изогнутые и изломанные линии:

В области искусства роль прибавочного элемента велика как обстоятельство воздействия, которое способно изменить сознание живописца. Воздействующий прибавочный элемент одного из течений живописи на нервную систему мозга фиксирует на его негативе новый образ, в силу чего видоизменяет физические соотношения живописца к данному предмету. *Под знаком прибавочного элемента кроется целая культура действия, которую можно определить типичным или характерным состоянием прямых или кривых. От введения прибавочного элемента (новых норм) кривой волокнисто-образной Сезанна поведение живописца будет другое, чем от серповидной кубизма или прямой супрематизма* [Там же: 65—66].

Подобно тому, как Павлов экспериментирует с «условными рефлексам» у собак, используя их для определения — применимых к человеку — типов

поведения, Малевич пытается на основе дидактической работы со студентами-живописцами разработать типологию живописного поведения и его продуктивной возбудимости, чтобы показать, как с помощью целенаправленного использования «внешних элементов» можно управлять «живописным поведением».

Идею управляемого «живописного поведения» Малевич связывает с психотехнической работой государства над сознанием:

Любое государство есть такой аппарат, посредством которого происходит регулирование нервной системы живущих в нем людей, в нем есть люди, которых называют людьми государственно мыслящими, состоящими в данной системе идеи государства [Там же: 62].

И далее:

Поэтому всякое производство вещей есть тот знак, который изменяет направления, притемняет существующие и проявляет будущие. Эти воздействия формами я бы назвал психотехникой, а сами формы — члениками прибавочного элемента целой идеи, равной по силе вибрионам, изменяющим физическую сторону организма с той разницей, что первые разрушают только строение образа на негативе мозга в сознании, а вторые — разрушают мозг [Там же: 64].

В этом отношении художественно-супрематический проект Малевича совпадает с (анти)экономикой, в которой доминирует сила идеологического слова и с помощью которой Сталин положил конец ориентированной на рынок новой экономической политике во имя плановой экономики [Гройс 2013: 55—56]. Здесь уже не индивидуальное, тонально-ритмическое переживание пейзажей артикулируется в «немом языке» живописи — скорее, художник вместе со своей работой оказывается в технологизированном радиофоническом пространстве:

...наша жизнь есть та радиостанция, в которую попадают волны разных ощущений и реализуются в тот или другой вид вещей. Включение и выключение этих волн опять-таки зависит от того ощущения, в чьих руках находится радиостанция [Малевич 1998: 116].

Как в поэме Маяковского «Пятый интернационал» (1922) индивидуальное тело поэта технологизировано и разграничено в тотальном радиофоническом пространстве [Мурашов 2021: 30—36], так и у Малевича радио представляет собой инстанцию политики власти, в которой решается вопрос о включении и выключении вербально-акустических «ощущений», способных генерировать образы. Однако чьи руки управляют плановой экономикой радиофонического пространства — художника или государства, — этот вопрос остается висеть в воздухе.

Перевод с нем. Сергея Ташкенова

Библиография / References

- [Атлас 1953] — *Атлас З.* О некоторых вопросах теории советских денег // Вопросы экономики. 1953. № 7. С. 17—35.
- (Atlas Z. O nekotorykh voprosakh teorii sovetskikh deneg // Voprosy ekonomiki. 1953. No. 7. P. 17—35.)
- [Гройс 2013] — *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем, 2013.
- (Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin. Moscow, 2013.)
- [Заславский 2020] — *Заславский О.Б.* «Корова и скрипка» Малевича: язык как подтекст, немота и звучание // Изображение и слово. 2020. Т. 40. № 1. С. 119—126.
- (Zaslavskiy O.B. "Korova i skripka" Malevicha: yazyk kak podtekst, nemota i zvuchanie // Izobrazhenie i slovo. 2020. Vol. 40. No. 1. P. 119—126.)
- [КПСС 1983] — КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898—1986) / Под общ. ред. А.Г. Егорова, К.М. Боголюбова: В 16 т. Т. 2: 1917—1922. М.: Политиздат, 1983.
- (KPSS v rezolyutsiyakh i resheniyakh s"ezdov, konferentsiy i plenumov TsK (1898—1986): In 16 vols. Vol. 2. Moscow, 1983.)
- [Ленин 1970а] — *Ленин В.И.* О продовольственном налоге. (Назначение новой политики и ее условия) // Ленин В.И. Полное собрание сочинений: В 56 т. Т. 43. М.: Изд-во полит. лит., 1970. С. 205—245.
- (Lenin V.I. O prodovol'stvennom naloge. (Naznachenie novoy politiki i ee usloviya) // Lenin V.I. Polnoe sobranie sochineniy: In 56 vols. Vol. 43. Moscow, 1970. P. 205—245.)
- [Ленин 1970б] — *Ленин В.И.* Новая экономическая политика и задача политпросветов // Ленин В.И. Полное собрание сочинений: В 56 т. Т. 44. М.: Изд-во полит. лит., 1970. С. 155—175.
- (Lenin V.I. Novaya ekonomicheskaya politika i zadacha politprosvetov // Lenin V.I. Polnoe sobranie sochineniy: In 56 vols. Vol. 44. Moscow, 1970. P. 155—175.)
- [Малевич 1993] — *Малевич К.* Экономический закон // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич: живопись, теория. М.: Искусство, 1993. С. 250—254.
- (Malevich K. Ekonomicheskiy zakon // Sarab'yaynov D., Shatskikh A. Kazimir Malevich: zhivopis', teoriya. Moscow, 1993. P. 250—254.)
- [Малевич 1995] — *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913—1929. М.: Гилея, 1995.
- (Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913—1929. Moscow, 1995.)
- [Малевич 1998] — *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924—1930. М.: Гилея, 1998.
- (Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 2. Stat'i i teoreticheskie sochineniya, opublikovannye v Germanii, Pol'she i na Ukraine. 1924—1930. Moscow, 1998.)
- [Малевич 2000] — *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. М.: Гилея, 2000.
- (Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 3. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyu pokoy. Moscow, 2000.)
- [Мосс 2011] — *Мосс М.* Опыт о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах / Пер. с фр. А.Б. Гофмана // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. С. 134—285.
- (Mauss M. Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques // Moss M. Obshchestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po sotsial'noy antropologii. Moscow, 2011. P. 134—285. — In Russ.)
- [Сталин 1952] — *Сталин И.В.* К вопросам аграрной политики в СССР: Речь на конференции аграрников-марксистов 27 декабря 1929 г. // Сталин И.В. Сочинения: В 16 т. Т. 12. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1952. С. 141—172.
- (Stalin I.V. K voprosam agrarnoy politiki v SSSR: Rech' na konferentsii agrarnikov-marksistov 27 dekabrya 1929 g. // Stalin I.V. Sochineniya: In 16 vols. Vol. 12. Moscow, 1952. P. 141—172.)
- [Шкловский 1929] — *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 24—67.
- (Shklovskiy V. Svyaz' priemov syuzhetoslozheniya s obshchimi priemami stilya // Shklovskiy V. O teorii prozy. Moscow, 1929. P. 24—67.)
- [Шкловский 2018] — *Шкловский В.* Воскрешение слова // Шкловский В. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 205—212.
- (Shklovskiy V. Voskreshenie slova // Shklovskiy V. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1: Revolyutsiya. Moscow, 2018. P. 205—212.)

- [Barnett 2004] — *Barnett V.* The Revolutionary Russian Economy, 1890—1940: Ideas, Debates and Alternatives. London: Routledge, 2004.
- [Hansen-Löve 2004] — *Hansen-Löve A.A.* "Vom Pinsel zur Feder und zurück". Malevičs suprematistische Schriften // Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik. München: Carl Hanser Verlag, 2004. S. 7—40.
- [Kachurin 2007] — *Kachurin P.* Malevich as Soviet Bureaucrat: Ginkhunk and the Survival of the Avant-Garde, 1924—1926 // Rethinking Malevich. Proceedings of Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth / Ed. by Ch. Douglas, Chr. Lodder. London: The Pindar Press, 2007. P. 121—138.
- [Koschmal 2020] — *Koschmal W.* Zu den (ukrainischen) Wurzeln des Malers Kasimir Malewitsch // Kasimir Malewitsch. Selbstzeugnisse. Berlin: Mathes & Seitz, 2020. S. 96—116.
- [Murašov 2021] — *Murašov Ju.* Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Kultur der 1920^{er} und 30^{er} Jahre. München: Wilhelm Fink Verlag, 2021.
- [Murašov 2020] — *Murašov Ju.* The End of the Socialist (An-) Economy, Money, and the Beginning of Literary Narration. On Miljenko Jergović's "Buick Rivera" (2002) // Cultures of Economy in South-Eastern Europe. Spotlights and Perspectives / Ed. by Ju. Murašov, D. Beganović, A. Lešić. Bielefeld: transcript Verlag, 2020. P. 207—228.
- [Murašov et al. 2020] — *Murašov Ju., Beganović D., Lešić A.* Cultures of Economy. Theoretical Perspectives // Cultures of Economy in South-Eastern Europe. Spotlights and Perspectives / Ed. by Ju. Murašov, D. Beganović, A. Lešić. Bielefeld: transcript Verlag, 2020. P. 7—33.
- [Ong 2010] — *Ong W.J.* Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London, New York: Routledge, 2010.
- [Shell 1982] — *Shell M.* Money, Language and Thought. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1982.

Борис Гройс

Поверхность и носитель:

ДВА ПОНЯТИЯ МЕДИУМА

Boris Groys

Surface and Support: Two Notions of the Medium

Борис Гройс (Европейская высшая школа, Фисп, Швейцария; профессор философии и теории искусства) bg57@nyu.edu.

Boris Groys (Professor of Philosophy and Art Theory, European Graduate School, Visp, Switzerland) bg57@nyu.edu.

Ключевые слова: медиум, носитель, производство искусства, форма, Кандинский, конструктивизм, Кожев

Key words: medium, support, artwork, form, Kandinsky, Constructivism, Kojève

УДК: 7.01+7.038

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_117

UDC: 7.01+7.038

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_117

Понятие «медиум» может быть истолковано двояко: либо как средство передачи сообщения, либо как его материальный носитель. Применительно к живописи образцом второго подхода служит работа Василия Кандинского «О духовном в искусстве», тогда как первый был взят на вооружение его оппонентами-конструктивистами, которые понимали произведение искусства как технически изготовленный утилитарный объект. С критикой этой идеи выступил Александр Кожев, настаивавший на необходимости отделения чистой формы от содержания, или материальной и утилитарной основы. При этом форма получает новую материальную основу в лице исторического человечества, признающего ее ценной и заслуживающей сохранения.

The concept of “medium” can be interpreted in two ways: either as a means of transmitting a message, or as its material carrier. In relation to painting, an example of the second approach is the work of Wassily Kandinsky “On the Spiritual in Art,” while the first was adopted by his constructivist opponents, who understood a work of art as a technically manufactured utilitarian object. This idea was criticized by Alexandre Kojève, who insisted on the need to separate pure form from content, or the material and utilitarian basis. At the same time, the form receives a new material basis provided by the historical humanity, which recognizes it as valuable and worthy of preservation.

Понятие медиума амбивалентно как минимум в одном аспекте: под «медиумом» понимается либо специфическое средство передачи определенного сообщения, либо материальный носитель такой передачи. Например, медиум масляной живописи может быть понят как набор масляных красок, доступных художнику, но он также может быть понят как холст, который служит носителем этих красок. Клемент Гринберг, когда он определял медиальную специфику живописи как «плоскостность» (flatness), явно исходил из того, что использование холста как материального носителя имеет решающее значение для определения того, что такое живопись [Greenberg 1993]. Однако можно представить себе картины, где краски нанесены на поверхности разной формы. Это могут быть также различные виды краски, подходящие для материальных основ разного типа, — например, для фрески или граффити. Таким образом, живопись может определяться как нанесение краски на поверхность, независимо от формы этой поверхности и специфики используемых красок.

Все помнят знаменитую фразу Маршалла Маклюэна о том, что «медиум есть сообщение» [Маклюэн 2003: 16] (перевод изменен. — *Прим. пер.*). Однако можно определить медиум множеством разных способов, в результате чего сообщения этого медиума тоже будут различными.

Вероятно, первым текстом (по крайней мере, из относящихся к визуальному искусству), в котором живопись анализируется как медиум, несущий свое собственное сообщение, является трактат Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1912). В нем Кандинский определяет живопись как «язык форм и красок». Медиум картины (понятый как носитель) не играет сколько-нибудь существенной роли в этом определении. Слово «духовное» в названии книги сбивает с толку, так как может быть понято как отсылка к религиозному контексту. Но, говоря о духе, Кандинский в действительности имеет в виду бессознательное: формы и цвета воздействуют на зрителя на бессознательном уровне даже в том случае, если они остаются незамеченными, поскольку все внимание этого зрителя сосредоточено на предметах, изображенных на картине.

Главным критерием оценки искусства Кандинский, как известно, полагал «внутреннюю необходимость». Величайшее заблуждение, связанное с идеей «внутренней необходимости», состоит в том, что она часто понимается в экспрессионистском ключе, как некий внутренний импульс, якобы заставляющий художника писать эту картину, а не какую-либо другую. При этом упускается из виду важный аспект аргументации Кандинского, с точки зрения которого эмоции и настроения сосредоточены не в человеке, а в самой картине. Именно поэтому анализ психологических воздействий цвета и формы занимает большую часть его книги. Этот анализ позволяет художнику контролировать «язык форм и цветов» и, следовательно, душу зрителя и общую «духовную атмосферу» в обществе, в котором он живет. Кандинский мыслит себя как глашатая медиума, придающего форму сообщению этого медиума. О художнике Кандинский пишет: «Он не только в том смысле “король”, как его называет Sar Pedadan, что велика власть его, но [и] в том, что велика его и обязанность» [Кандинский 1989: 64].

Позднее Кандинский столкнулся с конструктивистскими теориями искусства, согласно которым художественное произведение должно демонстрировать свою вещьность, свою материальную основу. Здесь понятие медиума отсылало уже не к поверхности вещей, а к самим вещам. Показать медиум живописи означало теперь выявить вещь, скрытую за ее живописной поверхностью. Реакция Кандинского на эти конструктивистские теории сформулирована им в книге «Точка и линия на плоскости» (1926). Вместо того чтобы считать геометрические конструкции радикального авангарда выявлением их носителя, будь то холст или утилитарный объект, Кандинский анализирует геометрические линии и фигуры как средства передачи определенных аффектов. Так, он интерпретирует точку во всевозможных ее формах (квадратную, круглую и т. д.) как элемент, изъятый из его обычного контекста, каковым является письменный текст, где она отмечает момент разрыва или молчания посреди речи [Кандинский 2005: 74–75]. По словам Кандинского, эта интерпретация остается верной даже тогда, когда точка, квадрат или круг располагаются на «основной плоскости» и тем самым передают «внефункциональное революционное состояние» [Там же: 78–79]. Таким образом, знаменитый «Черный квадрат» (1915) Казимира Малевича может быть истолкован как цитирование точки на холсте или как знак прерывания без каких-либо указаний на то, что

именно прерывается. Прямая линия, в свою очередь, интерпретируется Кандинским как манифестация конкретной постоянно действующей силы. Он пишет: «...весь мир прямых лиричен, что объясняется воздействием единственной внешней силы» [Там же: 120]. При этом ломаные и кривые линии «драматичны», поскольку вызывают впечатление, что они вызваны воздействием различных сил. Помимо прочего, Кандинский подрывает представление о том, что монохромная живопись служит образцом «чистой плоскостности» по ту сторону всяких сообщений. Основная плоскость любой картины имеет определенную форму, ограниченную двумя вертикальными и двумя горизонтальными линиями, которые как таковые «лиричны». Кроме того, картинная плоскость имеет форму, в большей степени определяемую либо горизонтальными, либо вертикальными линиями. Каждая такая конфигурация картинной плоскости вызывает определенный эмоциональный эффект.

Чтобы лучше понять, как соотносятся друг с другом концепции медиума у Кандинского и у конструктивистов, обратимся к «Общей теории конструктивизма» (1921) Варвары Степановой. Конструктивизм в этом тексте определяется более или менее явно в оппозиции к теории искусства Кандинского. Так, по словам Степановой, конструктивизм предполагает «построение картины на технической необходимости, отвергая внутреннюю духовную необходимость» [Степанова 2023: 192]. Степанова справедливо рассматривает «духовное» как бессознательное и пишет, что благодаря усилиям конструктивистов «подсознательное вдохновение (явление случайное) переходит в организованное действие» [Там же: 194]. Но в чем разница между «духовной» и «технической» необходимостью? Степанова полагает, что «духовное в искусстве» указывает на идею вечной красоты, существующей вне времени. Техника же основана на противоположном принципе безостановочного изменения: «Основной особенностью сегодняшней эпохи является временность — преходящее» [Там же: 196].

Кандинский не апеллирует к прекрасному, даже когда он пытается сформулировать трансисторические законы воздействия форм и цветов на человеческую психику. Если заменить эти законы бессознательного организующей деятельностью с использованием технических средств, то техника действительно становится медиумом, а художник — ее глашатаем. Далее, если под «техникой» мы понимаем сумму инструментов, используемых нами в нашей жизни, то задача художника заключается в том, чтобы тематизировать утилитарный характер объектов, которые служат основой для художественно оформленных поверхностей. Поэтому большинство теоретиков конструктивизма противопоставляли временную техническую основу «вечному» идеалу красоты.

Место красоты по отношению к утилитарным вещам составляет проблему, которой посвящена статья Александра Кожева «Конкретная живопись Кандинского» (1936). Этот текст занимает исключительное, обособленное место в философском наследии Кожева. Причины появления этого исключения отчасти личные. Василий Кандинский был дядей Кожева (Александра Кожевникова), родившегося в Москве в 1902 году. В 1919 году Кожев эмигрировал в Германию, а затем, в 1926 году, переехал в Париж. Непосредственной целью «Конкретной живописи Кандинского» было представить художника парижской публике, которая в тот момент (в 1936 году) была с ним почти не знакома. Но хотя этот текст написан с определенной и даже личной целью, его автор

воспользовался возможностью изложить свою общую теорию искусства. Кожев получил известность главным образом благодаря семинару, посвященному гегелевской «Феноменологии духа», который он вел в Высшей школе социальных наук в Париже с 1933 по 1939 год. Этот курс регулярно посещали ключевые участники сюрреалистического движения, включая Андре Бретона, Жоржа Батая и Жака Лакана. После Второй мировой войны писатель-сюрреалист Раймон Кено опубликовал записи этих семинаров, сделанные их участниками. Однако в своем понимании искусства Кожев существенно расходится с сюрреалистами. По сути это понимание ближе к конструктивизму, чем к сюрреализму.

Кожев говорит о произведениях искусства как об автономных, материальных и «конкретных» вещах. Понимание художественного произведения как вещи пропагандировалось журналом «Вещь / Gegenstand / Objet», издававшимся в 1922 году в Берлине на трех разных языках (русском, немецком и французском). Редакторами журнала были Илья Эренбург и Эль Лисицкий, с которыми Кожев познакомился, когда жил в Берлине. В качестве примера картины как автономного объекта Кожев называет монохром. Он пишет:

Можно констатировать, что белая, черная или покрытая одним цветом плоскость существует как плоскость без глубины лишь в той мере, в какой рассматривается в качестве картины. Разумеется, она может рассматриваться таким образом: однотонно черный лист *есть* картина, и только человек может создать однотонно черный лист, так как природа не создает ничего однообразного. Музей, состоящий только из листов, покрытых однотонными красками разных цветов, — это, несомненно, музей *живописи*: и каждая из этих картин прекрасна — и даже *абсолютно* прекрасна — независимо от того факта, «красива» она или нет, то есть «нравится» ли она одним или «не нравится» другим [Кожев 2006: 264].

Мы имеем дело с блестящей кураторской идеей. Но еще интереснее то, что в те годы монохромные картины создавались, выставлялись и обсуждались крайне редко. Исключением являются три монохромных холста — синий, желтый и красный — Александра Родченко, показанные на выставке «5×5=25» (1921) в Москве. О них писал Николай Тарабукин в своей книге «От мольберта к машине» (1923) — одном из ключевых текстов русского конструктивизма и производственного искусства, который с высокой степенью вероятности также был знаком Кожеву. Тарабукин называет монохром Родченко «последней картиной», доказывающей, что живопись «изжила себя» [Тарабукин 1923: 12]. Следующим шагом после этого, по словам Тарабукина, может быть только производство утилитарных вещей, демонстрирующих свою утилитарность посредством формы.

Идея конца истории живописи должна была понравиться Кожеву. В то же время он отказывается следовать за Тарабукиным и другими теоретиками и практиками конструктивизма и производственничества, которые требовали от «искусства после конца искусства» выявления функциональности как медиума для новых, технически изготовленных утилитарных объектов. Кожев признает, что утилитарные объекты прекрасны сами по себе. Но он настаивает также, что если функциональный объект видится как прекрасный, то его красота существует независимо от его функции. Забавно, что в качестве иллюстрации Кожев приводит не машину, а женскую грудь:

Женская грудь может быть *прекрасной* (даже не будучи «красивой», то есть не «нравясь»). В этом смысле мы придаем ценность простому факту ее *бытия*, независимо от ее принадлежности к телу в целом и миру, независимо от ее «полезности», того факта, что она может, например, утолить голод ребенка или сексуальное желание мужчины [Кожев 2006: 265].

Таким образом, хотя женская грудь представляет собой природный объект, который получает от природы свою утилитарную функцию, ценность груди как чистой формы определяется независимо от «тела и мира».

Это обращение к природе не случайно. Для Кожева произведения искусства также являются природными объектами. Произведение искусства, по его мнению, не столько создается субъектом, сколько «рождается». Кожев отмечает:

Действительно, «родиться» от кого-либо не означает «родиться» от субъекта или субъективно; и то, что родилось от другого, не становится в силу этого субъективным. Является ли дерево «субъективным», рождаясь из семечка, произведенного другим деревом? Является ли акт рождения ребенка «субъективным»? Следует ли сказать, что мир «субъективен», происходит из «субъективного» акта, если принять, что он был создан Богом? Конечно, нет. Так же обстоит дело с «тотальной» картиной, картиной Кандинского [Там же: 284].

Бог не есть «субъект», потому что не может рассматриваться в оппозиции к объекту или другому субъекту. Неизобразительная картина также не образует оппозиции к другой картине или другому объекту в мире, поскольку она не предлагает свою интерпретацию этого мира, которая могла бы противоречить интерпретациям, предлагаемым другими картинами. В этом смысле неизобразительная живопись Кандинского, согласно Кожеву, не субъективна, а «тотальна».

Утилитарная функция объекта трансисторична, поскольку люди имеют стабильный набор желаний и влечений — таких, как голод, жажда или сексуальное влечение, — удовлетворяемых этими утилитарными объектами. То же самое можно сказать о технике, ведь она служит тем же человеческим потребностям. Поэтому в других своих трудах Кожев утверждает, что техника так же вечна, как природа, — в том смысле, что если бы кто-то несколько тысяч лет назад успешно сконструировал самолет, то такой самолет все еще летал бы сегодня, потому что законы природы не меняются. Согласно Кожеву, историчными произведения искусства делает не их функциональность, а то, что мы считаем их прекрасными.

Художественный объект, с точки зрения Кожева, отличается от всякого другого объекта тем, что красота есть единственная причина его существования. Прочие объекты этого мира также могут быть прекрасны, но причина их существования другая: в отличие от искусства, это природные объекты вроде дерева или искусственные объекты, которые имеют утилитарную функцию. Напротив, художественные объекты существуют лишь в той степени, в какой они признаются прекрасными, — в противном случае они отправляются на свалку и там исчезают. Но что есть прекрасное в представлении Кожева? Прежде всего понятие прекрасного для Кожева не имеет ничего общего с тем, «красив» объект или «уродлив». Иначе говоря, оно не имеет ничего общего с эстетическим опытом, вкусом и т.п. Согласно Кожеву, прекрасное есть форма ценности. Произведение искусства прекрасно, если оно признается ценным и

в силу этого сохраняется и оберегается от исчезновения и несуществования. Важно то, что для Кожева желание признания — это «неестественное» желание, которое помогает людям противостоять природе и движет мировой историей. Иными словами, именно признание объекта прекрасным делает этот объект историчным. Поэтому Кожев подчеркивает, что монохромные картины созданы человеком и не могут быть произведены природой. Они представляют собой чисто художественные формы, место которых не в природе, а в музее, где хранятся произведения искусства, исторически признанные прекрасными.

В своем семинаре 1933—1939 годов Кожев утверждает, что наступит момент, когда каждый сможет удовлетворить свое желания признания. В этот момент история подойдет к концу, и человечество вернется в природу. Кожев ссылается при этом на Маркса, который предсказывал, что историческое царство необходимости, ставящее человека в оппозицию к природе, а один класс — в оппозицию к другому, сменится царством свободы, которое откроет перед человечеством возможность наслаждаться «искусством, любовью, игрой и прочим» в гармонии с природой [Кожев 2003: 539]. Однако позднее Кожев писал:

Если Человек снова становится животным, его искусства, любви, игры и прочее также должны стать чисто «естественными». В таком случае пришлось бы допустить, что после конца Истории люди строили бы здания и создавали произведения искусства точно так же, как птицы вьют гнезда, а пауки ткут паутину, они исполняли бы музыку по примеру лягушек и кузнечиков... [Там же].

Кожев полагал, что возвращение человека в животное состояние уже стало реальностью в условиях американского образа жизни, к которому стремится не только Запад, но и Россия с Китаем. Единственную альтернативу американскому образу жизни он видел в японской культуре, поскольку она, с его точки зрения, противостоит природе во имя чистой формы и тем самым преодолевает гегелевский конец истории: «Чтобы остаться человеком, Человек должен быть “Субъектом, *противопоставленным* Объекту”», даже если гегельянско-марксистский конец истории уже достигнут [Там же: 541]. Оппозиция формы и содержания позволяет человечеству преодолеть границы всякой исторической борьбы:

...пост-исторический Человек должен по-прежнему *отделять* «формы» от их «содержания», но уже не затем, чтобы действием транс-формировать это последнее, но с тем, чтобы *противопоставить* себя самого в качестве чистой «формы» себе самому и остальным, взятым в качестве каких угодно «содержаний» [Там же: 541].

Вот почему Кожев связывал свою надежду на регуманизацию человечества с надеждой на «японизацию» постисторического мира.

Япония была не первым местом, где Кожев открыл для себя практику противопоставления формы содержанию. Ведь задолго до этого он описывал художественную практику Кандинского в очень похожих терминах. Отделить форму от содержания значит заново ввести историю борьбы за признание после конца истории, после победы функциональности или, что то же самое, после возвращения в природу. Кожев среди прочего сравнивает произведения искусства с государствами: и те, и другие своим существованием обязаны ис-

торическому признанию. Благодаря признанию форма, которая отделяется от своей материальной основы, понятой как природный или утилитарный объект, получает новую и при этом также материальную основу в лице исторического человечества, признающего эту форму ценной и поэтому заслуживающей сохранения. В конечном счете эта основа и есть то, что защищает произведение искусства, равно как и государства, от того, чтобы их отправили на свалку истории.

Перевод с английского Андрея Фоменко

Библиография / References

- [Кандинский 1989] — *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Л.: Ленинградская галерея, 1989.
(*Kandinsky V. O dukhovnom v iskusstve. Leningrad, 1989.*)
- [Кандинский 2005] — *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости / Пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: Азбука-классика, 2005.
(*Kandinsky V. Punkt und Linie zu Fläche. Saint Petersburg, 2005. — In Russ.*)
- [Кожев 2003] — *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля / Пер. с фр. А. Погоняйло. СПб.: Наука, 2003.
(*Kozhève A. Introduction à la lecture de Hegel. Saint Petersburg, 2003. — In Russ.*)
- [Кожев 2006] — *Кожев А.* Конкретная (объективная) живопись Кандинского / Пер. с фр. Н. Маньковской // Кожев А. Атеизм и другие работы. М.: Праксис, 2006. С. 258—294.
(*Kozhève A. Les peintures concrètes de Kandinsky // Kozhev A. Ateizm i drugie raboty. Moscow, 2003. P. 258—294. — In Russ.*)
- [Маклюэн 2003] — *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.
(*McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. Moscow; Zhukovsky, 2003. — In Russ.*)
- [Степанова 2023] — *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
(*Stepanova V. Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda. Moscow, 2023.*)
- [Тарабукин 1923] — *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.
(*Tarabukin N. Ot mol'berta k mashine. Moscow, 1923.*)
- [Greenberg 1993] — *Greenberg C.* Modernist Painting // Greenberg C. The Collected Essays and Reviews: In 4 vols. Vol. 4. Modernism with a Vengeance, 1957—1969. Chicago: University of Chicago Press, 1993. P. 85—93.

Маргарета Фёрингер

«Верти машину»:

КИНО ВЕРТОВА В КОНТЕКСТЕ
НАУЧНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТРУДА

Margarete Vöhringer

Socialism Spun Around: Vertov's Cinema in the Context of Scientific Management

Маргарета Фёрингер (Гёттингенский университет имени Георга Августа, кафедра материальности знаний, профессор; PhD) margarete.voehringer@uni-goettingen.de.

Ключевые слова: Дзига Вертов, киноавангард, фактография, психотехника, научная организация труда

УДК: 791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_124

В своей статье Маргарета Фёрингер рассматривает кинотворчество Дзиги Вертова 1920-х годов в контексте таких авангардных проектов, как фактография, и соотносит его развитие с научной организацией труда того времени. Автор фокусирует внимание на новаторском фильме Вертова «Человек с киноаппаратом», проясняя его значение в контексте реалий Советской России 1920-х годов. Инновационный подход Вертова к кинематографу, основанный на идеалах авангарда и экспериментальной психологии, бросает вызов традиционным представлениям о кинопроизводстве. В статье объясняется то, как кинематографические эксперименты Вертова позволяли проявить и продемонстрировать масштабные общественные изменения. Важное место в авторском анализе отводится определению момента пересечения искусства, технологий и культуры в Советском Союзе.

Margarete Vöhringer (PhD; Professor, Chair for the Materiality of Knowledge, Georg-August-University of Göttingen) margarete.voehringer@uni-goettingen.de.

Key words: Dziga Vertov, avant-garde film, factography, psychotechnics, scientific labor management

UDC: 791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_124

Vöhringer's article examines Dziga Vertov's film work in the 1920s, contextualizing it with avant-garde projects such as factography and relating the developments to the scientific work management of the time. The author focuses on Vertov's groundbreaking film *Man with a Movie Camera* and its significance in the context of the realities of Soviet Russia in the 1920s. Vertov's innovative approach to cinema, based on avant-garde ideals and experimental psychology, challenges traditional notions of filmmaking. The article explains how Vertov's cinematic experiments made it possible to manifest and demonstrate large-scale social changes. An important point is to determine the moment of intersection of art, technology and culture in the Soviet Union.

Дзига Вертов — один из самых известных российских кинематографистов послереволюционных лет. Во второй половине 1920-х годов (основная часть работы пришлась на 1926 год) он снял свой важнейший фильм, выступив одновременно режиссером и живым прототипом, — «Человек с киноаппаратом»¹. Хотя коллеги, например Всеволод Пудовкин, уже критиковали Вертова за документальный стиль [Пудовкин 1925], он отказался позиционировать

1 Публикации о Дзиге Вертове последних лет немногочисленны; особо следует отметить дневники Вертова, изданные Томасом Тодом и Александрой Граматке в немецком переводе: [Ahwesh, Sanborn 2008; Tode, Gramatke 2000; Tode, Wurm 2006].

свою картину как художественную. В одном из титров сообщалось о цели фильма: в кинотеатре должен был состояться не развлекательный показ, а «опыт кинопередачи видимых явлений». Вертов почти успел завершить работу над фильмом в 1926 году, как вдруг его увольняют с киностудии с формулировкой: «Вертов не придерживался плановой работы, работал без сценария и на неоднократные предложения не предоставлял ни сценария, ни плана постановок...» [Вертов 2004: 124–125]. Завершить съемки удалось лишь в 1928 году на Украине, а премьера состоялась еще через год в Киеве (1929). Как же получилось, что при всех указанных проблемах фильм Вертова стал настолько знаменитым?

В настоящей статье я попытаюсь разобраться в этом вопросе, рассматривая фильмы Вертова с точки зрения научной организации труда — чрезвычайно недооцененного аспекта истории авангардного кинематографа. В общем виде мой тезис заключается в том, что через призму этой научно-прикладной дисциплины можно по-новому осмыслить взаимосвязь между кинопрактикой и социалистической культурой 1920-х годов. Концепцию научной организации труда выдвинул в 1911 году американец Фредерик Уинслоу Тейлор, который начал внедрять на фабриках практики измерения времени, применяемые в физиологических лабораториях [Taylor 1911]. В России этот подход критиковали за чрезмерную простоту — и в то же время расширили, дополнив исследованиями психологической эффективности. С исследованиями научной организации труда в России познакомились в начале 1920-х годов, когда вышел перевод крупной работы в этой области — «Основ психотехники» Гуго Мюнстерберга [Мюнстерберг 1924]². Эти идеи общественного подъема, возможного благодаря применению научных практик в публичных пространствах, не только стали источником вдохновения для вертовской концепции кино — они еще и проливают свет на русский авангард с его обещаниями открыть искусство для жизни и создать нового человека. Кроме того, соединение авангардного художественного производства с экспериментальной психологией позволит уточнить наше понимание модернистских институций наподобие Баухауса, который поддерживал тесные контакты с русскими авангардистами, близкими ему с точки зрения эстетики и социальных требований нового дизайнера³. Но в центре нашего внимания все-таки Вертов: когда в 1929 году «Человек с киноаппаратом» был представлен в Германии, Вертов предварил показ докладом о своем понимании кино как медиума, что для него и его оператора составляло проблему весьма практическую. Главным вопросом для Вертова было не то, как его зрители воспринимают шум проектора, а «Что такое кино-глаз» [Вертов 2004: 157–164].

Киноглаза

«Человек с киноаппаратом» состоит из шести частей и длится 64 минуты. В нем показаны повседневные ситуации в Москве и Одессе: роды, дети, стари-

2 Русский перевод (1922) выполнен с первого немецкого издания [Münsterberg 1914]; книга продавалась так хорошо, что в 1924 году вышло второе русское издание.

3 Подробное исследование взаимоотношений авангардного искусства и прикладных наук см.: [Vöhringer 2007]. Русский перевод книги вышел в 2019 году [Фёрингер 2019].

ки; едущие трамваи и автомобили, вращение колес, вращение дисков на монтажном столе; оператор взбирается на пилон моста. Крупные планы киноплёнок показывают, как Вертов конструирует реальность путем разрезания и соединения кадров. Изображения в фильме раз за разом останавливаются, а потом опять разгоняются; кадры повторяются в том же масштабе, затем в уменьшенном виде; крупные планы сменяются дальними; сцены то замедляются, то ускоряются; мотивы складываются в коллажи. На протяжении фильма Вертов использует все технические киноприемы своего времени, но не из-за необходимости импровизировать: все эти трюки мотивированы экспериментами с медиумом. Хотя съемки проходили с задержками, условия производства были профессиональными, а коллеги — надежными. Ассистентом по монтажу была будущая жена Вертова Елизавета Свилова, оператором — брат Вертова Михаил Кауфман. Первоначально «Человек с киноаппаратом» был выпущен в кинопрокат в Киеве и Москве, затем показан в Ганновере (в июне) и Берлине (в июле). Органную музыку к фильму написал Алексей Ган — теоретик кино и один из авторов журнала Маяковского «ЛЕФ» («Левый фронт»). Оба плаката к фильму созданы братьями Стенберг, двумя известными художниками-конструктивистами [Tode, Gramatke 2000: 227]. Причастность Стенбергов и других художников-авангардистов к работе над фильмом указывает на тесные связи Вертова с русским авангардом, особенно с концепцией, которая в то время развивалась на страницах «ЛЕФа», — фактографией⁴. Такие писатели, как Виктор Шкловский и Сергей Третьяков, а также фотограф Александр Родченко и кинематографист Сергей Эйзенштейн сформировали понимание реальности как совокупности фактов. Фактографические репрезентации действительности не стремились ни к идеализму, ни к реалистической иллюзии. Вместо этого они обнажали технические условия, при которых реальность становится видимой, демонстрируя ее репрезентативный медиум. Представление Вертова о реальности в «Человеке с киноаппаратом» со всеми его заметными монтажными приемами сближается с этим «фактографическим» подходом к реальности сразу в нескольких отношениях.

По собственному свидетельству, свою знаменитую концепцию «киноглаза» Вертов выработал в 1918 году, размышляя о роли киноаппарата в деле своего «наступления на видимый мир»:

«Киноглаз» понимается как «то, чего не видит глаз». Как микроскоп и телескоп времени... как управление съёмочными киноаппаратами на расстоянии, как телеглаз, как рентгеноглаз, как «жизнь врасплох»... «Киноглаз» как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым... [Вертов 1966: 74—75].

В основе этой концепции лежала не наивная вера в объективность камеры или ее способность показывать мир сквозь нейтральный объектив. Наоборот, камера Вертова показывала «правду средствами и возможностями “киноглаза”, то есть “киноправду»» [Там же]. Режиссер открыто понимал камеру как средство структурирования своего субъективного мировоззрения, называя этот технически объективированный взгляд на мир «киноправдой». Киноправда, утвер-

4 Николай Чужак выпустил в 1929 году сборник текстов о фактографии [Чужак 2000]; литературно-теоретическую классификацию фактографии предлагает Рената Лакман [Lachmann 1973].

ждали фактографы, отсылает к тщательно опосредованной реальности, которая обязана своим существованием совокупности визуализированных кинематографом фактов. Стремление Вертова к субъективности отмечали критики, например Зигфрид Кракауэр, который в своей рецензии на «Человека с киноаппаратом» во «Франкфуртер цайтунг» (1929) писал:

Задача «Человека с киноаппаратом» — показать обыденную жизнь и ничего больше. Коллективную жизнь города. <...> Трамваи и дрожки извещают о наступлении дня. Движение, единое мощное движение подхватывает разрозненные элементы бытия — телеграфные столбы, народ на улицах, чьи-то родовые муки — и сводит, сплавляет их, подчиняя единому ритму. <...> То, что снимает оператор, «человек с киноаппаратом», — это жизнь сама по себе. Но он (Вертов. — Прим. М. Ф.) запечатлевает на пленке и себя самого, ибо без него, без субъекта, жизнь не была бы для нас объектом: объект и субъект не могут существовать порознь [Кракауэр 2000].

Эксперименты

Неразрывная связь субъекта с объектом была очевидна Вертову задолго до создания «Человека с киноаппаратом» и задолго до того, как он начал пропагандировать свою концепцию киноглаза. В манифесте «Киноки. Переворот»⁵ (1922) он призывал к контролю над зрительским восприятием и объяснял, как осуществлять такой контроль: «Заставляю зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление. Глаз подчиняется воле киноаппарата» [Вертов 1966: 54]. Единственной, по мнению режиссера, возможностью освободить глаза зрителя от воли камеры было обнажить на экране совершаемые камерой медийные операции, то есть показать, как она, записывая сцены, движется в пространстве, как влияют на запись смена освещения и местоположение оператора и, наконец, как из кинопленки монтируется фильм. Идея Вертова заключалась в том, чтобы «открыть глаза» зрителям, продемонстрировав влияние кино на зрительское восприятие.

Вера во взаимную обусловленность технологий и восприятия была не только результатом собственных размышлений Вертова о кино — она была еще и широко распространена в психиатрии. Похожие проблемы вполне могли волновать режиссера в 1916—1917 годах, когда он обучался в Психоневрологическом институте Владимира Бехтерева в Петрограде⁶. До этого Вертов какое-то время учился в музыкальной школе, поэтому первые его эксперименты в бехтеревской так называемой лаборатории слуха проводились не с кино, а со звуком. То были «опыты по записи словами и буквами шума водоппада, звуков лесопильного завода» [Там же: 73]. В акустической лаборатории Вертов собирал звуки, разрезал и монтировал их, а потом создавал новый звук при помощи фонографа. Однако такой вид монтажа Вертова не удовлетворил, и он решил экспериментировать с другим медиумом — кино.

5 Киноки — сложившийся вокруг Вертова кружок молодых документалистов, которые пытались внедрить в кинематограф программу «киноглаза».

6 Этот период жизни Вертова почти не задокументирован. См.: [Holl 2002; Tode, Gramatke 2000].

Психиатр Бехтерев отличался настолько широким — можно сказать, культурно-научным — подходом, что привлекал в свой институт даже кинематографистов⁷. Помимо Вертова, там также учились кинорежиссеры Григорий Болтынский и Абрам Роом, занимавшиеся, по-видимому, не только нейрофизиологией, но и использованием кино в научных экспериментах, исследованием функций мозга и бехтеревскими методами гипноза. Это, в свою очередь, позволяет предположить, что экспериментальные фильмы Вертова тоже явились продолжением его знакомства с научной психологией, а быть может, даже опыта работы в лабораториях Бехтерева:

Пришел он сюда (Вертов пишет о себе в третьем лице. — *М. Ф.*)... от примитивного подслушивания правды к попыткам чтения мыслей, от опыта над собой в ленинградском Психоневрологическом институте (запись мыслей, реакций, поведения)... к мыслям о зрительной записи видимого мира, о зрительном обзоре мира, о правде, добытой кинематографическими средствами [Вертов 2004: 383]⁸.

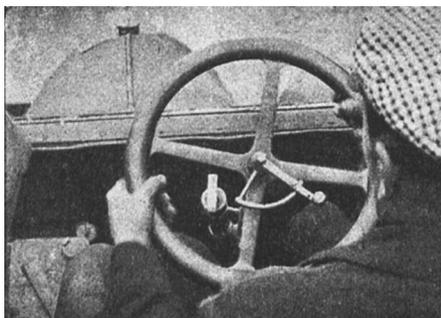
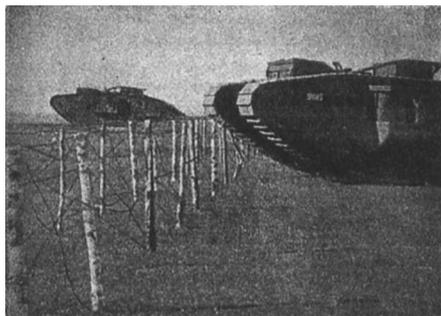
Подобно бехтеревской психофизиологической программе, в рамках которой двигательная активность животных записывалась с целью сделать выводы о функциях их мозга, «киноглаз» Вертова тоже показывал феномены не внешние, а внутренние, что позволяло судить о психических состояниях на основе физических признаков. Хотя остается неясным, действительно ли Вертов работал с самим Бехтеревым, нет никаких сомнений в том, что он ставил и комментировал эксперименты. Первым экспериментом Вертова с кинопленкой стал прыжок с верхушки искусственного грота: держа перед собой камеру, он записал каждое движение своего лица в ускоренной съемке. После этого Вертов писал: «На экране не узнаю своего лица. На лице обнажены мысли. Здесь и нерешимость, колебание, и твердость (усилие над собой), и снова радость победы» (цит. по: [Варшавский 1966: 101]). В целом же психофизиологию Бехтерева как источник вдохновения для кинопрактики легко недооценить.

Психотехника

В 1922 году Вертов опубликовал в журнале «Кино-фот» статью о нелегких условиях работы над своим киножурналом «Киноправда», сопроводив публикацию тремя изображениями: танков, инженеров, собирающих двигатель «Юнкерса», и, наконец, водителя за рулем (*ил. 1—3*) [Вертов 1922]. На одной из этих иллюстраций представлены машины (*ил. 1*), на другой — работающие с частями машины люди (*ил. 2*), а на третьей — гибрид обеих ситуаций: сидящему в автомобильном симуляторе человеку демонстрируют кадры поездки

7 Одно из первых описаний карьеры Бехтерева сделано Останковым, см.: [Останков 1926].

8 Ранние примеры исследования связи между физическими и психическими свойствами, между поведением и мышлением путем психофизиологического анализа встречались не только в России. В Германии он уже применялся отцом-основателем экспериментальной психологии Вильгельмом Вундтом, который задолго до Бехтерева попытался сделать психическую активность доступной и зримой и связать ее с физическими проявлениями. Таким образом, у «киноправды» Вертова имелся еще один вдохновитель, причем известный и самому Бехтереву.



ил. 1—3

на машине (ил. 3). Первая фотография символизирует технический прогресс, вторая сопоставима с посвященными научному изучению труда фильмами американца Фрэнка Б. Гилбрета, снимавшего движения рабочих на пленку и замерявшего время их работы [Gilbreth, Gilbreth 1921], а третья демонстрирует устройство для анализа скорости реакции и для тренировки водителей, испытательную установку, разработанную лично Гуго Мюнстербергом — изобретателем психотехники. Почти десятилетием ранее, в 1914 году, работавший в Гарвардском университете Мюнстерберг собирался заняться «практическим применением психологии к задачам культуры», подразумевая под этим «всякий процесс мышления, воли и чувства, привнесший что-либо в развитие культуры» [Мюнстерберг 1924: 1]. Во многом подобно стоявшим за «культурфильмами» педагогам Мюнстерберг видел в психотехнике возможность интеграции науки и техники. На мой взгляд, именно эту научно-техническую культуру и фиксировал в своем кинотворчестве Вертов. Когда в «Человеке с киноаппаратом» смеющиеся дети вдруг останавливаются и замирают, когда движения ускоряются или демонстрируются с эффектом замед-

ленного времени, когда с новейшей кинотехникой сталкиваются старики, — все это означает нечто намного большее, чем простую документацию их повседневной жизни в современности: перед нами скорее попытка обнажить техническую изнанку мира, в котором они живут. Иными словами, явить человека с киноаппаратом и его монтажный стол.

Эксперименты Мюнстерберга, на которые намекает в своих фильмах Вертов, не ускользнули от внимания советских кинематографистов. В одной опубликованной в 1927 году статье о кино мюнстерберговские уроки вождения упоминаются как инструмент научного исследования:

Мюнстерберг изучал психофизиологию... вождения. Для этого он сажал обучающихся вождению за руль автомобиля с заведенным мотором (машина стояла на месте) и предлагал им смотреть на экран, на котором им показывали фильм, демонстрировавший уличное движение. Неожиданно на дороге появлялся ребенок и бежал навстречу автомобилю. Водитель должен был реагировать максимально быстро, либо попытаться вырулить, либо затормозить. Электрический хронограф регистрировал момент, когда водитель отреагировал [С-кий 1927].

Автор текста выступает за использование кино в научных целях и сетует на нехватку в России специальных технических знаний. Подобно Мюнстербергу в Гарварде, Бехтерев в своем ленинградском институте тоже расширил область психиатрии, включив в нее практическую психологию и даже психотехнику⁹.

Кинореальности

Приписывая Вертову наивную веру в возможность «снимать жизнь “как она есть”», режиссер (и соперник Вертова) Всеволод Пудовкин отвергал вертовскую монтажную технику, видя в ней комбинирование разрозненных частей, и подчеркивал необходимость высокоорганизованной формы киномонтажа:

Если задача режиссера состоит в том, чтобы придать смысл снятым эпизодам, то тогда недостаточно просто этот смысл показать и оставить зрителей самих ориентироваться в хаосе случайностей. Режиссер должен организовать на экране этот хаос [Пудовкин 1925: 11].

Пудовкин не понимал, что на самом деле вертовский монтаж был способом конструирования реальности средствами кино¹⁰. Для Вертова киноанализ означал не демонстрацию или репрезентацию, но конструирование человеческого восприятия.

Вывод о самой возможности такого конструирования был широко распространен среди психофизиологов того времени, включая Гуго Мюнстерберга. Для Мюнстерберга, как и для Бехтерева, искусство было могущественным способом обойти сознательное восприятие (во многом сродни алкоголю или гипнозу), отвлекающим потребителей от тягот пролетарской жизни. Из разных художественных медиумов кино, пожалуй, лучше всего приспособлено для обхода сознания, поскольку поступает в мозг непосредственно, без медиации — так, во всяком случае, предполагали сторонники психотехники¹¹. В 1916 году Мюнстерберг создал одну из первых теорий кино под названием «Кинопьеса. Психологическое исследование» («The Photoplay. A Psychological Study»), включив в нее отсылки к экспериментальной психологии: «Наше внимание, если мы действительно проникаемся духом представления, постоянно направляется в соответствии с замыслом постановщиков» [Münsterberg 1916: 76]. А потому кинофильм выступает посредником между создателями и зрителями не только в содержательном, но и в техническом аспекте. Воспроизводя функции мозга, кино получает контроль над ними, так что человеческое внимание отныне

-
- 9 Помимо создания Центральной лаборатории по изучению труда, Бехтерев на основе своей рефлексологии разработал так называемую коллективную рефлексологию, см.: [Bechterew 1928].
- 10 Уже сам псевдоним Дзига Вертов отдает дань вере режиссера в сконструированную природу чувственного восприятия и его репрезентации разными техническими средствами. Как известно, настоящее имя Вертова — Давид Абелевич Кауфман. Взятое им имя Дзига Вертов намекает на вращающиеся диски монтажного стола, позволяющие монтажю привождать изображения в движение. «Вертов» отсылает к глаголу «вертеть», а «Дзига» имитирует шум камеры и кинопроектора: «дз-дз-дз». Вертов замечал: «Мой путь — к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расширяваю по-новому неизвестный вам мир» [Вертов 1966: 55].
- 11 О кино, внушении и гипнозе см.: [Münsterberg 1916].

следует за камерой: «Наш глазной хрусталик точно настраивается на нужное расстояние» [Там же: 37]. Такие используемые в фильмах Вертова приемы, как освещение, крупные планы, монтаж, контрасты и мизансцены, можно интерпретировать как разные способы работы с человеческим восприятием, поскольку все они, выражаясь словами Мюнстерберга, «играют на клавиатуре нашего сознания, обеспечивая желаемое воздействие на наше произвольное внимание» [Там же: 83].

Неясно, да и, пожалуй, не так уж важно, от кого Вертов услышал о Мюнстерберге: от Бехтерева, от своего близкого друга Эль Лисицкого или от кого-нибудь еще из русских авангардистов. Главное для нас в том, что вертовскую «киноправду» следует понимать как проект не только и не столько художественный, сколько такой, который отражает эксперименты, известные из научной организации труда. Как показывает подпись «Руль — Авто» к третьей из упомянутых иллюстраций в журнале «Кинофот» [Вертов 1922: 10], «киноправду» Вертов рассматривал как соотношение. Следовательно, вертовскую «жизнь врасплах» следует понимать не столько как объективное документирование реальности, сколько как гибрид (кино/реальности), который сам по себе не является ни реалистическим, ни конструктивистским: аналитическую истину. «Киноправда» показывает нечто такое, что существует, но само по себе не может быть увидено человеческим глазом. Вертов тренирует зрительское восприятие в темном зале кинотеатра, во многом подобно тому, как рабочие у Гилбрета впервые видят собственные движения, смотря его фильмы; или как тракторист, который оттачивает навыки вождения не в ситуации реальной езды, а в автосимуляторе, тем самым превращаясь в «киноглаз». Таким образом, фильмы Вертова функционируют так же, как кино в экспериментах в области научной организации труда, симулируя то, что человеческое восприятие принимает за реальность, но самостоятельно сконструировать не может. Фильмы анализируют некинематографический внешний мир (реальность за пределами лаборатории, киностудии, кинотеатра) так, что зрители учатся смотреть глазами камеры, а кинотеатр становится местом не только развлечения, но и тренировки восприятия.

Прикладная культура

Признание вертовских отсылок к научной организации труда позволяет по-новому взглянуть на его понимание кинокультуры. Обычно эту культуру интерпретируют как рефлексию зрительного восприятия. Если же принять во внимание знакомство Вертова с Мюнстербергом, то становится очевидным, что кинокультура в его понимании не сводится ни к человеческому видению, ни к кинопроизводству как таковому. Скорее, он видит в ней сплав формы и содержания, или, иными словами, техники и труда. На первый взгляд идея кинокультуры как сочетания техники и труда кажется упрощением, однако ее можно осмыслить и как стратегию, заимствованную опять-таки у Мюнстерберга. Как уже сказано, Мюнстерберг считал психотехнику «практическим применением психологии к задачам культуры» [Мюнстерберг 1924: 1]. Под «культурой» Мюнстерберг понимал в этом контексте не *любую* культуру, а именно культуру труда. В своих исследованиях утомляемости и внимания такие представители научной организации труда, как Гилбрет, определяли визуальные оценки и

скорость движений работников, взаимодействующих с машинами: летчиков, машинисток, вагоновожатых, телефонистов, автомобилистов, радистов. Без этого ограничения определенными сферами человеческой деятельности научно-техническое применение психологических методов было бы безграничным — и в то же время неэффективным. Вот почему «Человек с киноаппаратом» обращается, скажем, не к детям или крестьянам, а именно к современным рабочим, которые шли в кино на вертовский фильм тренировать свое зрение путем наблюдения за машинами, динамичной городской жизнью, операторскими перемещениями. В 1920-е годы Вертов имел дело с только что созданным пролетарским обществом, которое пока еще не успело уделить своим рабочим достаточно внимания. Едва ли он мог поступить разумнее, чем соотнести человеческое видение с видением своего киноаппарата, чтобы симулировать реальность, которая на экране выглядела так, как должна была выглядеть в реальной жизни: прогрессивной, современной, технологичной и быстрой.

Для своего времени обращение Вертова к научной организации труда не было чем-то исключительным. Есть, например, немало свидетельств того, что в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАСе), где преподавали многие авангардисты, существовали вдохновленные экспериментальной психологией художественные практики. В 1926 году Николай Ладовский организовал во ВХУТЕМАСе психотехническую лабораторию архитектуры и проводил испытания с так называемыми глазомерами, которые использовались и как часть вступительных экзаменов, и для проектирования зданий. В 1920 году Александр Родченко начал преподавать во ВХУТЕМАСе дисциплину «Графика». Разработанные им по следам теоретических дискуссий в московском Институте художественной культуры (ИНХУКе) упражнения требовали от студентов сочетать разные геометрические фигуры (круги, треугольники, квадраты), чтобы проверить оставляемое этими композициями зрительное впечатление [Лаврентьев 1984]. Помимо других экспериментальных секций, в ленинградском ГИНХУКе, директором которого был Казимир Малевич, существовал отдел органической культуры, где художник Михаил Матюшин исследовал психофизиологию зрительного восприятия и разные способы его регулирования¹². Наконец, к 1926 году в Государственной академии художественных наук (ГАХН), одним из создателей которой выступил Василий Кандинский (до своего отъезда в 1921 году в Германию, где он присоединился к Баухаусу), были открыты психофизическая лаборатория, лаборатория экспериментальной физиологии и лаборатория экспериментальной эстетики и искусствоведения¹³. Экспериментальная психология играла в этой академии особенно важную роль даже на уровне преподавательского состава: среди ее сотрудников мы находим психологов Георгия Челпанова, Павла Каптерева и Льва Выготского¹⁴. Сочетание ху-

12 Об интересе Матюшина к психофизиологии см. немецкий каталог под редакцией Генриха Клотца: [Klotz 1991: 44].

13 Об институциональном поле в русском искусстве 1920-х годов см.: [Manovich 1993], а также: Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 941. Новейшие публикации о ГАХН/РАХН осуществлены группой ученых под руководством Николая Плотникова при поддержке Немецкого научно-исследовательского общества (DFG, Deutsche Forschungsgemeinschaft), см.: [Плотников, Подземская 2017; Mislér 1997].

14 Челпанов был одним из основоположников экспериментальной психологии в России и первым директором Психологического института при Московском университете; Выготский — создателем культурно-исторической школы в психологии, литературным

дожников с представителями наук о жизни не случайно: оно поощрялось самим учреждением.

Это широкое сотрудничество художников и ученых позволяет увидеть авангард в новом свете. Такая междисциплинарная кооперация возникла в Советской России как часть неуклонно растущего влияния науки на все сферы повседневной жизни, от ухода за детьми до образования, искусства, архитектуры, политики и даже спорта. Этот факт позволяет нам вернуться к Мюнстербергу с его стремлением применять психотехнику для решения задач культуры. Использование психотехники распространилось на все сферы, к которым приложима психология, от архитектуры до кино и военного дела. Художники-авангардисты брали на вооружение самые разные научные практики, копировали их, видоизменяли или же просто использовали в качестве моделей для собственных экспериментов. Результатом таких междисциплинарных переносов явились фильмы наподобие «Человека с киноаппаратом», которые, как я уже сказала, создавались не только для развлечения, но и как тренировочная площадка для человеческого восприятия с опорой на психологические знания. Очевидно, что результаты такой «прикладной психологии» нельзя назвать ни искусством, ни наукой; скорее следует рассматривать их как гибриды или «смешанные объекты». Ученые склонны сводить эти гибридные — частично научные, частично эстетические — авангардистские объекты к искусству, в рамках которого они нередко кажутся странными и эзотерическими. Однако наш анализ «Человека с киноаппаратом» показывает: кинематографисты вроде Вертова и психологи вроде Мюнстерберга были одинаково решительно настроены изменить восприятие своей аудитории.

Использование психологических методов художниками-авангардистами может помочь нам переосмыслить значение модерности для советских 1920-х годов, в контексте которых она подразумевает не столько утопизм и идеологизацию, сколько практическое применение теорий. Русский модернизм в более широком смысле тоже был феноменом не теоретиков-утопистов, а практиков-экспериментаторов. С этой точки зрения успешный экспорт Вертовым «Человека с киноаппаратом» в Берлин может, в свою очередь, быть понят как проявление культурной роли научной организации труда. Так называемый Рапалльский договор 1922 года регулировал торговлю между Германией и Советским Союзом, включая передачу научных знаний и технологий. В Берлине, который был одним из центров психотехники того времени, существовало множество занимавшихся этой новой наукой институтов и лабораторий. Можно сказать, что социальный мир, показанный Вертовым в «Человеке с киноаппаратом», который сам по себе есть «лаборатория современного мира» [Schlögel 2002], отражает успехи этой экспериментальной науки — и в таком качестве свидетельствует о культурном трансфере из Советского Союза в Германию, который был бы невозможен без предшествующего трансфера в обратном направлении.

В более поздние годы Вертов сетовал, что власти не признают его кинематографического новаторства и ограничивают условия его работы:

критиком и предшественником когнитивной психологии; биолог и философ Каптерев с 1924 года занимал должность директора Московского общества гипноза. Наиболее содержательные и вдумчивые публикации по истории психологии принадлежат Ирине Сироткиной, например: [Sirotkina 2002].

Н а б л ю д а т ь — всем ученикам Павлова и вообще всем ученым и писателям — это можно, а ему нельзя. Ему говорят, что все должно быть написано в сценарии... Если иметь заранее результат еще не произведенного эксперимента, то не надо производить эксперимента [Вертов 1966: 223—225].

Трудно сказать, преувеличивает ли Вертов или же неприятие его работы и правда было таким резким, как он утверждает. Однако на протяжении 1930-х годов его проникнутое свободой эксперимента творчество действительно становилось все ограниченнее. Вместо экспериментов он занялся кинохроникой, ради которой приходилось путешествовать по Советской России, отвлекаясь от научных устремлений. В то же самое время сталинский пятилетний план привел к реорганизации всех сфер научной организации труда. Междисциплинарные проекты были свернуты, и почти все институты психотехники закрыты. Отныне Советский Союз стремился создать армию сверхпродуктивных рабочих масс при помощи американского тейлоризма. В этом контексте вопросы, волновавшие Вертова: как массы видят мир, рассеивается ли их внимание от созерцания образов на экране, нравится ли им звук кинопроектора, — в сталинском Советском Союзе утратили важность. Вплоть до своей смерти в 1954 году Вертов страдал от того, что ему не дают заниматься интересными проектами, например снять фильм о человеческом поведении или документальную ленту об исследовательском институте под руководством Павлова в Сухуме. Из-за этого он не смог научить нас «Ньютоном яблоко видеть», дать

Миру —
глаза.
Чтоб обычного пса
Павловским
оком
видеть.

[Вертов 2004: 450]

Пер. с англ. Нины Ставрогиной

Библиография / References

- [Варшавский 1966] — *Варшавский Я.* Жизнь фильма: образное мышление художника и зрителя. М.: Искусство, 1966.
(*Varshavskiy Ya. Zhizn' fil'ma: obraznoe myshlenie khudozhnika i zritelya. Moscow, 1966.*)
- [Вертов 1922] — *Вертов Д.* Он и я // Кино-фот. 1922. № 2. С. 9—10.
(*Vertov D. On i ya // Kino-fot. 1922. No. 2. P. 9—10.*)
- [Вертов 1966] — *Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.
(*Vertov D. Stat'i, dnevniki, zamysly. Moscow, 1966.*)
- [Вертов 2004] — *Вертов Д.* Из наследия: В 2 т. Т. 2: Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2004.
(*Vertov D. Iz naslediya: In 2 vols. Vol. 2: Stat'i i vystupleniya. Moscow, 2004.*)
- [Кракауэр 2000] — *Кракауэр З.* «Человек с киноаппаратом». Рецензия (1929) / Пер. с нем. А. Тимашевой // Киноведческие записки. 2000. № 49 (<https://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/369/> (дата обращения: 29.01.2024)).

- (Kracauer S. Der Mann mit dem Kinoapparat // Kinovedcheskie zapiski. 2000. No. 49 (<https://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/369/>) (accessed: 29.01.2024). — In Russ.)
- [Лаврентьев 1984] — Лаврентьев А.Н. Дисциплина «Графика». ВХУТЕМАС 1920—1922 гг. // Техническая эстетика. Информационный бюллетень Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики. 1984. № 7. С. 16—21.
- (Lavrent'ev A.N. Distiplina "Grafika". VkhUTEMAS 1920—1922 gg. // Tekhnicheskaya estetika. Informatsionnyy byulleten' Vsesoyuznogo nauchno-issledovatel'skogo instituta tekhnicheskoy estetiki. 1984. No. 7. P. 16—21.)
- [Мюнстерберг 1924] — Мюнстерберг Г. Основы психотехники / Пер. с нем. под ред. Б.Н. Северного и В.М. Экземплярского. М.: Русский книжник, 1924.
- (Münsterberg H. Grundzüge der Psychotechnik. Moscow, 1924. — In Russ.)
- [Останков 1926] — Останков П.А. Владимир Михайлович Бехтерев // Сборник, посвященный Владимиру Михайловичу Бехтереву к 40-летию профессорской деятельности (1885—1925). Л.: Государственная психоневрологическая академия, 1926. С. 5—24.
- (Ostankov P.A. Vladimir Mikhaylovich Bekhterev // Sbornik, posvyashchennyy Vladimiru Mikhaylovichu Bekhterevu k 40-letiyu professorskoy deyatel'nosti (1885—1925). Leningrad, 1926. P. 5—24.)
- [Плотников, Подземская 2017] — Плотников Н.С., Подземская Н.П. Искусство как язык — Языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (Plotnikov N S., Podzemskaya N.P. Iskusstvo kak yazyk — Yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esticheskaya teoriya 1920-kh godov: In 2 vols. Moscow, 2017.)
- [Пудовкин 1925] — Пудовкин В. Монтаж научной фильма // Киножурнал АРК. 1925. № 9. С. 10—11.
- (Pudovkin V. Montazh nauchnoy fil'my // Kinozhurnal ARK. 1925. No. 9. P. 10—11.)
- [С-кий 1927] — С-кий Л. Кино — орудие научного исследования // Советское кино. 1927. № 1. С. 4.
- (S-kiy L. Kino — orudie nauchnogo issledovaniya // Sovetskoe kino. 1927. No. 1. P. 4.)
- [Фёрингер 2019] — Фёрингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием / Пер. с нем. К. Левинсона, В. Дубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- (Vöhringer M. Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Чужак 2000] — Чужак Н.Ф. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака. [Репринт. изд.]. М.: Захаров, 2000.
- (Chuzhak N.F. Literatura fakta. Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa / Ed. by N.F. Chuzhak [Reprint ed.]. Moscow, 2000.)
- [Ahwesh, Sanborn 2008] — Ahwesh P., Sanborn K. Vertov from Z to A / Transl. by K. Sanborn. New York: Ediciones la Calavera, 2008.
- [Bechterew 1928] — Bechterew W. Die kollektive Reflexologie. Halle: Carl Marhold Verlagsbuchhandlung, 1928.
- [Gilbreth, Gilbreth 1921] — Gilbreth F.B., Gilbreth L.M. Ermüdungsstudium. Eine Einführung in das Gebiet des Bewegungsstudiums. Berlin: Verlag des Vereins Deutscher Ingenieure, 1921.
- [Holl 2002] — Holl U. Kino, Trance und Kybernetik. Berlin: Brinkmann und Bose, 2002.
- [Klotz 1991] — Klotz H. Matjuschin und die Leninger Avangarde. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 1991.
- [Lachmann 1973] — Lachmann R. Faktographie und formalistische Prosatheorie // Ästhetik und Kommunikation, Beiträge zur politischen Erziehung. Heft 12. Frankfurt a/M.: Rowohlt, 1973. S. 89—100.
- [Manovich 1993] — Manovich L. The Engineering of Vision from Constructivism to Virtual Reality. Rochester: University of Rochester, 1993.
- [Misler 1997] — Misler N. RAKhN. The Russian Academy of Artistic Sciences // Experiment: A Journal of Russian Culture / Ed. by Bowlt J. Vol. 3. LA: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 1997.
- [Мюнстерберг 1914] — Мюнстерберг Г. Grundzüge der Psychotechnik. Leipzig: Barth, 1914.
- [Мюнстерберг 1916] — Мюнстерберг Г. The Photoplay. A Psychological Study. New York; London: D. Appleton and Company, 1916.
- [Schlögel 2002] — Schlögel K. Petersburg. Das Laboratorium der Moderne. 1909—1921. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 2002.
- [Sirotkina 2002] — Sirotkina I. Diagnosing Literary Genius: A Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880—1930. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- [Taylor 1911] — Taylor F.W. The principles of scientific management. London: Harper & Brothers, 1911.
- [Tode, Gramatke 2000] — Tode T., Gramatke A. Dzig Vertov. Tagebücher/Arbeitshefte // Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms.

- Bd. 14. Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft, 2000.
- [Tode, Wurm 2006] — *Tode T., Wurm B.* Dziga Vertov. Die Vertov Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. Wien: Synema Gesellschaft für Film und Medien, 2006.
- [Vöhringer 2007] — *Vöhringer M.* Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion. Göttingen: Wallstein, 2007.

Андрей Фоменко

Холст и все остальное

Andrey Fomenko

The Canvas and Everything Else

Андрей Фоменко (Российский государственный гуманитарный университет, кафедра кино и современного искусства, главный научный сотрудник; доктор искусствоведения)
rasoonrasoon@mail.ru.

Andrey Fomenko (Dr. habil.; Senior Researcher, Russian State University for the Humanities)
raoonraoon@mail.ru.

Ключевые слова: Родченко, русский авангард, живопись, абстракция, конструктивизм, модернизм, формализм, медиум

Key words: Rodchenko, Russian avant-garde, painting, abstraction, Constructivism, modernism, formalism, medium

УДК: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_137

UDC: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_137

Имя Александра Родченко ассоциируется главным образом с его фотографическими и дизайнерскими проектами. Абстрактная живопись, которой Родченко занимался на рубеже 1910-х и 1920-х годов, оказывается в тени его позднейших работ и часто рассматривается как манифестация своего рода эстетического позитивизма, сводящего картину к ее буквальным параметрам. В статье предпринимается попытка пересмотреть эту позицию на основании внимательного анализа одной картины — «Беспредметной композиции» (1918). В ней Родченко добивается максимальной двусмысленности в трактовке каждого из элементов живописного языка и их общих отношений, исключая буквализм и одновременно утверждающих ценность чистого холста.

The name of Alexander Rodchenko is associated mainly with his photographic and design projects. His abstract paintings created at the turn of the 1910s and 1920s are overshadowed by his later work and are often seen as a manifestation of a kind of aesthetic positivism, reducing the painting to its literal parameters. The article attempts to reconsider this idea by conducting a careful analysis of one painting, *Non-Objective Composition* (1918). What Rodchenko achieves with it is the maximum ambiguity of the interpretation of each of the elements of the pictorial language and their general relationships that exclude literalism and at the same time affirm the value of a blank canvas.

Сегодня имя Александра Родченко ассоциируется главным образом с его фотографическими работами, а также дизайнерскими проектами 1920-х годов (самый известный — «Рабочий клуб» 1924 года). Абстрактные картины, которые Родченко писал на рубеже 1910—1920-х годов и которые со временем становились все аскетичнее, воспринимаются как прелюдия к его позднейшим вещам, выполненным в более современных медиа. Причем смысл этой прелюдии — в постепенном расставании с живописью. Родченко выявляет базовые элементы живописной формы (цвет, линия, фактура) и, что еще важнее, показывает ее буквальную материальность. Итог этой недолгой эволюции — три холста, ровно окрашенные малярной краской трех основных цветов; картина как объект и как изделие, последнее в своем роде. По выражению Алексея Бобринкова, сформулировавшего общее представление о творчестве Родченко откровеннее других, пафос этой и последующих работ художника — «программная

простота и скука» [Бобриков 2023: 12]¹. И это вполне согласуется с собственными словами художника: «Я привел живопись к ее логическому окончанию и выставил три холста: красный, синий и желтый. Я заявил: все кончено. Простые цвета. Каждая плоскость — это плоскость, и никакого изображения больше не будет» (цит. по: [Фостер и др. 2015: 184]), — а также со словами первого комментатора «триптиха» Николая Тарабукина: «...полотно Родченко лишено всякого содержания: это тупая, безгласная, слепая стена» [Тарабукин 1923: 18].

Однако насколько состоятелен этот образ художника-позитивиста, который последовательно, шаг за шагом, выводит живопись на чистую воду буквализма, прежде чем окончательно с ней попрощаться? У меня есть сомнения на этот счет, а еще — насчет того, что картины Родченко конца 1910-х и начала 1920-х годов играют чисто инструментальную роль в формулировке редукционистской программы. В том, что это не совсем так, меня убеждают некоторые из этих картин, особенно одна — «Беспредметная композиция (Супрематизм)» (1918) из собрания Нижегородского художественного музея². Мне она кажется наивысшим достижением Родченко-живописца и вообще одним из лучших произведений русской абстрактной живописи. Строго продуманная лаконичная структура сочетается в ней со свежестью чувства и непринужденностью исполнения. Родченко исходит из пластической системы супрематизма — в картине присутствуют узнаваемые признаки этой системы (белый фон, красочные формы) — и вместе с тем от нее уклоняется. Смысл этого отклонения в том, что, в отличие от Малевича, Родченко лишает элементы живописного языка всякой определенности, словно переводит их в сослагательное наклонение.

«Беспредметная композиция» представляет собой прямоугольник вертикального формата, большая часть поверхности которого покрыта тонким слоем белой краски — достаточно тонким, чтобы мы видели текстуру холста почти на всех его участках (за единственным исключением, о котором ниже). На белом фоне ясно вырисовываются две геометрические фигуры, выделенные черным. В верхней части картины, на равном удалении от ее левой и правой границ, изображен квадрат, стороны которого параллельны краям холста, а ниже, по диагонали, — продолговатый цилиндр, частично перекрывающий квадрат, благодаря чему возникает иллюзия наложения одной формы на другую и, соответственно, их разной удаленности от зрителя.

То, как именно изображены обе формы, заслуживает особого внимания. Основным средством, отделяющим их от фона, служат пятна черной краски, нанесенной на холст в технике туповки (торцом круглой кисти), напоминаю-

-
- 1 В несколько других словах характеризует подход Родченко Екатерина Дёготь, но суть ее позиции — примерно та же: «...мы имеем дело с совершенно новым отношением художника к своим работам, которые он рассматривает как взаимозаменяемые гайки машины изобретательства» [Дёготь 2000: 63]. Хэл Фостер противопоставляет «материализм» раннего советского конструктивизма его последующей «идеалистической инверсии» у Наума Габо и Антона Певзнера [Фостер и др. 2015: 508]. Маргарита Тупицына объясняет тот факт, что Родченко продолжал заниматься живописью до 1921 года, хотя, по ее словам, был готов расстаться с нею уже в 1918-м, если не в 1917 году, отчасти из прагматических соображений [Тупицына 2015: 5–6]. Похожих взглядов до недавнего времени придерживался и я [Фоменко 2023: 90].
 - 2 Репродукцию картины в высоком разрешении можно посмотреть, пройдя по ссылке: <https://ar.culture.ru/attachments/attachment/preview/6obd78d8adb09e32c4082334-preview.jpg> (дата обращения: 20.03.2024).

щей растушевку: каждое такое пятно имеет четкую грань с одной стороны — эта грань и обозначает границу формы — и размытые очертания с другой. Однако отношение граней к фигурам и фону довольно двусмысленно. Скажем, в изображении квадрата его правая граница отделена от фона «извне», то есть черное пятно принадлежит фону: оно может быть описано как тень от квадрата, обособившегося от этого фона и слегка выдвинутого вперед. Но эта тень не вполне соответствует границам квадрата: она смещена вверх относительно его горизонтальных сторон. Двусмысленность усугубляется тем, что верхняя и нижняя стороны квадрата очерчены черным не извне, а изнутри фигуры, и это по контрасту с тем, как трактована правая грань, наводит на мысль о том, что квадрат не наложен на фон, а, наоборот, заглублен в него наподобие окна; что это, так сказать, фигура-негатив. Однако многое сопротивляется этой трактовке — и не только то, как изображена правая грань, но и то, что как раз в своей левой части квадрат обретает гораздо большую плотность и определенность. Здесь его грани смыкаются — в то время как справа сверху и внизу они разомкнуты. А кроме того, в работу включается цвет: левая сторона квадрата, также очерченная изнутри, а не снаружи, выделена с помощью красной краски, которая берет на себя функцию рисунка наряду с черной «растушевкой» (в нижнем левом углу красный то ли перенимает эстафету черного в его стремлении утвердить фигуру, то ли вытесняет его). Однако к этому роль красного не сводится: нанесенный более широко, он воспринимается как возможный цвет квадрата — то есть его собственное качество (в отличие от черного, который скорее описывает отношения квадрата с его окружением или фоном). Зритель может мысленно доделать то, на что художник лишь прозрачно намекнул, — закрасить весь квадрат красным, как это сделал бы Малевич в одной из своих супрематических картин. Впрочем, это остается лишь возможностью.

Изображение цилиндра также отмечено некоторой двусмысленностью, хотя и не столь выраженной — словно цилиндр представляет следующую ступень кристаллизации фигуры, на которой эта фигура становится чем-то более бесспорным и ее отношения с фоном — отступающим — тоже проясняются (заметим, что эта фигура имеет иллюзорный объем — в отличие от плоского квадрата, который, если воспользоваться известной формулировкой Майкла Фрида, «дедуктивно» дублирует плоскость холста [Fried 1998: 233—234]). На это указывает и то, что на некоторых его участках белая краска — а цилиндр тоже остается по большей части белым, то есть в полной мере отделяется от фона не удается и ему, — нанесена более плотным слоем, скрывающим текстуру холста под сглаженной поверхностью. Таким образом, цилиндр отстаивает свою идентичность с помощью более широкого арсенала средств — не только рисунка и цвета, но и фактуры, а также иллюзорного объема, обозначенного очень лаконично, за счет закруглений на торцах. Тем не менее говорить о прочной идентичности в данном случае тоже не приходится: четко очерченный почти по всем своим границам, цилиндр все же теряет эту четкость слева внизу. Этому препятствует еще как минимум два фактора. Во-первых, цилиндр, вслед за квадратом, также пытается обрести свой цвет. Однако проблема в том, что это не один цвет, а сразу два — красный и зеленый. Можно списать эту двойственность на многоцветность: сказать, что цилиндр зеленый сверху и красный внизу или что эти два цвета вообще не являются собственными качествами цилиндра, а представляют собой что-то вроде рефлексов или

отголосков внешней среды — пятен красного и зеленого, которые мы видим поблизости и с которыми цилиндр вступает в отношения. Но можно также истолковать эту двойственность как неокончателность: цилиндр может стать красным, а может и зеленым — и тот факт, что эти два цвета составляют взаимодополнительную пару или оппозицию, то есть не могут образовать промежуточный, «средний» цвет, который примирил бы их в некоем подобии синтеза, делает такую интерпретацию особенно убедительной. Нет, цилиндр далек от завершенности, и второй фактор, на это указывающий, опять же относится к рисунку. Хотя цилиндр ясно и относительно непротиворечиво отделен от фона почти по всему периметру, в нижней левой его части контур все же теряется. Мы могли бы с легкостью «проскочить» это место благодаря общему разгону, обеспеченному непрерывностью контура в остальных частях, — едва ли не рефлекторно восстановить потерянную линию, но нам мешает небольшой сбой: пятно красной краски, «обозначающей» гипотетический цвет цилиндра, имеет слева жесткую грань, то есть снова берет на себя функцию рисунка, описывающего границы фигуры, причем эта грань очевидным образом не совпадает с предполагаемой левой стороной цилиндра, будучи смещенной вправо, — хотя, надо признать, небольшое количество красного напыления выходит за эту грань и достигает гипотетической границы формы.

Можно сказать, что Родченко показывает сам процесс отделения фигуры от фона или от основы — процесс явно не завершенный и представленный на разных своих стадиях. Он делает это главным образом с помощью пятен тона и цвета, выполняющих функцию рисунка. Однако самой интригующей особенностью работы служит, пожалуй, использование цветowych пятен, в котором двусмысленность доводится до предела. До сих пор я обращал внимание лишь на те участки, где цвет более или менее подчинен задаче описания фигуры в ее отношениях — пусть парадоксальных — с фоном. Но этим дело не ограничивается. В картине присутствуют красочные пятна, относительно или полностью свободные от дескриптивной функции. Они выступают в качестве контрапункта к игре намеков на фигурацию и на трехмерность, воплощенной в квадрате и цилиндре. Их тоже два и они тоже выполнены в технике туповки; оба имеют приблизительно овальную форму и размытые очертания, что контрастирует с жесткой геометрией квадрата и цилиндра. Но благодаря своей ориентации они все же опосредованно соотносятся с общей геометрией картины: одно пятно слегка вытянуто по горизонтали, словно реагируя на близость верхней (горизонтальной) кромки, другое — по вертикали, причем гораздо сильнее, словно в ответ на формат холста (вертикальный). Верхнее пятно, синего цвета, не выходит за границы квадрата, поэтому, учитывая наши предыдущие наблюдения за тем, как ведет себя цвет в этой картине, можно с некоторой натяжкой предположить, что это гипотетический цвет квадрата, альтернативный красному слева от него (аналогично паре «красный vs. зеленый» в изображении цилиндра). Однако второе пятно — зеленое, вертикальное, яйцевидное — заставляет усомниться в такой интерпретации, поскольку оно, обнаруживая все признаки морфологического родства с синим, точно не принадлежит никакой фигуре: его верхнюю часть пересекает нижняя кромка квадрата. Где находятся эти два пятна? Выше или ниже фигур? Принадлежат ли они фону или же как некие бестелесные и полупрозрачные сущности безмятежно парят над ним, равнодушные к тем фигуративным усилиям, попыткам кристаллизации, которые я попытался описать ранее?

В рассуждениях о живописи мы неизбежно прибегаем к временным метафорам: описываем статичные формы как события, что объясняется как темпоральностью нашего восприятия, так и самим медиумом языка, на — или, скорее, в — который мы переводим свои впечатления от картин. И до сих пор, рассуждая о картине Родченко, я описывал ее в терминах формирования, возникновения и созидания — причем созидания незавершенного, то есть указывающего на возможное продолжение и даже приглашающего зрителя к мысленному участию в этом процессе. Однако не менее, а может быть, и более целесообразным подходом в данном случае будет «пересказ» картины в терминах расформирования. С этой точки зрения формы в «Беспредметной композиции» пребывают на грани исчезновения; все, что от них осталось, — это рудименты рисунка и цвета. С одной стороны, это призраки квадрата и цилиндра, наполовину обесцвеченные, то есть потерявшие часть своих качеств и готовые раствориться в фоне; с другой — лишённые четких очертаний пятна синего и зеленого, которые в данном контексте воспринимаются как качества, освободившиеся от своих более не существующих (изъятых?) объектов: можно представить, что в виртуальной предыстории картины они были принадлежностью каких-то более прочных идентичностей. В результате этой редукции обнажается универсальная основа всех этих элементов — белый холст; многообразные различия постепенно уступают место первичному тождеству.

Похоже, мы приходим к хорошо известной формуле модернизма, предложенной Клементом Гринбергом, формуле, согласно которой необходимыми и достаточными условиями картинного медиума служат его плоскостность и форма основы — чаще всего прямоугольная³. Тематизировать эти два параметра и призвана модернистская живопись; в них она открывает свою конечную истину, свою опору, уклоняться от которой — значит неумолимо приближаться к зияющей пропасти академизма и в конечном счете кича (я сейчас не буду обсуждать обоснованность таких опасений). Но не противоречит ли это утверждение смыслу моих предыдущих рассуждений, вращавшихся вокруг мысли об уклончивости, двусмысленности и небуквальности элементов цвета и рисунка в картине Родченко, коль скоро все они в конечном счете указывают на вполне буквальный объект, материальный носитель этих элементов? Нет, потому что холст вписан в игру живописных означающих, так что при всей определенности его физических параметров пути, которыми мы к нему приходим, оказываются далекими от всякого буквализма⁴.

-
- 3 «К настоящему моменту, похоже, установлено, что неотъемлемая сущность искусства живописи заключается не в чем ином, как в двух определяющих конвенциях или нормах: плоскостности и границах плоскости, и что соблюдения этих двух норм вполне достаточно, чтобы создать объект, который может восприниматься как картина: поэтому натянутый или прибитый к стене холст уже существует в качестве картины, хотя и не обязательно удачной» [Greenberg 1993a: 131].
- 4 В другом месте Гринберг ясно говорит об этом: «Плоскостность, на которую ориентируется модернистская живопись, не может быть абсолютной. Высокая чувствительность картинной плоскости уже не допускает скульптурной иллюзии, или trompe-l'oeil, но она допускает и должна допускать оптическую иллюзию. Первая же метка, нанесенная на поверхность, уничтожает ее фактическую плоскостность, и композиции Мондриана все еще внушают своего рода иллюзию своего рода третьего измерения. Только теперь это строго живописное, строго оптическое третье измерение» [Greenberg 1993b: 90].

Тем не менее тезис Гринберга звучит немного разочаровывающе, снова напоминая о «программной простоте и скуке» — качествах, которые приписывает картинам Родченко Алексея Бобриков и которым, по всей видимости, предстоит восторжествовать в искусстве 1960-х годов (монохромной живописи, постживописной абстракции и минимализме). Пространство модернистской живописи представляется какой-то пустыней без признаков жизни — пустыней, которую даже не назовешь на поэтический манер бескрайней, потому что она имеет вполне четкие и прозаичные края — форму основы. Единственное разнообразие в этот унылый пейзаж привносят монотонные дюны плетения холста — впрочем, Гринберг, в отличие от некоторых своих последователей, не считает этот параметр необходимым: текстура полотна — дело факультативное.

Однако «скупным» и «прозаичным» этот праландшафт модернистской живописи выглядит только в описании, в отрыве от конкретных его манифестаций. На деле же он оказывается местом напряженных поисков и ярких озарений, что, впрочем, вполне согласуется с религиозной, в частности христианской, традицией. Картина Родченко — хорошее тому подтверждение. Она представляет собой гимн (хотя, по правде сказать, тут больше подходит определение негромкой лирической песни) во славу чистого свежезагрунтованного холста. Речь здесь идет об искусстве живописи в самом общем смысле. В прилизительном вербальном пересказе содержание этой песни выглядит так.

Нет ничего прекраснее чистого белого холста (холст здесь — лишь образцовый пример любой другой поверхности, готовой стать картиной или рисунком: от листа бумаги до оштукатуренной стены), способного вместить бесчисленное множество различных форм и в то же время ничуть в них не нуждающегося. Но чистый холст — это еще не картина⁵. Для ее возникновения требуется нанести на холст красочный мазок или прочертить линию — другими словами, запятнать эту первозданную чистоту, разом уничтожив все ее совершенство, — как наступить ногой на первый снег. Полагаю, всякому, кто брал в руки кисть или карандаш, кто занимался живописью не только в теории, но и на практике, знакомо это болезненное чувство первого мазка — ощущение безвозвратной и напрасной порчи. Это можно сравнить с грехопадением, а еще лучше — с великим гностическим мифом об отпадении Софии от единства эонов, результатом чего оказывается амбивалентное Творение. Дальнейшая задача живописи состоит в том, чтобы исправить ущерб, причиненный холсту, восстановить его исходное совершенство — теперь уже окольными путями, потому что напрямую этого не исправить, — с помощью тех или иных формальных решений, конечным горизонтом которых служит, однако, чистый холст.



Александр Родченко. Беспредметная композиция (Супрематизм). 1918. Холст, масло. 73,2 × 50,5. Из собрания Нижегородского художественного музея.

5 Упомяну в связи с этим как критику буквалистских импликаций Гринберга Майклом Фридом [Fried 1998: 37–40, 169], так и критику этой критики (по его мнению — несправедливой) Грэмом Харманом, выступившим с проектом реабилитации и вместе с тем ревизии гринберговско-фридовского формализма [Harman 2020: 91–92].

Библиография / References

- [Бобриков 2023] — *Бобриков А.* Из будущего в настоящее, минуя прошлое: советское искусство 1920-х годов // Советские двадцатые: Искусство, архитектура, фотография, кино / Под ред. А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 9—47.
- (*Bobrikov A.* Iz budushchego v nastoyashchee, minuya proshloe: sovetskoe iskusstvo 1920-kh godov // Sovetskie dvadtsatye: Iskusstvo, arkhitektura, fotografiya, kino / Ed. by A. Fomenko. Moscow, 2023. P. 9—47.)
- [Дёготь 2000] — *Дёготь Е.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.
- (*Degot' E.* Russkoe iskusstvo XX veka. Moscow, 2000.)
- [Тарабукин 1923] — *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.
- (*Tarabukin N.* Ot mol'berta k mashine. Moscow, 1923.)
- [Тупицына 2015] — *Тупицына М.* Александр Родченко / Aleksandr Rodchenko / Пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем, 2015.
- (*Tupitsyna M.* Alexandr Rodchenko. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Фоменко 2023] — *Фоменко А.* Советский фотоавангард: между абстракцией и фактографией // Советские двадцатые: Искусство, архитектура, фотография, кино / Под ред. А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 69—103.
- (*Fomenko A.* Sovetskiy fotoavangard: mezhdub abstraktsiey i faktografiy // Sovetskie dvadtsatye: Iskusstvo, arkhitektura, fotografiya, kino / Ed. by A. Fomenko. Moscow, 2023. P. 69—103.)
- [Фостер и др. 2015] — *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 года / Пер. с англ. под ред. А. Фоменко и А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2015.
- (*Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D.* Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Fried 1998] — *Fried M.* Art and Objecthood: Essays and Reviews. Chicago; London: University of Chicago Press, 1998.
- [Greenberg 1993a] — *Greenberg C.* After Abstract Expressionism // Greenberg C. The Collected Essays and Reviews: In 4 vols. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957—1969. Chicago: University of Chicago Press, 1993. P. 121—133.
- [Greenberg 1993b] — *Greenberg C.* Modernist Painting [1960] // Greenberg C. The Collected Essays and Reviews: In 4 vols. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957—1969. Chicago: University of Chicago Press, 1993. P. 85—93.
- [Harman 2020] — *Harman G.* Art and Objects. Cambridge: Polity, 2020.

От андеграунда до акционизма

Илья Кукуй

Авангард в эпоху постмодерна:

СЛУЧАЙ ВЛАДИМИРА ЭРЛЯ¹

Ilja Kukuĵ

Avant-garde in the Postmodern Era: The Case of Vladimir Erĵ

Илья Кукуй (Институт славянской филологии при Университете Людвиг-Максимилиана, Мюнхен, Германия; старший преподаватель, PhD) ilja.kukuj@lmu.de.

Ключевые слова: Владимир Эрль, Хеленутизм, нео-авангард, постмодернизм, советская неофициальная культура

УДК: 82-1+82-3+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_144

Личность и литературное наследие поэта и издателя Владимира Эрля (псевдоним Владимира Ивановича Горбунова, 1947—2020) являются интересным примером того, как традиция исторического авангарда преломилась и существовала в рамках неофициальной литературной сцены в СССР в 1960—1980-е годы. Предметом статьи является наложение нео-авангардных экспериментов Эрля на «состояние постмодерна» (Ж.-Ф. Лиотар), дискурсивное осмысление которого началось лишь в самом конце советской эпохи. Случай Эрля интересен тем, что в его лице мы имеем дело с исследователем и последователем авангарда в одном лице, вполне рефлексивно относящемся к своей творческой практике. Тем самым пути освоения и трансформации авангардной

Ilja Kukuĵ (PhD; Senior Lecturer, Institut for Slavic Philology, Ludwig-Maximilian University of Munich, Germany) ilja.kukuj@lmu.de.

Key words: Vladimir Erĵ, Helenuctism, second avant-garde, postmodernism, Soviet unofficial culture

UDC: 82-1+82-3+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_144

The legacy of the poet and publisher Vladimir Erĵ (pseudonym of Vladimir Ivanovich Gorbunov, 1947—2020) provides an interesting example of how the tradition of the historical avant-garde was refracted and continued its existence within the unofficial Soviet literary scene in the 1960s and 1980s. This article examines the juxtaposition of Erĵ's neo-avant-garde experiments with the "postmodern condition" (J.-F. Lyotard), the discursive understanding of which began only at the very end of the Soviet era. Erĵ's case is especially interesting in that we are dealing here with a researcher and follower of the avant-garde in the same person, who was quite reflexive about his creative practice. Thus, the ways in which the avant-garde tradition was assimilated and transformed in Erĵ's work and publishing were dictated not only by the characteristics of his remarkable per-

1 Эта статья, как и другие материалы блока, первоначально прозвучала в виде доклада на конференции «От андеграунда до акционизма: русский контекст», проходившей в Белградском университете с 28 сентября по 2 октября 2022 года. — *Примеч. ред.*

традиции в творчестве и издательской работе Эрля диктовались не только особенностями его незаурядной личности и интересов, но и спецификой культурной ситуации в СССР послевоенного времени.

sonality and interests, but also by the specifics of the cultural situation in the post-war USSR.

Два (?) авангарда

Проблема терминологии в отношении авангарда является дискуссионной и вряд ли предполагает универсальное и устраивающее всех решение. Русский авангард не является здесь исключением, и история его традиции и изучения насчитывает целый ряд взаимоисключающих и в разной степени удовлетворительных теорий². Это касается как типологических рамок авангарда — того, какие именно литературные феномены входят в его рамки, а какие нет, — так и вопроса о генетической преемственности различных направлений экспериментальной литературы и их (само)именования. Не касаясь всех деталей подобных дискуссий, я исхожу в настоящей статье из своего видения той ситуации, в которой русский авангард оказался во второй половине XX века, а также из контекстуализации авангарда, свойственной самому Владимиру Эрлю — человеку, своей деятельностью как автора и публикатора в значительной степени сформировавшему авангардную парадигму в (пост)советской России. Для прояснения хронологических рамок того, что в этой статье именуется авангардом-1 и авангардом-2, позволю себе кратко вернуться к первоосновам.

Как известно, утопический проект авангарда 1910—1920-х годов, предполагавший радикальное революционное преобразование языка литературы и для многих его участников бывший жизнетворческим проектом, потерпел неудачу и в 1930-е годы закончил свое существование как целостное явление. Обновление языка и всей литературной системы, активно проводившееся в деятельности самых разных авангардных группировок и авторов после революции, было остановлено утверждением официальной доктрины социалистического реализма на Первом съезде советских писателей в 1934 году. То, что продолжение индивидуальных художественных поисков стало смертельно опасным, стало ясно самое позднее в годы Большого террора. Показательной является судьба авторов, объединившихся вокруг группы ОБЭРИУ, деятельность которой ее первый крупный исследователь Жан-Филипп Жаккар связал с концом русского авангарда [Жаккар 1995]: Николай Заболоцкий был арестован в 1938 году и провел шесть лет в лагерях, Николай Олейников был расстрелян в 1937 году, Даниил Хармс умер в ленинградской тюремной психиатрической больнице в 1942 году, Александр Введенский был арестован в сентябре 1941 года и погиб при этапировании в поезде. Двое последних авторов арестовывались и ранее. Конец утопического периода русского авангарда в 1930-е годы знаменует собой конец авангарда-1.

Эпоха между двумя «перестройками» — начала 1930-х и второй половины 1980-х годов — начинается с репрессий второй половины 1930-х, которым сле-

2 Обзор и характеристику концептуализаций авангарда из перспективы российского научного контекста 2000—2010-х годов см.: [Гирин 2013: 11—18].

дуют Вторая мировая война и поздний сталинизм с особенно агрессивными кампаниями, направленными против культуры и науки. Те редкие случаи авангардистских экспериментов с литературным языком, которые мы знаем из того времени, не просто проходили вне официального поля, но и были в буквальном смысле засекречены их авторами: такие поэты, как Геннадий Гор и Павел Зальцман, наследовавшие линии ОБЭРИУ и с обнаружением творчества которых в 2000-е годы поэт и критик Олег Юрьев связывает «заполнение зияний» в литературном ландшафте 1940—1950-х годов [Юрьев 2013], либо вообще никому не читали своих стихотворений (как Гор поступил со своими блокадными текстами), либо держали информацию в узком семейном и дружеском кругу, избегая любой публичности.

Смерть Сталина и оттепель хрущевского времени послужили толчком к восстановлению прерванной культурной традиции. Память о ней была непосредственно жива в лице участников периода «бури и натиска» авангарда-1, либо отошедших от экспериментов своей молодости (Н. Асеев, Н. Заболоцкий, Р. Ивнев, Б. Пастернак и др.), но не чуждых воспоминаниям о ней, либо остававшихся на краю или даже за краем официального литературного поля (И. Бахтерев, С. Бобров, А. Крученых и др.). Вокруг таких фигур-медиаторов могли образовываться литературные и художественные сообщества, как это произошло с «лианозовской школой» — поэтами В. Некрасовым, Г. Сапгиром, Я. Сатуновским, И. Холиным, посещавших художника Е. Кропивницкого в поселке Долгопрудный недалеко от железнодорожной станции Лианозово под Москвой и сформировавших внутри этого содружества оригинальную поэтику на стыке раннего концептуализма, брутализма и примитивизма [Зыкова и др. 2021]. В недавней статье [Кукуй 2022] я постарался показать, как в это время зарождался литературный нонконформизм (поэты «Мансарды» в Москве, «филологическая школа» в Ленинграде), давший решающий импульс к формированию неофициальной литературной сцены и соответствующей субкультуры как минимум в двух столичных городах. Описание и осознание этих процессов за пределами культурных центров СССР началось в 1990-е годы и продолжается до сих пор.

Решающее значение имеет тот факт, что возобновление поэтического и литературного эксперимента в авангарде-2 происходило на фоне восстановления нарушенной связи с авангардом-1 — путем как знакомства с оставшимися в живых участниками, так и изучения их творчества. В московском Музее В. Маяковского долгое время проработал Геннадий Айги, один из ведущих представителей авангарда-2, участвовавший в организации многих выставок и литературных чтений. Книги русского футуризма можно было без особых трудов найти в букинистических магазинах. Обладатели крупнейших коллекций русского художественного (Н. Харджиев) и литературного (А. Крученых) авангарда хоть и были крайне осторожны и скупы на общение и допуск к своим коллекциям, но служили центрами притяжения для молодого поколения, многие представители которого вели активную изыскательную работу (как, например, лидер поэтов «Мансарды» Леонид Чертков или значительно позднее организатор группы трансфуристов Сергей Сигей). Творчество А. Введенского, В. Гнедова, Д. Хармса, В. Хлебникова становится в 1960—1980-е годы пространством консолидации авторов и исследователей с общим «генетическим кодом», и их личные эксперименты происходят в форме реактуализации авангарда-1.

Вместе с тем с конца 1950-х годов в СССР начинает поступать информация об актуальных художественных процессах на Западе. Художник Михаил Гроб-

ман, введший в оборот термин «второй русский авангард» как обозначение для круга из тридцати левых московских художников 1960—1970-х годов (так называемый героический период), писал, что «организуя выставку на фестивале молодежи и студентов в августе — сентябре 1957 года», которая «в мгновение перенесла многих московских (и не только московских) художников на современное поле искусства» [Гробман 2008]. На Западе в это же время происходит осмысление русского художественного процесса 1910—1920-х годов как авангардного явления: Ренато Поджиоли включает в свою книгу «Теория искусства авангарда» (1962) исследование о поэзии русских футуристов, имажинистов и кубофутуристов, а Камилла Грей (вышедшая впоследствии замуж за московского художника и поэта Олега Прокофьева) в том же году выпускает книгу «Великий эксперимент: Русское искусство 1863—1922»³.

Важно отметить, что позади железного занавеса, начавшего давать трещины уже в конце 1950-х годов, реактуализация авангарда-1 часто проходила на фоне осознания бесперспективности и проблематичности его утопизма как жизнетворческого проекта. Особенно отчетливо это проявилось в московском концептуализме, работавшем с языком власти как эстетическим объектом. Не случаен тот факт, что книга «Gesamtkunstwerk Stalin» (1988)⁴, в полемической и отчасти провокативной форме поставившая вопрос о преемственности сталинской культуры от авангарда-1 и, следовательно, о вине последнего в репрессивном характере сталинизма, была написана теоретиком московского концептуализма Борисом Гройсом. Руководитель московской концептуалистской группы «Коллективные действия» Андрей Монастырский писал об этом:

Мы, видимо на подсознательном уровне понимая, что русский авангард, Малевич, Попова — это все «левые дела», фундамент советской власти и всех этих членов Политбюро, на этом фундаменте возникших, мы это не любили и никогда не интересовались ни Малевичем, ни Родченко. Обэриуты — да, но это не авангард и не «левые дела», это не имело никакого отношения к советской власти, к тоталитаризму (цит. по: [Лазарева 2017: 102]).

Примером постмодернистского остранения наследия Малевича могут служить многие графические работы Д.А. Пригова.

В этой связи особенно интересно проследить, с какого рода рефлексией на авангардную традицию мы имеем дело в случае Владимира Эрля, сыгравшего значимую роль в публикации наследия ОБЭРИУ. Несмотря на неопределенный статус самого термина авангарда и неоднозначность границ и количества разных авангардов⁵, в рассмотрении контекста русского искусства кажется продуктивным — по крайней мере, в нашем случае — исходить из двух периодов, когда второй (авангард-2) в значительной степени конституировал себя по отношению к традиции первого (авангард-1), не всегда воспринимаемой апологетически, и с поправкой на современный арт-контекст — в той мере, в которой он был известен и зачастую домысливался.

3 Подробнее об этом, а также о термине «второй авангард» см.: [Лазарева 2017].

4 В русском варианте «Стиль Сталин» (М.: Знак, 1993).

5 Так, тот период, который Гробман называет «вторым авангардом», для Игоря Смирнова является авангардом-3 [Смирнов 2017].

Авангард-1 как источник аттракции

Владимир Эрль (р. 1947) принадлежал уже к послевоенному поколению, не заставшему лично ни катастрофу Большого террора, ни апокалипсис ленинградской блокады или трудности эвакуации. Ему и его ровесникам (к числу которых следует отнести родившегося в тот же год Сергея Сигея) достается, если вспомнить одноименный фильм кинорежиссера Анджея Вайды, «Пейзаж после битвы» («Krajobraz po bitwie», 1970), на расчистку и восстановление которого были направлены их усилия. Социализация Эрля была иной, чем у студентов-филологов из ленинградской «филологической школы» или поэтов «Мансарды», учившихся в основном на факультете иностранных языков Московского университета (Чертков был студентом библиотечного института). Эрль вырос в семье военного и воспитательницы детского сада; подобно Иосифу Бродскому, бросил школу (впоследствии окончил ее заочно) и никогда не учился в вузе; иронично относился к деятельности литературных объединений, одной из немногочисленных «серых» зон советской культуры, позволявших молодым литераторам под присмотром либеральных представителей Союза писателей заниматься литературным творчеством и формировать круги общения. Решающий импульс его развитию дали экстенсивное чтение и столь же экстенсивное общение в кругу поэтов Малой Садовой — первого литературного сообщества в Ленинграде за пределами вузов, сформировавшегося в буквальном смысле на улицах города⁶.

Хорошее представление о личности 17-летнего Эрля, появившегося осенью 1964 года по совету его друга поэта Андрея Гайворонского в кафетерии на Малой Садовой улице, дает литературный манифест «Поэтические выкладки эгоимпрессионлириков», написанный в апреле того же года⁷. В этом тексте, подписанном Владимиром Четвертым (Эрлем) и Андреем Черным (Гайворонским), можно заметить фактически все характерные черты ранней, некритической фазы авангарда-2: самоидентификация с русским кубофутуризмом (несмотря на эгофутуристические аллюзии в названии) и апологетическое отношение к Велимиру Хлебникову; внимание к русскому модернизму в целом («не зачеркиваем и декадентство»); стремление к консолидации творческих единомышленников в составе групп — или, говоря словами футуристической декларации «Пощечина общественному вкусу», «стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования» [Терехина, Зименков 1999: 41]; сдержанное отношение к скомпрометированному имени Маяковского и ярко отрицательное — к официально разрешенной псевдоноваторской лирике (Евтушенко); интерес к формальной стороне литературного творчества, словотворчеству и расширению поэтического инструментария. Несмотря на то что в этом манифесте мы имеем дело с типичным продуктом *juvenile*, характерно в нем не только то, какой степенью привлекательности обладают для юных поэтов авангардный эксперимент и наследие авангарда-1, но и те черты, которые мы отмечаем в зрелом творчестве Эрля, основного автора манифеста, — апелляцию к чувству и эмоциональному отклику (импрессии) и, что представляется особо важным по контрасту с деструктивным характером авангарда-1, акцент на связности поэтического высказывания:

6 О поэтах Малой Садовой см.: [Гайворонский 2004].

7 См. публикацию в настоящем номере.

Каждое слово, которое входит в состав словосочетания, должно звучать самостоятельно, но в то же время не мыслиться без второго слова сочетания. Иначе строка рассыпется, и читатель пробежит ее скучающим взглядом, не задерживая на ней внимания, не запоминая ее («Поэтические выкладки эгоимпрессионлириков»).

Вторым источником вдохновения, вслед за кубофутуризмом, стала для Эрля подборка немецкоязычных конкретистов в журнале «Иностранная литература» (1964. № 7): О. Гомрингера, Ф. Мона, Г. Рюма, Г. Хайсенбюттеля и Э. Яндля. Сам Эрль позднее писал, что эта «подборка немецких авангардных поэтов» произвела на него, Андрея Гайворонского и будущего члена группы Хеленуков Дмитрия Макринова «неизгладимое впечатление» [Эрль 2015: 441]. Составителем подборки, а также переводчиком и автором предисловия был филолог и видный деятель московской контркультуры Евгений Головин, которому под видом критики «формалистской поэзии» удалось показать преломление экспериментов итальянских футуристов, сюрреалистов и дадаистов в рамках поэтики, названной Головиным «лирика модерн» (трансформация названия книги Курта Леонхарда «Moderne Lyrik»). Михаил Павловец проанализировал, как Головин, отобрав из книги Леонхарда наиболее радикальные примеры, объединив их в фиктивное целое и весьма вольно переложив на русский язык, осуществил на страницах официального советского журнала эстетическую провокацию, не понятую цензурой, но оказавшую существенное воздействие на Владимира Эрля и поэтов его круга [Павловец 2017]. Прочтение статьи Головина как перформанса позволяет причислить ее к одной из первых акций советского постмодернизма.

Воздействие материала Головина наиболее заметно в «Кнеге Кинга» Эрля, окончательно составленной в 1981 году (первый вариант — 1966) [Эрль 2009]. Тексты в книге, написанные в 1965—1967 годах, представляют собой эксперименты в жанре визуальной, комбинаторной и концептуальной поэзии в традиции немецкоязычного конкретизма. Публикация в «Иностранной литературе» является здесь несомненным источником вдохновения; из переводов Головина, дополненных тремя собственными переводами (из Г. Рюма, Ф. Мона и упомянутого в статье Головина американского поэта А. Холло), Эрль — по-видимому, в то же время — составляет самиздатский машинописный сборник (ил. 1).

Многие приемы, использованные Эрлем в «Кнеге Кинга», обусловлены самиздатской природой текстов. Соперник Эрля по группе трансфурисов поэт и художник Борис Констриктор называл его «Паганини пишущей

Герхард Гум.	
Ноктюрн. Перевод Е. Головина.....	3
Ночь. Перевод Вл. Эрля.....	4
Франц Мон.	
свистеть. Перевод Вл. Эрля.....	7
„подслушивает в тени плодов...“	
Перевод Е. Головина.....	8
развитие вопроса. Перевод Е. Головина.....	9
„тень...“ Перевод Е. Головина.....	10
Ансельм Холло.	
О. Перевод Вл. Эрля.....	13
Ойген Гомрингер.	
„равномерный одинаковый...“ Перевод	
Е. Головина.....	15
„голубое...“ Перевод Е. Головина.....	16
„дерево...“ Перевод Е. Головина.....	17
„молчать молчать молчать...“ Перевод	
Е. Головина.....	18
Гельмут Хайсенбюттель.	
типография Ц. Перевод Е. Головина.....	21
медитация Д. Перевод Е. Головина.....	22
примечание 7. Перевод Е. Головина.....	23
учебник в стихах по истории. Перевод	
Е. Головина.....	24
текст 8. Перевод Е. Головина.....	25
О г л а в л е н и е.....	27

Ил. 1. Оглавление сборника переводов конкретной поэзии. 30 с. [б.н., б.г., б.и.].

Переводы Эрля опубли. в: [Эрль 2015: 415—417]

машинки» за виртуозное владение этим инструментом и необыкновенную тщательность изданий [Констриктор 1991: 198]. В качестве примера рассмотрим стихотворение «Повторение», в котором визуальная фактура стихотворения создается путем повторения слова «повторение», однако на бумаге пропечатываются лишь отдельные буквы по следующему алгоритму:

- 1) слово «повторение» целиком;
- 2) последняя буква;
- 3) первая буква;
- 4) все буквы, кроме первой и последней;
- 5) третья буква с начала и третья буква с конца;
- 6) все буквы, кроме первой, последней, третьей с начала и третьей с конца;
- 7) все буквы из строки 6 минус четвертая с начала и четвертая с конца;
- 8) четвертая сначала и четвертая с конца;
- 9) шестая;
- 10) пятая.

На этом слово «повторение» заканчивается и следует строка «значит снова», заканчивающаяся там, где на предыдущей строке оставалась буква о:

```

повторение
          е
        п
овторени
  в      н
о  торе и
о  ор  и
      т е
      р
      о
значит снова.

```

[Эрль 2009: 32]

Эрль следует здесь главному принципу «лирики модерн» в изложении Е. Головина: «Современный поэт идет не от мысли к форме, а от формы к мысли и чувству. Он, как бы “играя”, создает и разрушает различные конструкции из словоэлементов» [Головин 1964: 198]. Игра может быть мотивирована мыслью, а форма репрезентации слова — его значением; повторение слова сопровождается его систематическим разложением, и когда остается лишь один элемент, фонетически равный «о», а графически — ноллю, следует вывод: «значит снова». В то же время игра может принимать и более изощренные формы, лишь на первый взгляд представляясь самодостаточной. Так, в следующем за «Повторением» в «Книге Кинга» стихотворением Эрль следует тому же приему графического «дробления образа», однако он оказывается мотивирован не значением слов, а стремлением сохранить стихотворный размер:

```

Рамзес
великий
икий
мзес.

```

[Эрль 2009: 33]

Прочитанное вслух графическое стихотворение образует четырехстопный ямб, самый распространенный размер русской лирики. Графическим методом Эрль решает здесь фонетические задачи. Игра присутствует и на жанровом уровне — ради восславления фараона Рамзеса Великого Эрль пишет ему своеобразную оду, следуя указанию М.В. Ломоносова:

Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил [Ломоносов 1986: 470].

Деконструкция слов является здесь одновременно и авангардистским приемом, и его ироническим остранием: экспериментальный текст на уровне метра оказывается примером наиболее конвенционального русского стиха.

Поэт двигается назад?

Даже беглый взгляд на поэтическое творчество Эрля свидетельствует о том, что радикальные авангардистские эксперименты составляют в корпусе его поэтических текстов абсолютное меньшинство. Возвращение к «Кнеге Кинга», составленной в 1960-е годы, и издание ее в начале 1980-х годов было вызвано участием Эрля в деятельности самиздатского журнала «Транспонанс», издававшегося супругами Ры Никоновой и Сергеем Сигеем в 1979—1987 годах в городе Ейск. Сигею, авангардному художнику, поэту и исследователю русского футуризма, учившемуся на заочном отделении театроведческого факультета Ленинградского государственного института театра, музыки и кино и приезжавшему в Ленинград из Ейска на экзамены и работу в библиотеках и архивах, удалось на базе журнала создать группу трансфуристов (позднее — транспоэтов), в которую на первых порах входил Эрль и участвовал в поэтических чтениях группы⁸. Для эстетически консервативной ленинградской неофициальной сцены, ориентированной скорее на художественные поиски символизма и акмеизма, деятельность группы воспринималась как чужеродное явление; определенную роль играла и провинциальная аффилиация журнала. Хорошей иллюстрацией этого является рецензия на 25-й номер журнала «Транспонанс» А. Кобака и Б. Останина в самиздатском журнале «Часы» (1985. № 54) под характерным названием «Неоновый архив, или Торжество ретрофутуризма» [Останин, Кобак 2003]. Упрек в том, что футуризм «Транспонанса» был архивным, неоновым, то есть ретроавангардным, был ответом на обзор «Часов» в 25-м номере «Транспонанса», для названия которого Ры Никонова выбрала цитату из популярной эстрадной песни: «Еще идут старинные “Часы”».

Для Эрля, в спектре уже сформировавшегося к тому времени ленинградского литературного самиздата стоявшего особняком⁹, участие в проекте трансфуристов было возможностью консолидации с единомышленниками. Однако быстро выяснилось, что представления о задачах реактуализации авангарда

8 О трансфуризме см.: [Казарновский, Муждаба 2021].

9 Эта позиция подчеркивается демонстративным невхождением Эрля в ряды «Клуба-81» — союза неофициальных литераторов Ленинграда, созданного в 1981 году под контролем КГБ.

у трансфуристов и Эрля были разными. Сигей и Никонова стремились к непрерывному продолжению авангардной традиции, одним из главных показателей которой было дальнейшее расширение радикального эксперимента по обновлению поэтического языка на все сферы творчества (а для Никоновой — на все области человеческой деятельности). Поэтому неудивительно, что Никонова в своей рецензии на «Кнегу Кинга», выпущенную в 1981 году приложением к «Транспонансу», охарактеризовала ее как лучшую у Эрля, однако отметила «несколько настораживающих моментов, нуждающихся в освещении»:

Стихи “Кнеги” — ранние. Почти все они написаны чуть не 20 лет назад. 20, даже 15 лет — большой срок для поэта. С тех пор Владимир Эрль написал много стихов, сделал несколько книг из них, даже отдаленно не напоминающих эту. Будучи знакома со стихами более поздними, я даже не могла предположить у этого автора столь богатых творческих возможностей. Отсюда вывод: 1 — поэт движется назад; 2 — поэт не владеет собственным арсеналом [Никонова 1982: 68].

Разочарование было взаимным. После рецензии Никоновой, выпущенной в 13-м номере «Транспонанса» (1982), Эрль участвует в журнале в основном как рецензент и публикатор авторов авангарда-1. Он принимает участие в первых чтениях трансфуристов в Ленинграде 21 февраля 1983 года [Сигей 2006: 409—410], однако членом группы не числится: его имя не входит в перечень транспоэтов в аннотации к № 17 «Транспонанса»¹⁰, а его произведения — в сборник «Транспоэты», выпущенный С. Сигеем в 1989 году в итальянском Тренто. Этот сборник и закрепил «канонический» состав группы: Ры Никонова, Сергей Сигей, Борис Констриктор, А. Ник.

Чтобы оценить, насколько выводы Никоновой верны, следует внимательнее взглянуть на то, в каком направлении развивалась поэтика Эрля начиная со второй половины 1960—1970-х годов и в какой степени ее можно считать авангардной.

Лирика (пост)модерн

Первое стихотворение «собственно Эрля» «Озеро снов», написанное Владимиром Горбуновым в день изобретения своего псевдонима, 20 июля 1964 года [Эрль 2011: 218], скорее всего, было создано еще до выхода статьи Головина «Лирика “модерн”» в «Иностранной литературе». Оно представляет собой изображение «внутреннего ландшафта», своеобразного пространства воображения. В ритмической основе стихотворения лежит относительно традиционная поэтическая форма — нерифмованный¹¹ двустопный анапест. Стихотворе-

10 О том, что место Эрля в деятельности группы было предметом обсуждения, свидетельствует аннотация к 18-му номеру «Транспонанса», отличающаяся от текста в 17-м номере только упоминанием Эрля: «в т р а н с п о н а н с е постоянно печатаются произведения ры никоновой, бээм констриктора, а. ника, сергея сигея и владимира эрля / составляющих группу т р а н с - п о э т о в» (цит. по: <https://samizdatcollections.library.utoronto.ca/islandora/object/samizdat%3A7799> (дата обращения: 10.09.2023)).

11 Здесь уместно вспомнить трактовку рифмы из манифеста эгоимпрессионлириков, написанного тремя месяцами ранее: «Пусть слова не рифмуются окончаниями. Они рифмуются СМЫСЛОМ» (см. приложение). В такой трактовке слова «тишины» и «гладь» (ст. 1 и 2) оказываются зарифмованы.

ние является реализацией мотива отражения: в первой, длинной (10 стихов) строфе дан образ озера, в котором отражается месяц в черном небе; во второй, короткой, небо становится отражением озера. Первая строфа отражается во второй, линия отражения — строки «в небе черном. / Черное небо —», после которых восстанавливается стихотворный размер. В то же время само «озеро снов, размышлений овал» олицетворяет собой отражение внешнего мира в душе человека (ст. 3—6).

Озеро снов

Синий цвет тишины —
это озера гладь.
Это — озеро снов,
размышлений овал,
где и утро и ночь
засыпают и грезят...
В синем озере снов
отражается месяц,
что повис надо всем
в небе черном.

Черное небо —
отражение озера
сверху.

[Эрль 2015: 397]

Стихотворение «в глубине ладони взгляд...» (декабрь 1964 года) было охарактеризовано Эрлем как лучшее из стихотворений, написанных в ключе «лирики модерн» [Там же: 441]. Почти символистский дуализм отражения в «Озере снов» находит здесь более сложное выражение. Взгляд здесь так же, как и в стихотворении «Озеро снов», направлен внутрь, однако структура отражения не двоична, а образует нечто вроде ленты Мёбиуса: заключенный в ладонь взгляд (то есть, скорее всего, закрытые ладонью глаза) уподобляется падению бадья внутрь колодца; колодец — петербургским узким дворам (называемым в Петербурге «дворы-колодцы»); изнутри этого двора человек бросает взгляд обратно вверх, где устремленные в небо дома уподоблены пальцам руки, держащей нечто в ладони — «наверное взгляд». Михаил Павловец, проведший анализ этого стихотворения, убедительно показал его связь с отмеченной Голониным «цепной реакцией стиха или ступенчатой ассоциацией», однако отметил и его достаточную традиционность [Павловец 2017: 239—241].

* * *

в глубине ладони взгляд
внимательно нежен
заключенный в ладонь
как бадья в глубь колодца
как человек вглубь двора
маленького двора
среди высоких домов

поднимающихся вверх
подобно перстам руки
которая держит что-то
в ладони
как каплю росы
наверное взгляд.

[Эрль 2015: 405]

Эта внешняя традиционность при несомненном интересе автора к авангардистскому эксперименту (пример последнего — уже упомянутая «Кнега Кинга») нуждается в объяснении. Сам Эрль своей лучшей книгой считал не «Кнегу Кинга» (хотя именно ее издал первой в ряду своих публикаций 2000-х годов в петербургском издательстве «Юолукка»), а сборник «Трава Трава», включающий в себя одноименный цикл из 16 стихотворений 1970—1978 годов и ряд других поэтических произведений, начиная с ранних (в том числе «в глубине ладони взгляд...» и несколько стихотворений из «Кнеги Кинга») и кончая двумя «очерками», посвященными Л. Стерну и А. Введенскому. Из стихотворения последнего «мне жалко что я не зверь...» (1934) взято и название цикла: «мне страшно что я не трава трава, / мне страшно что я не свеча» [Введенский 1993: 184]. Можно сказать, что сборник является репрезентативным для творчества Эрля 1960—1970-х годов и представляет собой квинтэссенцию его поэзии: стихотворения 1980—2010-х годов составляют лишь небольшую часть его художественного наследия.

В стихотворении «Слово, слова» (1971) из цикла «Трава Трава» мы встречаем характерные строки, дающие представление о поэтическом кредо автора:

Не очень словам доверять — невозможно;
слова — это край*, потому что они отвечают
не сами себе, а чему-то иному —
такому иному, что впрямь не найдешь.

Тогда — объясненье.
Объясненье словам,
вдруг сцепившимся резво,
хвостами своими клюющим друг друга —
своими хвостами, своей головой:
«это люди плывут на восток».

<...>

[Эрль 1995: 61]

Интересными представляется здесь те моменты, в которых Эрль расходится с прокламируемой им в раннем манифесте футуристической традицией. «Сцепившиеся слова», клюющие своими хвостами и головой друг друга, отсылают к вниманию поэтов русского авангарда к внутренней форме слова. Однако первая строка стихотворения «Не очень словам доверять — невозможно» — решительно противостоит языковому скепсису авангарда и в известной степени возвращает нас к традиции русского символизма с его утверждением слов как «тайнописи неизреченного» [Иванов 1974: 598]. Оказывается, что «слова от-

* (сгу?) — Примеч. В. Эрля.

вечают не сами себе» (то есть не являются, по выражению Хлебникова, «самовитыми»), а уподобляются некоему рубежу («краю»), за которым лежит «что-то иное». Не исключено (хотя помечено автором в сноске вопросительным знаком), что слова — это плач, тоска по утерянному иному. Именно там сцеплению слов можно найти объяснение, которое поэт связывает с восточной традицией. Позднее Эрль напишет об этом применительно к поэту, общение с которым в середине 1960-х годов во многом сформировало его поэтику, которому он посвятил несколько стихотворений, а многолетней ежедневной работой фактически спас его архив, — Леониду Аронзону:

Мы с Аронзоном сходились на том, что сама стихотворная строка, сам стихотворный слог проявляет смысл того, что сказано. Может быть, даже больше того, что хочется сказать. Для Бродского было важно сказать *что*. Конечно, довести это до виртуозной формы, но все-таки — *что*. Для нас же было главное *как* сказать. В этом смысле подход у Бродского, условно говоря, европейский и упертый, а для Аронзона и меня ближе было восточное мировоззрение — точнее, дальневосточное (Индия, Япония, Китай). В восточной поэтике есть термин «чхая», который означает недосказанность... [Эрль 2011: 441].

Этот же мотив присутствует в последнем стихотворении сборника «Трава Трава», озаглавленном «P.S.», датированном июнем 1981 года и являющемся тем самым постскриптумом к первым двум томам поэтического наследия Эрля:

Полуоткрытое окно
за ним струится день
смуглей огня ложится тень
забытая давно

от слов которых нет уже
и тех что я не знал —
песчаный куст растет в душе
подобием узла.

Но дождь и пестрая трава
цветут в других словах
и за углом поет трамвай
о стеклянных головах.

[Эрль 1995: 90]

Лирического героя отделяет от мира полуоткрытое окно. Отсутствие синтаксиса оставляет открытым ответ на вопрос, от чего ложится тень — «от слов, которых нет уже» (строки 5—6) или от струящегося за окном дня (строка 2). Отсутствие слов — незнакомых («тех, что я не знал») либо исчезнувших («которых нет уже») — является причиной того, что в душе лирического героя растет «песчаный куст»: живая материя растения («куст») сменяется мертвой («песок»), связывая душу «подобием узла». Однако цветение жизни («дождь и пестрая трава») возможно в «других словах» (вспомним «слова», которые отвечают «чему-то иному» в стихотворении «Слово, слова»). Этим словам вторит трамвай за углом — так в конце стихотворения осуществляется выход лирического героя из пространства комнаты обратно в струящийся день.

Примером таких «других слов» может считаться песня трамвая «о стеклянных головах». Собственно, именно этот сюрреалистический, фонетически усеченный образ переводит сугубо символистское стихотворение в авангардную плоскость. Интертекстуально «стеклянные головы» отсылают к символизму: в четвертой симфонии Андрея Белого «Кубок метелей» «стеклянная голова в венце серебро-белых седин» — атрибут времени, антропоморфно представленного в лице «голового старика, скачущего по поднебесью» [Белый 2014: 327]. Однако более вероятно, что у Эрля этот образ представляет собой не отсылку к символизму, а пример «иной логики» — того прибавочного элемента, который делает из модернистской лирики «лирику модерн». Фиктивный термин, которым Головин обозначил авангардистскую поэзию немецкоязычных конкретистов, парадоксальным образом оказался созвучен поэзии Эрля в обеих своих частях — и отсылкой к лирике (вспомним «лирические впечатления» в манифесте эгоимпрессионлириков), и атрибуцией авангардного эксперимента как модернистского. Важно отметить, что в литературоведении советского времени модернизм связывался с дореволюционным декадентским искусством и противопоставлялся авангарду, вставшему на сторону революции. С модернизмом ассоциировались символизм и акмеизм, с авангардом — футуризм. В «Литературной энциклопедии» сталинского времени на ключевое слово «модернизм» стояла ссылка: «См. “Символизм”» [Литературная энциклопедия 1934: 409]. Том «Краткой литературной энциклопедии», в котором была произведена коррекция терминологии и указывалось на «преемственную связь между декадентством и М<одернизмом>» и на тот факт, что термин «подчеркивает тяготение художников-модернистов к авангардизму, к созданию новых форм» [Чернова 1967: 904], вышел в 1967 году — то есть в активную фазу становления поэтики Эрля.

Позднее, в 2007 году, на вопрос Марко Саббатини для итальянского журнала «eSamizdat» — «Абсурд и заумь: возможно для Вас различить эти две тенденции? Или они принадлежат одному общему приему авангарда?» — Эрль отвечает характерной отсылкой к этой терминологической проблеме:

И абсурд (а вернее, особая, нетрадиционная логика), и заумь принадлежат авангарду. Но также и модернизму. Любопытно, что Дм. Затонский (исследователь немецкой и австрийской литератур XX века) в статье «Что такое модернизм» предложил разделять понятия «авангард» (истинное передовое искусство) и «модернизм» (грубо говоря, его эпигонство). Статья Затонского была напечатана в сборнике «Контекст-1974» [Эрль 2011: 211].

Именно в этой «нетрадиционной логике», объединяющей модернизм и авангард в рамках постмодернистского эксперимента, заключается своеобразие поэтики Эрля.

Инакомыслие как категория поэтики абсурда

На важность «особой, нетрадиционной логики» сам Эрль указывал не раз. В своем послесловии к «Собранию стихотворений» он писал:

...в отрочестве меня поразили рисунки в отрывном календаре: по снегу идут, беседуя, два мужика в тулупах и валенках. Текст беседы был в подписи: «Снежок-то

хрустит!» — «Под ним капуста!..» То, что это была сатира на бесхозяйственного председателя колхоза, мне стало ясно многие годы спустя. А *тогда* и а в с е г д а запала в душу восхитительно *иная* логика, и я стал инакомыслящим в изначальном, подлинном смысле слова! [Эрль 2015: 438].

В ответе на вопрос Саббатини именно эта логика оказывается для Эрля первичной по отношению к укорененной в истории литературы мотивации его поэтики. Для современного читателя кажется несомненным, что опыты Эрля берут свое начало в литературе русского абсурдизма XIX—XX веков — по справедливым словам исследователей, «в тв<орчест>ве А.К. Толстого, Козьмы Пруткова, Хлебникова, Крученых, обэриутов»¹². Особо значимо упоминание поэтов группы ОБЭРИУ, поскольку хорошо известно, что Эрль был одним из первых исследователей, начавших заниматься систематическим изучением их наследия. Совместно с М. Мейлахом он готовил к изданию первые собрания сочинений Хармса (Бремен, 1978—1988), Введенского (Анн-Арбор, 1980—1984) и поэзии группы ОБЭРИУ в большой серии «Библиотеки поэта» (СПб., 1994), совместно с Т. Никольской — прозы К. Вагинова (1991 и 1999). Именно как текстолог он был удостоен в 1986 году Премии Андрея Белого — в то время наиболее престижной и авторитетной неофициальной литературной награды.

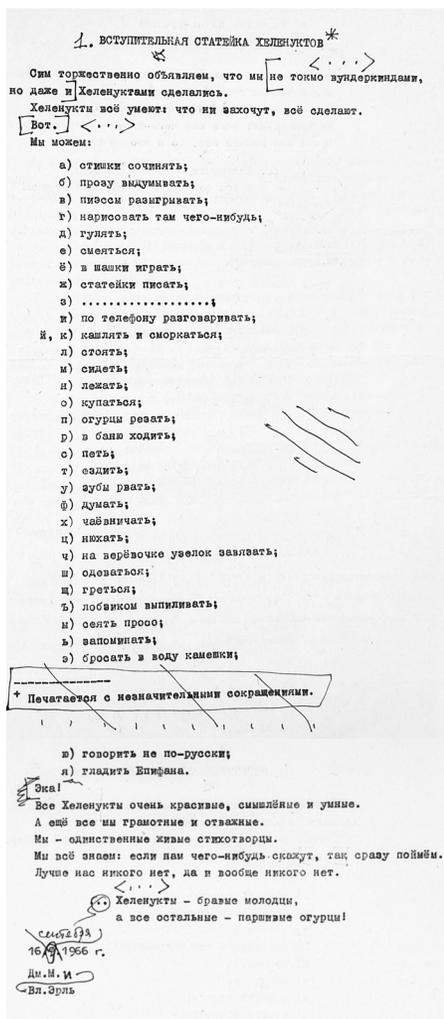
Наиболее обэриутским проектом Эрля была деятельность группы Хеленуكتов, начало которой было положено в сентябре 1966 года. Совместно с Дмитрием Макриновым Эрль выпускает манифест «Вступительная статейка Хеленуكتов», в котором по алфавитному принципу перечислялись все сферы деятельности Хеленуكتов (*ил. 2*). Начатый перечень различных родов литературной деятельности, список затем расширяется и включает в себя повседневные поступки разной степени абсурдности. Утверждение, что «Хеленукты всё могут»¹³, отсылает к всёчеству — теоретической концепции группы художников 1913 года, прокламировавшей Илей Зданевичем, — но принятие всёками на вооружение всех возможных стилей и языков дополняется здесь «театром повседневности» (термин С. Савицкого применительно к деятельности Хеленуكتов [Савицкий 1998]). Члены группы, в которую, кроме Эрля и Макринова, в разные годы входили Николай Аксельрод (псевдоним А. Ник; впоследствии входил в группу трансфуристов), Александр Миронов, Виктор Немтинов (с характерным псевдонимом ВНЕ) и другие, практиковали хэппенинги в городском пространстве, переодевание, коллективное творчество на природе, которое называли кэмпом, — либо ошибочно восприняв идею Сюзан Зонтаг о *camp art* из эссе 1964 года «Заметки о кэмпе», либо с присущим многим произведениям авторов группы инфантилизмом считая свою деятельность своеобразным аналогом *pioneer camp*¹⁴.

Но в первую очередь перформативность касалась сугубо литературного творчества Хеленуكتов, в чем их можно считать представителями одной из первых, если не первой концептуалистской группы. Знаменитым «Азбукам» Д.А. Пригова предшествует алфавит из «Вступительной заметки Хеленуكتов»,

12 Казарновский П., Николаев Н. Эрль, Владимир Ибрагимович // <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/e-446/erl-> (дата обращения: 10.06.2022).

13 Ср.: «Эгоимпрессионлирика объединяет в себе всё» (см. приложение).

14 Так, рассказ Эрля «Про то, как Коля Николаев в каше сидел», написанный еще до создания Хеленуктизма в январе 1966 года, был снабжен подзаголовком «Рассказ пионера Саши Миронова».



Ил. 2. Правленая машинопись «Вступительной заметки Хеленуктов».

В дальнейшем печаталась с указанными в машинописи сокращениями.

своим принципом напоминает «Разговоры» чинарей, записанные Леонидом Липавским.

Однако Эрль в 1966 году никак не мог быть знаком ни с дневниками Хармса, ни с «Разговорами» Липавского, хранившимися — как и почти весь корпус обэриутских текстов — у друга Хармса и члена неформального кружка чинарей философа Я.С. Друскина, спасшего в блокаду архив Хармса и начавшего его

продолженный Эрлем в составлении «Книги Хеленукизм» (1993), каноническом корпусе сочинений Хеленуков, расположенных в книге по алфавиту; в книгу «Трава Трава» был включен текст из книги «Алфавит» (1973—1979). Рассказ Эрля «В гостях» (1969) позволяет провести параллели одновременно с прозой Д. Хармса и В. Сорокина, в которой абсурд брутально врывается в повседневность, не воспринимаясь как таковой персонажам:

Посреди стола стоял большой крем-овый торт. Гости чинно сидели вокруг, держали руки на коленях и вождь-ленно смотрели на скатерть. Петр Павлович встал, нагнулся над столом, схватил торт руками и резким движением цепких пальцев разорвал его. Торт распался на несколько частей. Петр Павлович брезгливо стряхнул крем на блюдо, вытер руки о скатерть и вернулся на свое место [Эрль 2021: 226].

Само слово «Хеленукт», являющееся продуктом записи латиницей слова «нелепист», а потом его вторичной «кириллизации»¹⁵, словно бы отсылает к известной дневниковой записи Д. Хармса: «Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении» [Хармс 2002: 195]. Хеленуктический жанр драмагедий — записи бесед между членами группы, своеобразные коллективные импровизации —

15 Именно поэтому Эрль, до последних лет жизни державший происхождение этого псевдозаумного слова в секрете, всегда настаивал на том, чтобы оно писалось с заглавной буквы: только в таком написании латинское Н — фонетически [h] — в слове Helenuct соответствует русской букве Н в слове «нелепист». То же касается латинской n, графически идентичной письменному русскому [п].

открывать для исследователей лишь в конце 1960-х годов. Доступ к фотокопиям избранных рукописей Хармса и Введенского Эрль получил после знакомства в 1968 году с Анатолием Александровым, в то время аспирантом Института русской литературы (Пушкинский Дом), который одним из первых стал работать с материалами Друскина. Систематическая работа Эрля с наследием обэриутов началась лишь в середине 1970-х годов после знакомства с Михаилом Мейлахом (см.: [Эрль 2011: 215]). Причиной несомненных параллелей Хеленуктов с ОБЭРИУ является не заимствование, а схожая основа эстетических поисков и литературного эксперимента — абсурдизм слова как действия.

Своими непосредственными предшественниками Хеленукты объявляли дадаистов. Как известно, в России движение дада не получило закрепленной реализации, а те группы 1920-х годов, которые объявляли себя наследниками дадаистов (например, ничевоки), имели мало общего с дадаистской поэтикой (см.: [Glanc 2016]). Подобно кэмпю, понимание дадаизма у Хеленуктов в целом и у Эрля в частности было своеобразным: дадаистскими (впоследствии «дадактическими») объявлялись тексты, составленные целиком из фрагментов или отдельных слов, взятых у других авторов. Чужое слово «дадаизировалось» и становилось своим в процессе своеобразного бриколажа. Примером могут служить два текста, написанные Леонидом Аронзоном и Владимиром Эрлем в один и тот же день, 3 ноября 1965 года, на один и тот же набор слов, взятый из сборника Анны Ахматовой «Стихотворения»:

Леонид Аронзон

* * *

Годовалый огонь —
труба прошлогоднего луга,
где лежат и воют половины
меж набережных ветров.
Камень — чугуна воды, молчание встречи,
ворота горечи, утратившие ключ.
И родниковой памяти округность
порожиста как прирученная жестокость,
когда ладья болот — рассвета гостя —
приносит зеркала, в которых сада гнев.

Владимир Эрль

* * *

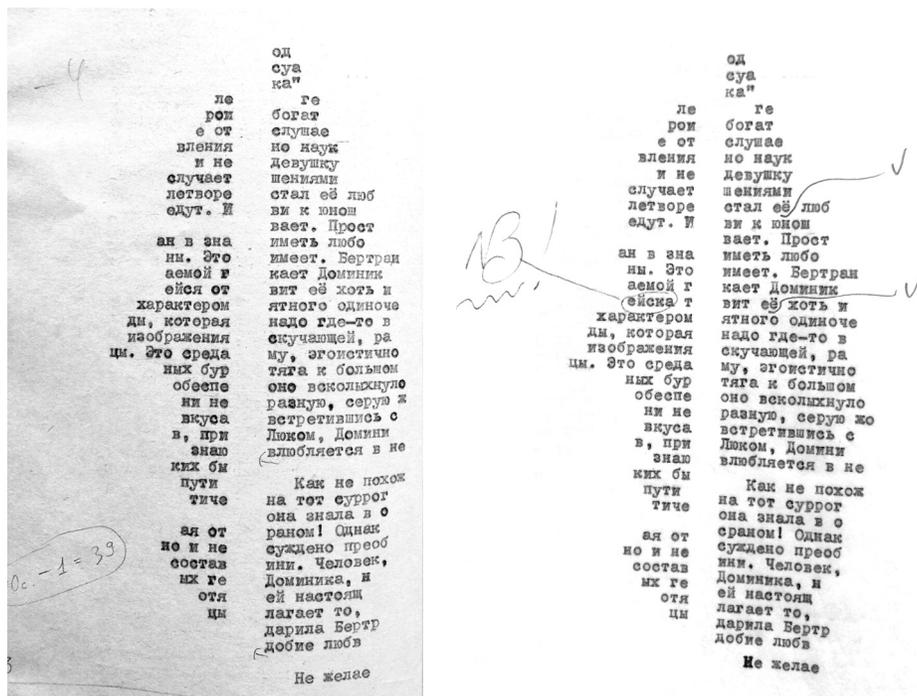
годы огненных труб
луг прошлогодний
лежал на вещей половине
на набережной ветер выл
камень встретив чугунную воду
вдруг замолчал
ворота горьких родников
внезапно память округлили
жестоких рук пороги
ладья гостям болотным
рассвет зеркальный принесла
и парк
разгневан был.

[Döring, Kukuĵ 2008: 287, 289]

Именно дадактическими стихотворениями открывается Хеленуктический раздел книги «Тапир», составляющей первую часть Собрания стихотворений Эрля и названный «Полу-Тапир». В первом варианте собрания, носившем в 1970-е годы название «Эмали и камеи», эта часть именовалась «Три опыта Дада», за которыми следовала «Кнега Кинга». Объединение авангардистских стихотворений под псевдоромантическим (вслед за Теофилом Готье) заглавием собрания отражает общую закономерность постмодернистского эксперимента Эрля — ироническое остранение любого литературного канона, в данном случае посредством его неожиданной контекстуализации.

Один из самых радикальных экспериментов Эрль провел в прозе. Его «документальная повесть» «В поисках за утраченным Хейфом», по словам Александра Скидана, доводит

до логического (графического и грамматического) предела авангардную установку на «обнажение приема» и с формальной точки зрения не менее (если не более) действенно изобличает всевозможные условности и «дискурсы власти», нежели канонизированные сегодня в качестве радикальных художественных практик соц-арт и концептуализм [Скидан 2001: 59].



Ил. 3, 4: Идентичные страницы из машинописных изданий документальной повести «В поисках за утраченным Хейфом» 1976 года (№ 3) и 1985 года (№ 4) с пометами В. Эрля, указывающими на изменение слова «ейся» (конец глагольной императивной формы) в «ейска» (города, где издавался журнал «Транспонанс»)

Визуально повесть представляет собой один из самых изысканных образцов самиздата, в котором использован широкий арсенал технических возможностей печатной машинки и фактуры машинописного текста (ил. 3, 4). Графически это произведение Эрля вполне можно поместить в авангардную парадигму, и не случайно уже в первом номере «Транспонанса» Сергей Сигей в своей рецензии на повесть останавливается исключительно на его фактуре, отмечая, что «чтение — главный результат, результатом произведения явилось не произведение, а процесс восприятия произведения»¹⁶ [Эрль 2021: 188]. Однако

16 Сигей С. Владимир Эрль. В поисках за утраченным Хейфом // Транспонанс. 1979. № 1. С. 40.

реализация жанра «документальной повести» не имеет ничего общего ни с позднеавангардной литературой факта, ни с различными образцами *pop-fiction*. Документальность повести заключается в исключительно центонном характере текста, единственная принадлежащая автору фраза составляет заключительную 32-ю главу повести: «вблизи виктор семенович хейф не найден окончательно и бесповоротно» [Там же: 179]. Источники повести, беспощадно препарированные Эрлем не только на уровне графики, но также синтаксиса и морфологии по изобретенному им «дадактическому» принципу случайной выборки и рекомбинации фрагментов, — соцреалистические романы, школьные учебники, «Апрельские тезисы» В.И. Ленина, обрывки бланков, удостоверений, писем знакомых и незнакомых автору лиц, адреса и телефоны... Отмечая авангардные корни эксперимента Эрля (дадаизм, сюрреализм, ОБЭРИУ) Скидан справедливо подчеркивает, что

это произведение является еще и своего рода матрицей, прототекстом того, что позднее, в более доступном и конвенциональном виде, оформилось в постмодернистскую поэтику, где основным приемом становится использование различных нарративов с целью их стравливания и взаимной аннигиляции [Скидан 2001: 59—60].

* * *

Случай Владимира Эрля подтверждает тезис М. Липовецкого о том, что

русский постмодернизм не только не противостоит русскому модернизму 1910—1930-х годов, но и — в отличие от западноевропейского или североамериканского постмодернизма — *представляет одну из важных фаз в историческом развитии модернизма* [Липовецкий 2008: VII—VIII]¹⁷.

На фоне унылой литературной продукции советского времени обладавшие высокой степенью аттрактивности традиции русского и международного исторического авангарда (в первую очередь футуризм, дадаизм и творчество ОБЭРИУ) и рефлексивно преломленного через призму авангарда символизма, а также новейшие тенденции западной культуры, воспринимавшиеся часто обрывисто и искаженно¹⁸, использовались Эрлем как материал и инструмент для постмодернистской игры со стилями, главенствующую роль в которой сыграла постмодернистская ирония — в том числе и над авангардной серьезностью¹⁹. «В целом я всегда числил и определял себя авангардистом, хотя большинство моих сочинений можно считать авангардистскими лишь условно», — писал Эрль в послесловии к собранию своих стихотворений [Эрль 2011: 440]. Для этого «условного авангардизма» им было найдено соответствующее

17 Курсив источника. — И.К.

18 И обрывистость, и искаженность следует понимать в данном случае не как предмет критики, а как обозначение приема.

19 Ироническим острашением историко-филогических штудий официального и неофициального авангардоведения можно считать сочинение Эрля «Маргиналии к истории русской литературы», в котором он проводит «исследование» причин самоубийств эгофутуриста Ивана Игнатъева и члена группы «Центрифуга» Богдана Гордеева (Божидара). См.: [Эрль 2011: 17—19].

именование, представлявшееся ему самому достаточно точным. На вопрос Марко Саббатини, в какой степени типу Хеленуктического письма отвечают «такие выражения, как “неообэриутство”, “постобэриуты”, “неоабсурдизм” и т.д.», Эрль ответил предельно ясно: «— Нет, ни одного! (“Хеленуктизм это НАШЕ ВСЁ!”)» [Там же: 214].

Библиография / References

- [Белый 2014] — *Белый А.* Собрание сочинений: В 14 т. Т. 10: Симфонии / Сост. А. Лаврова. М.: Дмитрий Сечин, 2014.
- (*Belyu A. Sbornie sochineniy*: In 14 vols. Vol. 10: Simfonii / Comp. by A. Lavrov. Moscow, 2014.)
- [Введенский 1993] — *Введенский А.* Полное собрание произведений: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. Т. 2. М.: Гиля, 1993.
- (*Vvedenskiy A. Polnoe sobranie proizvedeniy*: In 2 vols. / Comp. and prep. by M. Meylakh and V. Erl'. Vol. 2. Moscow, 1993.)
- [Гайворонский 2004] — *Гайворонский А.* Сладкая музыка вечных стихов. Малая Садовая: Воспоминания. Стихотворения. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2004.
- (*Gayvoronskiy A. Sladkaya muzyka vechnykh stikhov*. Malaya Sadovaya: Vospominaniya. Stikhotvoreniya. Saint Petersburg, 2004.)
- [Гирич 2013] — *Гирич Ю.* Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013.
- (*Girin Yu. Kartina mira epokhi avangarda*. Moscow, 2013.)
- [Головин 1964] — *Головин Е.* Лирика «модерн» // Иностранная литература. 1964. № 7. С. 196—205.
- (*Golovin E. Lirika "modern"* // Inostrannaya literatura. 1964. No. 7. P. 196—205.)
- [Гробман 2008] — *Гробман М.* Второй русский авангард // Зеркало. 2008. № 29. С. 52—57 (<https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (дата обращения: 19.02.2024)).
- (*Grobman M. Vtoroy russkiy avangard* // Zerkalo. 2008. No. 29. P. 52—57 (<https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html>) (accessed: 19.02.2024).)
- [Жаккар 1995] — *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995.
- (*Jakkard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avantgarde russe*. Saint Petersburg, 1995. — In Russ.)
- [Зыкова и др. 2021] — «Лианозовская школа». Между барачной поэзией и русским конкретизмом / Сост. Г. Зыкова, В. Кулаков, М. Павловец. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (“Lianozovskaya shkola”. Mezhdubarachnoy poeziey i russkim konkretizmom / Comp. by G. Zyкова, V. Kulakov, M. Pavlovets. Moscow, 2021.)
- [Иванов 1974] — *Иванов Вяч.И.* Заветы символизма // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2 / Сост. Д. Иванова, О. Дешарт. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 589—603.
- (*Ivanov Vyach.I. Zavety simvolizma* // Ivanov Vyach.I. Sbornie sochineniy: In 4 vols. Vol. 2 / Comp. by D. Ivanov, O. Deshartes. Bruxelles, 1974. P. 589—603.)
- [Казарновский, Муждаба 2021] — Транспоэтика. Авторы журнала «Транспонанс» в исследованиях и материалах / Сост. П. Казарновского и А. Муждаба. СПб.: Арт-центр «Пушкинская-10», 2021.
- (*Transpoetika. Avtory zhurnala "Transponans" v issledovaniyakh i materialakh* / Comp. by P. Kazarnovskiy, A. Muzhdaba. Saint Petersburg, 2021.)
- [Останин, Кобак 2003] — *Останин Б., Кобак А.* Неоновый архив, или Торжество ретрофутуризма. Обзор журнала «Транспонанс» № 25 // Останин Б., Кобак А. Молния и радуга. Литературно-критические статьи 1980-х годов. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2003. С. 87—108.
- (*Ostanin B., Kobak A. Neonovyy arkhiv, ili Torzhestvo retrofuturizma. Obzor zhurnala "Transponans" no. 25* // Ostanin B., Kobak A. Molniya i raduga. Literaturno-kriticheskie stat'i 1980-kh godov. Saint Petersburg, 2003. P. 87—108.)
- [Констриктор 1991] — *Констриктор Б.* «Дышала ночь восторгом самиздата» // Время и мы. 1991. № 112. С. 197—216.
- (*Konstriktor B. "Dyshala noch' vostorgom samizdata"* // Vremya i my. 1991. No. 112. P. 197—216.)

- [Лазарева 2017] — *Лазарева Е.* Второй авангард: К вопросу о терминологии // И после авангарда — авангард. Сборник статей / Сост. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. фак. в Белграде, 2017. С. 91—104.
- (*Lazareva E.* Vtoroy avangard: K voprosu o terminologii // I posle avangarda — avangard. Sbornik statey / Comp. by K. Ichin. Belgrad, 2017. P. 91—104.)
- [Липовецкий 2008] — *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (*Lipovetskiy M.* Paralogii. Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920—2000-kh godov. Moscow, 2008.)
- [Литературная энциклопедия 1934] — Литературная энциклопедия: В 11 т. / Гл. ред. А. Луначарский. Т. 7. М.: ОГИЗ РСФСР, 1934.
- (*Literaturnaya entsiklopediya*: In 11 vols. Vol. 7 / Ed. by A. Lunacharskiy. Moscow, 1934.)
- [Ломоносов 1986] — *Ломоносов М.* Письмо о правилах российского стихотворства // Ломоносов М. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986. С. 465—472.
- (*Lomonosov M.* Pis'mo o pravilakh rossiyskogo stikhotvorstva // Lomonosov M. Izbrannye proizvedeniya. Leningrad, 1986. P. 465—472.)
- [Никонова 1982] — *Никонова Ры.* Эрль Вл. Кнега Кинга и другие стихотворения // Транспонанс. 1982. № 13. С. 68—73.
- (*Nikonova Ry.* Er' V. Knega Kinga i drugie stikhotvoreniya // Transponans. 1982. No. 13. P. 68—73.)
- [Павловец 2017] — *Павловец М.* «Слово “поэзия” здесь ни при чем... Мы приглашаем читателя убедиться в этом»: Евгений Головин как «критик» и пропагандист европейского литературного неовангарда // Toronto Slavic Quarterly. 2017. Vol. 61. P. 232—250.
- (*Pavlovets M.* “Slovo ‘poeziya’ zdes' ni pri chem... My priglashaem chitatelya ubedit'sya v etom”: Evgeniy Golovin kak “kritik” i propagandist evropeyskogo literaturnogo neovangarda // Toronto Slavic Quarterly. 2017. Vol. 61. P. 232—250.)
- [Савицкий 1998] — *Савицкий С.* Хеленукты в театре повседневности // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 210—259.
- (*Savitskiy S.* Khelenukty v teatre povsednevnosti // Novoe literaturnoe obozrenie. 1998. No. 30. P. 210—259.)
- [Сигей 2006] — *Сигей С.* Программы выступлений поэтов-трансфуристов перед публикой в Ленинграде в 1983—1985 // Russian Literature. 2006. Vol. LIX (II/III/IV). С. 409—427.
- (*Sigei S.* Programmy vystupleniy poetov-transfuriistov pered publikoy v Leningrade v 1983—1985 // Russian Literature. 2006. Vol. LIX (II/III/IV). P. 409—427.)
- [Скидан 2001] — *Скидан А.* Ставшему буквой // Скидан А. Сопротивление поэзии: Изыскания и эссе. СПб.: Борей-Арт, 2001. С. 57—64.
- (*Skidan A.* Stavshemu bukvoy // Skidan A. Soprotivlenie poezii: Izyiskaniya i esse. Saint Petersburg, 2001. P. 57—64.)
- [Смирнов 2017] — *Смирнов И.* Авангард-3 // И после авангарда — авангард. Сборник статей / Сост. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. фак. в Белграде, 2017. С. 117—146.
- (*Smirnov I.* Avangard-3 // I posle avangarda — avangard. Sbornik statey / Comp. by K. Ichin. Belgrad, 2017. P. 117—146.)
- [Терехина, Зименков 1999] — Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Терехиной и А. Зименкова. М.: Наследие, 1999.
- (*Russkiy futurizm. Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya* / Comp. by V. Terekhina, A. Zimenkov. Moscow, 1999.)
- [Хармс 2002] — *Хармс Д.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Записные книжки. Дневник. Кн. 2 / Сост. Ж.-Ф. Жаккара, В. Сажина. СПб.: Академический проект, 2002.
- (*Kharms D.* Polnoe sobranie sochineniy: In 6 vols. Zapisnye knizhki. Dnevnik. Bk. 2 / Comp. by Zh.-F. Zhakkar, V. Sazhin. Saint Petersburg, 2002.)
- [Чернова 1967] — *Чернова И.* Модернизм // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1967. С. 904—912.
- (*Chernova I.* Modernizm // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya: In 9 vols. Vol. 4. Moscow, 1967. P. 904—912.)
- [Эрль 1995] — *Эрль В.* Трава Трава. Стихотворения. СПб.: Новый город, 1995.
- (*Er' V.* Trava Trava. Stikhotvoreniya. Saint Petersburg, 1995.)
- [Эрль 2009] — *Эрль В.* Кнега Кинга и другие стихотворения. СПб.: Юолукка, 2009.
- (*Er' V.* Knega Kinga i drugie stikhotvoreniya. Saint Petersburg, 2009.)
- [Эрль 2011] — *Эрль В.* С кем вы, мастера той культуры? Книга эстетических фрагментов. СПб.: Юолукка, 2011.
- (*Er' V.* S kem vy, мастера той kul'tury? Kniga esteticheskikh fragmentov. Saint Petersburg, 2011.)
- [Эрль 2015] — *Эрль В.* Собрание стихотворений (тяготеющее к полноте). СПб.: Юолукка, 2015.

- (*Er*' V. *Sobranie stikhotvoreniy (tyagoteyushchee k polnote)*. Saint Petersburg, 2015.)
- [Эрль 2021] — *Эрль В.* Собрание проз. СПб.: Юолукка, 2021.
- (*Er*' V. *Sobranie proz.* Saint Petersburg, 2021.)
- [Юрьев 2013] — *Юрьев О.* Заполненные зияния. Книга о русской поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- (*Yur'ev O.* *Zapolnennye ziyaniya.* Kniga o russkoy poezii. Moscow, 2013.)
- [Döring, Kukuj 2008] — Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies // *Weiner Slawistischer Almanach*. 2008. Bd. 62 / Hrsg. von J.R. Döring, I. Kukuj. München: Otto Sagner Verlag, 2008.
- [Glanc 2016] — *Glanc T.* "Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht". Die russische Rezeption von DADA. Edition Schublade, 2016.
- [Kukuj 2022] — *Kukuj I.* The 1950s: A Phase of Polarization // *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*. 2021. July 14 (<https://clck.ru/3AGijp> (accessed: 19.02.2024)).

ПРИЛОЖЕНИЕ

<Андрей Гайворонский, Владимир Эрль>

Поэтические выкладки эгоимпрессионлириков¹

Рассматривая подробно технику стихосложения, мы можем сделать несколько выводов. Форма стихотворения основывается на образах, словосочетаниях, рифмовке и звучании слов.

1) Мы не будем разрушать ваши представления об образе. Пока (пока!) мы не вносим никаких изменений в эту область. Можно только сказать, что образности языка надо учиться у каждого талантливого поэта, в особенности, по-моему, у ФУТУРИСТОВ, которые могли в нескольких словах нарисовать целую панораму.

2) Что сказать о звучании слова? Слово должно, играть, переливаться... Однако не всегда! Иногда оно должно резать слух, повисать в воздухе так же неестественно, как половина разведенного моста, по которой мчится автомобиль. Иногда надо поразить, подчеркнуть какое-то смысловое значение. Маяковский в таких случаях выделял его лесенкой, маленькой отдельной строчкой, выкрикивал его. Это бездарно

и

не нужно.

(Конечно, лесенкой важнейшие слова надо выделять. Но выделять слова только для того, чтобы выкрикнуть их — ...!) Сейчас горлом не возьмешь. Не тот слушатель пошел! Надо действовать на слушателя звучанием слова, его фонетикой — его гласными и согласными.

3) Что сказать о словосочетаниях? Каждое слово, которое входит в состав словосочетания, должно звучать самостоятельно, но в то же время не мыслиться без второго слова словосочетания. Иначе строка рассыпется, и читатель пробежит его скучающим взглядом, не задерживая на ней внимания, не запоминая ее.

Например: «(.....)» — Е. Евтушенко.

А как крепко держатся друг за друга слова в таких, например, строках:

«Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибором рынка в поединок!» — Велемир ХЛЕБНИКОВ.

Такие строки заставляют читателя внимательно прочесть их, запомнить. Они вызывают у него какие-то чувства...

1 Публикуется впервые по материалам из фонда Владимира Эрля, Forschungsstelle Osteuropa Bremen (Germany), F. 37.

4) Теперь немного о рифмовке.

Рифма есть пара (или несколько) созвучных окончаниями слов или словосочетаний. Маяковский говорил, что слово, играющее важнейшую роль в данной строке, надо ставить в конец строки и подыскивать к нему рифму. Рифма при этом должна быть неожиданной, она должна ошарашивать и, следовательно, запоминаться.

Мы говорим, что рифмовать можно не только по созвучию, но и по АССОЦИИ. Так, например, можно рифмовать «раскололся — трещина»². Читатель ждет рифму «ты нашелся» или что-нибудь еще, что так и просится срифмоваться, но находит «трещина». Это запоминается, оставляет след в его памяти, заставляет вдуматься в смысл стиха, а не скользить по его поверхности.

Но вы скажете: «Ведь это не рифма. Стих остается белым...» Но стихом.

Пусть слова не рифмуются окончаниями. Они рифмуются СМЫСЛОМ. Кстати, мы не запрещаем рифмовать ассоциирующиеся слова. (Рифмовать — в обычном смысле этого слова, т.е. по окончаниям.)

Конечно, многие не согласятся с написанным здесь, но что ж? Не надо быть консерваторами! Между прочим, рифмовка, которую предлагаем мы, требует затрачивать куда больше сил и усидчивости и, в конце концов, ТАЛАНТА!

Кто же такие мы?

Мы — молодые духом и силами — называем себя **ВАБНОПОЮННЫМИ И ВРЕМИРЕЮЩИМИ ПЕСНИРЯМИ**³ или, что, по-моему, несколько понятнее, **ЭГОИМПРЕССИОНЛИРИКАМИ (ЭГОИМПРЕССИОНИСТАМИ)**.

Что же такое эгоимпрессионлирика?

Попробую объяснить.

Эгоимпрессионлирика объединяет в себе всё. Это — личные лирические впечатления. Мы утверждаем, что стихи создаются ВСЕГДА под каким-либо впечатлением, и чем сильнее это впечатление, тем лучше выражается оно в поэтической форме, лучше передается автором. Эгоимпрессионлирика основывается прежде всего на реализме (мы излагаем наши впечатления, а отчего же могут быть такие сильные впечатления, как не от реальных имевших место в биографии поэта событиях?), но мы в то же время не зачеркиваем и декадентство.

Мы не боимся его, мы не делаем вид, что декаданс нам «чужд по духу» и пр. и пр. Но мы и не принимаем декадентство полностью. Мы берем от него лишь самое лучшее: форму, язык и кое-что еще.

Ближе всего к нам — футуризм, вернее, только одна основная его составляющая: кубофутуризм. Нам всегда были и будут дороги Хлебников, Маяковский, Каменский и другие.

Учиться у футуристов, по-моему, ОБЯЗАН каждый, кто хочет, чтобы его творения звучали свежо и современно в наши дни. (Впрочем, этого хотят все, кроме разве слабоумных!)

Великий Велемир ХЛЕБНИКОВ разработал теорию словоношества, разработал и ввел в поэзию «размер живой разговорной речи». Он ввел в поэзию смену ритмов и интонаций, чем так широко пользовался впоследствии Маяковский⁴.

2 Из стихотворения Андрея ЧЕРНОГО. — Здесь и далее примеч. авторов манифеста. — И. К.

3 Вот вам пример словоношества. Подробнее о словоношестве см. в статьях В. ХЛЕБНИКОВА. Вабнопоюнны — поющие вабно (нежно, заманчиво). Времиреющие — современные. Песнирь — бард (песнязь).

4 См. поэмы Маяковского «В.И. Ленин», «Хорошо», «Люблю» и др.

Всему этому надо учиться — конечно! — у ХЛЕБНИКОВА, и только у него. «Хлебников, — говорил Маяковский, — поэт не для потребителя, а для производителя». Следовательно, для нас.

ХЛЕБНИКОВ — вода и хлеб Поэзии.

Народный фольклор, Пушкин и ХЛЕБНИКОВ — вот три кита, на которых держится земной шар Поэзии.

У футуристов (будетлян) надо брать (это необходимо!) их теорию словововшества, их теорию поэтической речи и почти все основные поэтические выкладки. Вот на чем воспитаны мы, ЭГОИМПРЕССИОНИСТЫ.

* * *

В 1963 году нами (песнирями Андреем ЧЕРНЫМ и Владимиром ЧЕТВЕРТЫМ) было основано литературно-художественное объединение «Нью-ПЪГАС»⁵.

Наши ряды быстро пополнились. Но среди нас оказались лица, не понимающие наших идей или кое в чем не согласных с нами. Это и еще ряд причин привело к распаду молодой поэтической группы...

Но основное ядро «Нью-ПЪГАСА» осталось.

Мы намерены создать осенью 1964 года новое литературно-художественное объединение.

(Подробности см. в последующих статьях, декларациях и т.д.)

(к о н е ц)

16—18/4—1964

Публикация И. Кукуя

5 См. манифест «Нью-ПЪГАСА» (издан Вл. 4-м). Л. 1964 г. (1 л.).

Петр Казарновский

«Вибрация слов»:

ОСМЫСЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ
МАРГИНАЛЬНОСТИ А. НИКА

Petr Kazarnovskii

“Vibration of words”: Understanding the Creative Marginality of A. Nick

Петр Казарновский (независимый исследователь) pjotrkaz@gmail.com.

Petr Kazarnovskii (Independent Researcher) pjotrkaz@gmail.com.

Ключевые слова: А. Ник, неофициальная литература Ленинграда, перформативность, поэтические проекты, письмо, бегство от детерминированности

Key words: A. Nick, unofficial literature of Leningrad, performativity, poetic projects, writing, escape from determinism

УДК: 82-994+82.25

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_168

UDC: 82-994+82.25

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_168

А. Ник входит в литературные и художественные круг Ленинграда в период осознанного формирования неофициального движения — в конце 1960-х годов. В атмосфере первых «квартирных» художественных выставок, хеппенингов, перформансов складывается отношение к собственной маргинальности, вырабатывается особый взгляд на пребывание в пограничной ситуации. С переездом в Прагу связи с оставленным и пополняющимся кругом единомышленников дают новые возможности и одновременно заставляют применять новый опыт к текстообразованию — на уровне графики, макаронического письма, ускользающего смысла. Установка на бегство от однозначности оценивается А. Ником негативно, что отражено в его позднем творчестве, отмеченном возрастанием тотальной иронии и мрачного юмора.

A. Nick enters the literary and artistic circles of Leningrad during the period of conscious formation of the unofficial movement — in the late 1960s. In the atmosphere of the first “apartment” art exhibitions, happenings and performances, an attitude towards his own marginality was formed, and a special view of being in a borderline situation was developed. With the move to Prague, ties with the circle of like-minded people, which has been left behind and expanded, provide new opportunities and at the same time force to apply new experience to text formation — on the level of graphics, macaronic writing, elusive meaning. The attitude to escape from unambiguity is negatively assessed by A. Nick, which is reflected in his late work, marked by an increase in total irony and dark humor.

Начиная с конца 1960-х годов многие представители неофициальной культуры оставили попытки интеграции в существующие советские структуры и стали искать возможностей альтернативной социализации. Так эти годы ознаменовались всплеском контркультуры. В давнем интервью Б. Кудряков называет дату — 1968 год [Кудряков 2017: 363], к которой мы еще вернемся. Некоторые молодые люди, находившие единомышленников и относительно безопасные места для встреч и обмена мнениями, решительно стали выходить из диктуемых старшим поколением социальных приоритетов. Тяга к свободному, ничем и никем не ограничиваемому творчеству, результатами которого можно было делиться с равными без предустановленной иерархии, определяла и их новый социальный статус.

Сейчас может возникнуть впечатление, что уход многих представителей в котельные и сторожевые был своеобразным отказом не столько от достат-

ка, сколько от социального статуса, предпочтение праздничности скучному сходству с большинством, нежелание сливаться с массой и рутинной, но, видимо, во многих случаях так оно и было. Асоциальность и отщепенство — таков настрой большинства представителей содружества поэтов и художников с Малой Садовой, о чем ярко рассказал в своих мемуарах А. Гайворонский [Гайворонский 2004: 9—42]. Там выработывался особый стиль — не только художественный, но и жизненный. М. Берг характеризует ленинградскую неофициальную литературу — кстати, настаивая, что в этом пункте принципиальное расхождение с московской — «отчетливым неприятием советского настоящего» [Берг 2022: 81]. Возможно, это слишком плакатный вывод, но для поэта, писателя и художника Николая Аксельрода (1945—2011), известного под псевдонимом А. Ник, он справедлив. В этом отношении показательно признание героя моего исследования в недатированном письме № 60 к В.Э. (В. Эрлю), где настоящее исключается из поля зрения: «...я вспоминаю прошлое и сравниваю его с будущим»¹. Именно такой маршрут, взятый А. Ником довольно рано, определил многие грани его творчества, которые тесно взаимодействуют друг с другом, одна другую обуславливая, создавая подвижное, отчасти не контролируемое поле возникающих смыслов, колеблющихся между комичным и мрачным.

Ровесник и соученик А. Ника по фотоучилищу Б. Кудряков в интервью Дм. Пиликину вспоминал о своем первом посещении Малой Садовой улицы в 1968 году, сразу по приходе из армии:

Тогда мы уже понимали, что существует два мира: «советский придворный» и «неподвластный творческий». Этот круг не был большим, на весь город было около двадцати точек — частных квартир... где можно было встретить интересных, живых, творческих людей [Кудряков 2017: 363].

Благодаря своему приятелю Александру Луппову, почти случайно побывавшему на Малой Садовой, там появился новый автор — поэт и писатель А. Ник.

На Малой Садовой речь не шла о статусе и почетном месте в эшелоне печатаемых. Но, если воспользоваться строкой представительницы малосадовой поэзии Т. Буковской из позднего ее стихотворения «за быть быть за» [Буковская 2020: 38], это совершенно неприемлемая позиция — поступиться индивидуальной авторской стратегией, личной свободой. Так определяется и поэтика: она предполагает некую деконструктивность и использует известное, в том числе традицию, как обломки, руинированное прошлое, которые можно свободно комбинировать, добиваясь непредсказуемого результата. Именно по этому принципу строятся прозаические тексты Л. Богданова, Вл. Эрля, Б. Ванталова (Б. Констриктора) и фигуранта моей статьи А. Ника. Может быть, это свободное комбинирование было частью социальных контактов, ничем не детерминированных.

Крепкая дружба, взаимопонимание при всей разности художественных манер, характеров и образа жизни отзывались в творчестве, не только вовлекая в него обыденность, но и способствуя преодолению расстояний. Как всегда, в «колыбели трех революций» все происходило по своим законам; молодой

1 Из письма к В.Э. № 60. Архив Эрля. Далее все цитаты из этого архива обозначены в тексте как «Архив ВЭ».

автор не ограничивался найденной стратегией, а стремился расширить поле своего эксперимента.

Довольно быстро, уже к началу 1970-х, у А. Ника вырабатывается определенное отношение к окружающей его действительности. Свобода выражать свое понимание мира и себя ставится выше многих узаконенных ценностей. Вот как описывает А. Ник в дневнике, ведшемся специально для невесты, то, что происходит в его семье:

...пошёл домой, где стал спорить с братом. Он сказал, что весьма правильно сделали люди, не дав мне характеристики.

— Ты недостойн, — сказал он. (Речь идет о получении характеристики для возможности выехать в Чехословакию к невесте. — П. К.)

Вот сволочь. Я так разозлился, что ушёл из дома и гулял по улицам, пока все не уснули дома.

Тут ещё мать.

— Не любишь ты меня, — говорит. — Я это давно знаю.

— Да и ты меня не любишь, — говорю ей².

Степень опасности все в той или иной мере понимали, сознавая себя адептами какого-то тайного знания, часто не передаваемого словами. Двоюродный брат А. Ника Борис Ванталов, он же Б. Констриктор, рассказывал, как Николаю пришлось довольно долго ночевать у друзей, так как соответствующие органы в период подготовки к приезду в Ленинград президента Никсона отлавливали сомнительных персонажей с целью помещения их в не очень приятные места; а А. Ник был на заметке, открыто общался с иностранными студентами, приводил их к себе домой, ужасая этим свою мать, еще помнившую сталинские времена.

Вот фрагмент дневниковой записи, сохраненной двоюродным братом А. Ника и представляющей собой своего рода кредо молодого нонконформиста. Речь идет о квартирной выставке, устроенной художником Владимиром Овчинниковым в собственной мастерской (потом ее из-за выставки отобрали). Среди экспонатов висел портрет А. Ника работы хозяина, и А. Ник навещался на выставку чуть ли не каждый день.

28.III.72.—29.III.72.

Закрылась выставка на Кустарном переулке, выставка работ молодых художников Москвы и Ленинграда. Так было написано на первом пригласительном билете. (См. зап. Билета.)

Кустарный переулок, близ Никольского собора. Тихий переулочек, уютный дворик, первый этаж, квартира 17. Радужный хозяин с неизменной улыбкой встречает нас у входа. Раздеваемся, проходим в комнаты.

— Здравствуйте, здравствуйте!

Сколько знакомых лиц. Ещё бы — наша выставка!

Первый вопрос: — Как вам нравятся эти купола?

Художник Пионтек³ насторожился, говорят о его работах «Купола»! Не знаю, право, зато вот казах с фотоаппаратом на осле, по-моему — прекрасно. Ведь это

2 Дневниковая запись от середины июля 1970 года. Архив Зденки Аксельродовой.

3 Имеется в виду Георгий Владимирович Пионтек (1928—2005) — художник, архитектор, культуролог, инициатор многих проектов в Ленинграде — Санкт-Петербурге, часть которых упоминает А. Ник.

очень смешно и потом красиво. Я бы эту работу купил и смотрел бы на неё каждый день. Нам так теперь не хватает оптимизма. Вы знаете Пионтека? Ведь это ему принадлежит заслуга в реставрировании Петергофских фонтанов, дворцов, парка. А музей Ф.М. Достоевского. Ведь это он всё начинал. Были блестящие планы, улица Достоевского должна была иметь свой первоначальный вид — булыжник, номера домов, фонари. Да и сам музей выглядел бы иначе. Однако обстоятельства, и не всегда по вине нас появляются обстоятельства.

Я пропал, но, несмотря на это, ещё жив, ещё живу.

Мы слушаем голос Аронзона⁴. Магнитофонная запись оставила для нас его голос — он читает свои стихи. В комнате душно, не повернуться, тишина и голос. Опять обстоятельства, скажите вы?

После выставки остался фильм. Ничего не пропадает, остаются наши голоса, кто-то увидит даже, как мы двигаемся, как смеёмся. Останутся картины, рисунки, фотографии. Останется дух товарищества и братства.

Может ли из инженера получиться художник? Довольно сомнительно, не правда ли? И всё-таки может, но для этого надо перестать быть инженером. Нужно забыть полутёмные, узкие прокуренные коридоры всяческих НИИ.

Синюю длань протяни
Вожжи скорей натяни
Бледную ночь стегани
И позабудь о НИИ⁵.

Надо забыть о том, что полезно обедать каждый день, а кроме того завтракать и ужинать, я уже не говорю о полднике. Надо забыть об очереди за получкой в определённый день месяца. Многого надо ещё забыть и отсечь от себя.

<...> Надо было ходить на выставку каждый день, я уже говорил — выставка молодых художников, а их немало. Выставка единственная в своём роде, приходи и вешай свои работы на стену. Никаких косых глаз уважаемой комиссии. Комиссия это вы, зритель. Почему же вы не приходили каждый день. А может быть, вы из тех, для кого выставка оказалась не по зубу? Были ведь и такие. Они приходили, смотрели, а потом затевали длинные споры о пользе ясного искусства. Да здравствует Лактионов⁶, царство ему небесное.

Мне не нравится, это ещё не значит, что всем не нравится. Мне не понятно, это не значит, что всем непонятно. С умным видом вы разглагольствуете о том, что Элика Богданова и Женю Михнова забудут через десять лет. Уже сейчас вы готовы сжечь их работы, как сожгли работы Лёвы Сергеева. Вечного мученика

-
- 4 Пoesия Леонида Аронзона (1939—1970) воспринималась представителями «Второй культуры» как образец независимости от всего советского.
 - 5 Четверостишие было включено Вл. Эрлем в самиздатский сборник: А. Ник. первая книга. стихов. Палата мер и весов, 1974, 1976. издание 2-ое. Без пагинации (Архив ВЭ).
 - 6 Александр Иванович Лактионов (1910—1972) — советский живописец, академик Академии художеств, лауреат ряда правительственных премий. Яркий представитель реализма в его социалистическом изводе, что не могло не вызывать соответствующего отношения у определенно настроенных ценителей искусства. Так, московский поэт старшего поколения Н. Глазков создает эпиграмму: «Эстет увидел Лактионова — / И стал кусать он локти одного». Скончался за две недели до описываемой выставки, чем и объясняется ерническое соединение А. Ником задрванного и заупокойного выражений.

Лёвы? Вы бы лучше спросили, что думает об этом вечно молодой академик Гросс⁸. Послушайте, что он говорит, вам будет полезно.

— Я смотрю и это заставляет меня думать.

После этих слов вам всем станет понятно: вы, оказывается, не хотите думать.
<...>

Маленький подвижный человек, горящие глаза, длинные седые волосы. Евгений Павлович Симеошников⁹. У этого человека есть чему поучиться, смотреть на уважаемого Евгения Павловича одно удовольствие. Стройность мысли, горячность суждения, убежденность в своей правоте!

Учитель. У него учился Шемякин, Лисунов¹⁰.

— Евгений Павлович! Почему вы не в Союзе художников?

— Что, что вы сказали? Ха-ха-ха! Почему? Нет, что он меня спрашивает?

Надо забыть об обеде, а на сигареты денег хватит. Спросите у Евгения Павловича о Сезанне, спросите о Пушкине, спросите о чём угодно, хотя бы о старом американском приёмнике. Спросите и внимательно слушайте, а ещё лучше записывайте. Почему? Да потому что Евгений Павлович не в Союзе художников, потому что он настоящий художник и очень добрый человек. Хотел бы я посмотреть на вас, когда вы будете в его возрасте. Что вас будет занимать бег ради жизни и спасительная йога от наступающей импотенции?¹¹

Сохранился ряд фотографий, в основном сделанных Кудряковым. На одной (начала 1970-х) изображен А. Ник, исполняющий какую-то роль в перформансе, который можно условно назвать «расстрел белогвардейца»: в гимнастерке (взятой у старшего брата), с разными значками, в том числе наградными, привязанный к столбу, он словно кричит своим мучителям: «стреляй, гад»; однако бо-рода, довольно длинные для военного волосы мешают видеть в этом облике нечто серьезное. Есть несколько фотографий, на которых А. Ник запечатлен

-
- 7 По всей видимости, имеется в виду художник Лев Михайлович Сергеев (р. 1933), в 1981 году осужденный по политическому делу на два с половиной года. В 1978 году публично выступил с плакатом, на котором заявлял о своем требовании выехать из СССР.
 - 8 Евгений Федорович Гросс (1897—1972) — советский физик, лауреат нескольких премий за вклад в науку, член-корреспондент Академии наук СССР. Его присутствие на подпольной выставке — свидетельство интереса крупных ученых к поискам неофициальных художников. Ушел из жизни через несколько дней после закрытия выставки.
 - 9 Правильно: Евгений Павлович Симеошников (1925—1994) — художник, очень заметный в Ленинграде 1950—1970-х годов, знаток и пропагандист самых разнообразных школ живописи, в первую очередь прогрессивной, прививший понимание искусства и сформировавший вкус, наряду с перечисленными Шемякиным и Овчинниковым, таким значительным художникам, как Олег Григорьев, Анатолий Васильев... Прозванный «Мушкетером», пожилой живописец, не входивший ни в какие официальные объединения, был подлинным энтузиастом и бескомпромиссным служителем честного творчества. Подробнее о нем см.: [Гуревич 2012].
 - 10 Владимир Евгеньевич Лисунов (1940—2002) — художник-нонконформист; участник многих нелегальных совместных и персональных выставок, некоторые были разгромлены. Увлекался оккультизмом, мистикой. Прославился экстравагантным поведением — манерами, позами, стилем одежды, что выделяло его из толпы 1960—1970-х; его появление в публичных местах воспринималось как перформанс. Считается одним из самых преследуемых правоохранительными органами в советское время художников Ленинграда.
 - 11 Архив Б. Констриктора. Далее все цитаты из этого архива обозначены в тексте как «Архив БК».

с двоюродным братом Б. Ванталовым: они в домашних условиях, на одной А. Ник и Борис стоят перед зеркалом и первый обоих снимает на фотоаппарат. Есть серия фотографий, на которых А. Ник в огромном овчинном тулупе до земли на голое тело — во время работы сторожем на автостоянке (1971—1972). Есть несколько фотографий, связанных с Малой Садовой: так, нелепая белая шапка с помпоном превращает А. Ника, окруженного друзьями, в бородастого ребенка — нелепый и немного пугающий образ. В каталоге выставки работ А. Ника и Б. Констриктора в Праге в 2013 году опубликован ряд редких фотографий разного времени¹² (там первоначально планировалось напечатать и фотографии, сделанные пти-Борисом — Борисом Смеловым). На фотографии, сделанной В. Немтиновым в 1984 году — в последний визит А. Ника в Ленинград, — он запечатлен с Эрлем и тогдашней его женой: А. Ник держит на руках незнакомую девочку, отчего возникает ощущение какого-то странного происшествия.

Как немногим раньше и в то же самое время устраивались фотосессии на пленэре с участием больших компаний, куда входили Эрль, Л. Богданов, так и друзья А. Ника стремились запечатлеть свои неприятительные перформансы. В романе «Вчера, послезавтра и послезавтра» Эрля содержатся выписки из различных статей, содержащие любопытные факты о хеппенингах. Нельзя исключить, что на Малой Садовой эта тема обсуждалась и планировались разные акции. Само движение Хеленуктов впитало в себя задиристый дух спонтанной театрализации. А вот как Б. Констриктор, сам приведенный туда А. Ником, описывает обстановку кафетерия на Малой Садовой начала 1970-х:

Колоритной фигурой того «великого противостояния» (о катастрофическом потеплении не было ни слуху ни духу, сидение в садике на скамейке — нечастая роскошь, поэтому в основном приходилось вести перипатетический образ жизни) был Валерий Шведов. В кофейне он иногда устраивал маленький спектакль (перформанс, если следовать современной терминологии). Попивая четверной кофе, невинно гремел листом жести. Периодичность интервалов была спонтанной. На возмущенные возгласы ошалевших ревнителей порядка следовал ответ: «Никого не трогаю, починая примуса». Роман «Мастер и Маргарита» был свежим впечатлением [Констриктор 2009: 50].

Художественное осмысление непрекращающегося хеппенинга зафиксировала на рисунке художница Наталья Черногорова, о чем и рассказывает мемуарист.



В этой праздничной обстановке, не исключавшей чувства опасности, вырабатывается определенный мотив, как это случалось с А. Ником, — воплощавшийся в жизненной, а не только творческой практике. Это мотив бегства, в первую очередь от удручающей социальной действительности. Вот два примера из ранних

Н. Черногорова, 1971. Слева направо: Виктор Гуль, А. Ник, Б. Констриктор (тогда еще только Ванталов); спиной — Наталья Черногорова [Констриктор 2009: 49]

текстов, относящихся к началу 1970-х и вошедших в «первую. книгу. стихов», которую совместно с автором подготовил Вл. Эрль и напечатал в своем издательстве «Палата мер и весов»:

Бегством плена

избежал
избежал
убежал
из плена
убежал
убежал
из плена
избежал
избежал
бегством
плена
избежал

бегством
бегством
бегством
егством
гством
ством
твом
вом
ом

М М М М М М М М

[Транспоэты 1989: 12]

Руки ноги и бежать
За одним не гонки,
человек не пятитонка.
Но бежать
надо¹³.

Из последующего изложения будет ясно, сколь не странно, что мотив бегства не ушел из текстов А. Ника. Так, стихотворение 1975 года начинается строками: «Бегство из плена ремня / Гаснет огонь в очаге / Здравствуй старушка Россия / Зыбучий песок в тишине...» (Архив БК). Чего здесь больше — радости или печали по отношению к оставленному дому? надежды или отчаяния? Но еще будучи вместе со всеми в советском Ленинграде, молодой поэт, кажется, определяет и свою маргинальность, свое отщепенство:

12 А. Ник, *Борис Констриктор*. Выставка двух представителей ленинградского андеграунда в LIBRI PRONIVITI (ЛИБРИ ПРОХИБИТИ). Прага, 2-е мая — 30-е июня 2013 г. Прага, 2013.

13 А. Ник. первая. книга. стихов.

Я в Житомир не поехал
И в Бердичев не попал
Я родился в Ленинграде
И загнал себя в подвал¹⁴.

Несмотря на то что речь здесь идет о подвале, принадлежавшем художникам и служившем им мастерской, сам его образ воспринимается шире конкретной реалии. Мир творческой фантазии оказывается шире и красочнее географической шири, потому ей и предпочтен. Это стихотворение — скорее всего, экспромт, что входит в поэтическую стратегию А. Ника, — с годами приобретает совсем иной смысл, реализуясь как метафора: последние тридцать лет жизни А. Ник вполне мог ощущать себя вне какой-либо культуры: из «второй» советской он выпал, в перестроечный марш не попал, в новой Чехии (уже не Чехословакии) мало кому мог быть интересен. Чем не подвал? Но надо быть и справедливым: в 1980-е, в 1990-е, уже в 2000-е сначала Эрлем, а затем и Констриктором было осуществлено несколько публикаций произведений А. Ника («Митин журнал», газеты, НЛО, «Крещатик»); наконец, в 2008 году Виктор Немтинов выпустил небольшую книжечку стихотворений «Будильник времени». Тем не менее в коротких письмах, писавшихся А. Ником брату почти до последних месяцев, нередко меланхоличные жалобы, что его забыли. Действительно, многие разбрелись в разные стороны. Бегство обернулось чувством оставленности, покинутости, правда — старательно подаваемым.

И в первой половине 1980-х эта сюжетная линия маргинальности нагнетается, оказываясь завершённой в стихотворении, где отстраненность, даже безучастность к собственной персоне, достигается в первую очередь рассказом о себе в третьем лице, а метрика напоминает что-то вроде детской считалочки (стихотворение входило в состав письма к Эрлю за 1983 год):

Тело на тело
Язык на язык
Живёт ещё в Праге
Писатель А. Ник.
Хоть и зарыто
Сердце в земле
Печень и почки
Ещё не на дне.

[А. Ник 2011; Трансфуристы 2016: 183]

Такое мрачное признание («сердце в земле») в письме к другу сделано неспроста. По свидетельству Ванталова, у них с Эрлем были очень хорошие, доверительные отношения, о чем свидетельствует не только цикл из ста писем к ВЭ, но и письма к жене Эрля Ирине Месс, постоянные упоминания главного Хеленукта в различных текстах. Однако со временем связи сами собой ослабевали и в итоге сошли почти на нет. Задуманный Эрлем тысячестраничный свод «Аураника» (с ударением на втором а), который должен был включить в себя всю перекрестную переписку членов этого сообщества, так и не осуществился, хотя Б. Констриктор весьма много успел перепечатать для этого самиздатского

14 А. Ник. первая. книга. стихов.

фолианта. А все началось с ни к чему не обязывающих текстов — ернических, злых, имея в виду которые Кузьминский выразился: «Юмором Аксельрод обладал мерзким» [Кузьминский 1983: 321]. Правильнее было бы сказать, что юмор у А. Ника черный, и в этом он перецеголял Хеленуктов, которым оставался посторонним, хотя несколько его текстов и были включены Эрлем в «Книгу Хеленуктизм» [Эрль 1993]. Впоследствии к природному юмору А. Ника добавилась усвоенная им своеобразная чешская смеховая стихия. Здесь следует сказать, что, отделенный от возможности следить за работой нонконформистов, попросту изолированный в Праге от русскоязычной среды, А. Ник среди прочего разрабатывает стратегию издевательства над устойчивыми, клишированными формулами русской/советской поэтической и песенной культуры, чем предвосхищает находки московских концептуалистов, в первую очередь Д.А. Пригова. Но этим отнюдь не ограничивались поиски А. Ника, не только издевавшегося над рутинным и тупым, но и склонного к дерзким экспериментам, в которых сливается слово и изображение, пересматривается подход к текстообразованию, находят новые подходы к выражению.

К моменту отъезда в Прагу А. Ник вырабатывает собственный принцип, все настойчивее тяготея к цикличности, составляя огромные циклы текстов-снов, писем к определенным адресатам (Эрлю, Макринову, С. Нику) и обнаруживая пристрастие к универсальному числу сто, в котором можно видеть и магические значения. Во всех этих группах текстов, как и в стихах, пусть последние и не прямо не объединяются автором в циклы, хотя тематически и образно они и связаны, прослеживаются характерные особенности поэтики А. Ника в целом: 1) установка на тотальное письмо, темой которого может быть любой факт; 2) желание автора подменить реальность то своим сновидческим опытом, то своей логикой и ею управляемыми причинно-следственными связями; 3) наконец, постоянная обращенность автора к определенному и довольно узкому кругу лиц с едко ироническим намерением спровоцировать пересмотр уже сложившейся картины если не мира в целом, то мирка вовлеченных собеседников.

Уже переехав в 1973 году в Прагу, А. Ник продолжал постоянно писать письма оставшимся в Ленинграде, видел их в снах. Но нонконформистский настрой сохранил, о чем свидетельствует фрагмент из раннего пражского текста 1973 года «Льется пиво рекой...»:

В свете последних событий лучше всего вовсе не спать, или спать стоя. Многие теперь так поступают. В свете последних событий события 1968 года кажутся нелепыми. Все события по прошествии отрезка времени кажутся нелепыми. Современником быть довольно противно, но как сделать, чтобы не быть современным и спать лёжа? (Архив БК).

А в 1976—1977 году в тетради, условно называемой «грузинской» (по месту изготовления), А. Ник, словно озирая окрестности, огороженные «чехословацким забором» (русское слово «забор» у него перекликается с чешским «розог»), недвусмысленно предупреждает: «Осторожно — забор везде!» — и призывает: «Скачи и постарайся перескочить / ограниченность / Чехословацкого З А Б О Р А» (Архив ВЭ). Спустя годы после памятных чехам событий надежд на различные свободы оказывается все меньше — таково стойкое ощущение выходца из «города трех революций». Крепнущее «эстетическое разногласие» с действительностью (не только советской), преобладая, если и не декларировалось прямо, то выражалось в более или менее безмятежном, хоть и уверен-

ном следовании избранной стратегии — установке на приватность, что не мешает привлекать к этим текстам читателя: здесь важной кажется не содержательная сторона, а сами фактура текста и логика его построения.

В своем обширном по объему, жанровому своеобразию, стилистике творчестве А. Нику удалось создать некий образ акции — озадачивающей, будоражащей, иногда шокирующей, идущей наперекор привычному. Без особой аффектации автор внедряет в сознание предполагаемого читателя ощущение относительности всяческой систематики, проецируя на пустой экран воображения знакомые, но изрядно искаженные черты каких-то реалий — житейских, культурных. Абсурдирование устойчивых формул выстраивалось А. Ником в своеобразную игру — этакий «театр для себя», вход в который хотя и не был закрыт, но предполагал ментальное участие посетителя. В результате унылая повседневность представляла взорванной парадоксом, алогизмом, издевкой, и так предоставлялась возможность посмеяться над выхолощенными идеями, больше не увлекавшими молодых людей, ищущих свободного, ничем не стесненного самовыражения.

Прямое обращение к читателю-слушателю, характерное для А. Ника в стихах, также призвано вовлечь если не в диалог, то в какой-то совершающийся и, судя по всему, продолжительный процесс, в результате которого, видимо, должно выясниться, что автор хочет подорвать правила привычного, привычности: своей неправильностью он дает пример своему confidentу, но не копировать его, а найти собственный модус неправильного, незаурядного, отклоняющегося от нормы. Так осуществляется бегство от нормы, чего бы она ни касалась. Будучи маргиналом и, вероятно, здраво осознавая такое положение, А. Ник упрямо разворачивал весь арсенал своих изобретений по праву сильного и вольного путешественника и разоблачителя смыслов.

Эпатаж свойствен его художественной практике, и не только в словесности; так, он создает композицию на основе схемы-комикса, иллюстрирующей «Камасутру»: послужившая страницами календаря, эта книга превращена художником, отнюдь не являвшимся ни пуританином, ни аскетом, в странный сюжет, где все пары осенены крестом и выполняют уже не акт совокупления, а нечто сакральное. Тут уже разбег для фантазии зрителя.

Столь же бесцеремонно автор обходится со знаменитой советской песней «Я люблю тебя, жизнь» (слова К. Ваншенкина, музыка Э. Колмановского, 1956), спародировав ее в коротком стихотворении «Любимые песни идиота»:

Я люблю тебя жизнь
Я люблю тебя секс
Я люблю тебя мясо¹⁵.

В некоторых стихотворных текстах А. Ник тяготеет к ярко выраженному жесту, что было оценено Вл. Эрлем, включившим в «Книгу Хеленуктизм» текст, начинающийся словами: «Скажите мне еще спасибо / за то, что уходя / я вам в лицо не плюнул» [Эрль 1993], которые следует понимать не как ни на чем не основанный дерзкий выпад в адрес неизвестных, а как проект, сценарий некоего поведения, который, скорее всего, так и не был воплощен (столь же «перформативны» и некоторые стихи самого самого главного Хеленукта — Эрля).

15 А. Ник. первая книга стихов.

Как своеобразный жест может быть рассмотрен одностих, написанный во время работы А. Ника на автостоянке в Ленинграде в 1971 году:

Безмолвно украли «Запорожец»¹⁶.

Так и подмывает увидеть в этой незатейливо-простодушной констатации факта отчет сторожа о подробностях угона машины во время его дежурства. На память приходит издевательский отчет А. Пушкина о нашествии саранчи, якобы составленный им во исполнение приказа губернатора Новороссии графа Воронцова:

Саранча летела, летела
И села.
Сидела, сидела — все съела
И вновь улетела.

[Тыркова-Вильямс 1998: 448]

У А. Ника немало текстов, передающих дух перформанса — неосуществленного, даже неосуществимого, но записанного как проект. Вот стихотворение 1976 года, которое можно интерпретировать как пародию на фотографию Ман Рэя, на которой запечатлен М. Дюшан в образе Рроз Селяви, женской *altra ego* знаменитого дадаиста:

Нацепить женское платье,
колготки, лакированные туфельки.
Какая прелесть!
В таком наряде бежать по улице
и нечаянно потерять туфельку.
Какая радость!
«Я — золушка», думать.
Народ,
увидев номер чернильный на пятке,
скажет:
«Вот ещё одна
из вытрезвителя возвращается,
с проспекта Непокорённых,
совсем как мужик!»
Какая гадость!¹⁷

Вместо молодой изнеженной дамы в мехах, в чертах которой узнается дерзкий эротоман Дюшан, здесь представлена «золушка», бегущая сквозь толпу, как будто из вытрезвителя. Для А. Ника важно, что эта акция разворачивается в пределах его родного Ленинграда, тогда как текст написан уже пражанином. В этом проекте не только травестия, не только переодевание с целью примерить к себе иную роль, но и бегство от себя, от своей прописанности в опреде-

16 А. Ник. первая. книга. стихов.

17 Впервые опубликовано Вл. Эрлем в «Митинном журнале» (1985. № 5). Проспект Непокорённых — один из больших проспектов на севере Ленинграда — Петербурга, получил такое название в 1964 году, когда входил в число новых магистралей; в 1970-е годы считался окраиной города.

ленную нишу, от предписанности правил, которые следует беспрекословно выполнять. Выход из детерминированного мира и спроектирован в этих описаниях неосуществимых перформансов. Конечно, это «театр для себя» в условиях удручающе скучной повседневноности, но даже в проекте фантазия разрушается вторжением осуждающей толпы. Примечательны «лирические» восклицания, схожие синтаксически: «Какая прелесть / радость / гадость» — они делят сюжет стихотворения на три части, как на три акта, описывающих низвержение авторской эмоции от восторга до отвращения. Такая широкая амплитуда позволяет видеть не просто описание акции, но и своеобразный коллаж, создающий динамический образ героя, сперва охваченного творческим порывом, а потом вынужденного, видимо, пристыженно ретироваться при столкновении с «народом»; окончательный итог — отказ от подобной акции, остающейся только в записи¹⁸.

В некоторых пьесах А. Ника — например, в такой, как «Карусель» (1973), — дается абсурдистский срез советской реальности. Эту раннюю пьесу можно сопоставить с драматургическими опытами Хеленуктов: недаром у А. Ника, наряду с более или менее конкретными персонажами, среди которых *гражданин Гоголь*, *Маленький Наполеон*, называемый *Аркадием*¹⁹, а также названные инициалами *Б.К.* и *Михаил К.*²⁰ реальные лица, некоторые выступают в паре со

18 Стоит привести фрагмент записи от 14 августа 1998 года из книги Б. Ванталова «Записки неохотника», где автор упоминает рассмотренное стихотворение: «Видел во сне А. Ника. Под видом маленькой девочки он пытался пересечь государственную границу России. Я его уговаривал этого не делать, но он возражал, что использовал этот трюк с переодеванием уже много раз. И правда, были ведь сны, в которых от случайных знакомых я узнавал, что Коля в городе, мы с ним встречались, как совершенно посторонние люди, которым не о чем друг с другом говорить.

Афера с маленькой девочкой потерпела полное фиаско. А. Ника задержали. Он вырывался из рук пограничников, а я кричал: “Пустите его, пустите его, суки!”

Этот сон, видимо, навеян его старым стишком “Нацепить женское платьице”...» [Ванталов 2008: 243–244].

19 Здесь выведено реальное лицо — Аркадий Михайлович Норинский, в 1970-е часто посещавший Малую Садовую; увлекался особой разновидностью филателии — спецгашением марок на открытках и конвертах, выпущенных к определенным датам; рассылал их в разные страны, в обмен получая альбомы по искусству, в том числе — якобы от С. Дали, что привлекало к нему многих молодых людей этого круга; был обладателем коллекции западных книг по искусству. В конце 1980-х, уже в перестройку, печально прославился рядом анонимных писем, которые посылал либерально настроенным деятелям культуры и руководителям различных органов, и был осужден за разжигание национальной розни. Б. Ванталов вспоминает, что еще раньше, в 1970-е, и он, и Б. Кудряков получали подметные письма (открытки!) провокационного содержания; в архиве Эрля должны храниться образчики такого рода мейл-арта. Благодарю Б. Ванталова за ряд ценных сведений.

20 Помимо легко угадываемого под инициалами «Б.К.» прозаика и художника Бориса Кудрякова, с большой вероятностью в лице, обозначенном «Михаил К.», узнается Михаил Кочкин (приблизительный год смерти — 1996-й), близкий приятель А.М. Норинского, в 1960-е занимавшийся книгами (продажа, обмен), одно время входивший в кружок Т. Горичевой (Хильды). В «Записках неохотника» Б. Ванталов, узнав о смерти давнего знакомого, бегло набрасывает маршрут (запись от 31 октября 1996 года): «Давным-давно мы напились с ним “Степным” аперитивом. То похмелье помню до сих пор. С А. Ником в семидесятые они хотели делать книгу о Добычине. Потом — Хайдеггер. Связь с Хильдой. Ходьба с топором по кочегарке во время суббота. Философия раннего фашизма. Книжки, марки, видеокассеты. Спекуляция. Алкоголь» [Ванталов 2008: 223].

своим антагонистом: *Художник* говорит с *Нехудожником*, *Солдатка* с *Несолдаткой*, *Довольный всем* с *Недовольным всем*, *Запорожец* с *Москвичом* (персонажи, которых можно считать как людьми, так и марками советских автомобилей), *Баптист* с *Небаптистом* — действуют абстрактные, поименованные номерами: 1-й, 2-й, 3-й, а также неживые предметы — *Кусок газеты*, *Урна*, звучит *Голос*, и спорит сам с собой *Автор*; немногочисленные ремарки свидетельствуют об авторской концепции — лишить пьесу заложенного в ней потенциала быть разыгранной на сцене: «Ничего нет, кроме этого текста», — говорится в конце вступительной ремарки, которая, по традиции, должна сообщать о внешних обстоятельствах разворачивающегося действия (Архив БК). Отрицая театральность пьесы, А. Ник еще решительнее разрушает границы между искусством и жизнью, но основной упор у него остается на тексте, делается на текст. Применительно к этой пьесе справедливо замечание Ю. Орлицкого, что такого рода авангардистские пьесы предназначены исключительно для чтения [Орлицкий 2005: 235]²¹. Однако, можно предположить, А. Ник идет еще дальше чужой, например режиссерской, невозможности: он ее декларирует в процитированной начальной ремарке, объявляя главенство текста над действием.

Но есть тексты, в которых зафиксирована действительная акция, пусть она и имеет явно бытовое значение: быт активно вовлекается в оборот художественной практики. Как вспоминает Б. Констриктор, после веселых застолий, когда все уже было выпито, А. Ник любил все опрокинуть, повергнуть на пол. Такая склонность к спонтанным номерам в свое время натолкнула мемуариста на текст:

Ногою топни
Скатерть сдерни
Дубовый стол переверни
По заду хлопни запятую
И спать в кавычки завались.

[Констриктор / Ванталов 2020: 16]

Это стихотворение Констриктора «Искусство версификации», опубликованное в «Транспонансе» (1983. № 17. С. 30), может читаться и как ответ на аниковское (1974):

Стол опрокинут,
Спиртное на полу,
Закусимте друзья:
Приятного нам аппетита!

(Архив БК)

Такой постоянный перекрестный обмен между участников содружества — теперь уже можно с уверенностью сказать — был призван создать новую поэтику,

21 Сопоставление пьес А. Ника с «драмагедиями» Хеленуков и с драматическими произведениями других трансфуристов может быть темой не одного исследования. Пока стоит заметить, что присутствие в пьесе реальных лиц — Бориса Кудрякова, Михаила Кочкина, Аркадия Норинского, Гали Смирновой (невьясненная персона) — сближает пьесу с жанром Хеленуковической «драмагедии»: в драматический диалог свободно вовлечены реплики, которые вполне могли быть произнесены реальными людьми.

следы которой хорошо проглядывают в ряде текстов — как на уровне интенции, так и в плане композиции, тематики и образов. Это содружество, пополнявшееся хоть и не частыми, но значимыми персонами (Сигей, Ры Никонова — с конца 1970-х), А. Ник очень ценил. Эта тенденция получила свое продолжение и в наши дни: образуя своеобразный диалог, под одной обложкой напечатаны произведения А. Ника «Сон о Фелмори» (1974—1985) и Б. Ванталова «Письма в никуда» (2012—2014) [Книга Аксельрод 2022].

Свои письма к русским друзьям по литературно-художественным делам он обычно заканчивал двумя буквами, тогда имевшими совсем другой смысл: ЦК. А у него это означало: «Целую. Коля». Так искусство письма, по определению индивидуальное и требующее уединения, в руках А. Ника, как и ряда его соратников, превращалось в действие, значение которого, преодолевая линейность, переворачивало устойчивые смыслы и угадывалось не сразу. Пожалуй, больше, чем у кого бы то ни было из ближайшего окружения, сюрреальность становится одним из неотъемлемых свойств мира А. Ника, проявляющимся во внимании к логике случайного, хаотического, которые предшествуют появлению осязаемого образа или внятной мысли, как если бы фигура из сна на глазах обретала плоть. Это-то позволило пронизательной Ры Никоновой назвать А. Ника «сюрреалистическим хоботом группы» трансфуристов. Впрочем, это было уже в 1980-е, когда, став автором журнала «Транспонанс» (участие в нем продолжалось с 1980 по 1985 год), А. Ник вовлекает в поэтический текст любые реалии, лишая их места в предустановленной эстетической иерархии. Отказ от предсказуемости привел его к преобладанию макаронических текстов, которые можно считать за аллюзии на чешских поэтов — в первую очередь Витезслава Незвала. Некоторые из них были напечатаны в «Транспонансе», так же как заумные тексты-ребусы, построенные по принципу тотальной метатезы: обмена местами подлежат не только рядом находящиеся буквы, но и целые слоги из удаленных друг от друга слов. Проследившая эволюцию А. Ника — поэта, можно сделать осторожный вывод о его уходе — бегстве из сферы речи, вербальности, пусть бы она и представляла с самого начала нелинейной, то буксующей на повторах, то съезжающей в кювет бессмыслицы. Так осуществлялся проект побега от человеческого, но не от человеческого, в продолжение чего должен был всё более остро осознаваться вопрос о природе человека и его месте на стыке миров.

Многоликий герой А. Ника бежит не только из какого-то места, не только от навязываемых ему социальных (и моральных) рамок, бежит и от «я», понимаемого другими утилитарно. Этот побег промаркирован еще одним мотивом — деления своего «я», своего тела. Так оказывается отмечен не столько распад личности, сколько желание одновременного участия в многомерном мире разных составляющих своего «я»:

Руки мои и ноги,
Нос и голова:
Части моего тела,
Части моего я.

1975

[Трансфуристы 2016: 147]²²

22 Впервые опубликовано в журнале «Транспонанс» (1983. № 17. С. 20).

В процессе бегства от действительности А. Ник подвергает авторское «я» странным трансформациям, смещениям, так что адресант обращения превращается во что-то другое, но так, что и это превращение не окончательное. В «Проекте письма № 5» (19 декабря 1974 года) автор пишет:

Я очень себя люблю, но не как Аксельрода, человека без рода и племени, а как А. Ника. Прошу Вас никогда не сопоставлять и не путать этих двух совершенно разных людей. Так я говорю сам себе, но не знаю, к кому в данный момент из нас двоих обращаюсь (Архив ВЭ).

А. Ник разрабатывает тему неравенства самому себе, не переставая на разные лады размышлять о невозможности выразить свое «я»: то издевательски присваивает себе высказывание Флобера, причем обнаруживая тягу эпатировать читателя тягой к травестированию: «Мадам Бовари — это я, Аксельрод» [А. Ник 1983: 322]; то пародирует знаменитый афоризм Вольтера о Боге: «Если бы меня не было бы, / То меня должны были бы придумать» (1976). Относительность всякой идентификации у А. Ника отчетливо проявляется и в его снах, которые безоговорочно предпочитают тупой действительности, с каким бы местоположением она ни связывалась. Отчасти тут проявилась своеобразная страсть к несуществованию, по крайней мере уж точно — отвращение к принуждению жить по общим лекалам.

Было бы справедливо сказать, что литературное творчество для А. Ника было игрой в прятки с самим собой и со смыслом: он не боится запутывать читателя и запутываться сам. Неспроста в стихотворении «Детстих» (1980) неправильность возведена в принцип самого восприятия, что подразумевает гораздо бóльшую степень неправильности воспринимаемого — в данном случае текста:

...Кто меня правильно слушал,
Тот ничего не поймет!

[А. Ник 2008: 17]

Принцип «неправильного» текста, который оказывается «длиннее языка», экстраполируется на проживаемую жизнь, выглядящую какой-то нелепой ошибкой, происходящей с кем-то другим. Таким образом символически утверждается растворяющееся в пространстве сознание.

Открывшимся ему во снах опытом А. Ник делится в письмах, рассказывая о своем пребывании в стране мертвых, когда ему выпало встретить покойного отца, «потерявшего память о своем облике» [Ванталов 2008: 260], то есть поменявшего тело. Сновидец объясняет это так:

Душа не стареет, тело дряхлеет, разламывается машина. Душа, брат, потом никуда не уносится. Всё дело в том, что она всегда там, а тут тело и машина. Мы вроде радиоприемников, которые ловят волны своей души. Развалится машина, волны пойдут в другую, более новую. Душа туда не уносится, она там, откуда каждую минуту летит, каждую секунду, тело заставляя двигаться (обмен веществ, говорят). <...> Может, каждый из нас вроде баланса, уравнивает Вселенную, чтобы она не опрокинулась и другую Вселенную не задавила. Две Вселенные существуют, это точно. Мы баланс Вселенной № 1 [Там же: 255—256].

Через год он вновь возвращается к этой теме: «...как я уже давно говорил, тело умирает, а душа даже и не улетает, она, наоборот, уже не прилетает ежесекундным импульсом — запрограммированным, между прочим» [Там же: 260].

Эти импульсы, это балансирование и фиксирует А. Ник, отказываясь от четкой и спекулятивной фиксации всего происходящего с ним — ради высвобождения бессознательного, иррационального. Описанная в письмах концепция отразилась в стихотворении, обращенном к тому же адресату — Борису Михайловичу Ванталову:

Б. М.

Мой брат! Зелёная трава
Меня не греет
И небо синее, закутанное смогом,
Меня не радует.
Мой брат! Тут скучно
Без копы в кармане
И люди смотрят подозрительно
На слишком неизмученные руки,
Которые лишь умеют гладить
И раздражать ненужные источники,
Откуда влага бьёт фонтаном,
Как кровь в виске после стакана водки.
Мой брат! Они не понимают скелета
Своего, строения и в теле ищут душу,
Которая летает независимо от них
То небо смогом заслоняя²³.

Такая рефлексия призвана отменить однозначность и законность всего считаемого за действительность-явь. Но эта же осаждающая со всех сторон повседневность, устойчивая ко всякой экспериментальной экспансии против нее, вызывает особое беспамятство: «Самое-то важное я и забыл сказать» (Архив БК). В стихах, как и в прозе, сутобо лирическое оказывается потеснено то формальным моментом, то отвлекающей деталью, то откровенным алогизмом, абсурдом. Главное все равно остается за скобками — замолчанным. Таково требование «неправильности».

Вспомним восторг молодого человека, ощутившего себя в братстве близких по духу людей в условиях выставки в Кустарном переулке. Совсем иная ситуация разворачивается в Праге, где семью Николая и Эденки посетил художник Борис Гурвич, участник филоновского объединения «Мастера аналитического искусства». Вот как описывает А. Ник их общение после того, как гость почитал рассказы, основанные на снах:

И конечно, они не понравились, — пишет А. Ник. — Зачем я их пишу, спросил. Много ошибок, сказал. Грубые слова, сказал и т.д. <...> зачем я пишу сны <?> Я-то ответить не могу на этот вопрос, я и сам не знаю, мне нравятся они. И вот еще, это был такой вопрос, имеет ли какое-либо значение расстановка снов, их после-

23 А. Ник (*Николай Аксельрод*) [Практика] // Трансфуризм. Каталог к выставке в Музее нонконформистского искусства (Арт-центр «Пушкинская-10») (23 декабря 2017 — 21 января 2018). СПб.: ДЕАН, 2017. С. 143.

довательность. Я сказал, что не имеет, что их можно переставлять как угодно и что их последовательность данная, лишь по датам написания этих самых снов. <...> Я понял, что если ты считаешь себя модернистом, или, скажем условно, сюрреалистом, то надо и в жизни таким быть. То есть не только переносить мир на полотно или бумагу — как его видишь, но и жить так, ничего лишнего не воспринимая. Мои сны для меня играют большую роль в жизни. — Ведь всё сон. Явь — это сон, а сон — это явь. Мне очень трудно сказать — почему я *это* делаю, почему *то*. Я, мол, пишу (или пытаюсь писать) — автоматическим письмом. Но это неправда. Автоматическое письмо — это когда обо всём и ни о чем, а я стараюсь писать содержательно — начало, конец. А Б<орис> Г<урвич> спросил: это что (сны т.е.) — ввод к чему-то другому? Конечно, могу ответить я, к смерти (Архив БК).

Выражена реакция на мнение пожилого художника, воспитанного на принципе сделанности, и потому, вероятно, он не мог ни оценить, ни одобрить спонтанного, случайного, «наобумного», вдобавок если все эти компоненты складываются в прихотливый, трудно ухватываемый, никак не поддающийся единому измерению художественный мир. В полемике с такими критиками А. Ник сам, почти не различая стихи и прозу, утверждает: «...глаза на сон не закроешь» [А. Ник 2017: 77]²⁴. А в одном из многочисленных прозаических фрагментов мечтает об очках, которые позволяли бы смотреть сны внимательнее, подробнее.

В своей статье я постарался показать два измерения творчества А. Ника. Могущая показаться банальной схема ухода художника от сковывающей его социальной действительности приобретает у А. Ника более богатый план. Эмиграция, вызванная скорее личными обстоятельствами (женитьбой), чем принципиальным отъездом из СССР, послужила не вращению А. Ника в новые социальные условия, а лишь углублению его маргинальной позиции. Мотив бегства, прослеженный нами, ведет автора в параллельную сновидческую реальность, для которой А. Ник находит самобытные формы как в литературном, так и в изобразительном творчестве. Здесь, наряду с литературным творчеством, дает о себе знать определенный драматизм, конечно — в творчестве отразившийся: бегство как сюжет превратилось в некую жизненную установку, что подвело автора вплотную к границе «я» и не-«я». Абсурдизм литературный вылился в воплощенный абсурд бытия.

Благодаря словесному творчеству А. Ник превратил свою жизнь в головокружительное, рискованное, нередко пугающее путешествие, в процессе которого положение странника-маргинала становилось всё более двусмысленным: оставляемые пространства бесследно исчезали, тогда как то, что должно было приближаться, оказывалось недоступным. В этом гротескном приключении, совмещающем в себе страшное и смешное, герою удается сохранить завидную безучастность к собственному крушению:

Не было. Не произошло.
Не случилось. Всё по-старому²⁵.

24 В письме к брату А. Ник недоумевает: «Сны снятся наперед?» [Ванталов 2008: 253]. Стихотворение 1975 года начинается грозным предупреждением: «Явь — антисон с зубною болью глаз» [А. Ник 2008: 30].

25 Впервые опубликовано в: Транспонанс. 1980. № 7. С. 25. Перепечатано в: Часы. 1982. № 37. С. 147.

Библиография / References

- [А. Ник 1983] — А. Ник [Тексты] // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Т. 4А. Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1983. С. 320—344.
- [А. Ник [Teksty]] // The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry: In 5 vols. / Ed. by K.K. Kuzminsky, G.L. Kovalev. Vol. 4A. Newtonville, MA, 1983. P. 320—344.)
- [А. Ник 2008] — А. Ник. Будильник времени. СПб.: Изд. Виктор Немтинов, 2008.
- [А. Ник. Budil'nik vremeni. Saint Petersburg, 2008.)
- [А. Ник 2011] — А. Ник. «И слезы, и круженье томное». Стихотворения (публикация Б. Ванталова, П. Казарновского) // Зинзивер. 2011. № 7 (27) (<https://magazines.gorky.media/zin/2011/7/i-slezy-i-kruzhene-tomnoe.html> (дата обращения: 15.02.2024)).
- [А. Ник. "I slezy, i kruzhen'e tomnoe". Stikhotvoreniya (publikatsiya B. Vantalova, P. Kazarnovskogo) // Zinziver. 2011. No. 7 (27) (<https://magazines.gorky.media/zin/2011/7/i-slezy-i-kruzhene-tomnoe.html> (accessed: 15.02.2024)).
- [А. Ник 2017] — А. Ник. Сон о Фелмори. Пустые предметы. Валерий Брюсов. СПб.: Юлукка, 2017.
- [А. Ник. Son o Felmori. Pustye predmety. Valeriy Bryusov. Saint Petersburg, 2017.)
- [Берг 2022] — Берг М. Неофициальная ленинградская литература между прошлым и будущим // Берг М. Андеграунд. Итоги. Ревизия. СПб.: Пальмира, 2022.
- [Berg M. Neofitsial'naya leningradskaya literatura mezhdru proshlym i budushchim // Berg M. Andegraund. Itogi. Reviziya. Saint Petersburg, 2022.)
- [Буковская 2020] — Буковская Т. Словарный состав. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- [Bukovskaya T. Slovarnyy sostav. Moscow, 2020.)
- [Ванталов 2008] — Ванталов Б. Записки неохотника. Неполное собрание текстов. СПб.: Алетейя; Киев: Птах, 2008.
- [Vantolov B. Zapiski neokhotnika. Nepochnoe sobranie tekstov. Saint Petersburg; Kiev, 2008.)
- [Гайворонский 2004] — Гайворонский А. Сладкая музыка вечных стихов. Малая Садовая: Воспоминания. Стихотворения. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2004.
- [Gajvoronskij A. Sladkaya muzyka vechnykh stikhov. Malaya Sadovaya: Vospominaniya. Stikhotvoreniya. Saint Petersburg, 2004.)
- [Гуревич 2012] — Гуревич Л. Евгений Семеошников: По ученикам узнаётся // Искусство / The Art Magazine. 2012. № 4: «Ненужное, забытое, недооцененное». С. 179—183.
- [Gurevich L. Evgeniy Semeoshnikov: Po uchenikam uznaetsya // Iskusstvo / The Art Magazine. 2012. No. 4: "Nenuzhnoe, zabytoe, nedootsenennoe". P. 179—183.)
- [Книга Аксельрод 2022] — Книга Аксельрод. СПб.; М.: Пальмира, 2022.
- [Kninga Akselrod. Saint Petersburg; Moscow, 2022.)
- [Констриктор 2009] — Констриктор Б. История одной картинки // Сумерки «Сайгона» / Сост. Ю. Валиева. СПб.: Zamizdat, 2009. С. 49—50.
- [Konstriktor B. Istoriya odnoy kartinki // Sumerki "Saygona" / Comp. by Yu. Valieva. Saint Petersburg, 2009. P. 49—50.)
- [Констриктор / Ванталов 2020] — б. констриктор / Борис Ванталов. Гуляет мозг по улицам себя. СПб.: Пальмира, 2020.
- [b. konstriktor / Boris Vantolov. Gulyaet mozg po ulitsam sebya. Saint Petersburg, 2020.)
- [Кудряков 2017] — Кудряков Б. Интервью Дмитрию Пилюкину // Кудряков Б. Ладыя темных странствий. Избранная проза. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 362—368.
- [Kudryakov B. Interv'y u Dmitriyu Pilikinu // Kudryakov B. Lad'ya temnykh stranstviy. Izbrannaya proza. Moscow, 2017. P. 362—368.)
- [Кузьминский 1983] — Кузьминский К. А. Ник (Николай Аксельрод) // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Т. 4А. Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1983. С. 321—344.
- [Kuzminskij K. A. Nik (Nikolai Akselrod) // The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry: In 5 vols. / Ed. by K.K. Kuzminsky, G.L. Kovalev. Vol. 4A. Newtonville, MA, 1983. P. 321—344.)
- [Орлицкий 2005] — Орлицкий Ю.Б. «Драмагедии» Хеленуктов // Драма и театр. Сборник научных трудов. Вып. 5. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2005. С. 233—244.
- [Orlickij Yu.B. "Dramagedii" Khelenuktov // Drama i teatr. Sbornik nauchnykh trudov. Iss. 5. Tver, 2005. P. 233—244.)
- [Транспозты 1989] — Транспозты / Сост. С. Сигей. Тренто, 1989.
- [Transpoety / Comp. by S. Sigey. Trento, 1989.)
- [Трансфуристы 2016] — Трансфуристы. Избранные тексты / Сост. П. Казарновский. М.: Гиля, 2016.

(Transfuristy. Izbrannye teksty / Comp. by P. Kazarnovskii. Moscow, 2016.)

[Тыркова-Вильямс 1998] — *Тыркова-Вильямс А.В.* Жизнь Пушкина: В 2 т. Т. 1: 1799—1824. М.: Молодая гвардия, 1998.

(*Tyrkova-Vil'yams A.V. Zhizn' Pushkina*: In 2 vols. Vol. 1: 1799—1824. Moscow, 1998.)

[Эрль 1993] — *Эрль Вл.* Книга Хеленуктизм. СПб.: Призма-15, 1993.

(*Erl V. Kniga Khelenuktizm*. Saint Petersburg, 1993.)

Владимир Фещенко

Графолалия в поэтическом письме.

А В А Н Г А Р Д — А Н Д Е Г Р А У Н Д — А Н Д Е Р Н Е Т

Vladimir Feshchenko

Grapholalia in Poetic Writing. Avant-garde — Underground — Undernet

Владимир Фещенко (Институт языкознания РАН, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) takovich2@gmail.com.

Vladimir Feshchenko (Dr. habil.; Senior Researcher, Institute of Linguistics, RAS) takovich2@gmail.com.

Ключевые слова: орфография, языковой эксперимент, поэзия, авангард, андеграунд, интернет, андернет

Key words: orthography, language experiment, poetry, avant-garde, underground, internet, undernet

УДК: 82-1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_187

UDC: 82-1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_187

В статье рассматривается поэтический прием, который предлагается называть *графолалией*, — орфографически аномальные проявления языкового эксперимента в поэтическом письме. Анализируются орфографические девиации, алфавитные трансформации и другие аномалии в начертании рукописного, типографского или компьютерного текста в русскоязычной поэзии от авангарда до интернет-эпохи. В первой части статьи приводятся примеры поэтической графолалии (экспериментов с буквой и алфавитом) в текстах русского футуризма (Р. Якобсона, П. Филонова, И. Терентьева, И. Зданевича). Во второй части обсуждаются языковые примеры графолалического письма в поэзии андеграунда и неоавангарда (Е. Мнацакановой, А. Альчук, Л. Березовчук). Часть третья посвящена современным поэтическим опытам орфографического радикализма и экспериментализма в цифровой среде у таких авторов, как Н. Скандиака, И. Краснопер, С. Камилл, В. Недеогло). Рассмотрены практики разложения языка, поэтической афазии, графолалии и выхода в иноязычие направлены на уход от поэтических конвенций в сторону *лингвистического андеграунда*, своего рода «языка под языком».

The article examines a poetic technique that the author proposes to be called *grapholalia* — orthographically anomalous manifestations of a language experiment in poetic writing. Spelling deviations, alphabetical transformations and other anomalies in the style of handwritten, typographical or computer text in Russophone poetry from the Avant-Garde to the Internet era are analyzed. The first part of the article provides examples of poetic grapholalia (experiments with letters and alphabet) in the texts of Russian Futurism (R. Jakobson, P. Filonov, I. Terentyev, I. Zdanevich). The second part discusses linguistic examples of grapholalic writing in underground and neo-avant-garde poetry (E. Mnatsakanova, A. Alchuk, L. Berezovchuk). Part three is devoted to contemporary poetic experiences of orthographic radicalism and experimentalism in the digital environment by such authors as N. Skandiaka, I. Krasnoper, S. Kamill, V. Nedeoglo). The considered practices of language decomposition, poetic aphasia, grapholalia, and foreignisms are aimed at moving away from poetic conventions towards the *linguistic underground*, a kind of “language underneath language”.

«Распад языка» в русскоязычной поэзии начался с опытов футуристов и заумников 1910-х годов. При этом «распад» понимался тогда не в смысле регресса, угасания идентичности конкретного национального языка, а в смысле трансформации правил строения слова или предложения. По аналогии с химической терминологией, в результате «распада» системы (как и «распада атома») должны возникнуть новые системы, новые отношения между элементами системы. Именно к этому стремился В. Хлебников в тексте «Разложение слова» 1915 года,

ресемантизируя слова, начинающиеся с одной согласной буквы. Из нового принципа объединения слов зарождалась, как писал Ю.Н. Тынянов, «новая семантическая система» [Тынянов 2002: 371]. Будетлянин, «взрывая глухонемые пласты языка» [Там же], то есть активируя языковое подполье, раскладывал слова по математическим, геометрическим и физическим законам, подобно современным ему радиоактивным опытам в химических лабораториях.

Стремление футуристов расшатать язык до его мельчайших единиц выразилось не только в семантическом эксперименте над словом («Слово как таковое»), но и в формально-семантическом — над звуком и буквой (фоникой и графикой) как носителями смысловых различительных элементов (фонем) («Буква как таковая»). Начертание слова в новой орфо- и типографике осмыслялось как необходимое продолжение «разложения слова»:

Вы видели буквы их слов — вытянутые в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы — не буквы, а клейма! А ведь спросите любого из речазей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании [Хлебников, Крученых 2000: 49].

Хлебников призывал «примирить многоголосицу языков» «немыми начертательными знаками» [Хлебников 1986: 621], образчики которых он во множестве предлагает в своих рукописях¹.

В данной статье я рассмотрю явление, которое предлагаю называть *графо-лалией* (по аналогии с термином «глоссолалия») — орфографически аномальными проявлениями языкового эксперимента в поэтическом письме. Эксперименты в поэтической орфографии Серебряного века, авангарда и советского времени становились объектом научно-популярной заметки [Григорьев 1966]. На материале современной русской поэзии Л.В. Зубова анализировала «орфографические вольности» как частные, окказиональные случаи отступления от нормы, отмечая их связь с историей языка и историей культуры: «...поэзия, постоянно семантизирующая формальные элементы языка, занимает весьма активную позицию и по отношению к орфографии» [Зубова 2001: 52]. В русле лингвопоэтики значимо также исследование метаграфематики как измерения поэтического текста [Фатеева 2010], включающего и орфографику. Далее речь пойдет именно об орфографических девиациях, алфавитных трансформациях и других аномалиях в начертании рукописного, типографского или компьютерного текста, преимущественно в русскоязычной поэзии от авангарда до интернет-эпохи.

1. Письмо и правописание у русских футуристов

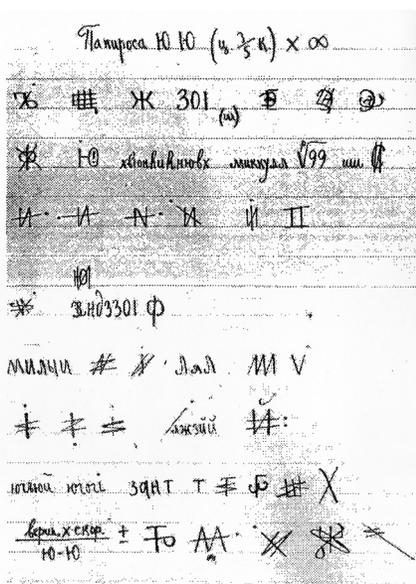
С первых выступлений футуристов заумный язык утверждается как противостояние обыденному языку:

Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выразиться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим),

1 О буквенно-графических экспериментах русского авангарда см.: [Сахно 2016].

заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т.д.) [Крученых 2000: 44].

К экспериментам в зауми прибегал и Р.О. Якобсон, первый теоретик поэтического языка, чтобы продемонстрировать, насколько язык поэтический может противостоять языку практическому в плоскости звучания и письма. То, что гораздо позднее, в 1970-е, он называл «грехами шестидесятилетней давности», в 1915-м служило моделью перехода от по-хлебниковски понимаемого «самовитого слова» к концептуальной формуле «поэтический язык как язык с установкой на выражение»: *мзглыбжвуо йххъяньдрю чтлэцк хн фя съп скыполза / а Втаб-длкни тьяпра какайзчди евреец чернильница* [Якобсон 2012: 190]. В этом двустишии аномальны не только грамматический строй и лексический состав, но и просодически-фонетическая система русской речи. Но такой лингвистический эксперимент на грани поэтической афазии породил в результате научный прорыв в официальной науке о языке и литературе. Заметим также, что Якобсон пробовал себя и в чем-то напоминающем асемическое письмо. В письме В. Хлебникову от 1914 года приводится «образчик новой поэзии», составленный из «сплётов букв», напоминающих музыкальные аккорды (ил. 1).



Ил. 1. [Там же: вкладка]

Якобсон-будетлянин тут же в письме признается в том, что такие экспериментальные опыты — трамплин для новых идей в искусстве: «Далее, эти сплёты не могут быть вполне приемлемы физически, но доля приемлемости — необходимая предпосылка нового искусства» [Там же: 115].

Орфографические реформы пред- и послереволюционных лет побуждали футуристов отходить от конвенционального правописания и делать орфографические аномалии конструктивным приемом. Так, П. Филонов пробовал на письме совмещать (полу)-заумный язык с искаженной орфографией, как в этом отрывке из поэмы «Пропевень о проросли мировой» (1915):

измор паросый сребр ожар медвѣжји ѡомъ чайныи ро-
зан водам свѣтлым номирально морить о зимѣ зимаает
на земнем уводѣ пролетло овѣтнит олетыванье лѣтнь и
нѣжно озолотит косу до дѣввих позвонков кудрями за-
шеи высоко высоко щиток грудной въ полволну днев-
ную оидеть лица румяницей открыто и губы тронуло
равно зовом а ночи безъоко окружать тѣло чистой ту-
чей и явят царствованье въ раискія ворота.

[Филонов 1999: 311]

Эксперименты с поэтическим письмом, к которым прибегал и Хлебников (например, в манифесте «Наша основа»), были продолжены и далее. Радикальнее всех в области типографики были поэты группы «41 градус». В «Трактате о сплошном неприличии» И. Терентьева различные начертания букв русского и других алфавитов буквально в каждой строке острают нормативный язык, карнавально обыгрывая всякую языковую правильность, как в этом фрагменте о «русском языке», который «ничем не брезгает», и о «вселенском значении» «русской ругани» (ил. 2). В одном из стихотворений 1919 года такие орфотипографические «фокусы» балансируют на грани обценной семантики, окказионального словотворчества и заумной глоссолалии (ил. 3).

Вопервых — **РУССКАЯ** — **ВСЕ** — **Ж**
 —самый крѣпкій и разнообразный: anglічане
 говорят только на провалившемся языкѣ (Тиф-
 лис=Шифилис), italianцы— высуня (вопа сѣра),
 поляки на зубах (цикаво пшез джви патшить),
 а французы—однѣми губами (Minion!) Русскій
 ничѣм не брезгает: **Х**аркает, **Ы**кота и высочай-
 ше **Ю**кает! Отсюда **ВСЕЛЕНСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ**
 русской ругани:—верхній регистр! Елки палки!

Ил. 2 [Терентьев 1920: 3]

^{1/2}, вершка под платкой

Ц **П** **О** **С** **З** **Я** **М** **О**
В **Р** **В** **Т** **И** **С** **У** **К** **И** **Н** **А** **Д** **О** **Ч** **Ь**
Р **О** **М** **У** **Л** **И** **Р** **Е** **М**
У **Д** **У** **Д** **Ь** **И**
Ф **О** **Р** **М** **Е** **Н** **Н** **О** **Й** **Б** **Л** **Я** **Х**
С **О** **З** **Д** **А** **К** **Р** **У** **Т** **Е** **Р** **Д** **И** **Г** **О** **Н**
С **Л** **О** **В** **О** **И** **З** **В** **Е** **Р** **Ж** **О** **Г** **В** **А**

Н **Е** **П** **А** **Б** **А**
Н **Е** **Б** **А** **Д** **А**
С **Т** **А** **П** **А** **Г** **А**
Я **Н** **О** **Г** **А** **Х**
Н **А** **Г** **А** **Х** **А** **А** **Х** **А**
 готово

Ил. 3 [Терентьев 1919: 134]

Стратегия «возрождения языка» через поэтическую глоссолалию предлагается «заумником» И. Зданевичем. Еще в ранних своих выступлениях в защиту чистой заумной поэзии («звукופиси» в противовес «знакописи») он апеллирует к языковорению и необходимости переосмысления поэтического письма. По-видимому, для выступления в «Бродячей собаке» Зданевич пишет еще в Тифлисе тезисы «О письме и правописании», датированные июлем 1913 года. Затем эти тезисы разворачиваются в отдельный «Манифест о правописании» и, наконец, в пространный трактат с тем же названием «О письме и правописании». Современная ситуация, при которой орфография консервирует уже давно мертвые процессы в словообразовании, «умирающее слово» (10, 98)², не устраивает поэта-футуриста. Новая поэзия требует новых средств фиксации речевого потока, или «хранения слова» (10, 93), как называет Зданевич эту задачу. Необходима «борьба» против «зла письма» (10, 98). Современная орфография «необязательна», ей нужна «свобода» (10, 99). Существующая орфография случайна и не оправдана, она омертвляет слово, расчлняя его на неживые знаки. Необходимы, призывает Зданевич, новые «начертания», чтобы обеспечить свободу «языка, пригодного для искусства» (10, 98). Чуть ниже эта задача формулируется так: «Очистка от наслоений и выяснение основного

2 Цитируется по материалам архива Государственного Русского музея, фонд И. Зданевича (ф. 177). В скобках указывается номер единицы хранения и через запятую — номер листа или листов.

принципа в правописании для искусства» (10, 98). Грезы Зданевича о новом, «чистом» письме находят позже аналогию со «звездным языком» В. Хлебникова и «фонической музыкой» А. Туфанова.

Манифест Зданевича «О письме и правописании» заканчивается пророчеством о новой эпохе освобожденного посредством звукописи человечества: «...человечество сумеет вернуть себе чисто слово. Когда звукопись убьет письменность, настанет новая эпоха человечества... В эпоху звукописи слово закреплено, но устно и свободно от покоя. Эту эпоху начинаем мы — ее пророки» (13, 18). Таким образом, «борьба с существующими формами и способами правописания» не должна ограничиваться лишь реформой орфографии как таковой, но и направлена «на перевоспитание человеческой психики» (10, 93).

Еще до того, как перейти к собственной заумной поэзии, И. Зданевич пытается обосновать лингвистически переход на новые системы орфографии в поэзии. Уже на следующем этапе, в 1914—1918 годах, эти попытки будут воплощаться им на практике и в теории зауми. В одном из первых футуристических стихотворений Зданевича, «гаРОланд», опубликованном Режисом Гейро [Зданевич 1998] и предположительно датированном 1914 годом, автор пользуется приемом растягивания гласных и согласных на письме, а также различными диакритическими знаками, знаками ударения, апострофами, цифрами над словами. Зданевич не останавливается на звуковых достижениях прочих футуристов, что приводит его на следующем этапе к графолалии³ (поэтической глоссолалии на письме), звуковому экстремизму дада и «41 градуса».

Характерна позднейшая аргументация И. Зданевича в парижском докладе 1922 года, в котором он от лица себя, а также своих «союзников» Крученых, Хлебникова и Терентьева сообщал о том, что человечество страдает некоей жемчужной болезнью, лечение которой не может в настоящее время предложить никто, кроме Компании докторов из «41 градуса». Эта болезнь связывается им с поражением человеческого языка и проявляется «в виде твердых зерен в складках организма живого языка (*langage vivant*)» [Ильязд 1982: 294]. Язык может постигать одна аномалия — он возвращается время от времени к своему доязыковому состоянию. Тут-то, согласно Ильязду, и образуется эта самая «жемчужная болезнь», которая может быть, впрочем, обращена в добро. Далее в тексте становится понятно, что лечение этой болезни — поэтическая задача, которая

заключается не в том, чтобы вовсе изолировать жемчуг от окружающего его живого языка, как того требовала парнасская школа, или чтобы дать место одностороннему истечению выделений жемчуга в здоровую среду, согласно мнению эстетической школы, или, наконец, односторонне питать его соками живого языка, как учила о том школа реалистическая [Там же: 295].

Проясняется, что под жемчугом здесь имеется в виду звукопись и вообще звуки языка, а жемчужная болезнь, очевидно, — это вообще звуковая «заумь», противостоящая здоровому языку (обыденному и классически-поэтическому). Поэтическая афазия становится у Зданевича, как и у его парижского современника А. Арто, сопротивлением слишком здоровому и велеречивому логосу.

3 Термин, образованный по аналогии с «глоссолалией» как «говорением на языках». От греч. *grapho* — пишу и *lalo* — говорю, бормочу.

У Зданевича распад языковых конвенций и растворение русского языка в глоссолалической стихии зауми сопровождается еще и радикальным сдвигом в типографской визуализации поэтического письма (в его «заумных дра»)⁴.

Поэтические стратегии В. Хлебникова и И. Зданевича в обосновании нового поэтического языка и новой поэтической системы письменности представляют одно из направлений «распада языка»: они стремятся либо построить новый, более совершенный язык взамен существующего (Хлебников), либо «вылечить» наличный язык лекарством звукописи (Зданевич). У обэриутов-чинарей на смену глоссолалии как звуковой утопии за пределами логоса приходит алогизм как подпольное орудие борьбы с чрезмерно разумным, тотализирующим логосом. Характерно в свете нашей темы и обращение Д. Хармса с орфографическими нормами: девиации, свойственные его рукописным текстам, явно таили в себе карнавализацию «правильного» языка⁵.

Как показала И. Сандомирская в исследовании о насилии и бессилии слова в сталинский период, обэриутские уходы в молчание, апофатику и алогизм были связаны в том числе с давлением языка эпохи. Парализованное властью и насилием слово «как бы теряет свою телесность, превращаясь в “бормотание”, в тайнопись, в обэриутскую трансцендентальную алхимию» [Сандомирская 2013: 9]. Некогда активное слово впадает в состояние, когда «на место субъекта речи становится пациент, не агент речи, но “жертва” языка... когда слово уже не несет в себе смысла» [Там же]. Думается, что поэзия А. Введенского была тем последним судорожным рывком агонизирующего уже поэтического слова в эпоху политического террора и лингвистического подполья, прежде чем поэтическое высказывание за пределами логоса потеряло все шансы на выживание.

2. Графика письма в поэзии андеграунда и неоавангарда

Растворение языка в деформированной речевой стихии как результат катастрофических процессов в истории и обществе было продолжено в послевоенное время уже на почве других языков, в отсутствие возможности высказывания за пределами логоса в советском поэтическом дискурсе. И. Зданевич неумоимо следует принципам «41 градуса» и после войны, находясь во Франции. В 1949 году он собирает и выпускает антологию «Поэзия неведомых слов» («Poésie des mots inconnus»), включая в нее авангардные тексты на основе зауми и графолалии самых разных авторов — от А. Крученых и И. Терентьева до Ю. Джоласа и П. Пикассо. Выпуск этого собрания авангардной типографики был для Ильязда ответом на выступления леттристов — молодого поколения авангардных французских поэтов, художников и музыкантов.

В 1947 году еврейский эмигрант из Румынии И. Изу, прибывший в Париж и грезящий о «новой республике букв», опубликовал трактат-манифест «Введение в новую поэзию и новую музыку», содержащий «Манифест леттристской поэзии». Основными поэтическими оружиями в послевоенной Европе

4 См. подробнее в статье [Фещенко 2013], где метод Зданевича-Ильязда назван «поэтической графолалией».

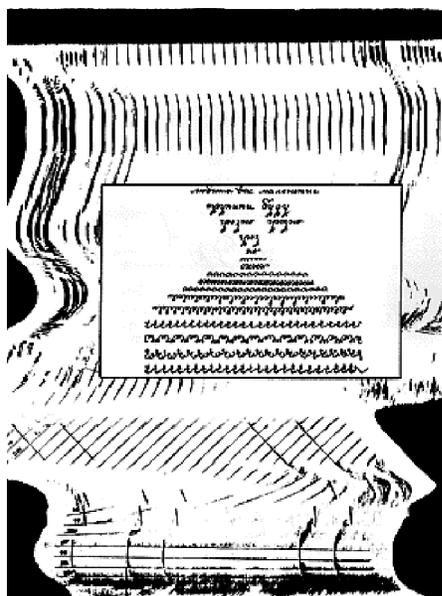
5 См. об орфографическом сдвиге у Хармса статью: [Кобринский 1998].

Изу провозглашает букву и звук, полностью освобожденные от семантического груза. Изу параллельно проводит эксперименты с письмом, со звучанием и с исполнением по-новому осознанной словомузыки. Изу, по признанию специалистов, был одним из тех, кто запустил механизм «молодежной революции» во Франции 1950—1960-х. В манифесте «Леттризм и революция молодежи» (1948), а также в политэкономическом трактате «Восстание молодежи» (1949) были вброшены тезисы, взятые на вооружение ситуационистами и прочими революционерами мая 1968-го. Звук и буква в леттристском эксперименте стали мощными инструментами реконфигурации языка, искусства и социального протеста.

В русскоязычную поэзию идея расщепления слова возвращается в экспериментальном письме Е. Мнацакановой. Начиная с 1940-х годов она создает авторские книги-альбомы, в которых изобретаются новые способы совмещения графики и фоники. Причем если сами тексты сохраняют языковой субстрат (на основе кириллицы и латиницы), то оформления книг включают в себя внеязыковые опыты письменности на пограничье между чистой графикой и асемическим письмом⁶. Прорисовка отдельных букв образует репититивные рукописные графолалические серии, чередуясь со словесными рядами и абстрактными орнаментами в едином синтетическом вербально-визуальном письме (ил. 4, 5).



Ил. 4 [Мнацаканова 1980—1986]



Ил. 5 [Мнацаканова 1997: 65]

В 1972-м Мнацаканова пишет «Реквием» — свой опус магнум, свою ораторию, звучащую как лаборатория слова, где «голоса оживают в звуках и буквах». По позднейшим комментариям самой поэтессы, «Реквием» — «новая модель и

6 Асемическое письмо я отличаю от графолалического. Если в первом лингвистический язык не используется, то во втором эксперимент ведется на базе языковых единиц с принятой алфавитной основой.

новое слово» [Мнацаканова 2003]. Слово здесь подвергается распаду, словно тела в лазарете под воздействием болезни. Частицы слов, развезенные по странице партитуры, — будто бы расчлененные органы чувств, связанные, однако, музыкальным законом согласования. Создается поэтическое пространство «боли», когда речь становится бессвязной, но одновременно стремится к заживлению силами нового буквенного и звукового порядка:

Брат Септимус	едва ли	
едва ли е два	бо два ли	
либо два	бо три ли	
ли два	бо много	
ли	там бы	
бо два ли	ло	
бо три ли		
бо много там бы	либо много там бы	
ло	ло либо бы	
невидимых	ло.	

[Там же]

Целановское «бормотание» (которое есть, как пишет И. Сандомирская, «свидетельство автодеформации слова» [Сандомирская 2013: 324] здесь приобретает силу лечебного заговора, магически преобразующего словесный поток. Слова сливаются в минималистичный речитатив, образуя орфографические и фонетические гибриды:

БРАТ! Болят и гноят и гноятся пустые глазницы!
 бродитбратбредитбредбродбратбре
 дитбредетбредетвпередбредетбредетбрат
 БРАТ! Болят и скорбят и струятся пустые
 глазницы!
 В лазарете Сестер Непокойных — покойник...
 бродитбратбродитбредитбредбратбродбро
 дитбредет в беде в беде в дожде в дожде в дожде вежды струятся слепятся
 дождедаждьдаждьдаждьдаждьнам днесьднесьвесьв беде.

[Там же]

«Реквием» Мнацакановой (как и ее же «Маленький реквием» из книги «Arcadia», как и «Предчувствия реквиема» Г. Айги, как и во многом уже «Реквием» А. Ахматовой) — это еще и реквиемы по первоначальному, с трудом прорывающемуся сквозь толщу языка потоку бездонной прозрачной речи. Магия слов, «чей смутный смысл остается неразгаданным», продолжает оставаться механизмом обновления и «лечения» языка, как ранее у Зданевича.

Эмигрировав в 1975 году в Австрию из страны родного языка, Мнацаканова писала из чужой языковой и культурной среды в Вене, тем самым делая русский язык как бы иностранным для себя. Хотя она всегда предпочитала отшельническую жизнь поэта в глубоком андеграунде (и в СССР, и в эмиграции), не вовлеченного ни в какие течения, ее ранние произведения оказали заметное влияние на некоторых поэтов московского подполья 1960—1970-х годов. Ранние поэтические произведения А. Монастырского (который отмечал свою

преемственность к Мнацакановой) демонстрируют приверженность минималистскому квазизаумному стиху, граничащему с ритуальной глоссолалией на письме, как в этом отрывке из стихотворения 1973 года:

недбезность
полей
нсн
влюдбинность
холми
нсн
д` бнсн
хилмо
нсн
неббезность
полей
нсн
волни
д` бнсн
вилно
нсн
висне
нсн
весни
д` бнсн.

[Монастырский 2010]

Подобные повторяющиеся мантраподобные приемы были характерны для русских поэтов-авангардистов 1990-х годов, таких как Л. Березовчук, которая использует графолалию в своем цикле «Раги», в частности, в поэме «Обреченные на фальстарт». Вот пример одной из таких медитативных «раг»:

1. -----
2. раградадаиграграДадаиграградАда—ДвасынаВыданыдва-
3. рагу ста “ля”. Каста гудит: гибель чина. Каста гудит: гибель

1. -----//Я все земное
2. СынавыДаныдвасынаВывданыДвасынавыДаны//—СынАгир-
3. чина. Каста гудит: гибель чина. Даги пляска. Даги пляска. Да-

1. отдам вам, танцующим всеведением на пылающем диске солн-
2. расватАнгирасынАгиррасватАнгирасынАгиррасватАнгираса-
3. ги пляска. Очи жреца. Очи жреца. Очи жреца. Ель гудит: дите

1. ца, только наделите богатствами Царя и Царицы ничтожного
2. гангиРасараГангиРасараГангиРасарисаРасаРисаРасаРисари-
3. льда рагу начало касты. Ель гудит: дите льда рагу начало ка-

1. слугу. Тогда он из грязи поднимется — высок и в силах пове-
2. СариСаристаГрантаСынасариСтаСанаАристантаАристантаА-
3. сты. Ель гудит: дите льда рагу начало касты. Сталь даги —

[Березовчук 1999]

Многоязычную глоссолалию практикует С. Завьялов, в стихах которого, как заметил А. Скидан, «экспансия глоссы превращается в настоящую глоссолалию, а партитура оказывается рассчитанной на множество голосов» [Скидан 2001: 55] В цикле с названием «МОКШЭРЗЯНЬ КИРЬГОВОНЬ ГРАММАТАТ / БЕРЕС-ТЯНЫЕ ГРАМОТЫ МОРДВЫ-ЭРЗИ И МОРДВЫ-МОКШИ» речь неоднократно сбивается на многоязычное заклинание на грани заумы и глоссолалии:

**Кодамо моро минь моратано?
Эрзянь морыне минь моратано.
Кодамо ёвтамо минь ёвтатано?
Эрзянь ёвтамо минь ёвтатано.**

Какую песнь мы запоем?
Мордовскую песню мы запоем.
Какую повесть мы поведаем?
Мордовскую повесть мы поведаем.

[Завьялов 2003: 92]

Музыкальная линия в деформации языка радикализуется в поэзии А. Альчук, достигая предельной минимализации языковых средств. Если в своей первой книге «Двенадцать ритмических пауз» (1994) автор строит стихотворную речь на обозначенных в названии паузировках, умолчаниях между словами, то в более позднем сборнике «не БУ» (2005) поэтический материал свертывается к композициям из кратких слогов, напоминающих ноты (*побег из (тем НО ТЫ)*)⁷. В качестве нот выступают части слов, звучащие то как пунктирные отрывки смыслов, то как частицы и междометия, размечающие пространство стиха. Так, слог *но* словно отъединяется от слова *сказано*, разбивая его пробелом на лексему «сказа» и союз «но» (*сказа НО*), а словосочетание «как бы то ни было», наоборот, смыкается в нерасчлененную глоссолалическую секвенцию *какбытонибыло*. Освобожденные от привязанного морфологически смысла, частицы слов структурируют заумные последовательности звуков наподобие музыкальных гамм: *в хру-ст-альном МИ / РЕ после ЛЯ / (а ФА зия)ет ДО темна* [Альчук 2005: 38]. Афазия в буквальном смысле управляет развертыванием стиха, заставляя звуки, их сочетания и пробелы-паузы между ними обнажать алогичную природу музыки, о которой писал А. Лосев в трактате «Музыка как предмет логики».

3. Поэтическая графолалия в интернете и «андернете»

Распад языка радикализуется и рефлексруется в поэзии Н. Скандиаки, уже в рамках интернет-пространства. Используя в русле Г. Айги и А. Альчук неординарные позиции слов в строке и разбивающие речь пунктуационные знаки, Скандиака устремляется в ту зону за пределами грамматики и логики, где высказывание отменяет и дискредитирует само себя, но в результате этого стирания остаются «разрывные следы»: [*учащенные/утешенные*] *следы (звезды?) /*

7 См. о графике Альчук в диссертации: [Суховой 2008].

искаженные следы / телефон [Скандиака 2006]. Поскольку *все ушли с фронта вещей и забывали родной язык*, акт называния вещи оборачивается рассыпанием фразы:

зима/ (холодно: и)/ наладилась
 новую ночь
 с новым ветром без слов
 надо было как-то назвать
 меня подрезал какой-то мир
 зеркальным, без слов.

[Там же]

Поэтическое письмо Скандиаки крайне экспериментально и аномально: в нем рушатся все конвенциональные законы грамматической и лексической связности. Можно было бы назвать ее тексты поэтикой *glitch* — по аналогии с музыкальным стилем в электронной музыке или техникой в цифровом искусстве: в таком письме доминируют вербальные эффекты, обусловленные ошибками и сбоями в использовании языка по правилам, но эти сбои и помехи могут запускать свою систему смыслопроизводства, в результате чего поэтический текст выглядит часто на первый взгляд как компьютерно-сгенерированный словесный беспорядок, но пристальное прочтение выявляет вполне поэтически нагруженные интенции автора. При этом зачастую знаки пунктуации и компьютерного кода становятся дополнительным алфавитом поэтического письма⁸.

При чтении текстов Скандиаки (публиковавшихся, как правило, в ее нескольких блогах и выглядящих как «посты» в социальных сетях⁹) складывается впечатление, что автор прибегает к инструментам машинного перевода и переводческих ресурсов. То есть текст, вроде бы написанный на русском языке, производит эффект словно бы переведенного, перекодированного с иных языков. Часто следы этой техники остаются в тексте: (*про мульти-тран*) / ?спасибо за смещённый гул / за *involute heart* (скрученное сердце?; *laudable (clappable)*, / *collapstible outskirts of apples* (похвальная (для похлопывания), / складная округа яблока). Характерной чертой письма Скандиаки является транслитерация другой письменностью, направленная на остранение, своего рода «иностранизацию» исходного языка письма. Латинский шрифт транслитерируется в кириллицу и наоборот: *цoмпетитиoн ин гивинг уп смокинг*¹⁰; *ja tozhe gorzhus' vashim jandlem*¹¹.

В фарватере этих транслингвальных и транслитеральных опытов в поэзии русской диаспоры двигается И. Краснопер, проживающая в Берлине. Однако, прибегая к многоязычию, она исследует скорее моторно-ритмические свойства межъязыковой паронимии: *herr chikov / her mania / her namia // herr dal mne*

8 Помимо Н. Скандиаки, к дигитальным практикам глитч-поэзии обращаются в русскоязычном контексте А. Черкасов, А. Месропян, К. Азёрный, О. Русакова.

9 После 24 февраля 2024 года Скандиака удаляет практически все свои личные блоги и тексты в них из сети. Они оказываются недоступны для читателя и уходят в полное подполье.

10 <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-1/skandiaka/> (дата обращения: 10.07.2022).

11 https://polutona.ru/premia/2007.php?show=rets46_scandiacka (дата обращения: 10.07.2022).

*imya mne / i po her / poheru mne ego imya // est u menya imya mne / i ono mne / bez mneniya / bez nih // bez healing / a / bez hochu // moyo imya mne / von // von / fonom mne imya mne / mir mein name / moyo herrr mania / po / dar / il a // iz ula // излила // из вирила / из z vala // из валяв / ва / я / в // she¹². Образуются своего рода алфавитные гибриды, или «оборотни», когда написание буквы или слова в другой раскладке (латиницей или кириллицей) прочитывается как минимум двояко, в зависимости от языкового кода (*i po her*).*

Создание таких текстов — игровой и пластичный способ изучения языков в процессе написания, а также обучения переводу и автопереводу с одного языка на другой: *i've been throwing things around / я тут набросала кое-что // i've been collecting some words / пожалуйста посмотри // das ist ein entwurf / набросок, да и только // подкинь чего-нибудь сверху / toss in // здесь на поверхности нахлобучено / oberfläche // где-то гладко, где-то торчит / go over it // поверх через / over and through. Разложение слова у Краснопер следует линии Мнацакановой, не погружаясь в чистую заумь, а открывая в расколах слов и многоалфавитной графографии неожиданные искры смыслов: *momentan / tomen-tongue / papin-tongue / moy man tongue / moy seychas tongue / moy podchas tongue / moy ukradkoj tongue / moy ukradennyu tongue / moy vernutyu tongue / moy zavernutyu / moy povorotlivyuy / povorotnyuy / moy zurück nutyuy / вынутый ман / стан / moy tselyuy / moy do dyr / moy drugoy tongue / moy mor gal / gus' / gus'kom moy tongue / golovoy motal / moy rasstayavshyuy tongue / raskalennyuy / moy oskal / ne iskal / ostorozhno / mol tak. Орфографические аномалии запускают процесс ревербераций между единицами двумя языков и шрифтов: *афтор aftore / афтор жив / ой / after what / афтор that / афтор this / афтора пишут*.**

Подобные межъязыковые орфографические вариации использует и С. Камилл в стихотворении «*moj dvoinoj yazik*». Шведский алфавит с его специфическими диакритиками здесь скрещивается с русской кириллицей: *roditeli moyego yazika // rådíly drugih / razdariv im chuzhoe zvuchanije // tyanutsa drug k drugu / v vågonah vyezhaјut / i vozyatsja — / vagabond* [Камилл 2021]. А кириллизация шведских слов оборачивается глоссо- и графофалией с проблесками неожиданных транслингвальных смыслов: *митт спрокс фёреддрар / фёреддрар андра / фёреддрар летен / драc мот варандра / и вагнар вандранде вагабондер / до висас. Языки переводят друг друга, будто обмениваясь травестийными обликами: примеряю два языка / jag tar prov på språk / снимаю как платья / tar av dem som klänningar. Характерно в этой связи также другое стихотворение Камилл, названное в духе графофалической игры «*РУССКОРЗЫЧНЫ УВНУОН*» [Там же]. В нем начальная строфа «на русском языке» отзывается в следующей переводом «на русскую речь», а дальше — по очереди — на иностранные языки (немецкий, украинский, шведский и казахский), предлагая читателю вслушиваться и всматриваться в иноязычные азбуки, пусть и без знания самих языков — ради самой игры языковых зеркальностей.*

Замечу, что некоторые тексты И. Краснопер и С. Камилл печатаются в том числе на ресурсе «*Syg.ma*»*, который с некоторых известных пор является запрещенным в РФ и заблокированным в стране. Таким образом, мы имеем дело

¹² Тексты И. Краснопер опубликованы в соцсетях и предоставлены нам самой поэтессой.

* Включен Роскомнадзором в реестр запрещенных сайтов.

с андеграундом (и литературным, и лингвистическим) в новых виртуальных условиях. Можно назвать эти новые условия *андернетом* (undernet) как цифровым андеграундом в интернет-пространстве¹³. На «Сигме»* печатаются другие новые поэты, экспериментирующие с языком. В частности, в свете темы языкового распада характерны тексты В. Недеогло, использующие вместо традиционных русских букв различные схожие типографские символы¹⁴. Они выглядят так, как будто написаны на некоем «битом» русском языке. Такая графолалия демонстрирует, как выглядел бы алфавитный распад, или полураспад в русском языке:

ѵдопала дверь языками
 бог с ними бог с нами
 ц с нашими снами

комнатуго/пило °в °языке

тут ж̄арко

вчера петербургские улицы в ж̄илаѵ текли лихорадкой
 торчмя не ерошились з-ябко
 кроѵцась спозаранку¹⁵.

Русский алфавит здесь взаимодействует с другими принципами фонетической записи, демонстрируя в духе глитч-эстетики сбой в кодировке, приращивающие смысл: *се час я язык семь / завтра я язык есмь / Ѡ Ѡ Ѡ / *jɪnčü / én-śwa <...> свѵ боднуб зеемл ю̂ / в аблативе цели / в аблативе орудия / ablativus causae / *jɪnčii: / <...> не возможно úzhe / быть экзорусской° devochkoï с экзотической фамилией / и варварским ínenet¹⁶.*

Орфографические сдвиги в текстах Недеогло осуществляют трансгрессию обыденного, конвенционального, линейного языка. Буквы здесь оживают и — благодаря различным графическим трансформациям — обретают каждая свой характер, не теряя конвенциональной функции обозначения звуков. Глаз читателя начинает блуждать в этом усложненном компьютерно-языковом коде, и каждое слово, будучи вроде бы обыденным (не заумным), предстает само-

13 Появление в 2000-е годы в рунете так называемого йазыка падонкаф, или «олбанского йазыка» (с явными референциями к орфографическим девиациям И. Зданевича) первоначально тоже было явлением цифровой контркультуры, однако очень быстро переросло в массовый лингвокреатив, профанировав авангардный радикализм такой графолалии. В этой связи Л.В. Зубова в свое время отмечала: «Пожалуй, сейчас главное, что мешает поэтам в полную силу своевольничать в орфографии, — это “олбанский язык”. Именно массовость его распространения заранее превращает орфографические деформации в банальность. Но усложнение задачи должно пойти на благо поэзии» [Зубова 2008]. В диссертации [Климик 2019] рассматривается широкий спектр лингвокреативной орфографии в массовой литературе последнего времени (преимущественно в прозе), которую, однако, вряд ли можно назвать экспериментальной в силу ее повсеместной распространенности.

14 В 2023 году вышел дебютный сборник текстов В. Недеогло «Русские девочки кончат свободной землей» [Недеогло 2023].

15 Недеогло В. geschwisterplatz+v+постсупермаркете // Syg.ma*. 2023. 2 ноября.

16 Недеогло В. jə-будь русской+ой+ѵой/на/рбсцию! // Syg.ma*. 2022. 22 апреля.

* Включен Роскомнадзором в реестр запрещенных сайтов.

значным комплексом (сверх)буквенных символов. Письмо это словно обнажает плоть русского языка, но не гладкую, четко читаемую его поверхность, а изъеденную аномальными и патологическими процессами толщу означающих, что читается и на уровне означаемых: *язык есть бог / у тебя во рту / rusk'ij' ji' zik это пена на губах° / иногда мыльная иногда кровавая / язык это пена на гу БАХ / пена у рта это неражденное слово sochetanija.*

Символичны самонаименования — описания жанровой природы этих текстов: *серебрятская поэма отпечатанная кончиком языка на сурь возлюбленного; челночное.скольжение по°беж.крайней°плоти русского↔языка°; прощеска я поема о русском языке насилия и причастия, написанная на экзорусском языке любви, яда, нефти и вечности* и т.п. Об этих опытах поэтического письма на разрушающемся после 24 февраля 2022 года русском языке на той же «Сигме»* был опубликовано эссе А. Войтовского, комментирующие подборки Недеогло (и еще некоторых графолалических экспериментов последнего года):

Жанр одной из них был обозначен как «экзопозитический текст», а в подзаголовке к последнему указано, что он написан «экзорусским языком», то есть русским, надевшим «экзоскелет» Юникода. Тексты Недеогло представляют собой масштабную экспериментальную трилогию и затрагивают множество тем, в том числе связанных с реакцией на травму войны. В них предлагается разносторонняя рефлексия «русского языка насилия» [Войтовский 2023].

В эссе рассматривается целый ряд таких практик языкового разложения (Г. Улунов, А. Месропян), в новых историко-травматических условиях реактуализирующих поэтическую афазию как механизм сопротивления дискурсам насилия.

В кризисные эпохи, как мы видели на примерах из русскоязычной поэзии последних ста лет, обостряется поэтическая чувствительность к языку как медиуму познания и восприятия мира. По меткому наблюдению М. Липовецкого,

в русской поэзии последнего времени возникло несколько новых явлений: с одной стороны, феномен отчуждения поэта от самого себя и от языка, как отчуждение, создающее «неспособность писать», а с другой — одновременная попытка творить посредством этого отчуждения. Процесс письма «посредством отчуждения» стилистически представлен в современной поэзии с помощью создания «новой» версии русского языка, характеризующейся нарушениями допустимых норм, перерывами и сбоями¹⁷.

В ситуации тоталитарного контроля власти над языковой конвенцией активизируется, добавлю я, «языковое подполье», ведущее неподцензурную работу над возможностями и невозможностями языка как такового. Так было в боевую эпоху раннего советского строя, продолжалось в послевоенной поэзии андеграунда; так происходит и на наших глазах, в России и русскоязычном зарубежье 2020-х, когда русский язык балансирует на грани распада и полураспада в поэтическом радикализме. Рассмотренные практики разложения язы-

17 Цитата из хроники конференции «Поэзия последнего времени», прошедшей в 2023 году в Принстоне: https://www.nlobooks.ru/upload/iblock/b71/yujmndnssijoeerwns5gerwoeb5sp96vaa/Poeziya__ne_nasiliya.pdf (дата обращения: 20.03.2024).

ка, поэтической афазии, графолалии и выхода в иноязычие направлены на уход от поэтических конвенций в сторону лингвистического андеграунда, своего рода «языка под языком».

Библиография / References

- [Альчук 2005] — *Альчук А.* не БУ (стихи 2000—2004). М.: Библиотека журнала «Футурум АРТ», 2005.
- (*Al'chuk A.* не BU (stikhi 2000—2004). Moscow, 2005.)
- [Березовчук 1999] — *Березовчук Л.* Обреченные на фальстарт: Композиция. СПб.: Бояныч; Бланка, 1999.
- (*Berezovchuk L.* Obrechennyye na fal'start: Kompozitsiya. Saint Petersburg, 1999.)
- [Войтовский 2023] — *Войтовский А.* Пробуждение буквы (экспериментальная поэзия и послевоенный распад языка) // Syg.ma*. 2022. 15 августа.
- (*Vojtovskij A.* Probuzhdenie bukvy (eksperimental'naya poeziya i poslevoennyy raspad yazyka) // Syg.ma*. 2022. August 15.)
- [Григорьев 1966] — *Григорьев В.П.* Язык, орфография и писатель // Орфография и русский язык / Отв. ред. И.С. Ильинская. М.: Наука, 1966. С. 97—127.
- (*Grigor'ev V.P.* Yazyk, orfografiya i pisatel' // Orfografiya i russkiy yazyk / Ed. by I.S. Ilyinskaya. Moscow, 1966. P. 97—127.)
- [Завьялов 2003] — *Завьялов С.* Мелика. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- (*Zav'jalov S.* Melika. Moscow, 2003.)
- [Зданевич 1998] — *Зданевич И.* ^{га}РОланд: стихотворения Ильи Зданевича / Публ. Р. Гейро // Второй Терентьевский сборник / Ред. С. Кудрявцев. М.: Гиляя, 1998. С. 318—323.
- (*Zdanevich I.* ^{га}ROland: stikhotvoreniya Il'i Zdanevicha / Publ. by R. Gejro // Vtoroy Terent'evskiy sbornik / Ed. by S. Kudryavtsev. Moscow, 1998. P. 318—323.)
- [Зубова 2001] — *Зубова Л.В.* Поэтическая орфография в конце XX века // Текст. Интертекст. Культура: Материалы международной научной конференции (Москва, 4—7 апреля 2001 года) / Ред. В.П. Григорьев и др. М.: Азбуковник, 2001. С. 50—52.
- (*Zubova L.V.* Poeticheskaya orfografiya v kontse XX veka // Tekst. Intertekst. Kul'tura: Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Moskva, 4—7 aprelya 2001 goda) / Ed. by V.P. Grigoriev et al. Moscow, 2001. P. 50—52.)
- [Зубова 2008] — *Зубова Л.В.* Поэтические вольности и орфография // Арион. 2008. № 3. С. 44—51 (<https://magazines.gorky.media/arion/2008/3/poeticheskie-volnosti-i-orfografiya.html> (дата обращения: 19.02.2024)).
- (*Zubova L.V.* Poeticheskie vol'nosti i orfografiya // Arion. 2008. No. 3. P. 44—51 (<https://magazines.gorky.media/arion/2008/3/poeticheskie-volnosti-i-orfografiya.html> (accessed: 19.02.2024)).)
- [Ильязд 1982] — *Ильязд.* Доклад в медицинской академии // L'avanguardia a Tiflis / Ed. by L. Magarotto et al. Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982.
- (*Il'jazd.* Doklad v meditsinskoj akademii // L'avanguardia a Tiflis / Ed. by L. Magarotto et al. Venezia, 1982.)
- [Камилл 2021] — *Камилл С.* Подборка на премию «Цикада» // Флаги. Спецномер. Премия «Цикада». 2021 (<https://www.flagimedia/piece/227> (дата обращения: 19.02.2024)).
- (*Kamill S.* Podborka na premiju "Tsikada" // Flagi. Spetsnomer. Premiya "Tsikada". 2021 (<https://www.flagimedia/piece/227>) (accessed: 19.02.2024)).)
- [Климик 2019] — *Климик В.А.* Лингвокреативная орфография как репрезентация авторских смыслов в англоязычном художественном дискурсе. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2019.
- (*Klimik V.A.* Lingvokreativnaya orfografiya kak reprezentatsiya avtorskich smyslov v angloyazychnom khudozhestvennom diskurse. PhD Thesis. Moscow, 2019.)
- [Кобринский 1998] — *Кобринский А.А.* «Без грамматической ошибки...»? Орфографический «сдвиг» в текстах Даниила

* Включен Роскомнадзором в реестр запрещенных сайтов.

- Хармса // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 186—204.
- (Kobrniskij A.A. "Bez grammaticheskoj oshibki..."? Orfograficheskiy "sdvig" v tekstakh Daniila Kharmsa // Novoe literaturnoe obozrenie. 1998. No. 33. P. 186—204.)
- [Кручных 2000] — Кручных А. Декларация слова как такового // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Ред. В.Н. Терехина и др. М.: Наследие, 2000. С. 44—44.
- (Kruchenykh A. Deklaratsiya slova kak takovogo // Russkiy futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya / Ed. by V.N. Terekhina et al. Moscow, 2000. P. 44—44.)
- [Мнацаканова 1980—1986] — Мнацаканова Е. Алексей Михайлович русских сновидений. Краткая повесть в словах, и в слезах, и в поклонах, и вздохах // Антология новейшей русской поэзии «У голубой лагуны»: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Т. 2А. Ньютонвилл: Oriental Research Partners, 1983. С. 20—32 (<https://kkk-blue-lagoon.ru/tom2a/mnatsakanova.htm#1> (дата обращения: 19.02.2024)).
- (Mnatsakanova E. Aleksey Mikhaylovich russkikh snovideniy. Kratkaya povest' v slovakh, i v slezakh, i v poklonakh, i vzdohakh // The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry: In 5 vols. / Comp. by K.K. Kuzminsky, G.L. Kovalev. Vol. 2A. Newtonville, 1983. P. 20—32 (<https://kkk-blue-lagoon.ru/tom2a/mnatsakanova.htm#1> (accessed: 19.02.2024)).)
- [Мнацаканова 1997] — Мнацаканова Е. У смерти в гостях // Черновик. 1997. Вып. 1. С. 63—69.
- (Mnatsakanova E. U smerti v gostyakh // Chernovik. 1997. Iss. 12. P. 63—69.)
- [Мнацаканова 2003] — Мнацаканова Е. Осень в лазарете невинных сестер // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 253—271 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/mnac.html> (дата обращения: 19.02.2024)).
- (Mnatsakanova E. Osen' v lazarete nevinnykh sester // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. No. 62. P. 253—271 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/mnac.html> (accessed: 19.02.2024)).)
- [Монастырский 2010] — Монастырский А. Поэтический сборник. Вологда: БМК, 2010.
- (Monastyrskij A. Poeticheskiy sbornik. Vologda, 2010.)
- [Недеогло 2023] — Недеогло В. Русские девочки кончают свободной землей. Краснодар (Красноярск): Асебия, 2023.
- (Nedeoglo V. Russkie devochki konchayut svoobodnoy zemley. Krasnodar (Krasnoyarsk), 2023.)
- [Сандомирская 2013] — Сандомирская И. Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- (Sandomirskaja I. Blokada v slove: Ocherki kriticheskoy teorii i biopolitiki yazyka. Moscow, 2013.)
- [Сахно 2016] — Сахно И.М. «Буквенная графика» в русском футуризме: стратегии визуализации // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2016. № 1. С. 52—62.
- (Sahno I.M. "Bukvennaya grafika" v russkom futurizme: strategii vizualizatsii // RSUH/RGGU Bulletin. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies. 2016. No. 1. P. 52—62.)
- [Скандиака 2006] — Скандиака Н. Из стихотворений 2005—2006 годов // Новое литературное обозрение. 2006. № 82 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/sk27.html> (дата обращения: 19.02.2024)).
- (Skandiaka N. Iz stikhotvoreniy 2005—2006 godov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. No. 82 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/sk27.html> (accessed: 19.02.2024)).)
- [Скидан 2001] — Скидан А. Сопrotивление поэзии: Изыскания и эссе. СПб.: Борей-Арт, 2001.
- (Skidan A. Soprotivlenie poezii: Izyskaniya i esse. Saint Petersburg, 2001.)
- [Суховой 2008] — Суховой Д.А. Графика современной русской поэзии: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008.
- (Suhovej D.A. Grafika sovremennoy russkoy poezii: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2008.)
- [Терентьев 1919] — Терентьев И. Готово // Зданевич И. и др. Софии Георгиевне Мельниковой. Тифлис: 41°, 1919. С. 133—157.
- (Terent'ev I. Gotovo // Zdanovich I. et al. Sofii Georgievne Mel'nikovoy. Tiflis, 1919. P. 133—157.)
- [Терентьев 1920] — Терентьев И. Трактат о сплошном неприличии. Тифлис: 41°, 1920.
- (Terent'ev I. Traktat o sploshnom neprilichii. Tiflis, 1920.)
- [Тынянов 2002] — Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002.
- (Tynjanov Ju.N. Literaturnaya evolyutsiya: Izbrannye trudy. Moscow, 2002.)
- [Фатеева 2010] — Фатеева Н.А. Метаграфемика как отражение авангардного мышления // Russian Literature. 2010. Vol. 67. Iss. 3—4. P. 303—317.
- (Fateeva N.A. Metagrafemika kak otrazhenie avangardnogo myshleniya // Russian Literature. 2010. Vol. 67. Iss. 3—4. P. 303—317.)

- [Фещенко 2013] — *Фещенко В.* Графолалия Зданевича-Ильязда как художественный эксперимент // *Дада по-русски* / Ред. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. фак. в Белграде, 2013. С. 204—212.
- (*Feshhenko V.* Grafolaliya Zdanevicha-Ilyazda kak khudozhestvennyy eksperiment // *Dada porusski* / Ed. by K. Icin. Belgrade, 2013. P. 204—212.)
- [Филонов 1999] — *Филонов П.* Пропевень о проросли мировой // *Поэзия русского футуризма* / Сост. В. Альфонсов и др. СПб.: Академический проект, 1999. С. 287—321.
- (*Filonov P.* Propeven' o prorosli mirovoy // *Poeziya russkogo futurizma* / Comp. by V. Alfonsov et al. Saint Petersburg, 1999. P. 287—321.)
- [Хлебников 1986] — *Хлебников В.* Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М.Я. Полякова; сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1986.
- (*Hlebnikov V.* Tvoreniya / Introd. by M.Ya. Polyakov; comp., prep. and comment. by V.P. Grigorjev and A.E. Parnis. Moscow, 1986.)
- [Хлебников, Крученых 2000] — *Хлебников В., Крученых А.* Буква как таковая // *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания* / Ред. В.Н. Терехина и др. М.: Наследие, 2000.
- (*Hlebnikov V., Kruchenykh A.* Bukva kak takovaya // *Russkiy futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya* / Ed. by V.N. Terekhina et al. Moscow, 2000. P. 49.)
- [Яacobсон 2012] — *Яacobсон Р.* Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Янгфельдта. М.: Гилея, 2012.
- (*Jakobson R.* Budetlyanin nauki: Vospominaniya, pis'ma, stat'i, stikhi, proza / Comp., prep., introd. art. and comment. by B. Jangfeldt. Moscow, 2012.)

Михаил Павловец

«Поэзия — это я»:

ПЕРФОРМАНСЫ БОНИФАЦИЯ /
ГЕРМАНА ЛУКОМНИКОВА

Mikhail Pavlovets

“Poetry Is Me”: Performances of Bonifacius / German Lukomnikov

Михаил Павловец (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), доцент; доктор филологических наук) mpavlovets@hse.ru.

Mikhail Pavlovets (Dr. habil.; Associate Professor, HSE University (Moscow)) mpavlovets@hse.ru.

Ключевые слова: акустическая поэзия, акционизм, визуальная поэзия, концептуализм, минимализм, перформативная поэзия, поэтический неоавангард, творческий имидж

Key words: acoustic poetry, actionism, visual poetry, conceptualism, minimalism, performative poetry, poetic neo-avant-garde, artistic image

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_204

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_204

Основной корпус произведений Германа Лукомникова (Бонифация) вполне может быть отнесен к области собственно вербальной поэзии, однако в большинстве произведений при их письменной фиксации актуализирована визуальная форма, а при чтении вслух — акустическая, так что векторы визуализации и аудиализации выводят ряд текстов за границы «собственно поэзии» в область поэзии перформативной. Отдельные свои тексты поэт прямо определяет как «стихотворения-перформансы», подчеркивая при этом их поэтическую, а не сугубо акционную основу. При этом его поэтические перформансы являются пересборкой традиционных представлений об «авторстве», обеспечивая реципиенту встречу с реальным автором во всех его ипостасях — как в творческих проекциях, так и в буквальных, в том числе телесных проявлениях.

The main corpus of German Lukomnikov's (Bonifacius') works may well be attributed to the field of verbal poetry proper, however, in most works, when they are recorded in writing, the visual form is actualized, and when read aloud, the acoustic form, so that the vectors of visualization and audialization take a number of texts beyond the boundaries of “poetry proper” into the field of performative poetry. The poet directly defines some of his texts as “performance poems”, while emphasizing their poetic, rather than purely actionist basis. At the same time, his poetic performances are a reassembly of traditional ideas about “authorship”, providing the recipient with a meeting with the real author in all his hypostases — both in creative projections and in literal, including physical manifestations.

Герман Лукомников (род. 1962) — поэт, уникальный не только своим творческим имиджем, но и самим набором авторских идентичностей и голосов. Почти в равной степени Лукомников известен под своим настоящим именем — и псевдонимом Бонифаций, с которым, вопреки отказу от него, поэт до сих пор ассоциируется у многих поклонников его творчества¹. Одно время он входил

1 В газете «Гуманитарный фонд» № 1(8) за 1994 год было помещено сообщение в рубрике «Новости» под заголовком «Вот и Бонифация не стало...»: «Герман Лукомников сообщает, что в ночь с 8 на 9 января 1994 года поэт Бонифаций таинственно исчез» (цит. по размещенному на сайте «Вавилон» электронному собранию произведений

в Товарищество Мастеров Искусств «Осумасшедшие Безумцы», но всегда сохранял творческую автономность; о нем говорят как о поэте-минималисте, концептуалисте (но и здесь с важными оговорками), «примитивисте», представителе поэзии формальных ограничений; авторе поэзии визуальной, аудиальной, перформативной; наконец, он считается одним из ведущих детских поэтов. Лукомников не ограничивается поэтическим творчеством, что, впрочем, характерно для целого ряда авторов послевоенного времени, чье творчество принадлежит неофициальному, неподцензурному сегменту русскоязычной словесности и при этом наследует традиции скорее исторического авангарда, нежели «(нео)классической» поэзии. Он известен как организатор ряда поэтических мероприятий (например, Фестиваля русского палиндрома), как составитель поэтических антологий², стихотворных подборок и сборников близких ему авторов, а также множеством выступлений не только с чтениями своих произведений, но и лекциями, а также актерской работой в театре (например, роли Юродивого в спектакле Дмитрия Крымова «Борис», где он исполняет песню на свои слова).

Характеризуя центральную установку творчества Бонифация/Лукомникова, Массимо Маурицио фактически говорит о ее неоавангардном³ характере, хотя и не использует это понятие, когда утверждает:

...главным стержнем этой поэзии является формальный аспект, вытесняющий референтно-содержательный; последний чаще всего служит «поводом» для показа самодовлеющего поэтического мастерства (стихотворного фокуса или умения). <...> В большинстве своих произведений автор генерирует некое пространство, в основу которого положены законы автономного поэтического языка [Маурицио 2019: 152].

О неоавангардных истоках творчества Лукомникова свидетельствует и специфическая трансгрессивность его поэзии. Притом что основной корпус произведений поэта, будучи расположен между полюсами предельной минимализации и предельного комбинаторного усложнения формы, вполне может быть отнесен к области собственно вербальной поэзии, в большинстве произведений при их письменной фиксации актуализирована визуальная форма (отсюда, в частности, внимание поэта к равноширинности шрифтов), а при чтении вслух — акустическая, вплоть до того, что векторы визуализации и аудиализации выводят ряд текстов Лукомникова за границы «собственно поэзии» в область поэзии визуальной или аудиальной. То же можно сказать и о перформативной их составляющей: поэзия Лукомникова в основном ориентирована на исполнение вслух, будучи построена на говорной речи и интонации (как и у важных для него В. Маяковского, Вс. Некрасова или И. Ахметьева) — и ряд его текстов прямо определяются им как «стихотворения-перформансы» (так! — *М.П.*), существуя преимущественно или исключительно в перформативном воплощении: далеко не все из них могут быть записаны — только описаны. Как сообщает о себе сам Лукомников: «Есть у меня стихотворения-перформан-

Бонифация / Германа Лукомникова «Собрание сочинений, или Избранное и Забранное, или Under Construction и другие слова» (далее: «Собрание сочинений...») <http://www.vavilon.ru/bgl/wgluki.html> (дата обращения: 15.01.2023).

2 Самые известные: [Антология 2002; Русские стихи 2010].
3 О нашем понимании неоавангарда см.: [Павловец 2023].

сы. Некоторые из них вообще не имеют текстовой записи и существуют только в моём исполнении — это стихи без слов, молчанки, наподобие «Поэмы конца» Василиска Гнедова» [Лукомников 2018].

В последнем случае речь идет о перформансе, когда Лукомников изображает чтение некоего не имеющего названия стихотворения, объем которого, по его собственному свидетельству, составляет, как ему представляется, где-то семь-девять строф; или же попросту молчит, не обозначая ничем рамки своего безмолвного и лишённого названия опуса⁴, так что возникает вопрос, можно ли считать его поэтическим. Такого рода произведения с особенной наглядностью являют связь произведений Лукомникова с имиджем их автора: будучи редуцированы до полной аннигиляции словесной формы (сонорной или визуальной), они остаются таковыми, держась на одной харизме их автора-исполнителя, его репутации в литературных и читательских кругах, обозначены начальными и финальными жестами их исполнения — и получают осмысление в контексте всего творчества поэта.

Целый ряд поэтических текстов Бонифация/Лукомникова, включая акционные, построены на взаимодействии как с публикой, так и с другими авторами, которых он тем или иным способом «окликает» в этих произведениях. Так, программным для лукомниковского понимания взаимоотношений автора, созданного им текста с его поэтическим субъектом, и читателя, можно назвать стихотворение «Но вы же не визуальный поэт...»:

* * *

«Но вы же не визуальный поэт», —
между прочим

и как нечто само собой разумеющееся
сказала мне Ры.

[(по телефону (!))]

А по-моему, я визуальный поэт.
По-моему, я очень даже визуальный поэт.
Хотя бы потому, что меня можно увидеть.
Многие даже говорят, что меня нужно видеть.
Следовательно, я уж точно визуальный поэт.
Говорят также, что меня нужно слышать.
Во всяком случае, можно.
Так что поэт я ещё и
сонорный.
Вы видите меня?
Вы слышите мой голос?
Поэзия — это я.
Я — поэт,
я — стихотворение,
я — собственный прилежный читатель.
А как я хорош на ощупь!
Господи, кто бы знал, как я хорош на ощупь!
Я — тактильный поэт,

4 Таким, к примеру, было его выступление 29 июля 2008 года на Большой Заключительной Вечеринке Марата Гельмана, Мирослава Немирова, Константина Крылова и товарищества «Опять Осумасшедшие Безумцы» в галерее «М&Ю Гельман на Винзаводе».

и это самая элитарная из моих творческих
ипостасей.
Кто хочет меня потрогать? Пожалуйста!
Правда, трогательные стихи?
А можно я теперь сам кого-нибудь потрогаю?

[Яркий поэтический эффект
производят
прикосновения, —

органам

(Поэт и публика долго и с удовольствием трогают друг друга.)

1997 —⁵.

[(Я уж не говорю о запахе
и вкусе, —
конечно, кто понимает...)]

оральные

~~в особенности к половым~~

~~и вкусу читателя...]~~

Здесь характерна полемика с Ры Никоновой — поэтессой, которая в своем творчестве реактуализирует утопическую программу авангарда по созданию собственной универсальной художественной «Системы», выходящей за границы отдельного вида искусства или даже сферы эстетического. Смысл упрека Ры Никоновой поэту, по-видимому, в том, что он не может считаться «визуальным» по причине отсутствия у него последовательно системных опытов визуализации.

Стихотворный ответ Лукомникова Ры Никоновой является отличным образцом того, что поэт называет «стихотворением-перформансом»: в игровой форме он не просто говорит о визуальности, аудиальности и даже тактильности собственного поэтического имиджа, но и разыгрывает свой ответ как перформативное действие, в процессе которого в него вовлекается публика. В частности, текст «Но вы же не визуальный поэт...» действительно был исполнен в виде акции буквально «с чистого листа» на вечере Ры Никоновой в Георгиевском клубе 27 февраля 1998 года: согласно отчету в хронике «Литературная жизнь Москвы» на сайте vavilon.ru,

вечер закончился акцией Германа Лукомникова, прочитавшего по девственно белому листу, позаимствованному у Никоновой, стихотворный текст, декларирующий статус Лукомникова как визуального, сонорного, тактильного и т.п. поэта на том основании, что его можно увидеть, услышать, пощупать и т.п. (каковые ощущения и были навязаны публике в самой радикальной форме)⁶.

За шутивной формой этой поэтической акции прячется, как нам кажется, весьма важная авторская декларация: «Вы видите меня? / Вы слышите мой голос? / Поэзия — это я. / Я — поэт, / я — стихотворение⁷, / я — собственный прилежный читатель». Здесь не только игра с расхожими цитатами (приписываемое

5 Собрание сочинений... // <http://www.vavilon.ru/bgl/wgluki.html> (дата обращения: 15.01.2023).

6 Литературная жизнь Москвы. Февраль 1998 // <http://www.vavilon.ru/lit/feb98-2.html> (дата обращения: 15.01.2023). См. также: [Моссендз 2004].

7 Любопытно, что на вечере бук-арта «Живая книга», который 19 февраля 1997 года в Крымском клубе проводил Клуб перформанса Николая Байтова и Светы Литвак, Лукомников предстал в качестве «живой книги», согласно отчету о мероприятии, «облаченный в подобие книжного переплета из грубого картона» (Литературная жизнь Москвы. Февраль 1997 // <http://www.vavilon.ru/lit/feb97.html> (дата обращения: 15.01.2023)), тем самым реализовав и подразумеваемую метафору «Я — книга».

Людovicу XIV «Государство — это я»; знаменитое начало авторского манифеста «Я сам» Владимира Маяковского «Я — поэт. Этим и интересен» [Маяковский 1955: 9]; «Мадам Бовари — это я» Гюстава Флобера и др.), здесь декларируется прямая связь между формируемым имиджем автора-поэта — и его творчеством. Не случайно два сверхкратких стихотворения Германа Лукомникова представляют собой его авторские имя и его творческий псевдоним как его собственные творения (что по-своему справедливо: первое он придумал, второе — принял, сменив изначальный псевдоним, и тем самым присвоил):

* * *

Бонифаций

* * *

Герман Лукомников⁸.

В этом смысле Лукомников пошел дальше Владимира Маяковского — автора одноименной трагедии, в которой тот исполнил роль самого себя: само имя автора — не только псевдоним, но и данное ему при рождении родителями — превращается в стихотворение (ср. «Я — стихотворение»). По-видимому, ближайший аналог ее — «Дмитрий Александрович Пригов» как поэтическая маска поэта Дмитрия Александровича Пригова, на что уже указывали некоторые исследователи (см.: [Кулаков 2001: 96]). Но заметна и существенная разница: поэтический субъект Д.А. Пригова лишь отчасти вбирает в себя черты реального автора — скорее как строительный материал для образа персонажа (о внезапных нотках автобиографического лиризма в стихах Пригова нередко упоминают знавшие его мемуаристы (см.: [Айзенберг 2008]), в целом же совокупность обнаруживающихся у него свойств заведомо превышает возможности любой психологической или творческой целостности, тем самым подвергая деконструкции категорию «целостности субъекта». С другой же стороны, в сознании реципиента этот образ цепко склеивается со сценическим — и жизненным образом реального поэта, как правило избегавшего использовать специальный грим или костюмы (редкое исключение — милицейская фуражка)⁹.

Случай Лукомникова — несколько иной: можно говорить о довольно цельной, похожей на «жизнестроительную» маске поэта. Присущие этой маске ипостаси антитетичны — и потому вполне комплементарны: ленивец-сибарит — и трудяга-стихотворец, известный своим педантизмом, эротоман — и «вечный ребенок», скоморох с густой бородой и в свитере грубой шерсти, выступающий с чтением своих произведений перед любой аудиторией — от детской до рафинированной клубной, от книжного фестиваля на Красной площади или международного поэтического слэма в Париже, — и серьезный, почти академичный лектор или комментатор чужих произведений. Строку Лукомникова «Я — собственный прилежный читатель» в таком случае следует понимать не только как констатацию, что автор — первый адресат и читатель своих произведений, но и то, что в случае Лукомникова — он основной и главный их чтец-исполнитель, неотъемлемый от этих текстов (как и они — от него). Поэтому столь велика

8 Собрание сочинений... // <http://www.vavilon.ru/bgl/wgluki.html> (дата обращения: 15.01.2023).

9 См. об этом: [Зубова 2010: 197; Кукулин 2001].

роль перформативных акций в творчестве Лукомникова — его участие в поэтических чтениях и победы на российских и международных слэмах поэзии, выступлениях на своих и чужих авторских вечерах, всегда превращающихся в запоминающиеся шоу, а также и собственно перформансов Лукомникова.

Характерная черта целого ряда из них — то, что они происходили как бы на полях чужих выступлений — поэтических чтений или акций, нередко завершая мероприятие, — как, в общем-то, и было на упомянутом выше вечере Ры Никоновой в Георгиевском клубе. Чужой текст — даже строчка, декларация или акция — может стать инспирацией для собственного текста или акции Лукомникова: его акции в ряде случаев — ре-акции, как и ряд собственно литературных произведений.

В «стихотворении-перфомансе» «Но вы же не визуальный поэт...» Лукомников прибегнул к одному из любимых своих методов — методу буквализации, когда реализовал последовательно два метонимических переноса: один — который уподобляет поэта его стихотворению («я — стихотворение»), второй — когда качество визуальности (а также аудиальности, тактильности и даже ольфакторности и органолептической) переносится со стихотворения на самого автора. В итоге рецепция стихотворения Лукомникова одновременно оборачивается буквальным контактом публики с поэтом-перформером (что и зафиксировал хроникер)¹⁰.

Другим характерным примером такой полемической ре-акции на высказывание поэта, близкого по некоторым установкам, стала известная акция Лукомникова в завершении вечера Д.А. Пригова 29 ноября 1999 года в клубе «Премьера», следующим образом описанная в хронике:

Финал вечера ознаменовался неожиданным шоу: Герман Лукомников обратился к Пригову с рядом вопросов, предложив ему в конечном счете предъявить слушателям свои последние стихи, написанные нынче же или накануне (поскольку известный проект Пригова, подрядившегося создать к 2000 году 24 000 стихотворений, подразумевает практически каждодневные занятия сочинительством); Пригов уклонился от предложенного, ответив, что написанные в минувшие сутки тексты еще подлежат доработке, на что Лукомников попросил прочесть тексты, прошедшие в минувшие сутки доработку; длительные окольные маневры обоих участников разговора не привели к ощутительному результату, что, безусловно, само по себе результат¹¹.

-
- 10 Возможно, этот плотный контакт публики с поэтом отсылает к известному перформансу Марины Абрамович «Ритм 0» (1974), когда акционистка была на шесть часов заперта в комнате с толпой людей, в распоряжении которых был набор как довольно безопасных, так и колюще-режущих и т.п. предметов, и каждый желающий мог совершать, используя их, любые действия с художницей (см.: [Абрамович 2019: 67–70]). В случае с Лукомниковым контакт поэта с публикой не носит деструктивного и насильственного характера и не предполагает использования предметов.
- 11 Литературная жизнь Москвы. Ноябрь 1999 // <http://www.vavilon.ru/lit/nov99.html> (дата обращения: 15.01.2023). Отчасти Лукомников своим вторжением в выступление Д.А. Пригова повторяет акцию Александра Бренера, который на вечере Пригова в Московском доме актеров в июне 1995 года прервал чтение им поэмы «Торжество бытия» криками «Жжет!», из-за чего автор вынужден был сперва вступить с ним в препириательства, а затем и вовсе завершить выступление (видео этой акции доступно на сайте кинохроники «Net-film.ru» по адресу: <https://www.net-film.ru/film-55504/> (дата обращения: 15.01.2023)).

Из этой пикировки в результате вышла целая история: предложение Лукомникова очевидно задело Пригова — и он на очередном своем поэтическом вечере 18 декабря 1999 года в Музее Сидура посвятил разъяснению собственной позиции отдельное выступление:

Вечер Дмитрия Александровича Пригова начался с полемического высказывания задним числом в адрес Германа Лукомникова, допытывавшегося у Пригова относительно его стихов...: стихи, заявил Пригов со всей определенностью, не главное — они лишь средство поэтического имиджа, показателем которого Пригов считает бытовую распространенность соответствующих сравнений («как у такого-то»). <...> Пригов <в заключение своего выступления> вновь сформулировал ряд принципиальных положений — прежде всего о том, что позиция художника складывается из трех элементов: культурной вменяемости (т.е. способности ориентироваться в современной ему культурной ситуации), понимания специфики своего вида искусства и понимания своей индивидуальной внутренней «синдроматики» (т.е. личных проблем, побуждающих к творчеству и обуславливающих его характер), — и о том, что работа современного поэта аналогична работе режиссера, который не присутствует на сцене (в стихотворении), выпуская туда актеров, но чья личность определяет структуру происходящего¹².

Понятно, что поэтический имидж, выстраиваемый Приговым, не предполагает обязательного написания к 2000 году 24 000 стихотворений: эти стихотворения существуют как проект, степень фактического воплощения которого может стать известна только после того, как будут открыты все архивы автора (что обычно происходит уже после его смерти). Сам этот проект принадлежит не реальному автору, но одной из его поэтических масок, с которой и следует спрашивать результат, однако в таком случае реципиент вступает во взаимоотношения не с живым субъектом, а с его творческим «аватаром», конструктом. Лукомников же переводит декларацию в модус реального: для него как раз стихи — не средство имиджа, а его ключевая составляющая, вокруг которой строится и сценический образ поэта, и его перформансы, так или иначе работающие со словом / его значимым отсутствием. Если «24 000 стихотворений» Д.А. Пригова существуют прежде всего как проект — в виде его описания, декларации, то Лукомников требует предъявить материальный результат данного проекта, в свою очередь давая образец этому: так, уже на следующий день, 30 ноября 1999 года, на презентации сетевого литературного журнала «TextOnly» в клубе «Авторник»

в заключение вечера вне программы попросил слова Герман Лукомников, представивший два проекта: один гипотетический (сетевую ежедневную газету «Поэзия сегодня», в которой размещались бы стихи, написанные разными авторами за минувшие сутки), а другой — начинающий немедленно действовать (всем желающим было предложено в любое время обращаться к Лукомникову с вопросом: «Что ты написал сегодня?» — особенно в связи с отказом Дмитрия А. Пригова отвечать на аналогичный вопрос)¹³.

И действительно, некоторое время практика такого вопрошания продолжалась: так, уже 4 января 2000 года в том же клубе «Авторник» проходил вечер

12 Литературная жизнь Москвы. Декабрь 1999 // <http://www.vavilon.ru/lit/dec99.html> (дата обращения: 15.01.2023).

13 Там же.

«Текущие тексты» и в завершение вечера выступил «Герман Лукомников, спрошенный, в соответствии с заявленным 30.11.99 проектом, о написанных за истекшие сутки произведениях»¹⁴. В дальнейшем же состоялось несколько авторских вечеров поэта, на которых Лукомников в алфавитном порядке читал написанные «за отчетный период» тексты — под рубрикою «Стихи сезона» (например, 29 февраля 2000 года в «Авторнике» им было прочитано около двухсот текстов, написанных за зиму 1999—2000 года). Не был оставлен и замысел «ежедневной газеты»: 10 июля 2000 года в клубе «Проект О.Г.И.» на втором коллективном вечере цикла «Новые стихи» Герман Лукомников, «напомнив, что 30.11.99 он объявил себя живым выпуском газеты “Поэзия вчера и сегодня”, представил расширенный выпуск этого виртуального издания, прочитав по дням все стихи, написанные за последние 10 дней»¹⁵.

Таким образом, концептуалистскому проекту Д.А. Пригова, подменяющему текст его декларацией, планом или описанием, Лукомников противопоставил свой проект, представляющий жизнь поэта как непрерывный процесс генерирования стихотворных (и не только) текстов, по-своему изоморфный другим его проявлениям, как то: записям в социальных сетях, участию в различных мероприятиях, ведению быта — вплоть до телесных проявлений, документируемых в некоторых текстах — или даже разыгрываемых в виде перформанса.

Одна из наиболее радикальных в этом духе акций Лукомникова состоялась 20 декабря 1999 года в клубе «Премьера» на вечере Клуба литературного перформанса: заявленный среди прочих перформанс Германа Лукомникова в свой черед не состоялся, но — дадим слово хроникеру:

Объявленный в качестве следующего выступающего, Герман Лукомников молча покинул зал; <Светлана> Литвак объяснила, что первоначально Лукомников намеревался попросить всех присутствующих покинуть зал, затем — попросить никого не покидать зал, и лишь потом решил покинуть зал сам. Смысл сказанного стал ясен позже, когда часть публики обнаружила, что перформанс Лукомникова состоял в открытой к лицемерию всеми желающими мастурбации в туалете¹⁶. <Николай> Байтов, Литвак и Павел Митюшев продемонстрировали известный перформанс «Голоса» (исполнители почти все время находились за занавесом, слышны были только их диалоги); во время этого «номера» раздался громкий крик, означающий удачное завершение перформанса Лукомникова¹⁷.

По сути, Лукомников и здесь построил свой перформанс на полях чужого выступления, организовав его по принципу зеркальности: Байтова и Литвак не было видно — они сами спрятались от публики за занавес, но были слышны их голоса, тогда как первая часть акции Лукомникова была дана в описании ведущих. При этом перформер искал приватного уединения — но, поскольку удалить зрителей было бы проблематично, сперва попытался смириться с невоз-

14 Литературная жизнь Москвы. Январь 2000 // <http://www.vavilon.ru/lit/jano0.html> (дата обращения: 15.01.2023).

15 Литературная жизнь Москвы. Лето 2000 // <http://www.vavilon.ru/lit/letoo0.html> (дата обращения: 15.01.2023).

16 Как уточнил нам Герман Лукомников, на закрытой, но не запертой изнутри двери туалета скотчем было наклеено объявление, «отпугивающее слабонервных», которое сообщало, что в туалете происходит перформанс.

17 Литературная жизнь Москвы. Декабрь 1999 // <http://www.vavilon.ru/lit/dec99.html> (дата обращения: 15.01.2023).

возможностью уединиться, а затем — удалился сам в специально предназначенное для уединения помещение. Однако вторая часть его перформанса оказалась доступна тем, кто последовал в туалетную комнату за поэтом и стал очевидцем его плотских утех, которые, таким образом, стали метафорой акта творчества.

Как и прочие перформансы поэта, этот имел свои источники: помимо публичного поведения киника Диогена Синопского¹⁸, он отсылал прежде всего к коллективной акции венских акционистов «Искусство и революция», состоявшейся в Венском университете 7 июня 1968 года, в рамках которой художник-акционист Гюнтер Брус, распевая государственный гимн, онанировал под австрийским флагом (см.: [Dreher 2001: 276]), а также к коллективной акции 27 мая 1994 года «Вышка», когда Александр Бренер мастурбировал (или имитировал мастурбацию) с вышки на демонтируемый столичный бассейн «Москва» (см.: [Российский акционизм 2007: 148]). Но, в отличие от упомянутых акций, перформанс Лукомникова, согласно названию всего мероприятия, помещался в интерпретационную рамку именно литературного перформанса, и акт публичной мастурбации в качестве своего «объекта» имел не власть и ее эманации (государственная символика, замена спортивного сооружения на религиозное), но само эротическое / творческое воображение акциониста. Причем публичность его акта была относительной: о происходящем большинство должно было узнать из рассказа случайных свидетелей, покинувших место основного представления (и тем самым оказавшихся как бы за рамками пространства, маркированного как художественное, — можно сказать, «заглянувшими за кулисы» или «в мастерскую художника»), а также из финального вопля перформера. Такое открытое демонстрирование собственных телесных проявлений поэтом коррелирует с его прозаическими циклами, например дневниковыми «стихотворениями в прозе» «Заметки сердца»¹⁹ или предельно откровенной автобиографической прозой «Меня зовут Герман...»²⁰, которую он неоднократно читал на различных мероприятиях, порой еще и изображая раздевание в процессе чтения: «обнаженность души» поэта обрачивается его буквальным обнажением и демонстрацией самых интимных проявлений не только его душевной жизни, но и физиологии, будучи неотъемлемо от авторской субъектности.

Своего рода комментарием к данному обнажению стала другая акция Лукомникова, которую он исполнил 11 июля 2002 года в Музее Маяковского на вечере «Поэт-экспериментатор», который, по словам хроникера, «собрал авторов, так или иначе развивающих традицию футуристического эксперимента, преимущественно словесного»:

Особняком стояло выступление-акция Германа Лукомникова, который заявил о своей усталости от разнообразной словесной игры и о принципиальной приверженности прямому лирическому высказыванию в духе, по его словам, Александра Бренера, Ярослава Могутина и Кирилла Медведева, — однако, продолжил Лукомников, на подобное саморазоблачение ему не хватает духу, а потому он бы пред-

18 Петер Слотердаик назвал мастурбацию Диогена на публике «первым хепенингом в истории нашей цивилизации» [Слотердаик 2021: 209].

19 Собрание сочинений... // <http://www.vavilon.ru/bgl/bon1.html> (дата обращения: 15.01.2023).

20 Там же. Сам автор, как он нам сообщил, предполагал, что этот фрагмент однажды превратится в автобиографический роман.

почел обнажиться физически, нежели духовно, если, конечно, в этом заинтересована публика; после того, как публика проголосовала против раздевания Лукомникова, он закончил свое выступление незатейливой мелодией, сыгранной на стоящем в Музее фортепиано²¹.

В этой акции также характерна активная роль зрителей, буквально направляющих акцию поэта, который исполняет ее с учетом пожеланий собравшихся. Однако речь идет скорее об интересубъектности во взаимоотношениях публики и поэта, который, со своей стороны, требует глубокого вовлечения в происходящее: Лукомников известен своей требовательностью по отношению к публике во время своих (а иногда и чужих) выступлений, довольно резко относясь к посторонним шумам или демонстрации публикой невнимания (звонки телефонов, разговоры, хождение по залу и т.п.). Поэт не столько придерживается «архаической» (в действительности — модернистской, идущей в России от МХТ) традиции иерархических отношений автора с публикой, сколько настаивает на полном со-участии публики в его выступлении, иногда требующем ее пассивности, иногда, напротив, активного вовлечения в происходящее, давая поэту те или иные реакции на то, что он делает.

Так, 18 июня 1997 в салоне «Летний сад» Герман Лукомников провел литературную акцию «Приходите вовремя»²²: чтение прозаических миниатюр Бонифация «Заметы сердца» он начал «ровно в 18 часов (объявленное время начала вечера), т.е. до появления какой бы то ни было публики. Закончив чтение, Лукомников покинул помещение через окно»²³. Этот перформанс показателен и тем, что проходит по сути в отсутствии публики (за исключением его свидетеля-хроникера), бросая вызов устоявшейся традиции приходить на литературные мероприятия позже назначенного времени, из-за чего их начало обычно откладывается. Перформанс, таким образом, не только ставит вопрос о смысле акции в отсутствии реципиентов: в концептуалистском смысле она все-таки состоялась, так как была зафиксирована в хронике, однако для Лукомникова этого недостаточно — и он обычно не документирует свои акции, предоставляя это другим (и в лучшем случае — давая ссылки в социальных сетях). Поэт своей требовательностью возвращает читателя в поле довольно жестких литературных конвенций: выступление Лукомникова почти всегда — это представление с заранее продуманным, но, к огорчению поэта, далеко не всегда выдерживаемым в процессе исполнения порядком следования текстов и их перформативным оформлением, и его литературно-перформативные акции не что иное, как буквализация тезиса «Я — стихотворение»: синкретизм текста и его автора оборачивается тем, что невнимание к исполняемым им произведениям воспринимается автором как невнимание к нему самому, разрушение общего поля со-творчества, что приводит к неизбежному ответному обрыву коммуникации со стороны самого автора.

При этом он ожидает от публики и эмпатии — на психологическом уровне, и действий — на уровне перформативном, однако действий конвенциональ-

21 Литературная жизнь Москвы. Лето 2002 // <http://www.vavilon.ru/lit/let02.html> (дата обращения: 15.01.2023).

22 По предположению Германа Лукомникова, это название было дано Дмитрием Кузьминым — чуть не единственным зрителем акции.

23 Литературная жизнь Москвы. Июнь 1997 // <http://www.vavilon.ru/lit/jun97.html> (дата обращения: 15.01.2023).

ных, в целом контролируемых автором. На подобных реакциях и контактах держится целый ряд перформансов Лукомникова, которые правильнее было бы называть в таком случае хепшенингами, так как они обыгрывают взаимоотношения поэта и его читателя через полуимпровизационное вовлечение публики в авторскую акцию. Так, 22 февраля 1999 года в клубе «Премьера» состоялась презентация 23-го, будущего номера журнала «Соло», и ряд, судя по отчету в хронике, вполне традиционных выступлений завершился чтением Лукомникова, который «на словах “поэты // без намордников”... дико заревел и заметался по обширному помещению Зверевского Центра современного искусства, наскაკивая на присутствовавших»²⁴, из-за чего, возможно, вечер завершился без объявления победителей. Агрессия акциониста, направленная на зрителей, травестирует известный романтический конфликт между «поэтом и толпой», а из ближайших к ней контекстов — отсылает к перформансам «человека-собаки» Олега Кулика, например к акции 1997 года «Я кусаю Америку, она кусает меня» (см.: [Российский акционизм 2007: 266]). Но в данном случае этот конфликт был буквализирован в агрессивном поведении не толпы, но самого поэта, разыгравшего один из расхожих мифов — о поэте — «безумце», существе, близком природе, возможно даже «обличителе толпы» (само же поведение поэта невольно обыгрывало этимологию фамилии Зверев, давшую название Зверевскому центру).

Другой подобный и менее конфликтный способ взаимодействия с публикой был зафиксирован 3 апреля 1999 года в интернет-кафе «Screen», когда в рамках акции клуба литературного перформанса «Бред и фигня» Герман Лукомников исполнил свой хепшенинг из цикла «Человеческие поэмы», который «состоял в том, что автор обменивался дыханием (рот в рот) со всеми зрителями, согласившимися в этом участвовать, и обошелся, таким образом, без слов»²⁵. Контакт «без слов» опозитизирован в романтической традиции, например в фетовском стихотворении «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» («Как мошки зарёю...») [Фет 1959: 177]; с другой стороны, перформанс Лукомникова отсылал к акции итальянского художника Пьеро Мандзони «Дыхание художника» («Fiato d'artista», 1960), в рамках которой он надувал шарики и продавал их публике (о нем см.: [Tentler 2016]), как и в другой своей акции, «Дерьмо художника» («Merda d'artista», 1961)²⁶, острая (и, как счита-

24 Литературная жизнь Москвы. Февраль 1998 // <http://www.vavilon.ru/lit/let002.html> (дата обращения: 15.01.2023). Этот перформанс Лукомников повторил, например, в Клубе Алексея Козлова 10 июня 2019 года. Полный текст вербальной части перформанса: «под руководством / выдающихся мастеров дрессуры / ПОЭТЫ БЕЗ НАМОРДНИКОВ» (Собрание сочинений... // <http://www.vavilon.ru/bgl/gluk3.html> (дата обращения: 15.01.2023)).

25 Литературная жизнь Москвы. Апрель 1999 // <http://www.vavilon.ru/lit/apr99.html> (дата обращения: 15.01.2023). Сам поэт так описывал этот перформанс: «В одном из перформансов цикла “Человеческие поэмы” я вдыхал выдохи всех желающих и, наоборот, сам предлагал желающим вдохнуть мой выдох» [Лукомников 2018].

26 См.: [Miller 2007]. Инсталляцию-перформанс Пьеро Мандзони «Дерьмо художника» можно рассматривать как прототип типологически близкой к ней акции Германа Лукомникова «Девятый том собрания сочинений»: как неоднократно рассказывал сам поэт (про Мандзони тогда не слышавший), еще в начале 1990-х он задумал написать 120-томное собрание своих сочинений, однако после написания первых шести томов в какой-то момент отказался от замысла. Пять томов из шести были им сожжены, а пепел помещен в трехлитровую банку, подписанную «Восьмой том»

ется, высмеивая) механизмы современного искусства, превращающего в товар все, что признанный художник готов определить как свое творение. Однако Лукомников уклоняется от критики арт-рынка и механизмов эстетизации: отношения между художником и публикой у него интерсубъектны, и они превращаются в буквальный телесный контакт, предполагающий куда более высокую степень интимности — интимности физиологической даже без непосредственного прикосновения партнеров друг к другу (так как актуализируют вопрос о свежести и незазрачности дыхания обоих, тем самым разрушая границы и иерархичность в отношениях между поэтом и реципиентом). Ведь дыхание — одновременно метонимия жизни и метафора души, обладает множественностью других коннотаций, которые актуализируются в акте восприятия его хешпенинга.

Лучшим же из своих перформансов Лукомников считает тот, что был исполнен на презентации Академии литературного перформанса 24 января 1998 года в интернет-кафе «Screen». Перформанс представлял собой серию подразумеваемых пародий на некоторых значимых для Лукомникова поэтов и акционистов: в нем было задействованы в качестве реквизита две пустых библиотечные карточки, перебирая которые в духе Льва Рубинштейна, поэт изображал характерные для этого автора «технические паузы» между карточками с текстом; затем технические отверстия для штыря на них читал на разные лады как восклицательное междометие «о», подавая его как «ваккумный» опус Ры Никоновой (своего рода реди-мэйд); затем переворачивал — и «читал» вверх ногами как «листовертень» Авалиани (а также под разными углами и с изнанки — как «зазеркал» [Антология 2002: 262]. и т.п. В финале своего выступления Лукомников попытался съесть одну из карточек, однако его вытошнило бумагой на пол (что, по его словам, стало пародией на Александра Бренера или же Петра Мамонова, про которого рассказывают, что того подчас рвало прямо на сцене во время исполнения собственных песен), а затем всерьез вывернуло — уже в туалете, куда удалился поэт (характерный звук, раздавшийся из туалета, знаменовал окончание акции). По-видимому, этот акт изображал естественную реакцию организма на противоестественный акт поглощения листка (со стихами) как реализованной метафоры восприятия лирической поэзии с ее пафосом (минималистической экспликацией которой стало однобуквенное «О!»), а заодно выводил зрителей из «зоны комфорта», делая их очевидцами еще одного физиологического акта автора.

Таким образом, Лукомников — поэт, который на уровень одной из ведущих установок своего творчества возвел проблематизацию устоявшихся конвенций и границ, разделяющих эстетическое и внеэстетическое пространства, реального автора и его лирического/сценического аватара, художника и его аудитории и мн.др. Его перформансы есть органическое продолжение этой

и переданную в редакцию газеты «Гуманитарный фонд», где она, по-видимому, пропала. При этом «седьмой том» представлял собой инсталляцию: это была подписанная, как и прочие тома, обложка, но назывался он «Том седьмой / ШАР ЗЕМНОЙ», обложка была заламинирована — и автор собирался ее закопать, но до сих пор не реализовал это намерение. Наконец, «девятый том» представлял из себя такую же трехлитровую банку, но с экскрементами, которая хранилась на балконе, пока в ней не завелся опарыш («книжный червь» — по словам поэта [Лукомников 1992: 52]) и она не была отправлена на помойку.

установки, которая приводит, однако, не к деконструкции поэзии и самой категории «авторства» как форм «художественного промысла»²⁷ (Д.А. Пригов), но их пересборки, которая обеспечивает реципиенту встречу с реальным автором во всех его ипостасях — как в творческих проекциях, так и в буквальных, в том числе телесных проявлениях.

Библиография / References

- [Абрамович 2019] — *Абрамович М.* Пройти сквозь стены. Автобиография / Пер. с англ. К. Ганюшиной. М.: Издательство АСТ, 2019.
- (*Abramović M.* Walk Through Walls [Autobiography]. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Айзенберг 2008] — *Айзенберг М.* Слышите Вы — Пригов! // OpenSpace.ru. 2008. 6 августа.
- (*Eisenberg M.* Slyshite Vy — Prigov! // OpenSpace.ru. 2008. August 6.)
- [Антология 2002] — Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии / Сост. и коммент. Г. Лукомникова и С. Федина. М.: Гелиос АРВ, 2002.
- (*Antologiya russkogo palindroma, kombinatornoy i rukopisnoy poezii* / Comp. and comment. by G. Lukomnikov and S. Fedin. Moscow, 2002.)
- [Зубова 2010] — *Зубова Л.* Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (*Zubova L.* Yazyki sovremennoy poezii. Moscow, 2010.)
- [Кукулин 2001] — *Кукулин И.* От перестроенного карнавала к новой акционности. Текст II // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 248—262.
- (*Kukulin I.* Ot perestrochnogo karnavala k novoy aktsionnosti. Tekst II // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. No. 51. P. 248—262.)
- [Кулаков 2001] — *Кулаков В.* Пауза скажет вам больше. Минимализм в современной русской поэзии // Minimalismus zwischen Leere und Exzeß. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 51. Wien, 2001. S. 79—100.
- (*Kulakov V.* Pauza skazhet vam bol'she. Minimalizm v sovremennoy russkoy poezii // Minimalismus zwischen Leere und Exzeß. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 51. Wien, 2001. S. 79—100.)
- [Лукомников 1992] — *Лукомников Г.* Интервью // Столица. 1992. № 11. С. 52—53.
- (*Lukomnikov G.* Interv'yu // Stolitsa. 1992. No. 11. P. 52—53.)
- [Лукомников 2018] — *Лукомников Г.* Проза 2018 года // Живой журнал. 2020. 22 июля (<https://lukomnikov-1.livejournal.com/1057272.html> (дата обращения: 10.02.2023)).
- (*Lukomnikov G.* Proza 2018 goda // Zhivoy zhurnal. 2020. July 22 (<https://lukomnikov-1.livejournal.com/1057272.html> (accessed: 10.02.2023)).)
- [Маурицио 2019] — *Маурицио М.* «Ну до встречи / в русской речи»: Проблема субъекта в поэзии Г. Лукомникова-Бонифация 1990—2000-х годов // Russian Literature. 2019. № 109—110. С. 151—164.
- (*Maurizio M.* "Nu do vstrechi / v russkoy rechi": Problema sub"ekta v poezii G. Lukomnikova-Bonifatsiya 1990—2000-kh godov // Russian Literature. 2019. No. 109—110. P. 151—164.)
- [Маяковский 1955] — *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912—1917 годов / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955.
- (*Majakovskij V.V.* Polnoe sobranie sochineniy: In 13 vols. Vol. 1. Stikhotvoreniya, tragediya, poemy i stat'i 1912—1917 godov / Prep. and comment. by V.A. Katanyan. Moscow, 1955.)

27 Понятие Д.А. Пригова, которым обозначается «практически любая неактуальная художественная практика... когда известны способы порождения текстов, типы авторского поведения, социализации и институализации, а также заранее известны способы зрительской перцепции (считывания текста) и виды реакций» [Словарь терминов 1999: 193].

- [Моссендз 2004] — Моссендз О. Вавилонские строители обретают язык жестов: Коммуникационный кризис московскими литературными клубами пройден. Что дальше? // Со-Общение. 2004. № 1 (<http://liter-net.1gb.ru/=Mosendz/index.htm> (дата обращения: 10.02.2023)).
- (*Mosendz O. Vavilonskie stroiteli obretayut yazyk zhestov: Kommunikatsionnyy krizis moskovskimi literaturnymi klubami proyden. Chto dal'she? // So-Obshhenie. 2004. No. 1 (<http://liter-net.1gb.ru/=Mosendz/index.htm> (accessed: 10.02.2023)).*)
- [Павловец 2023] — Павловец М. Русскоязычный поэтический неоавангард второй половины XX века: к вопросу о границах применимости понятия // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8. № 2. С. 10—31.
- (*Pavlovets M. Russkoyazychnyy poeticheskiy neoavangard vtoroy poloviny XX veka: k voprosu o granitsakh primenimosti ponyatiya // Studia Litterarum. 2023. Vol. 8. No. 2. P. 10—31.*)
- [Российский акционизм 2007] — Российский акционизм, 1990—2000 / Авт.-сост. А. Ковалёв // *World art музей*. 2007. № 28—29.
- (*Rossijskiy akcionizm, 1990—2000 / Comp. by A. Kovajov // World art muzey. 2007. No. 28—29.*)
- [Русские стихи 2010] — Русские стихи 1950—2000 годов. Антология (первое приближение): В 2 т. / Сост. И. Ахметьев, Г. Лукомников, В. Орлов, А. Урицкий. М.: Летний сад, 2010.
- (*Russkie stikhi 1950—2000 godov. Antologiya (pervye priblizhenie): In 2 vols. / Comp. by I. Ahmet'ev, G. Lukomnikov, V. Orlov, A. Uritskij. Moscow, 2010.*)
- [Словарь терминов 1999] — Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. и авт. предисл. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999.
- (*Slovar' terminov moskovskoy kontseptual'noy shkoly / Comp. and forew. by A. Monastyrskij. Moscow, 1999.*)
- [Слотердаjk 2021] — Слотердаjk П. Критика цинического разума / Пер. с нем. А.В. Перцева. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021.
- (*Sloterdajk P. Kritik der zynischen Vernunft. Saint Petersburg, 2021. — In Russ.*)
- [Фет 1959] — Фет А.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1959.
- (*Fet A.A. Polnoe sobranie stikhotvoreny. Leningrad, 1959.*)
- [Dreher 2001] — *Dreher Th. Performance art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.*
- [Miller 2007] — *Miller J. Excremental value Piero Manzoni's Merda d'artista // TATE ETC. 2007. May 1 (<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-10-summer-2007/excremental-value> (accessed: 10.02.2023)).*
- [Tentler 2016] — *Tentler G. Best Most Sensational Balloons: Piero Manzoni's Corpo d'aria/Fiato d'artista // California Italian Studies. 2016. Vol. 6. No. 2. P. 1—27.*

In Memoriam

Лев Рубинштейн

(19.02.1947, МОСКВА — 14.01.2024, МОСКВА)

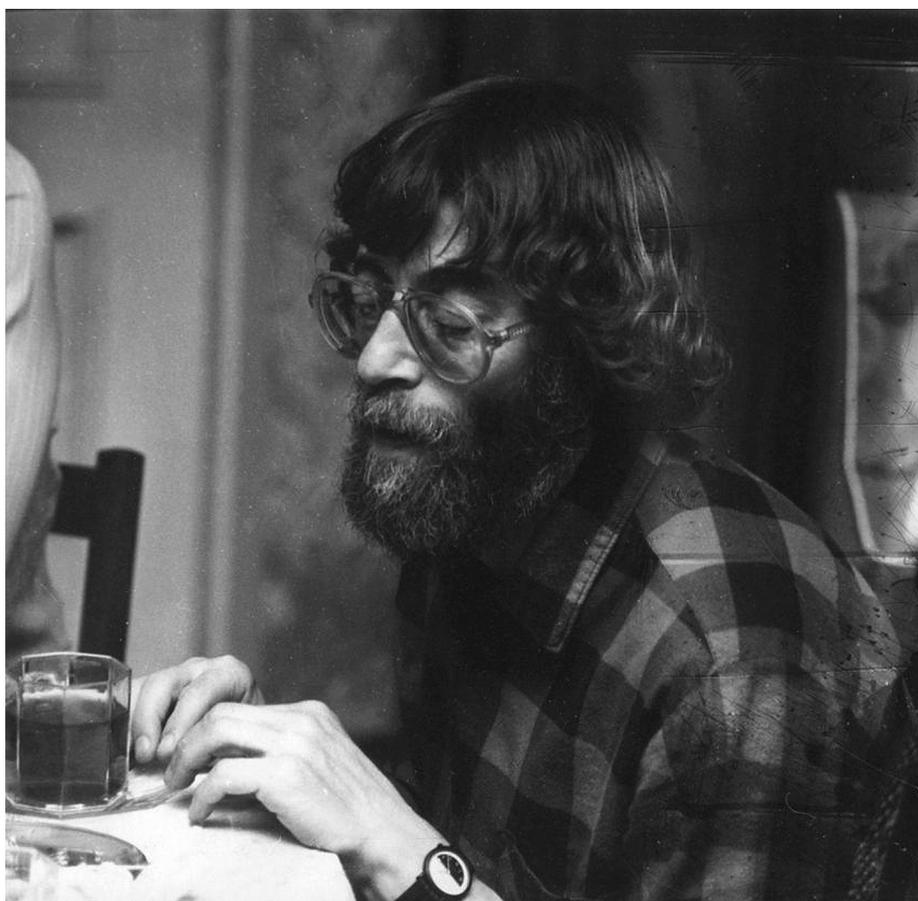


Фото Бориса Орлова

Практика чистописания

«Картотеки» Льва Рубинштейна дают много интереснейших сюжетов для исследования. Например, драматургическая основа его текстов. В его авторском исполнении мы особенно ясно слышим, что перед нами разворачивается некая драма. И что в этой драме происходит / не происходит? В ожидании чего с первой же карточки оказывается подвешен читатель? Появления героя? Появления сюжета? Появления действия? Появления какого-то ясного «смысла», разрешения мысли, какого-то резюме? Рубинштейн играет этим ожиданием, этим *suspense*: слушатель (читатель) в какие-то моменты чувствует: вот, мы всё ближе к разрешению, вот совсем близко! — и тут движение сбивается побочными обстоятельствами, уводящими от дела репликами, возвращениями к предшествующей точке, от которой мы как будто давно уже ушли. Если можно говорить тут об итоге, то итог будет такой: никто так и не явился — или же, как в его гениальной последней пьесе, «все ушли». Ушли, но были. В своем так-и-не-появлении или в своем уходе — они здесь (см. «Я здесь»)! Они здесь как движение всех этих как будто не происшедших событий. Можно назвать это так: присутствующее отсутствие — или: объявившее о себе, опознанное отсутствие. Живое, пульсирующее отсутствие — то оно ближе к нам, то дальше. Нам сообщают: чего-то здесь нет. Но не «ничего нет»: вот этого самого «чего-то» нет. Такой мне слышится музыка Льва Рубинштейна. В русской словесности, по-моему, она больше всего откликается чеховской. Когда я сказала об этом Льву Семеновичу, он сразу же согласился: «Еще бы, Чехов, конечно!»

Я начала с драматической природы рубинштейновских картотек, но с не меньшим основанием можно увидеть в них своего рода инобытие музыки, превращение музыкальной композиции в построение комбинаций из слов, высказываний, фраз («готовых» фраз, «чужих слов»). Здесь исследователь Рубинштейн должен был бы заняться ритмом, важнейшим элементом построения дома из карточек.

Но эта тема — словесные тексты Рубинштейна как драма и как музыка — требует гораздо более детального и аргументированного рассмотрения, к которому я теперь не готова.

Я скажу о вещи более частной или более поверхностной. Но, по-моему, достойной внимания и обдумывания — и бросившейся мне в глаза с первого, очень давнего знакомства с этими текстами. Я скажу не о том, что *есть* в текстах Льва Рубинштейна, а о том, что в них отчетливо элиминировано.

В самом своем начале — в позднесоветские годы, а значит, исключительно в неподцензурных пространствах — концептуализм явился перед публикой как агрессивно, воинственно новое искусство. Это был переворот, *Sturm und Drang*. Ничего похожего на миролюбивое и даже ободряющее отношение к сочинениям в совершенно рутинном роде, которое (к моему изумлению, признаюсь) обнаруживал Рубинштейн последних десятилетий. Все отжившее отменялось. А отжившим было не только казенное советское искусство — это уж само собой. И классика, и модерн, и классический авангард — все оказалось прошлым. «Историческая вме-

няемость»: так Дм.А. Пригов формулировал важнейшее требование к автору. (Впрочем, не помню, чтобы Лев Семенович высказывался в таком плане: теоретиками концептуалистского переворота были И. Кабаков и Дм.А. Пригов).

Однажды (года я в точности не вспомню) Дмитрий Александрович и Лев Семенович (в то время они всегда выступали вместе) предложили мне сказать вступительное слово перед их чтением. Предполагалось, что это будет слово «от лица противников». Так были распределены наши роли в тогдашней «второй культуре»: метареализм — и концептуализм, по схеме М. Эпштейна. Естественно, ни с какими обличениями я не выступала. Я заметила, среди другого, такую особенность этих шокирующе неожиданных текстов: они были совершенно свободны от элементов «сниженного». В них не было ни матерной брани, ни блатной фени, ни непристойных шуток, ни «чернухи», ни «запретных» тем (а для среднего потребителя культуры запретным было в первую очередь все, что связано с «материально-телесным низом», с сексом и т.п.). То есть не было ничего из того, что со всей силой хлынуло на читателя в освобожденном от советской цензуры искусстве следующих десятилетий. Почему я, собственно, об этом говорю? Потому что от протестного, отменяющего старые нормы искусства обыкновенно ждут именно этого. Нарушение приличий как первый жест протеста и освобождения. Еще Пушкин предположил, что первым следствием из отмены цензуры в России будет публикация Баркова. В карточках Рубинштейна отказ от этого элемента был самым радикальным. И не только от этого. В них решительно не было открытых пародий, ремейков и передергивания хрестоматийных цитат (чем без устали до сих пор занимаются наши сочинители), открытого комизма, сатиры и актуальных (политических) аллюзий — и не случайно. Все это замутнило бы ту странную прозрачность, которую устанавливали в себе его тексты. Эта прозрачность требовала практики чистописания, которой Рубинштейн и занимался во всех жанрах и родах письма, и в своей журналистике (условно назовем это так) не меньше, чем в поэзии карточек.

Если продолжать о языке: язык Рубинштейна с самого начала был правильным, почти демонстративно правильным — и, по существу, письменным, книжным литературным языком. Он как будто фиксировал реплики «из жизни» — но в его записях совсем не было характерных примет устной речи: эллипсисов, синтаксических сбоев, грамматических ошибок. «Мама мыла раму» — можно читать по слогам. Каждая фраза на его карточках была как будто сначала написана — по всем правилам литературного языка (из-за своей нарочитой правильности немного отдающего стилем не то школьных учебников, не то административных бумаг) — и уже потом произнесена. Странные обороты, сломанный синтаксис — это его совершенно не занимало. Может быть, в этом проявлялась та самая «историческая вменяемость», о которой говорил Дм. А. Пригов. Языковые эксперименты, поиски в языке «живого» как неправильного — все это как будто уже было отыграно. Новая странность состояла в другом.

Лев Семенович всегда выступал в защиту эпатирующих акций и текстов, за которые нападали на их авторов. Однако сам он ничего эпатирующего — в этом привычном смысле — не совершал ни в своих сочинениях, ни в жизни. Он как будто *любил* соблюдать правила — и это было страннее многого другого. Он как будто *любил* рассудительность и ясность, что поэту вроде бы не дается. Он любил дружелюбие. И в этом «правильном» мире, с которого не может сбить окружающее безумие, не нарушая его, разыгрывается ни на кого не похожая драма-музыка его поэзии.

Элен Анри-Сафье

«Автор среди нас»

ПАМЯТИ ЛЬВА РУБИНШТЕЙНА

1

Мне вспоминается: Ленинград, семидесятые. Мой визит к поэту Кривулину, жившему на Петроградской стороне. У Виктора в гостях два таких же, как он, «подпольных» поэта, ищущих новое слово, непубликуемых, непубликабельных. Они покатываются со смеху. Спрашиваю, отчего такое веселье. Мне не без гордости показывают листок с машинописным текстом, только что пришедший из Москвы. Зачитывают вслух. Это не стихотворение: просто последовательность высказываний, сперва, как кажется, друг с другом не связанных, однако объединенных ритмом, который сам по себе порождает смысл и сообщает о мире что-то точно схваченное и смешное. И я хохочу, как и они. Так состоялось мое знакомство со Львом Рубинштейном.

Этот общий смех говорил о многом: мы сделали кружок заговорщиков. В экзистенциальном и художественном застое семидесятых, когда советская империя казалась вечной, собрат по духу из Москвы, наделенный исключительным эстетическим чутьем, нашел свой способ противостоять литературной энтропии. Так «ленинградские метафизики» и будущие «московские концептуалисты» при всех отличиях между ними находили точки сближения и вместе утверждали свою чуждость официальной культуре. В Советской России то там, то здесь угадывались попытки творить свободно. Литературное диссидентство прокладывало свои пути.

Проект Рубинштейна носил и эстетический, и политический характер. Идея состояла в том, чтобы пробить бреши в мертвящей скуке, производимой советской «культурной» продукцией, подорвать рутинное благоговение перед четверостишием на странице, вырвать поэзию из эвклидова пространства книги и приблизить ее к современному искусству. Филолог по образованию, Рубинштейн дружил с художниками (выходцами из того молодого поколения, которое брежневский режим пытался затоптать, сметя бульдозерами их выставку на открытом воздухе): с Никитой Алексеевым, Кабаковым, Булатовым... Он начал писать на всем — на стенах, этикетках, спичечных коробках. Библиотекарь по роду службы, целыми днями он тасовал перфорированные внизу библиотечные карточки (нами теперь уже забытые), раскладывая их по деревянным ящичкам. И ему пришла мысль найти им иное применение. На каждой у него помещались не библиографические сведения, а отдельные высказывания. И подобно тому, как следующие друг за другом рифмованные строки образуют стихотворение, последовательность таких высказываний создавала текст. Но уже в пространстве трех измерений.

Так началось приключение «большой картотеки» Льва Рубинштейна, работа над которой длилась до середины девяностых годов.

Под стать Мандельштаму, заклинавшему «неорганизованность» российских пространств, Лев Рубинштейн попытался наперекор брежневскому застою, руководствуясь своего рода «организующей идеей», заковать советский хаос. «Ложному порядку» официоза он противопоставлял всегда и везде умный, критичный, музыкальный порядок — порядок свободы.

«Каталог» — дискретный словесный объект — напоминает, разумеется, поп-артовскую технику мультиплицирования. Находится он в непрямом родстве и со «списком» Жоржа Перека (о котором Рубинштейн, улипист сам того не ведая, не знал). Как и перековский «список», каталог перечисляет мир, называет его, классифицирует и организует. Бесформенность перед ним отступает. Подобно списку, рубинштейновский каталог имеет дело с ритмом, играет с убыстрением и замедлением темпа, с повторами, отголосками, вариациями, паузами.

Но письмо-на-карточках идет дальше списка: это еще и род речевой мозаики. Рубинштейн собирает высказывания, извлекает их из городской культуры, в которой родился и вырос, — из фраз, подхваченных на улице, на рынке или в коммунальной квартире, из реплик в споре, сентенций, ругательств, песенных отрывков, восклицаний, словесных находок, анекдотов. Из нормативной лексики и из сленга. У «автора» великолепный слух, способный к бесконечному расширению. И — с опережением в несколько десятилетий! — он использует технику вербатим, которая позднее принесет успех англо-саксонскому документальному театру. Когда в 2000 году «Les Passages» (международный фестиваль уличных театров) пригласил Рубинштейна на постановку по его тексту «Это я», режиссер Робер Кангарелла отправился на рынок городка Сен-Бриё, чтобы проверить, насколько достоверен мой перевод рубинштейновских реплик.

В этот протокол устных наблюдений внедряются отголоски, навеянные литературной памятью. Рубинштейн сознает себя «человеком цитаты»; он представляет того отнюдь не малочисленного интеллигентного слоя людей, которые общаются друг с другом, постоянно что-то цитируя: классические стихи, популярные песенки, крылатые фразы. Героями текстов Рубинштейна, по его собственным словам, являются «другие тексты». Они с причудливым юмором говорят на эзоповом языке, предназначенном для узкого круга, поскольку Рубинштейн не претендует на то, чтобы быть понятым кем-то, кроме себе подобных. Вершина сообщничества — квази- или псевдоцитирование, когда цитируется жанр, ритм, интонация, поэтическая или прозаическая стилистика, без привязки к тому или иному конкретному писателю.

Такие цитаты удачно встраиваются в текст-на-карточках, кстати, делая его весьма трудным для перевода. А целое скрепляется прочувствованным голосом автора, который карточкой за карточкой перебирает вопросы, накопившиеся у него к жизни.

1.

Дорогой друг!
И вот мы здесь.

2.

Дорогой друг!
От сомнений не уйти.

Когда эти разнородные фрагменты сводятся воедино, автор komponует их, подвергая, как в кино, «монтажу», чтобы, по его словам, получился «настоящий текст», все элементы которого образуют целостное высказывание, а не подбраны исходя из соображения, что будут неплохо смотреться рядом. Или по-другому: настоящий текст для Рубинштейна не просто собрание «авторских заметок»; он должен стать в полной мере поэтическим, выстроенным по законам гармонии, а все его внутренние переключки и контрасты должны согласоваться еще и ритмически. Ему необходим текст, который по принципу матрицы воспроизводит «контекст» социального и культурного окружения. Где автор — дирижер.

3

И автор, действительно, «среди нас». Выходя за пределы «списка», он буквально воплощает свой текст. Он, долго не любивший «большой» театр, изобретает свой собственный вид театра — перформанс, способный привлечь любознательную аудиторию. Со стопкой карточек в руках, стоя или сидя перед публикой на московской кухне, в клубе, а позже — в западном книжном магазине, Рубинштейн исполняет свой текст. Он так объясняет это: «Тут визуализация текста, его театрализация, его воспроизведение вслух. Я выхожу на сцену с пачкой карточек, как с музыкальным инструментом, и читаю их одну за другой, акцентируя и ритмизуя текст уже не только изнутри его, но и зрелищно».

Текст предлагается в качестве словесного объекта: чтец варьирует интонации, в его голосе сменяют друг друга удивление, растроганность, озадаченность, лукавство. Формируют впечатление и жесты читающего, и хлопанье по столу снимаемых с пачки и прочитанных карточек, то медленное, то стремительное, с паузами, с моментами нерешительности. Тут все важно — и как он держит карточку, щурится, всматриваясь в нее, и каким движением кладет ее на стол. Он — исполнитель произведения, в котором есть нечто от театра и от пантомимы, в котором есть музыка.

Щуплый, невеликого роста, он каким-то чудом создавал вокруг себя огромное гулкое пространство. Во время его знаменитых «пауз», когда он ритмически откладывал пустые карточки, сердце замирало, как на качелях. Были композиции, в которых после пустых карточек ничего не следовало, и это было самое жуткое — чистый ритм, без слов, которые уже стали бессильны¹.

У перформанса своя эффективность. Он пережил отказ самого автора — где-то около 1995 года — от «картотеки» как литературного жанра. Даже перейдя к эссеистике и журналистике на культурные темы, Рубинштейн продолжил выступать.

Выступления собирали полные залы. Со своими текстами-на-карточках Рубинштейн вторгся в общественное пространство и увлек за собой самых активных и восприимчивых слушателей. Чтения, которые сам он считал феноменом, характерным для определенного времени, пережили годы «литера-

1 *Липовецкий М.* Памяти Льва Рубинштейна // Медуза*. 2024. 20 января.

* 26 января 2023 года признана Генеральной прокуратурой РФ нежелательной организацией.

турного диссидентства». Он создал персонаж, близкий некоторой части российского культурного общества. Не став ни Чаплиным, ни Бастером Китонем, Рубинштейн вписал себя в один с ними ряд. Не будучи проповедником, чуждый дидактике, он проявил себя как вестник, подающий нам знаки, напоминая, что существуют эстетические, моральные, политические принципы: рефлексия, отзывчивость, сдержанность, справедливость, юмор, уважение к законам... Тексты-на-карточках служили не просто для развлечения посвященных. Они были чем-то вроде первого шага к политике.

4

Текст-на-карточках богат возможностями, он предполагает свои метаморфозы, прорывы, варианты. Может и обернуться двуязычным: мне посчастливилось участвовать в таком чтении на русском и французском, когда мы с Рубинштейном в унисон читали «Время идет» или «Вопросы литературы». В Париже, в Нанси, в Арле, в Лозанне — везде публика ликовала. И, смею надеяться, упоdobясь «герою» Рубинштейна, «надолго задумывалась».

Текст может послужить также основой для музыкальных мини-спектаклей, рассчитанных на двух исполнителей (например, с другом и соратником Дмитрием Александровичем Приговым), но чаще сопровождаемых ударной установкой. Рубинштейн с удовольствием проявлял свой талант и в иных, неожиданных родах сценического действия: например, как сольный исполнитель старых советских или клейзмерских песен, притом обладающий хорошим голосом и точным слухом.

Карточка не боится возвращений к форме стихотворения. Некоторые тексты Рубинштейна, особенно те, которые справедливо называли «метафизическими» — «Условия и приметы», «С четверга на пятницу», «Все дальше и дальше», — прочитываются как медитации о жизни, синкопированные стилистическими перепадами и подсвеченные грустным юмором. Парижское издательство «Треножник» («Le Tripode»), отказавшись, вразрез с другими российскими и зарубежными изданиями, полиграфическим способом воспроизвести принцип письма-на-карточках, предпочло удалить нумерацию высказываний и поделить их на строфы. Карточка в «уплощенной версии» сделалась стихотворной строкой (или строфой), текст ограничил себя плоскостью страницы, но силы не потерял.

5

Так или иначе, но Рубинштейн, как художник и наблюдатель реальности, претендовал лишь на самого себя. В поиске новых форм он, конечно, не был одинок, у него имелись соратники по «контркультуре». Их немало обнаружилось в последние годы, когда его стали называть одним из основателей «московского концептуализма». Что до этого титула, он его не принимал, как и идею особой концептуалистской доктрины.

Он принимал лишь свою принадлежность к «мрачным семидесятым», времени, когда художники самых разных эстетических направлений, работающие с самым разным материалом, объединялись в общем желании вдохнуть новую

жизнь в творческий жест. К примеру, когда Рубинштейн получил приглашение выступить на парижской «Книжной ярмарке» в диалоге с Ольгой Седаковой, он, юморист, наблюдатель реальности, изобретатель новых форм, и она, поэт духовного опыта, мыслитель, без труда нашли общий язык.

Концептуалисты, из коих некоторых (скажем, Рубинштейна и Пригова) связывала настоящая дружба, искали, каждый на свой манер, как подорвать насаждаемую идеологией энтропию, «возрождая» эту мертвую идейность в неведомых доселе художественных формах. Для Дмитрия Александровича Пригова, скульптора, графика, поэта и перформера, орудием сопротивления стал «проект ДАП» с его тысячами стихотворений и сериями «монстров». Для Всеволода Некрасова тем же служила практика конкретистской и визуальной поэзии, для Сорокина — роман-провокация. Рубинштейн стал изобретателем письма-на-карточках, но он никогда не был теоретиком и тем паче лидером «концептуализма», возведенного в ранг доктрины, причем довольно эфемерной.

Все это, однако, не помешало этому невообразимому творческому объединению быть костью в горле официального искусства: когда в 1989 году в Гренобле проходил первый фестиваль современной русской поэзии, там увидели старых авторов (скажем, Андрея Вознесенского), нескольких помоложе (например, Ивана Жданова), но все заметили отсутствие московских концептуалистов — авангардной группы, переизобретавшей жанры и, подобно футуристам, соединявшей поэзию, визуальные искусства, музыку и перформанс. Чтобы Пригова и Рубинштейна ввели в круг признанных, куда-то пригласили или певичели, понадобилось еще несколько лет и падение режима.

6

После 1995 года, за исключением нескольких случаев (в частности, «Лестницы существ», 2006), Рубинштейн отказывается от жанра, ставшего его «личной подписью». По его словам, здесь не стоит усматривать ничего, кроме знака времени: форма карточки устарела. Его тексты уже пробили себе дорогу и к издателям, и к публике, миновали годы, когда их печатали только в тамиздате. Теперь их охотно брали самые известные российские издательства, они переведены на все европейские языки, вошли в программу доброй сотни книжных ярмарок и поэтических фестивалей от России до США.

Рубинштейн теперь мог обратиться к тому, что будет отныне и впредь его ведущим интересом: к культурологической журналистике. Тут его красноречие и его видение мира снова проявят себя — уже в форме мини-эссе, где он подвергнет критическому переосмыслению факты, добытые личным наблюдением и сохраненные как в собственной, так и в коллективной памяти. Прежде прочего главным для него станет вопрос: какая роль досталась языку в том нестабильном мире, где произошло и еще может произойти немало катастроф? Рубинштейн опубликовал несколько сборников коротких заметок, тоже организованных в циклы. Первая из таких книг называлась «Случаи из языка» (1998).

В ней Рубинштейн задает вопросы самой окружающей его реальности. Здесь маленькое эссе, новое смысловое единство, пришедшее на смену карточке, начинается как наблюдение, продолжается в виде забавной истории, мешкает перед финалом, часто останавливается, колеблясь на подходе к нему. Лапидарное и притом многосоставное повествование продвигается от одной

несообразности к другой, будь то несообразность языковая или ситуативная, но и ту, и другую подсвечивает юмор. «Проза» Рубинштейна сосредоточена на микрособытиях, фиксирующих микромутации языка: слова тут изучают, словно людей. «Автор» не страшится собственной персоной являться в центре своего текста, вводя туда воспоминания детства, делясь опытом своих «трудов и дней» начиная с 1950-х годов. Но и здесь он выступает мастером исторического синтеза. Так, брежневский застой, прославляемый ироническим заглавием «Памяти великих постоянств»², рифмуется «советское» с «нищетою». В другом месте Рубинштейн саркастически определяет Россию через ее обыкновение, чуть что, хвататься за ею же опошленный термин «качество»:

Качество — это свойство формы, недаром это слово одного корня с местоимением «как». У нас же качество всегда подменялось количеством, точно так же как история подменялась географией. У нас не качество — у нас душевность, бойкость, удаль и размах. Это масштаб и широта. Это мечта. Это борьба, в том числе и борьба за качество.

За качество всегда, сколько мы себя помним, шла борьба. За урожай почему-то шла битва, за качество же — изнурительная борьба, борьба без победителей.

Теперь к нам, слава богу, явилась не запылилась некая Полиция качества. Слово «полиция», в полном соответствии с новыми временами, звучит респектабельно, цивилизованно, по-заграничному. В сочетании же со словом «качество» она выглядит более чем экзотично, чтобы не сказать — кондово. Не знаю, кому как, но мне это словосочетание, независимо от его конкретного содержания, очень даже нравится, ибо вечная тенденция обрела законченную форму, обозначив репрессивную природу «качества». Там, где «качество», там и контроль над ним, там и полиция³.

Рубинштейн понял, что язык срывает с реальности маски и обличает ее подделки, а ему как художнику надлежит дать в том отчет. Его тексты оживляют само назначение прозы, вновь делая возможным нечто похожее на «прозу экспериментальную», которая восстанавливает свои утраченные права в так называемых младших, периферийных жанрах (например, в анекдоте), жанрах паралитературных, близких к журналистике (блокноты, записки) и часто метапоэтических. Объявляя, что намерен говорить «с языком на языке языка», он придает своим текстам значение манифеста, показывая, что проза может стать местом формальных и жанровых поисков — в том числе и в области ее собственных истоков. Такой поиск ставит вопросы о языке и о его роли, затрагивающие все, что в нем соотносится с человеческой свободой, с мышлением, с устойчивостью культуры, с созиданием личности и в конечном счете с политикой в самом прямом смысле слова.

7

С течением времени Рубинштейн пишет все более откровенно политические вещи. Опять же, знак времени. С начала нового века он уделяет много внима-

2 Рубинштейн Л. Памяти великих постоянств // Рубинштейн Л. Погоня за шляпой и другие тексты. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 238—242.

3 Рубинштейн Л. Приход полиции в качество // Там же. С. 36—37.

ния интернету, овладевает технологиями, чтобы писать посты и вести блог. Его выступления на сетевых платформах, естественно, обращают на себя внимание, они сравнимы с его чтениями-перформансами на кухнях семидесятых или с выходом коротких эссе в девяностые. Самые недавние из его книг — «Знаки внимания» (2012), «Что слышно» (2018), «Время политики» (2021) — это сборники сетевых ежедневных публикаций. В них Рубинштейн продолжает осмыслять прошлую и нынешнюю историю России, формулируя результаты своих раздумий все точнее и резче. Он излагает свои взгляды на события и факты, снайперски определяя, куда нацелить взгляд, и подкрепляя доводы примерами. Он задается вопросом, что происходит с уважением к закону в стране, где «неуважение» к нему сделалось законом? До какой степени может пойти попрание конституции? Он видит, как дичает язык, как замутняются значения, как власть перенимает жаргон улицы, как обрушивает лавину запретов, стремясь «регулировать» язык. Он уже без оговорок объясняет, что «регулировать» здесь означает насиловать, и именно так поступают режимы, приближающиеся к тоталитаризму. И сам он, не жалея труда, проясняет формулировки спорных значений. Например, если трудно определить, что есть «народ» (слово, которое власть толкует вкривь и вкось, используя его как ловушку), надо бы точнее очертить понятие «общество» и особенно «гражданство». «Будьте гражданами» — вот чего Рубинштейн в своей непреклонной ясности требует от власти.

Здесь, в точных и отважных словах, — работа его упорной мысли, проясняющей, приводящей в порядок замутненный образ современной России. На протяжении 2023 года Рубинштейн помещал в фейсбуке* ежедневные записи: о воспоминаниях, пробужденных последними событиями, о самих этих событиях, о своих размышлениях. И он задавал вопросы. Все это можно сравнить с тем расширением контекста, со взаимным притяжением и отталкиванием смыслов, что некогда производили в душе зрителя рубинштейновские перформансы с карточками. Этот его неподражаемый способ сочетать упорядоченность и свободу.

Льва Рубинштейна больше нет, но нам остаются его книги, многочисленные аудио- и видеозаписи его чтений и бесед. Мы еще долго сможем извлекать из них то, с чем лучше жить на этом свете.

Январь, 2024

Перевод с французского Ирины Васюченко и Георгия Зингера

* Деятельность компании Meta Platforms Inc. по реализации продуктов — социальных сетей Facebook и Instagram запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22 марта 2023 года по основаниям осуществления экстремистской деятельности.

Михаил Ямпольский

Поэтика закрытого сообщества

(ПО ПОВОДУ ТВОРЧЕСТВА ЛЬВА РУБИНШТЕЙНА)

Границы являются неотъемлемой частью нашего существования. Георг Зиммель считал разметку границ практикой, присущей самой жизни. Границы помогают отделить зоны, установить различия, они запускают механизм сравнения, соотнесения, без которого невозможно мышление. В политическом и территориальном смысле они устанавливают рамки сообществ, отделяют свое от чужого и, что немаловажно, создают значимые для человека зоны безопасности. Государственные границы важны и потому, что примерно с XVIII века они оказываются границами наций — то есть больших культурных, политических и языковых образований, претендующих на некоторую однородность. Политическое (и даже геополитическое) тут накладывалось на культурное и языковое. В тех же странах, где политическая сфера была неразвита, например в Германии, на первый план выдвинулось другое средство униформизации населения как нации — культура. Как выразился Фриц Штерн, «немцы использовали свое величайшее достижение, свою культуру, для усиления и оправдания своего величайшего провала — политики»⁴. Это был воистину государственный проект замены политики культурой. Отчасти проект этот так или иначе реализовался и в России, во многих смыслах близкой Германии стране.

Впрочем, идея такой тотальной культурной униформизации нации в конечном счете является химерой. Всякая культура гибридна и состоит из множества слоев. Вилем Флюссер различал, например, в западной культуре до революции масскоммуникации три подкультуры: народную, национальную и универсальную. Народная носила местный, локальный характер, национальная была сконструированной унифицирующей культурой нации, а универсальная связывала нации с общеевропейскими культурными ценностями⁵.

Феномен этот интересен мощным унифицирующим импульсом, но на месте национальной культуры оказывалось такое сложное образование, как советская культура, которая должна была вбирать в себя и универсальную культуру, и множество народных и этнических культур. Советская культура отличалась исключительной закрытостью. Так, репертуар книг и, шире, литературы полностью контролировался несколькими центральными издательствами и несколькими журналами, слегка разнящимися по степени идеологической индоктринации и допустимой свободы. Но в целом вся страна почти одновременно смотрела одни и те же фильмы и читала одни и те же книги. В СССР, как и в нацистской Германии, происходил процесс сознательной и последовательной фольклоризации литературы. Народный слой должен был войти в синтез с «национальным» слоем и создать на основании этого синтеза

4 *Stem Fritz R.* The Failure of Illiberalism: Essays on the Political Culture of Modern Germany. New York: Columbia University Press, 1992. P. 6.

5 *Flusser V.* The Surprising Phenomenon of Human Communication. Metaflux Publishing, 2016. P. 131.

невиданный тип универсальности. В этом контексте совершенно беспрецедентное значение приобрела массовая песня, которая даже в Германии не занимала такого места. В середине 1930-х годов неожиданно возникло и приобрело вес «вышедшее из пролетарских течений песенное направление, связанное с такими именами, как А. Сурков, М. Исаковский, А. Лебедев-Кумач и др.»⁶. Песня становится идеалом литературы, которая призвана соединить воедино флюсеровскую триаду.

Эта утопия песенности в России реализовалась как, пожалуй, ни в одной стране. Популярность сталинской массовой песни, советской песни вплоть до 1980-х годов была беспрецедентной и захватывала практически все слои населения. Но популярность эта пережила сталинский СССР. Достаточно вспомнить КСП и движение бардов. Даже в позднем СССР. Речь, в сущности, постоянно идет о воспроизводстве песенной ориентации даже отчасти высокой культуры и ее расширении за рамки относительно ограниченных культурных слоев. Закрытая среда, обладающая определенным набором ценностей, постоянно воспроизводится за счет форм, обладающих всенародной привлекательностью и как бы «открывающих» закрытость сообщества. Закрытое постоянно воспроизводится как универсально открытое. Закрытое сообщество, о котором я говорю, — это советская интеллигенция, в целом недовольная советским режимом и этически оппозиционная ему. Закрытым это сообщество является прежде всего потому, что потребляемая им культура строго регламентировалась и дозировалась.

Закрытость этого сообщества имела и иные черты. Она по-своему соответствовала дихотомии открытого и закрытого обществ, предложенной Карлом Поппером. Согласно Попперу, на раннем этапе социального развития общество имеет закрытый характер. Такое общество подчинено системе табу и внешних запретов и, по существу, избавляет участвующих в нем от необходимости принимать индивидуальные решения. Вся система поведения тут довольно строго кодифицирована. А система ценностей хорошо знакома всем. По мере развития органическое закрытое сообщество постепенно эволюционирует и превращается в нечто, называемое Поппером «абстрактным обществом». В нем люди перестают обитать внутри воображаемой семьи или клана, могут утратить тесноту связей «типа осязания, обоняния и зрения»⁷. Советское интеллигентское сообщество было закрытым и уменьшенным повторением закрытого сообщества «советской культуры», но, конечно, с поправками, изъятиями и добавлениями. Не удивительно поэтому, что где-то в 1970-е годы в ней появляются такие влиятельные и, по существу, уникальные для мировой культуры течения, как концептуализм и соц-арт, основанные на пародийной и рефлексивной переработке общих стереотипов советского дискурса. Эта закрытость имела существенные последствия для сообщества. Дело в том, что узоость общего культурного и ценностного фонда создавала определенный тип закрытого сообщества, который можно назвать братством. Братство, по мнению Ханны Арентс, — типичное явление «темных времен». Братство обладает тес-

6 Менцель Б. Традиции и новаторство // Соцреалистический канон: Сборник статей / Сост. Х. Гюнтер и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 498–499.

7 Поппер К.Р. Открытое общество и его враги: В 2 т. Т. 1: Чары Платона / Пер с англ. под ред. В.Н. Садовского. М.: Феникс; Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. С. 220.

нотой закрытого сообщества, создающей комфорт для его членов, но, как замечала Арендт, ему сопутствует «радикальная утрата мира... страшная атрофия всех реагирующих на него органов»⁸.

Важно и то, что, когда культурный фонд группы очень узок, любое высказывание, произнесенное в ее контексте, легко становится высказыванием другого, неотличимого от «я». По существу, члены братства всегда говорят цитатами. Это странное состояние неразличимости себя и другого хорошо видно у самого тонкого и рефлексирующего литератора позднего советского интеллигентского братства — Льва Рубинштейна⁹. Первое, что обычно отмечается в его текстах, — это то, что они написаны на каталожных карточках. Такая архитектура изолирует каждый блок, каждое высказывание. Но главное в каталогах, что каждая карточка, будучи как-то связанной с окружающими ее, сохраняет большую автономию и реализует вокруг себя свой трудно определяемый контекст, отсылающий к *коллективной памяти*. В 2018 году Рубинштейн опубликовал книгу «Целый год. Мой календарь», в которой предложил иную форму организации фрагментов — не каталожную, а календарную. Здесь моделью служили листки отрывного календаря, чья последовательность определялась движением дней и месяцев. Странность такой организации заключается в том, что вся она якобы нанизана на течение времени, но содержание составляющих ее блоков радикально игнорирует время.

В тексте «Двойная оптика» Рубинштейн рассуждает о необходимости сближения двух временных потоков — «истории» и «повседневности»:

Невозможно жить с постоянным осознанием, что ты живешь «в истории». Нельзя всегда жить в истории, игнорируя поучительные уроки летучей повседневности. Но невозможно существовать исключительно в повседневности, не обращая внимания на то, что ты находишься все же внутри истории, ожидающей от тебя осмысления и оценки, пусть и субъективной. <...> Единственно адекватное восприятие любой эпохи — это восприятие посредством двойной оптики. Это восприятие одновременно объективное и субъективное. Одновременно изнутри и извне¹⁰.

В каком-то смысле соотношение исторического и повседневного воспроизводит сложность отношения малого интеллигентского сообщества с «национальным», которое, конечно, является абстракцией. Где располагаются границы между ними, сказать крайне трудно. И Рубинштейн постоянно эти границы прощупывает.

Он, например, записывает: «...мой добрый товарищ Леонид Гиршович написал... то он не может себе представить, чтобы Лев Рубинштейн — то есть я — мог бы публично спеть песню “Бухенвальдский набат”». Он прав, не спел бы.

8 Арендт Х. Люди в темные времена / Пер. с англ. и нем. Г. Дашевского и Б. Дубина. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 22.

9 Рубинштейн пишет о «бесперебойном цитатообмене»: «В процессе бесперебойного цитатообмена между различными культурными людьми, наряду с неизменными, обретшими с годами некоторую непоколебимую железобетонность “мы все учились понемногу”, или, например, “быть знаменитым некрасиво”, или, допустим, “хотели как лучше, а вышло...” или “все смешалось в доме...” и так далее, вполне почетное место занимает и ахматовская строчка “когда б вы знали, из какого сора”» (*Рубинштейн Л. Время политики*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. С. 203).

10 *Рубинштейн Л. Причинное время*. М.: АСТ: CORPUS, 2016. С. 60—62.

Не смог бы»¹¹. Многие советские песни, которые Рубинштейн с удовольствием пел, могли принадлежать и узкому и широкому слою культуры. А «Бухенвальдский набат» стилистически не мог войти в узкий круг.

Но и песни, изначально принадлежавшие узкому кругу, Рубинштейн не стал бы петь. Он не использовал репертуара Окуджавы и иных полуофициальных¹² авторов песен. Так же, как невозможно представить себе Рубинштейна, поющего «Бухенвальдский набат», невозможно представить его поющим песни Визбора. Его почти исключительно интересует пограничная зона, или область перехода общесоветского в культуру «братства», перехода и различия. В значительной степени различные сообщества отличаются друг от друга не столько употреблением тех или иных слов, сколько актуализацией разных значений этих слов и даже разных контекстов одного и того же высказывания. Словарь, как и каталог и календарь, излюбленная языковая тотальность Рубинштейна. Любопытно, что он не имеет в его глазах предполагаемой универсальности. Рубинштейна интересуют именно частные словари сообществ:

...значения многих слов и базовых категорий требуют перевода, перевода с русского на советский, с советского на русский. В наши дни — что еще причудливее — и вовсе с русского на русский. Эти словари — советско-русские и русско-советские, а также и русско-русские — никто пока не издал¹³.

Рубинштейна интересуют именно границы сообществ, которые определяют языковыми парадигмами, словарями, и теми контекстами, которые с ним связаны.

Когда-то Ролан Барт дал следующее определение дискурсу: «...любой конечный отрезок речи, единый по содержанию, передаваемый и структурируемый ввиду вторичных коммуникативных целей, включаемый в культуру благодаря неязыковым факторам»¹⁴. Дискурсы Барта всегда в какой-то мере закрыты, их элементы можно охватить перечнем, и они составляют некоторую коллекцию, единицы которой в конечном счете повторяются, хоть и образуют, конечно, разнообразные сочетания. Можно сказать, что Рубинштейн работал именно с закрытыми дискурсами, как коллекциями. Наиболее радикальные коллекции Рубинштейна состояли из клишированных фраз или фрагментов фраз, вырванных из контекста, но хорошо знакомых читателям. Информационная нагрузка этих «обломков» была близка к нулю, и их смысл был только в обращении к коллективной памяти. Но сами такие коллекции не отражают границы того сообщества, которым они принадлежат. Набор слов может быть совершенно идентичным, а их смысл противоположным:

11 *Рубинштейн Л.* Кладбище с вайфаем. М.: Новое литературное обозрение, 2020. Здесь и далее цитирую по электронному изданию без указания страниц.

12 Лев Аннинский, написавший книгу о бардах, замечал в ней: «“Советские песни” — понятие слишком размытое, чтобы по ним определиться; в конце концов, из великих бардов у каждого можно найти по одной советской песне, то есть по песне, которую власть приняла и освоила, а осваивала она что угодно, от еврейского местечкового распева до русского народного величания: тут, как известно, расцветали и яблони, и груши: жилось богато» (*Аннинский Л.* Барды. Иркутск: Изд. Сапронов, 2005; цитирую электронное издание без указания страниц).

13 *Рубинштейн Л.* Причинное время. С. 82.

14 *Барт Р.* Лингвистика дискурса // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 457.

Когда памятники жертвам коммунистических злодеяний торжественно открывают выходцы из все тех же самых преступных контор и произносят при этом слова, ничем на вид не хуже тех, которые мог бы сказать и ты, то ясно понимаешь, что нет, это не те слова, они другие, хотя и звучат они точно так же, как и твои, и, как и твои, расставлены в том же самом порядке¹⁵.

В конце концов Рубинштейн приходит к выводу, что собственно содержание высказывания имеет мало смысла, важна «цель высказывания» и еще важнее — «его субъект»:

Говоря попросту, важнее всего не ЧТО и не КАК и даже не ЗАЧЕМ, а КТО. Именно в «кто» содержится и подлинное содержание любого высказывания, и его целеполагание. И если мы задумываемся над тем, кто, что и зачем сказал, то, по крайней мере, не следует забывать, что мы думаем не о том, кто ЧТО сказал, а о том, КТО что сказал¹⁶.

Возникает самый насущный для автора вопрос — установления этого «кто». «Кто» не является единичным субъектом потому, что его идентичность устанавливается его принадлежностью сообществу. Только общность понимания высказывания может установить границы сообщества говорящих, принадлежащих такому «кто», которое имеет отношение к «правде». А правда задается способностью к рефлексивному ироническому отношению. «Кто» становится частью «мы».

Истинность высказывания определяется отношением говорящего или пишущего к определенному сообществу. Но культурное сообщество, особенно в СССР, охватывало гораздо более широкие слои, чем те, которые способны, по мнению Рубинштейна, функционировать в плоскости «правды». Поэтому внутри широкого культурного сообщества есть иное — более узкое. Его культурный фонд во многом совпадает с фондом широкого сообщества, однако интонационное и рефлексивное отношение к этому фонду иное. Но самым главным тут является в каком-то смысле отказ от индивидуальной субъектности говорящего. Говорит всегда «мы» человек, через которого проступают контуры узкого, закрытого сообщества. Это говорение, основанное на общем интонационном чувстве иронии, которое только и отличает правду от лжи и фальши.

Собственно, складывание разных коллективов и есть то единственно новое, что обнаруживает в литературе Рубинштейн: «Нового ничего не бывает. Это только так кажется. Новым и неожиданным может быть только контекст»¹⁷. Собственно, кристаллизация контекста и есть «коммуникативное событие». А каждый контекст порождает новое сообщество и коллективную память, притом что сам детерминирован случайностью. Событие отличается от вещей тем, что оно не обладает сущностью, даже призраком устойчивости, бытия. К числу «коммуникативных событий», о которых он пишет, может быть, например, отнесена очередь. Скопление народа, скованного полнейшим бездействием и ожиданием и, в сущности, неподвижное. Это случайное скопление народа обменивается привычными репликами, которые в случае их каталогизации могут привести к возникновению странного «воображаемого сообщест-

15 Рубинштейн Л. Знаки внимания. М.: Астрель: CORPUS, 2012. С. 10—11.

16 Рубинштейн Л. Время политики. С. 12.

17 Рубинштейн Л. Кладбище с вайфаем.

ва». Но если эти реплики будут звучать не в очереди, контекст сменится и сменится конфигурация сообщества. В этом контексте Рубинштейн подчеркивает особое значение «Очереди» Владимира Сорокина.

Все это заставляет задуматься о том понимании языка и речи, которое являют тексты Рубинштейна. Первое, что необходимо констатировать, — это радикальное отрицание всякого интеллектуального и речевого индивидуализма. Такой индивидуализм в европейской философии восходит к Декарту и мыслит язык как выражение личного опыта человека, укорененного в комплексах ощущений. Отрицание отсылает к феномену «малой литературы», описанному Делёзом и Гваттари. С их точки зрения, большая литература нации или империи позволяет себе сосредоточиться на индивидуальном сознании персонажей, а малая не имеет такой привилегии: «все в ней обретает коллективную ценность»¹⁸. В малой литературе любое высказывание немногочисленных ее представителей приобретает коллективное и политическое значение:

...и если писатель находится на краю или особняком от своего хрупкого сообщества, то такое положение позволяет ему в еще большей мере выражать другое потенциальное сообщество, выковывать средства для некоего другого сознания и некой другой чувственности¹⁹.

Рубинштейн, несомненно, соответствует такому описанию, он не просто ищет «мы», он является его невольным творцом, отчего и такая всеобщая скорбь после его кончины. Интересным тут оказывается превращение любого иронического скептицизма в своего рода политику, хотя это и политика особого толка, я бы сказал культурно-языкового.

Но есть и еще один момент в творчестве Рубинштейна, который прямо отсылает к анализу Делёза и Гваттари. Речь идет об *интенсивном использовании* текста. Интенсивное использование возникает тогда, когда слово становится вещью, утрачивает смысл и вводится в отношение с другими подобными словами-вещами как элемент общей сборки. Карточки Рубинштейна оказываются элементами такой интенсивной сборки. Эти интенсивности Рубинштейн будет описывать как интонацию. А само наличие интонации будет обнаруживать исключительно в малой литературе закрытого сообщества. Государственное языковое сообщество радикально исключало всякую индивидуальность, интонационность, интенсивность и, соответственно, культивировало только примитивную репрезентативность. И это исключение индивидуального для Рубинштейна было связано с подавлением памяти. Рубинштейн даже характеризует состояние тоталитарного общества как «беспамятство». Почти все каталоги Рубинштейна состоят из устойчивых словесных комбинаций, формул. Но эти формулы индивидуализируются интонацией и контекстом. Индивидуальность члена сообщества, рубинштейновского «мы» всегда реализуется через индивидуальное присвоение типового. В этом смысле показательно пристрастие поэта к исполнению старых советских песен, как раз тех самых, в которых писатели тридцатых годов видели идеал «всемирности», всеобщности. Рубинштейн исполняет эти клишированные до невыносимости тексты, максимально их индивидуализируя.

18 Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2016. С. 21.

19 Там же. С. 22.

Память существенна потому, что она закрепляет историю узуса, на которой основывается сообщество. Но она же придает словам некоторое подобие смысла. Там же, где память подавлена, смысла быть не может, так как слова могут употребляться в любом значении, и каждый раз разным. Там, где слова утрачивают значение, реальность растворяется в неразличимости:

Мы оказались просто вне всякой реальности. <...> А где она, реальность? <...> Реальная реальность существует в отлаженных, в отрегулированных, в «хорошо темперированных» сообществах, где означающее и означаемое сосуществуют если не в полном обоюдном согласии друг с другом, то хотя бы в осознании необходимости такого согласия. Наша страна, наше общество — это не пространство реальности²⁰.

Но там, где нет реальности, где нет устойчивых значений слов, нет и сообщества, оно оказывается абсолютной фикцией власти. Реальность, таким образом, устанавливается не через репрезентативные проявления языка, а через иные языковые конвенции, которые для одних приемлемы, а для других нет. «Мы» Рубинштейна определяется именно через словесную рефлексию. Это «мы» включено в огромное «мы» страны и тоталитарного сообщества. Эти сообщества имеют общий культурный фонд — в значительной степени те же фильмы, те же песни, тот же опыт очередей. Но их фреймы²¹ различны. И фрейм рубинштейновского «мы» проходит через отношение к языку, характерное для «малой» литературы. Именно в усилении этого фрейма для него — основное призвание литературы. Речь идет о проведении тонких интонационных различий интенсивностей, которые отделяют рефлексию от репрезентации.

И в заключении нельзя не отметить, что установление этого «мы» оплачивается высокой ценой, а именно ценой особой закрытости возникающего сообщества «своих». Оно закрыто для «другой» культуры, для всего того, что не является элементом давно устоявшегося поля коллективной памяти. Отсюда и неизменный репертуар песен, исполнявшихся Рубинштейном, и его нежелание расширять этот репертуар. Арендт, конечно, была права, когда писала о «безмирности» братства. Необходимость речи при чужих и для чужих — это и необходимость в публичном пространстве, в открытии политического горизонта, с наличием или отсутствием которого неразрывно связана судьба общества и культуры.

20 Рубинштейн Л. Причинное время. С. 429. «В междометиях сейчас, пожалуй, куда больше живого смысла, куда больше очевидных значений, чем в существительных, прилагательных и глаголах» (Там же).

21 Я отсылаю тут к пониманию фрейма, предложенному Грегори Бейтсоном, который в своем исследовании игр указывал на необходимость определенной рефлексивной установки (фрейма) для различения действительности и игры.

Максим Дрёмов

Таблицы, орфографии и оправы Льва Рубинштейна

Для поколения, к которому принадлежу я — не только поколения поэтов, критиков, исследователей, но прежде всего поколения *читателей*, — поэзия Льва Рубинштейна уже не представляла той напряженной зоной концептуальной разработки, какой она описана в программных текстах — «Последних цветах Льва Рубинштейна» Михаила Берга, «Московском романтическом концептуализме» Бориса Гройса. Нами, родившимися спустя годы после текстов «Регулярного письма», она понималась как *таблица* — для кого умножения, а для кого и Менделеева — преподнесенный нам как данность плод переозначения и реструктуризации компонентов культуры, без которого, хоть ты тресни, твои интерпретативные операции обречены.

В основе этой таблицы, конечно, не позитивистское утверждение «корректного способа письма» (или даже «способа письма, делающего невозможным иные способы письма» — ведь именно такой фрейм критики культурных ценностей зачастую обобщающе приписывают концептуалистской поэзии вообще), задающего «корректную читательскую реакцию», но своего рода негативная диалектика — систематическое знание противопоставлено пониманию (и чувственному, и эстетическому), а само последовательное развертывание логики, претендующей на тотальность, рушит ее структуру²² — этот библиотечно-карточный домик. Поэтому стихи Рубинштейна гораздо более, чем просто «забавны», несмотря на значительный комический компонент (это присутствие комического, рубинштейновское остроумие тоже хочется констатировать отдельно — слегка в пику торжественно-серьезному тону разговора, который порой ведется вокруг по-человечески смешных фрагментов) — и сообразная реакция возникает у читателя интуитивно: если при моих попытках представить школьникам русскоязычную поэзию конца XX века стихи Д.А. Пригова обычно сопровождал здоровый хохот — с последующими моими разъяснениями насчет прагматики подобных текстов, то сама модальность стихов Рубинштейна побуждает прежде всего *разобраться*, а уж затем — осознать в чем.

Надеюсь, мои слова не будут сочтены ни редуцией, ни насмешкой — напротив, будучи удостоенным чести говорить о Льве Рубинштейне как представителе поколения двадцатилетних, я хочу продемонстрировать актуальность его способа письма для повседневного категориального аппарата 2020-х годов: я полагаю, что здесь дело в вайбе. Вайб — этот неуловимый гибрид ауры и коннотации — реализуется не в структуре текста, не в лексике, не в отборе материала (реалиях, которые мы не могли застать), но в обескураживающем принципе презентации, подрывающем все оценки, которые можно вынести по инерции. За вайбом в ассоциативном ряду следует склоняемое на все лады понятие «хонтология», а оттуда уж недалеко и до одного из центральных чувст-

22 См. об этом: *Адорно Т.* Негативная диалектика / Пер. с нем. Е.Л. Петренко. М.: Научный мир, 2003. С. 133–134.

венных регистров поэзии Рубинштейна — ностальгии. Над самой возможностью молодежи ностальгировать можно посмеяться — и объявить тихий пафос сентиментального коллекционирования принципиально противоположным эмоциональным побуждениям младших поколений, которым полагается дерзить, буйствовать, неистовствовать и ниспровергать отжившее. Но разве не знакома каждой и каждому ностальгия по реальности до 2022-го? До 2020-го? До две тысячи, например, 18-го, 16-го, 14-го и какого еще угодно года? Эффект обнуления и девальвации всего, что было известно, знакомо, ценно и любимо, — пусть порой с оговорками, брезгливостью, зажатым носом — если и не стал рутинным, то переживается с такой незавидной частотой, что «писать ностальгией» и «писать временем» парадоксальным образом стали синонимичны. И ключевой для Рубинштейна образ альбома современный рецепиент легко спроецирует на альбом виртуальный — соцсетевой: такая двойная имитация подлинного, симулякр (простите за слово позавчерашней моды!) нового порядка для него естественна, а любовь к стихам Рубинштейна соседствует у многих наших современников с веб-археологией, мазохистическим разглядыванием заброшенных и мертвых сетевых страниц, вытаскиванием из глубин интернета чужих и собственных постов N-летней давности — слепков «того же, но иного» субъекта. Разве могли бы существовать — или, по меньшей мере, существовать такими, какие они есть, проникнутые этим этосом стихи Влада Гагина, Марии Земляновой, Дмитрия Герчикова, Софии Амировой, а также — поднимаясь на еще одну ступень хронологии, к недавним дебютантам — Егора Зернова, Арины Воронцовой, Максима Хатова, Евгении Цориевой, без осуществленного Рубинштейном масштабного опыта по сочленению и разложению чувственных понятий?

Я намеренно назвал имена поэтесс и поэтов, чья поэтика не состоит с Рубинштейном в отношениях прямого родства. Мне кажется, что стихи Рубинштейна вообще не оставляют возможности для директивного наследования или размежевания, как не оставляет ее, например, реформа орфографии — ее можно разве что демонстративно не замечать, превратив ретроградство в художественную рамку (со смертью Яна Каплинского, кажется, все действующие авторы, регулярно пользующиеся ерами и ятями, стоят на позициях воинствующей реакции — это обстоятельство легко развить в рамках нашей метафоры). О демонстративно не замечающих говорить нечего, ведь:

63.

Не заметил, как ветер утих и погасли последние звезды —

64.

Позабудешь, что все позади и что время ушло безвозвратно; <...>²³

Однако к числу тех, для кого эта дискретность — «на один вдох», великая меланхолия повседневного и сложное, антиномическое отношение к банальному и отжившему (и никогда — не бесчувственное и беспристрастное созерцание) — назовем его посткритикой — стали именно орфографией современной

23 *Рубинштейн Л.С.* Регулярное письмо // Рубинштейн Л.С. Регулярное письмо. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996 (<http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/1-13.html>).

поэзии, относительно которой употребимы слова «зная», «задействуя», «имея в виду», но не «поверх», не «продолжая» и не «в противовес», принадлежит большая часть авторов, разговор о которых интересен и продуктивен для нас.

Скажу и несколько слов об этой *посткритике*. Я употребляю здесь этот термин, следуя скорее интуитивной логике языка, нежели сложившейся вокруг него научной и философской традиции, восходящей к Б. Латуру, К. Мейясу, Э. Анкер и Р. Фельски и др.²⁴; по аналогии с другим словом на «пост-», окончательно надоевшим и в бытовом, и в высокоученом употреблении, — «постиронией». Взгляд Рубинштейна на собственный поэтический материал и на собственного же субъекта характеризуется следующим феноменом: осколок дискурса, сам по себе не претендующий на возможность различения и разглядывания среди множества своих примерных аналогов, оказывается скомпрометирован самим фактом выпадения из естественной среды и помещения в оправу рубинштейновского каталога, в эту, если угодно, *разреженность стихового ряда*, его нелепость, отсутствие подлинного основания выставлены напоказ, при этом одновременно с этим оказанное внимание селектора наделяет его новой символической ценностью, не ниспровергает и не подвергает насмешке, а скорее задает новый фрейм безоценочного понимания. Понимание может быть вызвано лишь вниманием, к которому и призывает уже легендарная карточка «Автор среди нас». И это внимание оказывается взглядом из пересечения сфер критики и апологии — горькой пилюлей в сладкой оболочке. Или — хочется сказать — сладкой пилюлей в горькой оболочке, однако мы и без того перевернули с ног на голову достаточно фразеологии. Хочется не просто знать о возможности подобной тончайшей нюансировки высказывания в поэзии сегодняшнего дня, но и верить в это собственное знание.

Я не был знаком с Львом Рубинштейном и даже, увы, не имел удовольствия с ним разговаривать. Моя реплика не претендует ни на обобщение, ни на реинтерпретацию, ни на манифестацию того, кем был Рубинштейн для меня и моего поколения (кем был? — был Львом Рубинштейном). Я не думаю, что сказанное мною как-либо сущностно ново. Льву Рубинштейну повезло иметь не просто умных, внимательных и солидарных, но и порою конгениальных читателей, а потому, добавляя свой голос к уже прозвучавшим, всегда тревожно записываешь себя в комичную книгу из текста «Это я», апофеоз беспомощности мысли: «Мартемьянов Игорь Станиславович. Сезон откровений: Сб. лит.-критич. статей. — М.: Современник, 1987». Но хочется верить, что, во-первых:

39.

<...> *Проснувшись, я подумал, что, действительно, важно ведь не только то, что сказано, но и то, когда... <...>*²⁵

сколь бы печальным ни был повод для этого «когда», а во-вторых:

24 См.: Anker E.S., Felski R. Critique and Postcritique. Durham: Duke University Press, 2017; а также теоретический обзор «посткритического поворота» в: Керимов Т.Х. Упорство критики и тупики посткритики // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2023. Т. 7. № 2. С. 60–85.

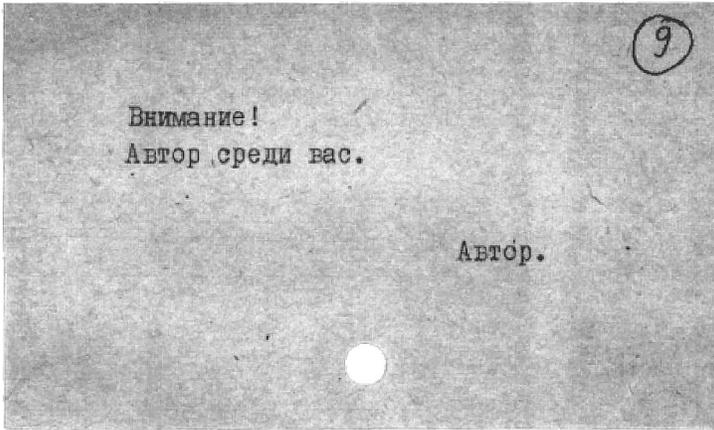
25 Рубинштейн Л.С. С четверга на пятницу // Рубинштейн Л.С. Регулярное письмо. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996 (<http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/1-4.html>).

71.

И хотя все это уже давно и хорошо известно,

72.

Почему-то все равно интересно²⁶.



Лев Рубинштейн. «Программа совместных переживаний», 1981

Александр Скидан

Оммаж Льву Рубинштейну

(РЕДИ - МЕЙД)²⁷

Тренировочное упражнение (определите вид тропа).

Вариант 1

1. Лиса — хитрость, заяц — трусость, осел — глупость.

Ответ: _____

26 *Рубинштейн Л.С.* Регулярное письмо // Рубинштейн Л.С. Регулярное письмо. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996 (<http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/1-13.html>).

27 Текст представляет собой реди-мейд следующего документа: Русский язык ЕГЭ. Задание № 24. Практикум № 2; источник: Русский язык в школе. 2014. № 4. О.В. Прядильникова. Выразительные средства лексики (<https://multiurok.ru/files/russkii-iazyk-iege-zadaniie-24-praktikum-2-istochnik-riash-2014-4-o-v-priadiil-nikova-vyrazitelnye-sredstva-lieksiki.html>).

2. Теплый бархат ночи богато расшит, украшен голубым серебром огней...
(М. Горький)

Ответ: _____

3. Ну что ж, садись, светило.
(В. Маяковский)

Ответ: _____

4. И сладостно шумят полуденные волны.
(А. Пушкин)

Ответ: _____

5. Ниже тоненькой былиночки надо голову клонить.
(Н. Некрасов)

Ответ: _____

6. Театр уж полон, ложи блещут;
Партер и кресла, все кипит.
(А. Пушкин)

Ответ: _____

7. Слуга влиятельных господ,
С какой отвагой благородной
Громите речью вы свободной
Всех тех, кому зажали рот.
(Ф. Тютчев)

Ответ: _____

8. Весна бродила вместе с легким сквозным ветром по коридорам, дышала
в лицо девичьим своим дыханием.
(К. Паустовский)

Ответ: _____

9. Прямой долг обязывал нас войти в это устрашающее горнило Азии (так автор называл дымящийся залив Кара-Бугаз).
(К. Паустовский)

Ответ: _____

10. Чуть пробуждается народ,
Сейчас дают ему уставы,
Кричат: «Закройте-ка уста вы!»
И вмиг кладут печать на рот.
(К. Фофанов)

Ответ: _____

11. Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока.
(А. Пушкин)

Ответ: _____

12. Где, укажите нам, отчества отцы,
Которых мы должны принять за образцы?
Не эти ли, грабительством богаты...
(А. Грибоедов)

Ответ: _____

13. Взъяренный на заседание врываюсь лавиной,
дикие проклятья дорогой изрыгая,
И вижу: сидят людей половины.
О дьявольщина! Где же половина другая?
(В. Маяковский)

Ответ: _____

14. Хлестаков. Просто не говорите. На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз. И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры. Можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!
(Н. Гоголь)

Ответ: _____

Вариант 2

<...>

21.02.2024

Из наследия М.О. Чудаковой

Катрин Депретто
(Университет Сорбонны)

In memoriam.

МАРИЭТТА ОМАРОВНА ЧУДАКОВА
(2 ЯНВАРЯ 1937 — 21 НОЯБРЯ 2021)¹

Мариэтта Чудакова, один из лучших историков русской литературы двадцатого века, знаменитый специалист по Булгакову и Зощенко, скончалась в Москве от ковида в возрасте 85 лет. Ее семья по отцовской линии была родом из Дагестана². В 1959 году она окончила филологический факультет МГУ и с 1965 по 1984 год работала в Ленинке, Библиотеке имени В.И. Ленина (ныне Российская государственная библиотека). С 1985 года она преподавала в Литературном институте в Москве. Во время перестройки и затем при Ельцине Мариэтта Чудакова активно участвовала в процессе либерализации России³, а начиная с нулевых стала обличать авторитарность режима и предупреждала об опасности реабилитации Сталина⁴. Во время одной из наших последних встреч в 2016 году она активно выступала против установки памятника Ивану Грозному в Орле и выпустила брошюру, напоминавшую о том, каким было царствование Ивана Грозного и как Сталин идеализировал его для оправдания Большого террора (1936—1938).

Вовлечение в общественную жизнь не было чем-то новым для Мариэтты Чудаковой. Она принадлежала к поколению оттепели, и в ее профессиональной деятельности всегда присутствовал общественно-просветительский аспект. В области изучения русской литературы XX века это значило, с одной стороны,

1 Впервые: *Revue des études slaves*. 2022. Vol. 93. No. 1. P. 211—218.

2 Мариэтта Чудакова — сестра известного искусствоведа и критика, Селима Хан-Магомедова (1928—2011).

3 В период с 1994 по 2000 год она была членом Комиссии по помилованию при Президенте РФ.

4 Для Мариэтты приоритетом было также воспитание и образование подростков. См.: *Чудакова М.* Рассказы про Россию 1861—1922. М.: Время, 2020.

сделать все возможное для расширения документальной базы. От этого ее стремление собрать неизвестные материалы о литературном прошлом, в частности о писателях, которыми она занималась (например, ей удалось встречаться с вдовами Михаила Булгакова и Михаила Зощенко). Она также настаивала на значении роли личности в истории и ценности личных архивов, предвосхитив широкий интерес к эго-документам, возникший в 1990-е годы⁵. Она постоянно убеждала своих собеседников писать мемуары⁶ и сама вела дневник⁷. В этой деятельности ей постоянно приходилось бороться с цензурой, так как она занималась не ортодоксальными темами, и при публикации стремилась расширять границы дозволенного⁸.

Булгаков, Олеша, Зощенко... Литература советского прошлого: без гнева и пристрастия

Как и многие ее современники, Чудакова начинала с изучения «подцензурной литературы»⁹, но ее исследования быстро приняли нонконформистское направление. Используя доступ к неопубликованным текстам, который она имела благодаря своей работе в архивах¹⁰, она одна или вместе с коллегами вытаскивала из неизвестности, опубликовала и прокомментировала внушительное количество материалов.

-
- 5 См.: *Чудакова М.* Беседы об архивах. М.: Молодая гвардия, 1975 (переизд. 1980), а также ее предисловие к воспоминаниям Сарры Житомирской (1916—2002) «О роли личностей в истории России XX века» (*Житомирская С.В.* Просто жизнь. М.: Росспэн, 2006), переизданное в: *Чудакова М.* Новые работы 2003—2006. М.: Время, 2007. С. 501—546.
 - 6 Так, например, она убедила Виктора Ноевича Ярхо (1920—2003), с которым познакомилась в Бордо, написать воспоминания. См.: *Ярхо В.Н.* Внутри и вне Садового кольца. Воспоминания и размышления обычного заведующего кафедрой. М.: Лабиринт, 2003.
 - 7 См.: фрагменты ее дневника: *Чудакова М.* Людская молвь и конский топ // Новый мир. 2000. № 1. С. 124—136; № 3. С. 134—147; № 6. С. 136—147.
 - 8 Постскрипtum к переизданию книги о Зощенко дает представление о ее настойчивости и упорстве (*Чудакова М.* Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры. 2001. С. 205—244). Однако она не всегда добивалась своего: не удалось ей включить в книгу «Воспоминания о Ю. Тынянове» (1983) ни воспоминания Юлиана Оксмана, ни рассказ Романа Якобсона, который тот записал специально по ее просьбе и который частично был процитирован в комментариях книги: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977. С. 532—533.
 - 9 Это относится к ее кандидатской диссертации, посвященной дагестанскому писателю Эффенди Капиеву (1909—1944), а затем к книге о нем, вышедшей в 1970 году в серии «Жизнь замечательных людей». Одна из первых ее работ была посвящена наследию Фурманова: *Чудакова М.О.* Архив Д.А. и А.Н. Фурмановых // Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Вып. 29. М.: Книга, 1967. С. 113—146.
 - 10 Ее служба в рукописном отделе ни в коей мере не была легкой. Этот отдел был под особым надзором властей и поэтому заслуживает отдельного исследования; в 1978 году заведующая отделом Сарра Житомирская вынуждена была уволиться из-за надуманных обвинений. О соображениях Чудаковой по поводу архивного дела см., в частности: *Чудакова М.* В защиту двойных стандартов // Новое литературное обозрение. 2005. № 4. С. 203—261.

Ее первым достижением в этой области, несомненно, было описание архива Михаила Булгакова¹¹, которого только-только начинали публиковать в Советском Союзе («Мастер и Маргарита» был впервые опубликован в СССР в журнале «Москва» в 1966—1967 годах). Статья Чудаковой, вышедшая под прикрытием безобидного названия, содержала массу информации о писателе и была значительно больше, чем просто описание рукописей. В этом исследовании ей удалось даже коснуться запрещенных в то время произведений Булгакова, таких как «Собачье сердце» (которое было упомянуто там как «третья повесть»)¹². Затем Чудакова продолжила работу над наследием Булгакова. В частности, она занялась восстановлением первого черновика «Мастера и Маргариты» (1928—1929), от которого остались лишь рукописные тетради, частично порванные автором¹³. Но главный свой труд — чрезвычайно подробное исследование «Жизнеописание Михаила Булгакова» — ей приходилось писать в стол. Эту работу Мариэтте Чудаковой удалось опубликовать только в перестройку, сначала в журнале «Москва» в 1987—1988 годах, а впоследствии отдельной книгой¹⁴.

Сейчас о Михаиле Булгакове написано так много, что современному читателю почти невозможно представить, сколько для его изучения сделала Мариэтта Чудакова. Своими работами беспрецедентного уровня эрудиции, точности и глубины анализа она значительно повлияла на последующие статьи и книги. Подкрепленный замечательным знанием текстов и архивов, ее подход отрицал какую-либо возможность умалчивать факты, даже из самых благих побуждений. Она любила повторять: «Правда всегда имеет смысл». Под предлогом содействия возвращению писателя в литературный пантеон некоторые, возможно, хотели бы обойти молчанием его участие в Белом движении или, наоборот, представить его безусловным противником режима и умолчать о существовании его пьесы о Сталине «Батум», написанной в конце 1930-х.

Растущий интерес к Булгакову часто затмевал другие работы Чудаковой, хотя в советский период ей удалось также выпустить книгу о Юрии Олеше («Мастерство Юрия Олеси», 1972) и о Михаиле Зощенко (1979), находившемся в опале с 1946 года. Само название исследования — «Поэтика Михаила Зощенко» — уже противопоставляло себя официальному подходу к Зощенко только как сатирическому писателю. Чудакова дает совершенно иную интерпретацию его юмористическим рассказам двадцатых годов: она видит в них чисто стилистическую попытку дать эквивалент пролетарского писателя, а не

11 Чудакова М.О. Архив М.А. Булгакова. Материалы к творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Вып. 37. М.: Книга, 1976. С. 25—151. Этой публикации предшествовали статьи: Чудакова М.О.: 1) К творческой биографии М. Булгакова 1916—1923 (По материалам архива писателя) // Вопросы литературы. 1973. № 7. С. 231—255; 2) Творческая история романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218—253.

12 Впервые повесть была опубликована в журнале «Знамя» в 1987 году.

13 Чудакова М.О. Опыт реконструкции текста М.А. Булгакова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1977. М.: Наука, 1977. С. 93—106.

14 Она была причастна и к открытию Музея Булгакова в Москве, директором которого была ее сестра Инна Мишина (с 2007 по 2012 год). См.: Чудакова М. Мастер в грядущем. Концепция развития музея М. Булгакова. М.: Государственный музей М.А. Булгакова, 2017.

попытку высмеять недостатки НЭПа. Несмотря на небольшой объем книги, в ней много важной информации о Зощенко, она начинается с его жизни до литературного дебюта и охватывает всю его литературную деятельность. В книгу был включен целый раздел о запрещенном произведении писателя — психоаналитической автобиографии «Перед восходом солнца» (1943), полностью изданной в СССР только в 1987 году. Чудакова также занималась Исааком Бабелем, Аркадием Гайдаром, Михаилом Шолоховым, Евгением Замятиным. Она умела находить менее известных, но не менее интересных авторов, таких как Михаил Козырев (1892—1942?).

Несмотря на все различия между Булгаковым и Зощенко, они оба занимают центральное место в той истории советской литературы, которую писала Мариэтта Чудакова.

Дело в том, что она всегда воспринимала свои исследования об отдельных писателях как часть будущей истории русской литературы советского периода, которая не была бы сугубо политической. Поэтому она не любила определение «советская литература»: это понятие ей казалось слишком узким и идеологически заряженным. Она предложила другой вариант: «литература советского периода» или «литература советского прошлого». Свои мысли на этот счет она смогла выразить уже в годы перестройки, когда в журнале «Новый мир» были опубликованы две важнейшие ее статьи — «Без гнева и пристрастия» (1988) и «Сквозь звезды к терниям» (1990)¹⁵.

Для Мариэтты Чудаковой отличительной чертой русской литературы послеоктябрьского периода было ее разделение на три не соприкасающихся между собой пласта: литературу печатную, литературу рукописную (и даже устную) внутри страны и литературу эмиграции (зарубежную). Эволюция русской литературы советского периода характеризовалась несколькими попытками сближения этих пластов: в начале 1940-х годов, когда Булгаков пытался опубликовать «Мастера и Маргариту», а Зощенко — «Перед восходом солнца», затем в 1945-м и 1946-м, когда Борис Пастернак и Василий Гроссман интенсивно работали над своими романами, и, наконец, в период оттепели, когда в 1962 году был опубликован «Один день Ивана Денисовича» Солженицына, что обозначило соединение литературы рукописной с литературой печатной. Таким образом, русскую литературу советского периода можно разбить на своего рода «циклы», первый должен был бы закончиться в начале 1940-х, но оказался растянут до начала 1960-х из-за войны и ждановщины. Следующий начался в 1960-е и завершился к концу 1980-х.

Может возникнуть вопрос: стоит ли считать настолько разные по стилю произведения Булгакова и Зощенко репрезентативными для конца первого цикла? Несмотря на смену режима после революции, каждое из этих произведений представляло собой последнее слово русской классической литературы: Булгаков считал себя продолжателем ее с самого начала своей писательской деятельности. Что касается Зощенко, то после радикальных поисков 1920—1930-х годов в своем последнем романе он пришел к созданию нового,

15 Чудакова М.О.: 1) Без гнева и пристрастия: формы и деформации в литературе 20—30-х гг. // Новый мир. 1988. № 9. С. 240—260; 2) Сквозь звезды к терниям. Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4. С. 242—262. Эти статьи были переизданы затем в сборнике работ Чудаковой «Литература советского прошлого» (2001). Сюда включены также монографии о Олеше и Зощенко.

«нейтрального» стиля, который мог бы заменить литературный стиль дореволюционной эпохи¹⁶. Позже Чудакова постаралась точнее определить свою концепцию, опираясь на понятие «поколение». Такой подход давал ей возможность соединять политическую и социальную составляющую. Каждое новое поколение писателей, появлявшееся в определенном политическом и интеллектуальном контексте, ориентировалось на определенную модель, и «каждому следующему литературному поколению доставалась худшая площадка, чем предшествующему»¹⁷.

Она умела проследить стилистическую эволюцию внутри каждого из литературных «циклов», не исключая ни одной тенденции, стараясь «прочитать» и то, что было напечатано, и то, что осталось только в рукописи, соединяя политико-социальный и литературный анализ. При всем ее несовершенстве эта концепция до сих пор остается единственной попыткой написания истории литературных процессов советской эпохи. Важность этой попытки невозможно переоценить; бесспорно также, что она не получила того резонанса, которого заслуживала. Мариэтта Чудакова дополняла ее своими ценными рассуждениями о том, что такое вообще «советский писатель» или язык советской эпохи¹⁸.

Тынянов, Эйхенбаум, Шкловский: наследие русских формалистов. Организация Тыняновских чтений (1982—2018)

Это стремление к концептуализации несомненно произрастает из ее второй главной темы: русская теория и наследие формалистов. Вместе со своим мужем Александром Чудаковым (1938—2005) и их другом Евгением Тоддесом (1941—2014) она подготовила и выпустила книгу «Юрий Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино» (1977). Это издание стало серьезным импульсом для дальнейшего исследования формализма не только благодаря впервые опубликованным материалам, но и благодаря обширным и подробным комментариям. Хотя позднее эту книгу критиковали, она навсегда останется в истории русской филологии двадцатого века как образец комментированного издания¹⁹. Чрезвычайно жаль, что по разным причинам не удалось в то время издать таким же образом наследие Виктора Шкловского. Среди напечатанных текстов, имевших наибольший резонанс (кроме, разумеется, неизвестных тек-

16 Ее мысли о стилистике Зощенко 1920—1930-х годов см.: Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979 (гл. IV. С. 98—130).

17 Чудакова М.О. Заметки о поколениях в Советской России // Чудакова М.О. Литература советского прошлого. С. 381 (впервые: Новое литературное обозрение. 1998. № 2. С. 73—91).

18 Чудакова М.О.: 1) К проблеме «et»: Феномен советского писателя как специфического агломерата биографии и творчества // *Revue des études slaves*. 2001. Vol. 73. No. 4. P. 637—649; 2) Три «советских» нобелевских лауреата (2005) // Чудакова М. Новые работы 2003—2006. С. 193—233; 3) Язык распавшейся цивилизации: материалы к теме (2006) // Там же. С. 234—348.

19 Работами того же масштаба можно назвать издания Григория Винокура или Бориса Ярхо с комментариями Максима Шапира, а также Собрание сочинений в 7 томах Михаила Бахтина.

тов Тынянова), стоит отметить проект перевода «Курса общей лингвистики» Соссюра, предпринятый Александром Роммом, братом кинорежиссера, членом Московского лингвистического кружка²⁰, историю о несостоявшемся замысле Шкловского, Тынянова и Якобсона возродить ОПОЯЗ в 1928—1929 годах и публикацию их переписки. В книге говорилось о формализме в совершенно новой манере: отсутствовал акцент на его «ошибках», давались отсылки к западной критике. Для современного читателя нет ничего необычного в том, что в книге часто встречаются имена Замятина, Мандельштама, Пастернака... но в 70-е годы этих писателей нельзя было упоминать слишком часто. Именно поэтому комментарии так долго не пропускала цензура. Для того чтобы книга вышла, нужно было прибегать к иносказаниям, а также отказаться от указания имен. В 1987 году, десять лет спустя, Мариэтта Чудакова вместе с своими соавторами проделала работу такого же уровня с наследием Бориса Эйхенбаума («О литературе»)²¹.

Вместе с Александром Чудаковым и Евгением Тоддесом, а также при поддержке Вениамина Каверина (1902—1989)²² она сумела организовать Тыняновские чтения в родном городе Тынянова Резекне в Латвии; первые чтения прошли в 1982 году, а затем проводились раз в два года неизменно в Резекне (за исключением проведенных в 2018 году в Москве). По материалам чтений издаются известные «Тыняновские сборники». С 1984 по 2019 год вышло пятнадцать томов, в которых публиковались самые известные филологи: Николай Богомолов, Александр Долинин, Борис Гаспаров, Михаил Гаспаров, Стефано Гардзонио, Андрей Зорин, Вячеслав Вс. Иванов, Георгий Левинтон, Олег Лекманов, Юрий Лотман, Михаил Мейлах, Вера Мильчина, Андрей Немзер, Александр Осповат, Роман Тименчик, Юрий Цивьян, Андреас Шёнле и другие²³. Главную часть редакторской работы взял на себя Е.А. Тоддес. Первые сборники в основном были посвящены Тынянову, формализму и русской теории. Затем диапазон тем расширялся, вбирая в себя литературу и критику восемнадцатого и девятнадцатого веков и только косвенно касаясь изначальной тематики. Как бы там ни было, эти сборники освещают основные тенденции литературоведения последних тридцати лет и представляют собой неоценимый

20 Этот эпизод был подробно описан в: Чудакова М., Тоддес Е. Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка (Материалы к изучению бытования научной книги в 1920-е годы) // Федоровские чтения 1978. М.: Наука, 1981. С. 229—249.

21 Она также опубликовала несколько статей об этом, см., кроме прочих: Чудакова М.О.: 1) К понятию генезиса // *Revue des études slaves*. 1983. Vol. 55. No. 3. P. 409—418; 2) Социальная практика и научная рефлексия в творческой биографии Б. Эйхенбаума // *Revue des études slaves*. 1985. Vol. 57. No. 1. P. 27—43; 3) Утопия Тынянова-критика // Тыняновский сборник 10. Шестые-Седьмые-Восьмые Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудакова. М.: [Б.и.], 1998. С. 388—405.

22 Семьи Тынянова и Каверина (Каверин — псевдоним Вениамина Зильбера) были тесно связаны; Тынянов был другом и однокашником старшего брата Каверина Льва Зильбера по Псковской гимназии, в 1916 году он женился на его сестре, а Каверин был женат на сестре Тынянова Лидии. Каверин прилагал немало усилий для сохранения памяти о Тынянове и способствовал переизданию его научных трудов и художественных произведений.

23 Список заведомо неполный; см. роспись содержания «Тыняновских сборников», выполненную Павлом Глушаковым: Новое литературное обозрение. 2024. № 185. С. 371—387.

вклад в историю науки. Среди наиболее важных публикаций хочется отметить воспоминания о Тынянове Юлиана Оксмана (1895—1970), письма Оксмана жене с Колымы²⁴, переписку Эйхенбаума и Жирмунского, большую статью Тоддеса об эволюции Эйхенбаума в 1930—1950-е годы²⁵, публикации Александра Чудакова о Викторе Виноградове²⁶, не публиковавшиеся ранее материалы о журнале «Гермес»²⁷ и т.д. Именно в «Тыняновских сборниках» Лидия Гинзбург (1902—1990) по убедительной просьбе Мариэтты Омаровны согласилась опубликовать впервые свои размышления-воспоминания о 1920-х и 1930-х годах, «Еще раз о старом и новом» (1979), «И заодно с правопорядком...» (1980)²⁸.

Первые работы Мариэтты Чудаковой по русской литературе датируются 1970-ми годами; в 1980-е и 1990-е годы благодаря политическим переменам перед ней открылись новые возможности. Начиная с этого времени ее стали приглашать в американские и европейские университеты для участия в конференциях и чтения лекций.

Мариэтта Чудакова особенно любила Францию, любила приезжать туда отдыхать, была в дружеских отношениях со славистками Лаурой Трубецкой и Марианной Гург, а также с Элен Анри и Мишелем Окутюрье (1933—2017), который позвал ее в 1991 году в качестве приглашенного профессора в Высшую нормальную школу (École Normale Supérieure) на улице Ульм²⁹.

Что касается меня, то я познакомилась с Мариэттой Омаровной, а вместе с ней и с Александром Чудаковым и Евгением Тоддесом, в 1975 году, когда они заканчивали работу над уже упомянутой книгой Тынянова. Они щедро поделились со мной своими знаниями и даже предоставили мне доступ к докумен-

-
- 24 Чудакова М., Тоддес Е.: 1) Тынянов в воспоминаниях современника // Тыняновский сборник 1 / Отв. ред. М.О. Чудакова. Riga: Zinatne, 1984. С. 78—104; 2) Из переписки Ю.Г. Оксмана // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения / Отв. ред. М.О. Чудакова. Riga: Zinatne, 1988. С. 96—168.
- 25 Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского (предисл. и коммент. Е.А. Тоддеса) // Тыняновский сборник 3. Третьи Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудакова. Riga: Zinatne, 1988. С. 256—329; Тоддес Е. Б.М. Эйхенбаум в 30—50-ые годы (К истории советского литературоведения и советской гуманитарной интеллигенции) // Тыняновский сборник 11. Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы / Отв. ред. М.О. Чудакова. М.: ОГИ, 2002. С. 563—691. Сборники также содержат другие важные статьи Е.А. Тоддеса, в том числе о трудах Тынянова и о Мандельштаме.
- 26 Чудаков А.: 1) В.В. Виноградов: арест, тюрьма, ссылка, наука // Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения / Отв. ред. М.О. Чудакова. Riga; М.: [Б.и.], 1995—1996. С. 464—494; 2) Учусь у Виноградова // Тыняновский сборник 10. С. 822—884.
- 27 Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х годов: машинописный журнал «Гермес» // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Riga: Zinatne, 1990. С. 167—210.
- 28 Гинзбург Л.: 1) Еще раз о старом и новом (Поколение на повороте) // Тыняновский сборник. 2 / Отв. ред. М.О. Чудакова. Riga: Zinatne, 1986. С. 132—140; 2) «И заодно с правопорядком...» // Тыняновский сборник 3. С. 218—230. Оба текста были переизданы в: Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 294—305; 305—319, а также в: Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 276—284; 285—296. Как известно, название второго эссе — цитата из стихотворения Пастернака начала 1930-х годов, написанного по образцу пушкинских «Стансов» (1826).
- 29 См. текст Мариэтты Чудаковой, посвященный памяти Мишеля Окутюрье: Чудакова М.О. «...Острый галльский смысл...» // Revue des études slaves. 2018. Vol. 89. No. 3. P. 417—419.

там по роману Каверина «Скандалист», которым я тогда занималась. Именно после этой встречи я решила посвятить себя изучению Тынянова и формализма. В последующие годы Мариэтта Чудакова и ее круг всегда встречали меня с большой теплотой и никогда не отказывали мне в поддержке³⁰. Я была не единственной, кто им был обязан. Их горячее желание развивать любимое дело проявлялось как в том бескорыстии, с которым они помогали иностранным славистам, так и в активном сотрудничестве с международными институтами (можно сказать, что в этом они продолжали традицию Юлиана Оксмана, не боявшегося переписываться с иностранцами в годы оттепели). Уход Мариэтты Омаровны, вслед за уходом Александра Чудакова и Евгения Тоддеса, — большая потеря, которая будет иметь серьезные последствия для мирового научного сообщества.

Выдающаяся личность, полная энергии, не жалевшая для дела ни времени, ни здоровья, Мариэтта Чудакова оставила глубокий след в русском литературоведении не только благодаря мощи своих работ, но и благодаря активнейшему участию в научной и общественной жизни, бескомпромиссному, твердому и щедрому характеру. Больно осознавать, что мы ее потеряли — и к этой боли добавляется чувство, что с ее уходом окончательно завершилась целая глава в истории русской филологии двадцатого века.

Перевод с фр. Марии Карасевой

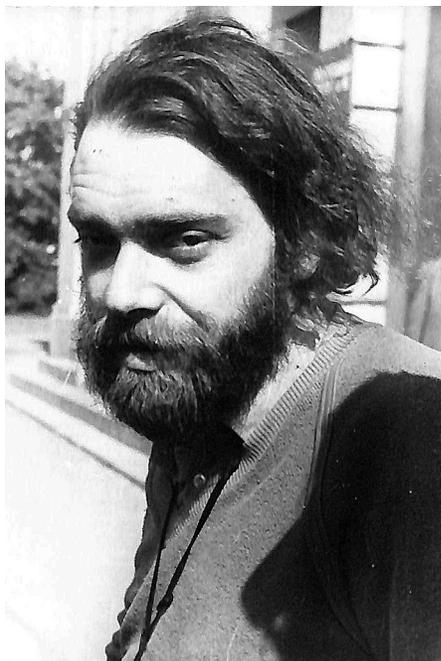
30 Мне удалось пригласить Мариэтту Омаровну на две конференции, организованных Институтом славянских исследований и Университетом Париж — Сорбонна. Первая конференция — в 1981 году — была посвящена Тынянову, вторая — в 1983 году — Эйхенбауму. По материалам конференций были выпущены два специальных номера *Revue des études slaves* (1983. Vol. 55. No. 3; 1985. Vol. 57. No. 1).

Фотографии из домашнего архива М.А. Чудаковой

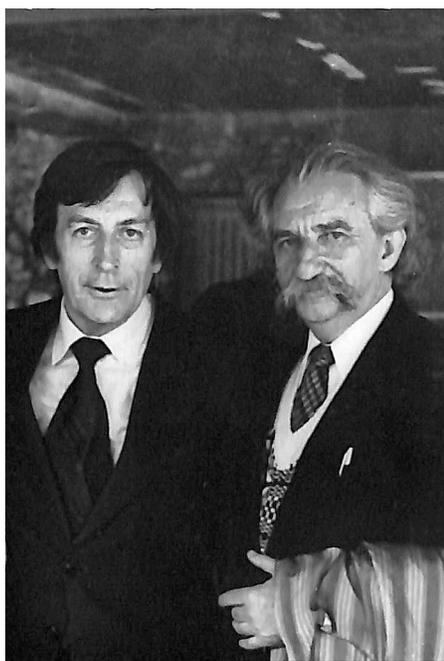
Фотограф неизвестен



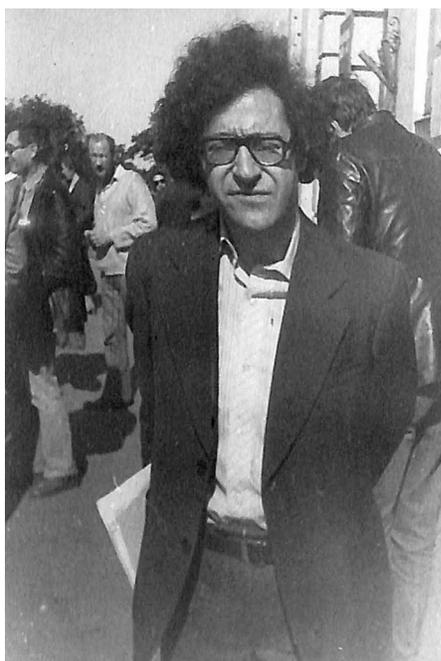
1. А.П. Чудаков и Жучка. Май 1982 г.



2. Г.А. Левинтон. Резекне, май 1982 г.



3. Ю.Н. Чумаков и Ю.М. Лотман.
Резекне, май 1982 г.



4. Е.А. Тоддес. Резекне, май 1982 г.



5. Ю.М. Лотман (слева)
и Н.Я. Эйдельман. Резекне, май 1982 г.



6. М.О. Чудакова, Л.Д. Гудков
и Б.В. Дубин. Резекне, май 1982 г.



7. Т.Ю. Хмельницкая (слева)
и Л.Я. Гинзбург. Сади (спиной)
Ю.М. Лотман и Н. Эйдельман.
Резекне, май 1982 г.



8. Справа налево: М.Л. Гаспаров,
В.Э. Вацуро, А.П. Чудаков. Резекне,
май 1982 г.



9. М.О. Чудакова. Москва, 2010 г.



10. А.В. Уланова, Т. Синельникова,
М.О. Чудакова. Резекне, 2008 г.

Избранные страницы дневника М.О. Чудаковой

(2 ЯНВАРЯ 1981 — 2 ЯНВАРЯ 1983)

Публикация М.А. Чудаковой

Мариэтта Омаровна Чудакова вела дневник с 1954 по 2008 год. Это довольно приблизительные даты: в последние 15 лет жизни это были не хорошо читаемые дневники-тетради с регулярной фиксацией событий, а записные книжки маленького формата, где записи велись скорописью, не обычным почерком, а сокращенными словами. Мариэтта говорила — «нет времени», записывая в эти записные книжки все подряд: календарь мероприятий, планы выступлений и статей и мысли, которые в тот момент приходили в голову. Потом она планировала начисто переписать все в дневник. Сколько всего таких блокнотов и за какие годы? Примерно около двадцати, но пока не выявлено точно. А расшифровать их не так легко.

«Основной» дневник велся регулярно, но не каждый день. Появляются записи сразу за неделю, очень лаконичные. Подробно записывается, к примеру, встреча с кем-то, но двумя словами: «Провели первые Тыняновские чтения».

Наиболее подробные записи, как представляется, относятся к 1960-м, 1970-м и 1980-м годам. В 1990-х годах Мариэтта стала ездить с лекциями в разные страны, а также заниматься общественной деятельностью, и времени стало еще меньше.

Важно: текст дневника ею не менялся. Некоторые дневники 1990-х были перепечатаны машинисткой, то есть, видимо, М.О. готовила их к печати. Что и было начато, но не продолжено.

Начало 1980-х годов в биографии Чудаковой — это, как всегда, напряженная работа. Вопреки въедливым советским идеологическим практикам, вопреки тягостному климату на службе — в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина (ГБЛ) — окончена работа над докторской диссертацией, пишется «Жизнеописание Михаила Булгакова», дорабатывается «Рукопись и книга», выходят (и не выходят) статьи, задумываются новые. В 1979 году в издательстве «Наука» видит свет давно написанная «Поэтика Михаила Зощенко», в 1980-м издательство «Молодая гвардия» переиздает «Беседы об архивах».

Публикацию избранных страниц дневника начинают записи за 1981 год: события — день рождения Чудаковой, отмечаемый в семейном кругу («пели русские песни»), похороны Надежды Мандельштам; подведение итогов: написанное за три года — в собственной оценке — «клочковато, фрагментарно». Встречи — разговоры с Виктором Шкловским, Любовью Большинцовой, вдовой поэта Валентина Стенича, подводящие к «додумыванию» (слово Чудаковой) собственных тем и исследовательских планов. Дневник филолога, как и дневник писателя, — это, по сути, рабочие записи, «материал, из которого потом делается “текст”»¹.

Если взглянуть на сделанные Чудаковой наблюдения, заметки, обобщения, пересказы чужой речи (ей интересен человек вспоминающий), имея хотя

1 Зализняк А.А. Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. № 6. С. 174.

бы некоторое знание о ней самой и ее работах, заново удивиться последовательности ее личности.

В дневниковых записях-набегах (реальность фиксируется с лету) находишь фирменный чудаковский интерес к осмыслению социального опыта, выходящего из «углов памяти», внимание к литературному быту 1920—1930-х годов, сформировавшему (ее слова) облик отечественной интеллигенции.

В 1981 году из отдела редкой книги ГБЛ Чудакова переводится в научно-исследовательский отдел библиотековедения и теории библиографии. (В «редкую книгу» она перешла из отдела рукописей — в мае 1978-го). До увольнения из ГБЛ остается менее трех с половиной лет.

В том же 1981-м ВАК присуждает ей докторскую степень. В мае 1982-го на родине Юрия Тынянова в Резекне, открытые Вениамином Кавериним, проходят первые Тыняновские чтения.

В дневнике о чтениях — почти ничего (видимо, было не до записей). В июне 1982-го Чудакова на рижском взморье, в Доме отдыха в Дубултах. Работает над «Рукописью и книгой». Здесь же — встречи с Кавериним, разговоры с ним, записанные более-менее подробно: о Горьком, Эренбурге, Пастернаке. Последняя, ноябрьская запись за этот год — защита Александром Чудаковым докторской диссертации.

Завершается публикация избранных дневниковых страниц первой январской записью 1983 года, очередным подведением итогов: «Из важных оргдел — провела Тыняновские чтения (первые) в Резекне в конце мая и работаю над организацией вторых...»

Дневниковые записи публикуются с сокращениями, неизбежными для ограниченного в объеме журнального раздела. Содержание сокращенных фрагментов в примечаниях не оговаривается (в основном это записи, не связанные с литературой).

В публикации сохранены структурные особенности дневника: записи одного дня, сделанные Чудаковой в разные часы, разделяются знаком «—». Воспроизведены авторские подчеркивания слов. Почти без изменений переданы орфография и пунктуация первоисточника. Для разворачивания сокращений применены квадратные скобки.

Дневник М. О. Чудаковой хранится в личном архиве ее дочери — М. А. Чудаковой.

Публикатор благодарит Марию Мишуровскую за бесценную помощь в подготовке фрагментов дневника к печати.

* * *

2 января 1981 г., 23 ч. 55 мин.

Мой день рождения. В этом году я его не праздную — настоятельная потребность разобрать архив и жаль отнимать от этого занятия время на приготовления и даже на разговоры. К тому же ощущается и некая исчерпанность самих разговоров с данным (какое нелепое здесь слово!) кругом людей. Еще одна причина — полное отсутствие денег и большое количество долгов. Наконец — если меня все же утвердят, соберу людей уже по этому случаю.

Сегодня приходили только мама² и тетя Лена (мамина сестра) — с пирогами. Пели русские песни, среди них и неизвестные нам; Маша³ записала их на магнитофон.

Что же за итоги?.. Пролистав предыдущий дневник, вижу, что, вопреки обыкновению, не подводила их ни в 1978, ни в 1979 году — почему-то. Неужели эта не совсем обычная, не целиком внутренняя работа над диссертацией⁴ так спутала все карты?..

4 января 1981 г.

2-го января отпевали Н.Я. Мандельштам⁵ — она умерла перед Новым годом. Будто бы за день до отпевания тело забирала милиция — если нет прямых родственников, будто бы это возможно. Но потом как-то отдали.

—

Новый год мы встречали у Остроумовых⁶. Говорили о Польше⁷: «Наше терпение на пределе... Это движение ведь молодежное... молодежь лет по 17—18... — Как?! Это же рабочие? А куда ж девались 30-летние, 40-летние? Ведь вроде бы 80% в новых профсоюзах?.. — Ну, они просто присоединились... Вообще рабочих упустили. Запад очень сильно воздействует — ведь Бжезинский — поляк, Мески поляк... Вообще с конца 50-х годов политика подключения — подключаются к внутренним явлениям... Вот и здесь так...»

—

Сегодня узнала, что 26-го декабря меня утвердили на Президиуме ВАК⁸ в степени доктора.

—

...Что же все-таки за итоги — последних трех лет? Выходили старые книги — о Зощенко в 1979 г. (хоть и переписанная полностью, а все же — ста-

2 Клавдия Васильевна Махова (1908—1992). Работала в 20-е годы в возрасте 15 лет в первых коммунах для детей-сирот, приписав себе три года возраста, после войны — заведующей детским садом. Член Союза журналистов. Автор книг «Записки матери» и «Просто счастье», в которых она рассказывает о воспитании своих пятерых детей. Похоронена на Востряковском кладбище (Москва).

3 Маша — здесь и далее в тексте Мария Александровна Чудакова, филолог, дочь М.О. и А.П. Чудаковых.

4 Имеется в виду диссертация М.О. Чудаковой на соискание степени доктора филологических наук — «Печатная книга и рукопись: взаимодействие в процессе создания и функционирования: (на материале художественной прозы и науки о литературе 1920—1930-х гг.)».

5 Н.Я. Мандельштам умерла 29 декабря 1980 года. Отпевали ее по православному обряду 2 января 1981 г. — в церкви Иконы Божией Матери «Знамение» в Аксиньино. Похоронена на Старо-Кунцевском (Троекуровском) кладбище (Москва).

6 В эти годы Чудаковы дружили с режиссером Михаилом Левитиным и его тогдашней женой актрисой Ольгой Остроумовой, ходили на спектакли и друг к другу в гости.

7 Тема разговора продиктована событиями в Польше 1981 года.

рая)⁸, 2-е издание «Бесед»⁹ — в 1980-м. Много занималась оргработой — в отделе рукописей (1978)¹⁰ и выступлениями — в Союзе писателей¹¹. Считала это нужным, и сейчас не отказываюсь. В связи с диссертацией разрабатывала новый круг идей — но не довела все это до конца, все еще нуждается в додумывании.

Несколько статей по Булгакову¹² — о его работе над источниками, о связи с традицией — не в счет. Тоже клочковато, фрагментарно. Вообще работа серьезная только предстоит — неторопливая, с доведением до конца всех мыслей и разысканий.

9 января 1981 г.

Сегодня — у Виктора Борисовича Шкловского, с 6 до 9 вечера; прощаясь, он сказал: «Вы со мной провели самое длинное интервью в моей жизни!»

Принимал он меня в постели — какая-то аллергия по всему телу (не на лице), от которой его посадили на идиотически строгую диету — без соли, без масла! Простуда к тому же — сипит, отдельные звуки вообще не проговариваются. Перед уходом проводила его до туалета. Шел, держа меня под руку и с палкой. Когда помогала ему подняться с постели, сказал: «Вы сильная!»

Но голова — абсолютно ясная. Говорил четкими формулировками. Думаю, куда переписать свои быстрые записи — сюда или на отдельные листы?

—

Прочитала «Годы» В. Шульгина — с очень большим удовольствием. Много дает для размышлений о Булгакове.

8 Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979.

9 Чудакова М.О. Беседы об архивах. М.: Молодая гвардия, 1975 (2-е изд., доп. — 1980).
10 1978-й — последний год работы М.О. Чудаковой в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина. В феврале этого же года Чудакова вошла в Комиссию по литературному наследию М.А. Булгакова.

11 В личном архиве М.О. Чудаковой сохранился черновой автограф текста ее выступления в секретариате СП СССР, названный «Массовость». См.: Чудакова М.О. Массовость: 23 января 1979 г.: мое выступление на секретариате СП по «ЛО»: Фонд рукописных документов Государственного музея М.А. Булгакова (далее — ФРД МБ). Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой». Папка «Устные выступления 1976 г. (в том числе доклады). К выступлению 29 марта 1976 г. “О предмете и слоге современной критики”, “Достоевский — этапы восприятия в советское время”. О Ю. Трифонове. О Шкловском».

12 Статьи М.О. Чудаковой о М.А. Булгакове 1978-го — начала 1980-х годов см.: Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой / Сост. Ю.М. Акутин. М.: Книга, 1979. С. 244—300; Булгаков и Гоголь // Русская речь. 1979. № 2. С. 38—48; № 3. С. 55—59; М.А. Булгаков — читатель // Книга: исследования и материалы. Вып. 40. М.: Книга, 1980. С. 164—185; О рассказах и романе // Булгаков М.А. Избранное: Мастер и Маргарита. Рассказы / Предисл. Е.Ю. Сидорова; примеч. М.О. Чудаковой. М.: Художественная литература, 1980. С. 397—399; Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М.А. Булгакова // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения / Отв. ред. Б.С. Мейлах. Л.: Наука, 1982. С. 133—150.

18 января 1981 г.

<...>

Вчера была у Л.Д. Большинцовой¹³ (5 лет собиралась) — на ул. Короленко. Шла по заснеженной Стромынке. Деревья вдоль проезжей части — разрослись, на Бахрушинке — большие, как были. Шла — вспоминала свои мечтанья, всегда рождавшиеся на этой улице — и когда гуляла вечером в старших классах — именно зимой, и когда шла утром в университет.

—

Л.Д.¹⁴ рассказывала: Лева Гумилев говорил ей, что в 1938 году встретил в коридоре Большого дома¹⁵ Стенича¹⁶ (его не успели развернуть к стенке), идущего в галошах («он ушел одетый франтом — попросил у меня все лучшее — если он шел в галошах, это означает только одно: что у него ноги уже не могли ни во что влезть»); он успел сказать Лева, проходя мимо: «Сто томов исписал!»

—

Сегодня ночью прочитала в № 11 «Нового мира» роман Ч. Айтматова «И дольше века длится день». Сильное впечатление — не от художества, а от смелости. Хотя есть и неплохие куски. Почти нет рассчитанности, только несколько абзацев оговорок. Он должен был очень жестко играть, чтобы добиться печатания этой вещи.

8 февраля, воскресенье

Позавчера в 6 утра выехала из дому — в г. Белёв, на празднование — будто бы (по словам В. Лазарева¹⁷) впервые в нашей стране — дня рождения В.А. Жуковского (198 лет), — что должно было послужить началом подготовки к празднованию его 200-летия. Вернулась домой вчера в 12-м часу ночи.

Организовал все это Владимир Лазарев; приятно было то, что это было не от Союза писателей, а от самих себя — отчего и не поехал Стасик Лесневский¹⁸, а также переводчик Курганцев; был поэт и переводчик (с укр., белорус.) Лев Смирнов — такой русский мужичонка с бородачкой, которую и не ухватишь — хорош он или плох, который всему поддакивает, улыбается, попива-

13 Любовь Давыдовна Большинцова (урожд. Фейнберг, 1903—1983) — переводчица, жена поэта и переводчика В.О. Стенича (1897—1938), затем — кинодраматурга М.В.Большинцова, подруга А.А. Ахматовой, хранительница ее рукописей.

14 Л.Д. Большинцова.

15 Большой дом — неофициальное название дома № 4 на Литейном проспекте, построенного в начале 1930-х для управления НКВД.

16 Валентин Иосифович Стенич (наст. фамилия Сметанич, 1897—1938) — поэт, переводчик, в частности текстов Дж. Свифта, Дж. Джойса, Б. Брехта.

17 Владимир Яковлевич Лазарев (наст. фамилия Лазарев-Мильдон, род. в 1936) — писатель, член Союза писателей СССР (1963).

18 Станислав Стефанович Лесневский (1930—2014) — литературовед, исследователь биографии А.А. Блока. В 1981—1988 годах преподавал на Высших литературных курсах Литинститута.

ет водочку и может вдруг сделать и пакость, и подвиг. Был еще молодой, но с седой гривой фотокорреспондент Виктор Тобольский (?) и жена Лазарева — Оля Туганова; снова мне (т.е. после знакомства в Дубулты) понравившаяся — нервная, но сдержанная, замученная своей сложной биографией и настоящим умная женщина; в электричке на обратном пути она заплакала, не прекращая разговора: «Все так мерзко, что хочется запереться в башне из слоновой кости. Ведь я связана в своих действиях своим сыном — он мужчина, поэтому с ним можно сделать все что угодно, и Володей».

На электричке до Тулы ехали 4 часа; я села отдельно и дремала, литераторы же говорили все четыре часа подряд.

В Туле в редакции областной газеты пошли к знакомому Володи — зав. промыш. отделом Сергей Львович Щеглов. Невысокий, лысоватый, улыбающийся. Был он взят 23 июня 1941 г. — едва вернулся из райкома, куда отнес заявление с просьбой отправить его на фронт. И вместо фронта все годы войны провел в лагере. И видно, что больше он этого не хочет (как заметила Оля, те, кто отсидели, «второй раз не поднимаются» — как не начнут войны те, кто воевали, — для этого должны придти те, кто войны не знали. Но этому противоречит пример известного ефрейтора, прошедшего 1-ю мировую войну и развязавшего 2-ю¹⁹...). И только в одном позволяет себе не отречься от этих пяти лет, представлять перед обществом с их зарубкой, — пишет под псевдонимом «Норильский». В газете ходу ему не дают: освобождено место зав. литературой — его не сделали: нельзя; держат только на промышленности.

Умный человек, много, видно, передумавший, но есть свои барьеры — и, видимо, внутренние; пояснял, как важны нам стратегически наши границы со всеми странами. <...>

23 февраля 1982 г.

...Да, любопытна эта психология: профессиональные библиотекари не тем озабочены, что в медвежьих углах России людям нечего читать, а тем, что они вдруг прочтут изъятую книгу! И какую же? Ту самую, на которой росли эти же самые библиотекари — те же «В окопах Сталинграда» несчастные!

Нам бы беспокоиться надо, что необходимого-то минимума не прочтут, а тут все хлопоты — как бы не прочли лишнего.

—

Говорила тут с сотрудницей отдела комплектования Л.Н. Первоушиной — единственной сотрудницей ГБЛ²⁰, которая пишет в газеты о всяких библиотечных гадостях — и за это все бабы ее дружно ненавидят и травят.

— Сейчас ведь в архивах все стали закрывать потому, что вот некоторые работают в архивах, копируют документы, а потом уезжают — и там публикуют. И получается — рукопись у нас лежит, мы ее не публикуем, а они публикуют!

19 То есть Адольфа Гитлера.

20 ГБЛ — сокр. от: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина (ныне Российская государственная библиотека).

Действительно, как остроумно сравнил Миша А.²¹, — получается как в старом анекдоте: «Я стою на арене в белом костюме, вверху бочка с дерьмом, я в нее стреляю — все в дерьме, а я весь в белом!»

Те, кто уехали и опубликовали — стоят в белом, а все, кто тут живут, в дерьме — их не подпускают к нужным им материалам!

26 февраля 1982 г., пятница

<...>

Вчера — у В.Г. Зиминой²² — вторая годовщина смерти Зимины²³. <...>

Зять Зимины В.П. Козлов²⁴ сидел за столом надутый и говорил, что все это несвоевременно. «Придет время для напечатания “Слова”²⁵... Надо ждать». Я говорю: «Время само придти не может, если его не торопить».

Стали с ним спорить — как всегда.

«Ну вот ваша статья в “Советской культуре”²⁶ — только хуже сделала!..» — «Тогда приведите факты — что вот, до моей статьи такие-то документы выдавали, а потом перестали — тогда это будет убедительно». — «Ну нет, таких фактов нет, конечно». — «Значит, это все тот же анекдот: “Молчи, как бы хуже не было!”»

Козлов говорит, что по его впечатлению, те директивы по ужесточению работы архивов, о которых последнее время все говорят, но никто их не видел, — это директивы не ЦК, а КГБ.^{х)} *Это же подтвердила спустя 2–3 месяца со слов знающих людей Житомирская*^{27,28}. И там будто бы содержатся требования не открывать в печати «источники комплектования», цифры и даже пути поиска... Это все что-то непонятно.

Сам он только одно повторяет — «Меня за это (за какие-либо действия) с работы выгонят... Вот вас убрали из Отдела рукописей — и хорошо еще так обошлось, а могли и вообще турнуть...» — «Куда, Володя, меня могли “турнуть”? Это чиновника могут турнуть — он без кресла ничто. А меня чтоб турнуть, мне надо голову отвинтить!» «Ну, вы правы...» — говорит он, повеселев.

21 О ком упоминает М.О. Чудакова, пока не известно.

22 Валентина Григорьевна Зимины (урожд. Лапшина, 1923—2013) — историк, жена А.А. Зимины, публикатор его научного наследия.

23 Александр Александрович Зимин (1920—1980) — историк-археолог, автор концепции о времени создания и авторстве «Слова о полку Игореве», отличной от общепризнанной. Свою концепцию изложил в книге «Слово о полку Игореве». Источники, время написания, автор», которая была издана на ротапринте тиражом 101 экземпляр и роздана (с условием возврата) участникам дискуссии, состоявшейся в Отделении истории АН СССР 4–6 мая 1964 года. Дополненный вариант этой монографии см.: *Зимин А.А. Слово о полку Игореве / Отв. ред. В.Г. Зимины, О.В. Творогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006.*

24 Владимир Петрович Козлов (род. в 1949) — историк-археолог, архивист. В 1982—1991 годах — старший научный сотрудник Института истории СССР АН СССР.

25 Имеется в виду монография А.А. Зимины об источниках, времени написания и авторстве «Слова о полку Игореве». См. сноску 23.

26 Речь идет о статье: *Чудакова М.О. О бумагах и рукописях // Советская культура. 1982. № 6. 19 января. С. 3.*

27 Сарра Владимировна Житомирская (1916—2002) — историк-архивист, редактор, с 1952 по 1978 год — заведующая отделом рукописей Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина.

28 Текст, выделенный курсивом, приписан на полях рукой М.О. Чудаковой.

И сколько раз наблюдала я это временное повеселение русского интеллигента...

6 марта 1982 г., суббота

Вчера заехала по делу к Кларе Домбровской²⁹ (пишу статью о Ю.О.³⁰ для «Сов. культуры»), а там Зара Борисовна³¹, старушка, вдова анархиста Андрея Андреева³², колымчанка, и приехавший вскоре колымчанин же, поэт (я не знаю его) Семен Виленский³³ собрались отметить очередную годовщину смерти Сталина. Она — живая старушка, учившаяся вместе с Домбр[овским] на Высших лит. курсах и взятая с 4 курса в 1929 г. в связи с политкаторжанскими делами. Отсидела 25 лет.

С Кларой мы поспорили — имеет ли она право показывать другим (мне в том числе) «Рождение мыши»³⁴ — вещь, которую сам Домбр[овский] считал безнадежно слабой и просил ее не показывать никому.

—

На днях отдала своей редакторше — Марине Александровне Калининой — около 200 стр. книги о Булгакове³⁵. Сейчас сдано 270 стр. машинописи. Это — до начала 1924 г., т.е. — еще 17 лет творческой его жизни, а пока рассказано лишь о двух годах писания! А на эти 17 лет осталось всего 230 стр.! Если исходить из объема 20 листов (по договору — вообще 17; больше 20, по ее мнению, не пройдет). По-видимому, я напишу листов 40, а потом буду в 2 раза сокращать.

<...>

—

29 Клара Файзулаевна Домбровская (урожд. Турумова, 1939—2022) — филолог, жена Ю.О. Домбровского, публикатор его творческого наследия.

30 Юрий Осипович Домбровский (1909—1978) — писатель, археолог, журналист. С Ю.О. и К.Ф. Домбровскими М.О. и А.П. Чудаковых связывала многолетняя дружба.

31 Зора (Сора) Борисовна Гандлевская (1897—1987) — анархист, жена анархо-индивидуалиста (неонигилиста) А.Н. Андреева. В мае 1929-го арестована ОГПУ, в 1930-м сослана. В 1930—1956 годах — в тюрьмах и ссылках. С середины 1960-х участвовала в правозащитном и диссидентском движении.

32 Андреев Андрей Никифорович (наст. фамилия Чернов; 1882—1962) — анархист-неонигилист, публицист. В РСДРП с 1902 года. Один из основателей Всесоюзного общества политкаторжан. В 1920—1953 годах за приверженность анархистским идеям провел десять лет в тюрьмах и лагерях, восемь лет в ссылках, освобожден в 1954-м.

33 Семен Самуилович Виленский (1928—2017) — поэт, выпускник филологического факультета МГУ. Узник Берлага, освобожден в 1955 году.

34 «Рождение мыши», роман в повестях и рассказах, при жизни Ю.О. Домбровского не публиковался, за исключением двух новелл — «Леди Макбет» (Сельская молодежь. 1974. № 1) и «Царевна-Лебедь» (Сельская молодежь. 1973. № 4). Полный текст романа см.: Домбровский Ю.О. Рождение мыши: роман в повестях и рассказах. М.: ПРОЗАИК, 2010. Первой полной публикации предшествовала сокращенная, см.: Домбровский Ю.О. Рождение мыши: роман в повестях и рассказах / Публ. К. Турумовой-Домбровской // Дружба народов. 2010. № 11; № 12.

35 Имеется в виду «Жизнеописание Михаила Булгакова».

Составили с Женей³⁶ программу Тыняновских чтений³⁷.

Несколько дней назад читала 12, 13-ю и 14-ю «Семиотики»³⁸, вышедшие почти одновременно. Культура работы так высока, что мне за ней почти не угнаться. Размышления о собственном языке — переходить целиком на их все же не хочется. Все это — особенно в связи с книгой «Книга и рукопись»³⁹, которую сейчас взялась переделывать (она в плане 1984 г. в «Просвещении»). Был один день глубочайшего научного маразма, когда хотела от книги отказываться вовсе. Но взбодрилась к ночи и стала активно работать. Специфика моих маразмов в том, что они проходят бурно, интенсивно и кратковременно.

А.И. Пашин (старый мой знакомец по разбирательству с нашим письмом в ЦК) потребовал у Карташова⁴⁰ (по словам последнего), чтобы я не участвовала в теме «Домашние библиотеки». На что Карташов будто бы (так он рассказывает Стельмах⁴¹) не согласился, сказав, что это — ее⁴² плановая тема, и она должна ею заниматься.

В итоге это обследование (люди уже едут 9—10-[го] в командировки) должно показать, что нужно библиотеки домашние, открывающие фонды, поставить под контроль... Так понимает это ВОК⁴³ — это странное общество.

-
- 36 Женя — здесь и далее в тексте: Евгений Абрамович Тоддес (1941—2014) — филолог, историк литературы и литературной теории XIX—XX веков, соавтор А.П. и М.О. Чудаковых, составитель и комментатор изданий трудов Ю.Н. Тынянова и Б.М. Эйхенбаума, член редколлегии и редактор «Тыняновских сборников».
- 37 М.О. Чудакова, входившая в группу организаторов в Резекне Тыняновских чтений, вспоминала: «Мы хотели “укрыться от твоих пашей” — где-то вне метрополии начать проводить научные чтения, так же как делалось в Тарту, перехватывая в каком-то смысле эстафету и прочее» (*Чудакова М.О.* [Я впервые попала в Тарту...] // Лотмановский сборник. 4. М.: ОГИ, 2014. С. 659).
- 38 Труды по знаковым системам. 12: Структура и семиотика художественного текста / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1981. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 515); Труды по знаковым системам. 13: Семиотика культуры / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1981. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 546); Труды по знаковым системам. 14: Текст в тексте / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1981. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 567). Указ. содерж. «Трудов...» см.: Труды по семиотике. 1964—1989: указатели содержания / Сост. С.Г. Барсуков. Тарту: Тартуский университет, 1990.
- 39 См.: *Чудакова М.О.* Рукопись и книга: рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1986.
- 40 Николай Семенович Карташов (1928—2011) — специалист в области библиотековедения, с 1979 по 1990 год — директор Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина.
- 41 Валерия Дмитриевна Стельмах (1935—2023) — библиотековед, социолог в области литературы и чтения. В 1960—1980-х годах руководила сектором книги и чтения научно-исследовательского отдела библиотековедения и библиографии Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина. В сектор, возглавляемый В.Д. Стельмах, в 1981 год из отдела редкой книги ГБЛ переходит М.О. Чудакова.
- 42 То есть М.О. Чудаковой. Видимо, имеется в виду тема «Использование фондов личных библиотек и библиотек, работающих на общественных началах: (программа сбора материала)», разрабатываемая Чудаковой в 1981 году.
- 43 ВОК — Всесоюзное добровольное общество любителей книги.

—

28 февраля было 60-летие Лотмана. Послала телеграмму: «Дорогой ЮМ, в это важный день примите наши сердечные чувства любовь уважение и благодарность и наши горячие пожелания и упования на будущие времена = Всегда ваши Мариэтта Саша⁴⁴ Маша Чудаковы»⁴⁵.

<...>

18 апреля, воскресенье, Пасха

<...>

Позавчера вышла «Советская Россия»! С небольшой моей заметкой «Голос памяти» — об общественных музеях. Мне особенно важна была концовка: «Готовность людей передать документы-реликвии в музеи и архивы связана, во-первых, с неперменной информацией о том, что они переданы обществу, а во-вторых, с уверенностью в их доступности широкому кругу заинтересованных лиц».

Я уверена, что в периодической печати сейчас — и в газетах особенно — некий вакуум, который засосет очень многое из того, что туда сегодня предложат. Вот я укореняю, например, вполне чуждое для нашей жизни слово «гласность» — и это проходит. Можно было бы обновить в какой-то степени язык печати... Саша уверяет даже, что я в какой-то степени это уже сделала...

В четверг, 15 апреля — просмотр спектакля М. Левитина по Хармсу в театре миниатюр⁴⁶ — не великопостное зрелище! В некоторых местах очень смеялась. Прекрасно играл этакого русского дурачка один актер («Так это все Америга? Ну и Америга!» — с восхищением Ивана-дурака), и я сказала Леве Гудкову — «Ну, этого мальчика они ему не простят! Не вовремя он с ним высунулся — забыть не успеют...»

Толя Смелянский, который, по-моему, плохо относится к Мише⁴⁷ (как и ко всем почти, кажется), сказал, как всегда, посмеиваясь и фыркая, что напрасно он в спектакле тратит столько сил на утверждение того, что такой театр имеет право на существование. «Я ему говорю — Убери ты эти костыли!»

...Не покидала меня мысль — может, излишне рационалистично — о том моральном хаосе 30-х годов, из которого рождался Хармс, гротескно стирая грани между жизнью и смертью, уже стертые в жизни. С.Н. Семанов⁴⁸ уверял меня, прочитав только что воспоминания Н.Я. Мандельштам, что он понял — стихотворение О.М. о Сталине (которое ему нравится — «А “греки сбондили Елену по волнам”⁴⁹ — послушайте, ну это же капуста!») было спровоцировано: «В это время его втыгивали в политику те, кто хотели свалить Сталина —

44 Саша — здесь и далее в тексте: Александр Павлович Чудаков (1938—2005) — филолог, историк литературы, исследователь поэтики А.П. Чехова. Муж М.О. Чудаковой.

45 Черновой автограф поздравительной телеграммы, адресованной Ю.М. Лотману, см.: Папка «Мих. Зоценко»: ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой».

46 Спектакль М.З. Левитина «Хармс! Чармс! Шардам! или Школа клоунов» (Московский театр миниатюр, премьера — 1982 год).

47 Михаил Захарович Левитин (род. в 1945) — режиссер, писатель, педагог, художественный руководитель Московского театра «Эрмитаж».

48 Сергей Николаевич Семанов (1934—2011) — историк, литературовед. В 1976—1981 годах — главный редактор журнала «Человек и закон».

49 «Греки сбондили Елену по волнам» — строки из третьей строфы стихотворения О.Э. Мандельштама «Я скажу тебе с последней...» («Шерри-бренди», 1931).

Ягода и проч.». Он говорил также: «Ведь все эти эстеты дружили с чекистами. Вот Н.Я. пишет, что лежат они на пляже в Крыму и слева — условно говоря — жена Ежова, справа Ягоды... Вот представить себе, что я бы написал: “Лежу, и справа — Андропов”? А ведь те чекисты объективно были во много раз более страшные люди — “просто по своим действиям”».

12 июня, суббота

Сегодня — впервые за многие годы на поезде (в СВ — довольно удобно) — приехала в Ригу — в Дубулты⁵⁰. Собираюсь написать здесь, наконец книгу «Книга и рукопись».

<...>

15 июня 1982 г.

Около балкона на моем 9-м этаже парят над верхушками деревьев чайки, вызывая мою зависть. Висят в воздухе, подрагивая крыльями, и вдруг, круто развернувшись, улетают.

—

Работаю над книгой. Через силу — хочется писать о Булгакове. Но книгу эту написать все же необходимо — и вроде бы именно мне.

—

Читаю (перечитываю в какой раз) «О Маяковском» Шкловского. Как хорошо, точно пишет!

«У Маяковского было ощущение высокого профессионала. У него было ощущение, что он не может не написать и не может не издаться» — это я.

16 июня 1982 г.

Всю ночь — шторм. Говорят, около 10 баллов.

Снился прыгающий по полу в вагоне метро (нашего или парижского!) некий серенький цыпленок — его хозяйка, старушка, объясняет мне во сне, что это павлинонок!

—

Дела, про которые нельзя забывать:

- 1) войти в комиссию по наследию Эйхенбаума,
- 2) комиссия по Манделъштаму!

50 В Дубултах, близ Юрмалы, находился знаменитый Дом творчества писателей имени Я. Райниса. Здесь летом 1965 года Чудакова готовит текст доклада о языке М.М. Зощенко, с которым она выступит в сентябре 1965-го на кафедре русской литературы Тартуского университета.

3) 90-летие Шкловского. Писать статью — очерк. Где печатать? Хорошо бы выступить с докладом в Париже или Италии (узнать у Веселицкого⁵¹ — нельзя ли напечатать в каком-либо тамошнем журнале).

19 июня 1982 г.

Вновь в самолете на Ригу: приезжала [в Москву] (вчера утром прибыла) опширивать аспирантке А.В. Западава⁵², некоей Ольге Наумовне Подколзиной — диссертация о массовой лит[ерату]ре⁵³, посвященной экологической пропаганде. Отзыв, конечно, почти целиком написал Саша — с его экологическими обширными познаниями. Однако я воспользовалась случаем сказать, как стереотипы, заложенные в школьные годы, пришедшиеся на конец 40-х — нач. 50-х, действуют и сегодня в сознании «того поколения, которое занимает сегодня ключевые посты в народном хозяйстве». Некая Лазаревич⁵⁴, зав. кафедрой газетного дела, усиленно кивала головой, соглашаясь. Диссертация школярская, но пристойная.

Вчера же узнала, что Есин⁵⁵ — зав. кафедрой рус. лит[ерату]ры на журналистике, — отказал Саше Осповату⁵⁶ в соискательстве на его кафедре — и тут же предложила Саше защищаться по кафедре Западава (надеюсь, что он не откажет после таких моих подвигов!), чему он был весьма рад.

—

Вчера — звонок Сережи Бочарова⁵⁷ (в связи с глазами его внука Алеши). Как всегда, неожиданные проникновенные фразы. Я сказала о резкости, которую унаследовала от папы.

— Я тебя никогда резкой не видел. Мне даже кажется иногда, что ты мне чего-то не высказываешь, не решаешься сказать — что у тебя есть ко мне какой-то невысказанный счет. Так ты, пожалуйста, высказывай!

— Нет, у меня к тебе никакого счета! Я только смотрю, как ты стараешься жить по-своему — как можешь.

51 Афанасий Александрович Веселицкий (род. в 1944) — публицист, переводчик. Автор книг «Совершенно секретно. Заговор против Республики» (1976), «Кому это выгодно» (1980). В 1989-м стал генеральным секретарем созданной в этом же году Всесоюзной организации «Мир через культуру».

52 Александр Васильевич Западав (1907—1997) — литературовед. В 1963—1983 годах — заведующий кафедрой редакционно-издательского дела факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова.

53 См.: *Подколзина О.Н.* Советская массовая литература об охране окружающей среды как средство экологической пропаганды: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1982.

54 Элеонора Анатольевна Лазаревич (1924—2009) — профессор кафедры техники газетного дела и средств информации. С 1952 года работала на факультете журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова. С 1969-го по 2006-й заведовала кафедрой техники газетного дела и средств информации. Читала лекции по курсу «Теория и практика производства газеты».

55 Борис Иванович Есин (1922—2016) — специалист по истории русской периодической печати, заведующий кафедрой истории русской журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова (1961, 1968—2011).

56 Александр Львович Осповат (род. в 1948) — филолог, специалист по истории русской литературы и культуры XIX века, член оргкомитета и участник Тыняновских чтений.

57 Сергей Георгиевич Бочаров (1929—2017) — литературовед, ведущий сотрудник ИМЛИ.

— Вот именно — как могу...

— Ну, и если это тебе удастся — это и будет, так сказать, полезно обществу...
Кому я часто предъявляю счет — это Натану⁵⁸!

— Вот-вот — а мне ты почему-то не предъявляешь! Так что я прошу тебя — ты предъявляй!

—

Вчера у соседней смотрели с Сашей второй тайм матча Бразилия — Шотландия: шотландцы ничего не могли сделать с бразильцами, которые, действительно, как бы занимают все поле в каждый момент игры. Стала в Дубултах на своем 9-м этаже рядом с цветным телевизором болельщицей!

—

Днем приходил Женя Тоддес (мы приехали с ним вместе вчера). Саша продает ему купленный только что книжный шкаф и сам обещает отправить. Женя сказал:

— Этот шкаф мне очень нравится, но он слишком хорош для меня.

Таковы его взаимоотношения с миром вещей — в контраст всем почти его соотечественникам.

—

Саша говорит, что в этот раз ему особенно жалко со мной расставаться и что он меня очень любит.

Защита его ориентировочно назначена на 5 ноября⁵⁹.

—

В Дубултах в последние два дня перед отъездом нащупала, наконец-то, нужный, кажется, — свежий — подход к рукописи. Надеюсь, что книга⁶⁰ пойдет — опять-таки наконец-то.

—

Наша с Женей публикация статьи Мандельштама «Пшеница человеческая» полностью гробанулась в «Воплях»⁶¹ — по словам Лазаря Лазарева⁶², после

58 Натан Яковлевич Эйдельман (1930—1989) — историк, писатель, пушкинист, специалист по творчеству А.И. Герцена. Исследователь и популяризатор истории XVIII—XIX веков. Выпускник исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (ученик П.А. Зайончковского и М.В. Нечкиной).

59 Защита докторской диссертации А.П. Чудакова «Художественная система Чехова: генетический и типологический аспекты» состоялась 5 ноября 1982 года на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова. Об этом см. в публикуемом тексте дневника М.О. Чудаковой, запись от 7 ноября 1982 года.

60 Имеется в виду книга М.О. Чудаковой «Рукопись и книга». См. сноску 39.

61 Общепринятое неофициальное название журнала «Вопросы литературы».

62 Лазарь Ильич Лазарев (наст. фамилия Шиндель, 1924—2010) — филолог. С 1961 года работал в журнале «Вопросы литературы»: ответственный секретарь, заместитель главного редактора, главный редактор (с 1992-го по 2010-й).

чтения верстки номера членами редколлегии и Храпченко⁶³ и Барабашем⁶⁴. У меня мысль — перепечатать на машинке заново и отдать в «Известия ОЛЯ»⁶⁵ — в последние часы пребывания там Г. В. Степанова⁶⁶ (он уходит в «Вопросы языкознания» — на место умершего Филина⁶⁷).

20 июня 1982 г.

Сейчас ходили с Кавериным⁶⁸ в кино (в «Ветру»⁶⁹) на венгеро-франц. фильм «Вторая жена». Слабый, но можно досмотреть. Женщина (богатая) просит подругу за деньги родить ей ребенка от ее мужа — в 1936 г. В 1944 г. подругу, как еврейку, забирают. Последние кадры — группа людей с желтыми звездами.

По дороге в дом говорили о Н. Степанове⁷⁰. — Коля был хороший человек, но слабый. Он сдался быстро. Он мне даже звонил — после статьи Шкловского «Памятник...»⁷¹ — предлагал подписать какую-то совместную статью учеников с покаянием — я его послал подальше.

...В 1948—[19]49 году он возвращался домой и, стоя в дверях с растопыренными руками, кричал жене: «Я весь в г..., я весь в г..., скорее в ванну!».

...В войну нас всех сближало нечто общее, и это было похоже на свободу, понимаете? Появилась искренность, а она была похожа на свободу — ведь до этого была одна ложь!

—

-
- 63 Михаил Борисович Храпченко (1904—1986) — литературовед, специалист по истории и теории литературы. В 1969—1986 — член редколлегии журнала «Вопросы литературы». Член редколлегий многих академических и научных изданий, в частности «Полного собрания сочинений и писем» А. П. Чехова (т. 1—30, 1974—1983).
- 64 Юрий Яковлевич Барабаш (род. в 1931) — литературовед, член КПСС с 1959 г. В 1977—1983 годах — первый заместитель министра культуры СССР, в 1983—1985-м — главный редактор газеты «Советская культура».
- 65 Старейший филологический журнал «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка»: с 1940-го по 1963-й год имел название «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка» (сокр. «Известия ОЛЯ»).
- 66 Георгий Владимирович Степанов (1919—1986) — лингвист, переводчик, специалист по испанской литературе. Главный редактор журналов «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка» (1977—1982) и «Вопросы языкознания» (1982—1986).
- 67 Федот Петрович Филин (1908—1982) — лингвист. В 1968—1982 годах возглавлял Институт русского языка Академии наук СССР, в 1971—1982-м — главный редактор журнала «Вопросы языкознания».
- 68 Вениамин Александрович Каверин (наст. фамилия Зильбер, 1902—1989) — писатель, член литературной группы «Серапионовы братья», возглавлял Комиссию по литературному наследию Ю. Н. Тынянова, в мае 1982 года открыл первые Тыняновские чтения, см.: Каверин В. А. Вступительное слово на открытии чтений // Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения (г. Резекне, май 1982 г.) / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1984. С. 5—8.
- 69 Летний кинотеатр «Вэтра» (Юрмала, проспект Дубулты, 1).
- 70 Николай Леонидович Степанов (1902—1972) — филолог, редактор собраний сочинений И. Крылова, Н. Гоголя, В. Хлебникова (совместно с Ю. Н. Тыняновым).
- 71 Статья В. Б. Шкловского «Памятник научной ошибке» (Литературная газета. 1930. 27 янв.), в которой он заявляет о значении «марксистского метода» для литературоведения.

Привезла из Москвы новую книгу Л. Гинзбург⁷², присланную ею нам⁷³, — «О старом и новом»⁷⁴, и читаю. Книга наконец-то и впрямь замечательная. Поражающие умом дневниковые записи.

Каверин говорит, что хотя она была всегда в первом ряду учеников⁷⁵, но выдающегося ума заметно не было. О том, что она ведет записи, также не было известно. ...Кто был человеком замечательного ума — это В. Гофман⁷⁶. О, вот это был исследователь!

—

Все никак не соберусь написать про I-е Тыняновские чтения, проведенные нами с Кавериним в г. Резекне 28—30 мая.

21 июня 1982 г.

Сейчас за кофе Лидия Николаевна⁷⁷ и Вениамин Александрович⁷⁸ вспоминали о Перетце⁷⁹. Они оба ходили к нему в семинар, и он очень любил Л.Н. — всегда садился рядом с ней, когда уступал место докладчика на кафедре.

Он был огромного роста; кроме Адриановой⁸⁰, у него в доме жила первая его — чуть ли не более молодая — жена, некая Щеглова⁸¹, и приносила ему в университет стакан теплого молока.

72 Лидия Яковлевна Гинзбург (1902—1990) — литературовед, мемуаристка. Окончила словесный факультет Института истории искусств в Ленинграде (1926), ученица Б.М. Эйхенбаума.

73 То есть А.П. и М.О. Чудаковым.

74 *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом: (статьи и очерки). Л.: Советский писатель, 1982.

75 Ученики — Л.Я. Гинзбург, В.А. Гофман, Н.Л. Степанов, В.А. Каверин, Б.Я. Бухштаб, участники известного семинара по русской прозе XIX века, организованного в 1924 году Б.М. Эйхенбаумом и Ю.Н. Тыняновым.

76 Виктор Абрамович Гофман (1899—1942) — лингвист, литературовед, исследователь проблем языка художественной литературы. Учился в Государственном институте истории искусств и одновременно на историко-филологическом факультете Ленинградского государственного университета. Ученик Б.М. Эйхенбаума и Ю.Н. Тынянова, участник семинара Эйхенбаума и Тынянова по русской прозе XIX века.

77 Лидия Николаевна Тынянова (1902—1984) — писательница, сестра Ю.Н. Тынянова, жена В.А. Каверина. В 1924 году окончила, как и Каверин, историко-филологический факультет Ленинградского государственного университета.

78 В.А. Каверин.

79 Владимир Николаевич Перетц (1870—1935) — филолог, педагог. В 1920-х годах вел курс русской филологии в Ленинградском государственном университете. С 1934-го в ссылке в Саратове (осужден Коллегией ОГПУ по 58-й статье, по делу «Российской национальной партии»), умер в ссылке.

80 Варвара Павловна Адрианова-Перетц (1888—1972) — историк литературы, жена В.Н. Перетца. Изучала литературную историю древних рукописных текстов. В 1917 году защитила диссертацию «Житие Алексея человека Божия в древнерусской литературе и народной словесности», за которую получила Ломоносовскую премию. С 1934-го — старший научный сотрудник отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР; в 1947—1954 годах — заведующая сектором древнерусской литературы ИРЛИ, одновременно, в 1950—1951 годах, заведующая сектором фольклора.

81 Софья Алексеевна Щеглова (1886—1965) — палеограф, литературовед, исследователь истории русского театра XVII—XVIII веков, выпускница киевских Высших женских

Когда он увидел у В.А.⁸² кольцо (они⁸³ надели кольца, хоть были иудеями, не крестились), он спросил: «Вы женились? — Да. — На ком? — На Л.Н. — Вас я поздравляю, а ее нет!»

И потом уже без них⁸⁴ читал семинару подробную лекцию на тему: «Этот мальчишка ее погубит».

— Когда мы вернулись из Острова⁸⁵, он спросил меня: «Ну, и какая у вас теперь фамилия? Мадам Зильбер? — «Вы прекрасно знаете мою фамилию», — сказала я, почему-то обидевшись.

...Как-то в коридоре он стал говорить:

— Вот ваш брат⁸⁶, такой серьезный ученый — ведь вот он же не женится!

— Да что Вы, В.Н., — у него уже большая дочь⁸⁷!

И тогда Перетц побежал от меня по коридору с криком «Африканцы! Африканцы!»

Он же терпеть не мог, когда опаздывали на его занятия; извиняющегося же непременно передразнивал, пародируя современное словоупотребление: «Извиняюсь! Определенно!»

22 июня 1982 г.

Вчера вечером смотрела по телевизору передачу «Последняя встреча с Леонидом Утесовым». Представляю, что за зрелище это было для неославянофилов! Неблагообразие его аккомпаниатора «Лени» Кауфмана, все время смиренно сидевшего за рояльчиком и по его слову — «Лёнчик» — начинавшего играть — превосходило все.

Утесов читал по ходу дела свои стихи, где довольно смело возмущался тем, что все время вынужден «держаться экзамен», что он «актер», и вообще проходилась насчет притеснений. Все верно; верно и то, что народ любит его; но верно и то, что все эти «Лейся, песня, на просторе...» (Кожин⁸⁸ обязательно сказал бы, что это чисто еврейская мелодия) активно участвовали в создании стереотипов, каковые мы имеем. Скажут — «Ну, и создавали бы свои русские противовесы!» Дело историков советского искусства выяснить — насколько «дозволенным» было одно, другое и третье, — что все-таки было более недозволенным? Вообще — как родились и укоренились эти суррогаты искусства, занявшие такое место в умах — Ильф и Петров и Утесов?

А человек обаятельный, добрый; трогательно декламировал, как не хотел бы себе ни другой отчизны, ни другой подруги — и заплакал, закрыв лицо большой ладонью.

Да, дело сделано. Повешенные повешены, жившие — прѣжили.

курсов. Участница семинария В.Н. Перетца по истории древнерусской литературы («Семинарий русской филологии»), который он вел с 1903 года в Киевском университете.

82 В.А. Каверин.

83 В.А. Каверин и Л.Н. Тынянова. То есть в отсутствие В.А. Каверина и Л.Н. Тыняновой.

85 Остров — город в Псковской области.

86 Имеется в виду Ю.Н. Тынянов брат Л.Н. Тыняновой.

87 Дочь Ю.Н. и Е.А. Тыняновых, Инна Юрьевна Тынянова (1916—2004).

88 Вадим Валерианович Кожин (1930—2001) — литературовед, публицист, литературный критик, выпускник филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (1954). Автор книг по истории России в жанре фолк-истори.

—
 Гуляем с Кавериним — дошли до Майори⁸⁹, до аптеки — морем и моей любимой улицей⁹⁰. «Какая прекрасная улица».

Рассказывал, как он был приглашен году в 1933-м к Горькому в дом. (Началось с того, что я спрашивала его — что он думает насчет горьковского очерка 1929 г. о Соловках⁹¹? И не писал ли он, Каверин, что-нибудь о Горьком для себя? И он впервые сказал мне: «У меня много написано не вошедшего в печатные мемуары, но о Горьком я не писал. Мне это неинтересно. — «Почему?» — «Я не могу его понять, охватить... Он очень хорошо ко мне отнесся в мои молодые годы... Это мне мешает как-то...».)

— Меня прежде всего поразил Крючков⁹². Это был человек, похожий на мясника, с толстым лицом, будто составленным из кулаков. Пальцы его все поросли жестким рыжим волосом — и я не преувеличиваю, не меньше, чем в полсантиметра длиной! Я никогда не видел, чтобы так густо человек был покрыт волосами! Он сразу со мной заговорил, и я ощутил, как он меня прощупывает: что от меня можно получить? Но он быстро утратил ко мне интерес и, ха-ха, тут же меня бросил. Только показал на пустой стул: «Вот это место для Ворошилова, но он не придет». Были там Эйдеман — огромного роста, и Гамарник — с большими еврейскими глазами, с курчавой черной бородой и такой же курчавой головой. Они стали говорить со мной, помню, слегка надо мной посмеиваясь [я так и не могла от него добиться — по какому же поводу?]⁹³ Потом мы поели; тут же Горькому представляли какую-то первую женщину-эвенку, получившую где-то в Москве высшее образование. Потом Никулин⁹⁴ взял гитару, стал что-то петь. И я увидел взгляд Горького, устремленный на него с ненавистью. И я почувствовал, что все это — какой-то концерт самодеятельности, устроенный для Горького, который уже находился под домашним арестом. Это все я в таких словах осознал, конечно, позже, но почувствовал — именно тогда. Горький почти все время молчал. Никаких условий для бесед с ним не было (я хотел поговорить с ним об арестованном брате⁹⁵). А ведь я не

89 Майори (латыш. Majori) — центральная часть Рижского взморья и города Юрмала.

90 Скорее всего, улица Йомас.

91 Очерк М. Горького «Соловки» — его впечатления от посещения 20 июня 1929 года Соловецкого лагеря особого назначения — был опубликован в том же году в основанном и редактируемом им журнале «Наши достижения» (в серии очерков «По Союзу Советов»). В «Соловках» лагерная жизнь представлена как достижение советской власти, с помощью исправительного труда изменяющей «психику людей».

92 Петр Петрович Крючков (1889—1938) — юрист, издатель, секретарь М. Горького (по протекции Г.Г. Ягоды). Постановлением Президиума ЦИК СССР от 14 февраля 1937 года утвержден директором Музея А.М. Горького в Москве. В конце 1937-го арестован, проходил по делу III Московского (Бухаринского) процесса, обвинялся в отравлении Горького и его сына М.А. Пешкова, расстрелян 15 марта 1938 года.

93 Примечания в квадратных скобках сделаны М.О. Чудаковой.

94 Лев Вениаминович Никулин (наст. фамилия Олькеницкий, 1891—1967) — писатель, драматург, журналист. Один из авторов, как и М.М. Зощенко, В.Б. Шкловский, В. Инбер, Вс.В. Иванов, А.Н. Толстой и др., книги «Канал имени Сталина» (1934), вышедшей под редакцией М. Горького.

95 Брат В.А. Каверина Лев Александрович Зильбер (1894—1966), иммунолог и вирусолог, был впервые арестован в 1930 году в Баку по обвинению в подготовке диверсии с целью заражения чумой населения Азербайджана, через несколько месяцев выпущен на свободу. Повторно арестован в 1937-м — обвинен в попытке заражения

раз присутствовал при его разговорах с Тыняновым — это были нормальные литературные разговоры. Теперь⁹⁶ была совершенно другая ситуация. Какие-то двое людей, совершенно не подходящие к его дому, вели себя развязно, говорили по телефону из его кабинета — без его разрешения. Все это я рассказал двум молодым людям из Музея Горького, пришедшим ко мне, наверно, в 60-е годы. Они записали на пленку. Я просил принести мне текст, а им запретил Коз[ь]мин⁹⁷! Мне — мой текст дать!! Но они все же принесли; он хранится в моем архиве.

Рассказывал еще о беседе с Фадеевым незадолго до его смерти. Он ее тоже сразу записал. «Вообще потом в моем архиве найдут много интересного».

23 июня 1982 г.

После ужина гуляли с Кавериним.

После какой-то поездки Симонова с Эренбургом за границу, где «они должны были выступать во враждебном окружении», Каверин спросил Симонова:

— Ну, как Эренбург?

Тот кратко ответил:

— Когóль! [король...]⁹⁸

— ...Я понял, что Эренбург — неполноценный человек, когда увидел его реакцию, после того как его публично разнес Хрущев, — видимо, по подсказке Ильичева — на приеме в Кремлевском дворце (после мемуаров Э.⁹⁹). Он почти всю речь посвятил ему. И крикнул ему: «Вы видите нашу жизнь из парижских чердаков!» В перерыве вокруг Эренбурга образовалась пустота. Он сидел в буфете один и пил чай. Я подсел к нему: «Уезжайте домой! Вам не надо здесь находиться!» Он показал мне на человечка, прошедшего мимо: «Видите? Это тот человек из секретариата ЦК, который занимается нашими отношениями с Францией и всегда пользуется моими консультациями».

Я, Паустовский приезжали к нему домой, уговаривали его не обращать внимания. «Ведь с нами такое бывало!» Он сказал: «Вы — совсем другое дело. Вы — художники».

Я очень хорошо запомнил эти его слова. Он две недели молчал — почти ничего не говорил. Так на него подействовало. Потом его вызвал Хрущев, говорил с ним¹⁰⁰. Только тогда он успокоился. Вот тогда я и понял, что он все же неполноценный. Он всегда был в оппозиции его величества. Он любил это, любил, что[бы] его вызывал[и] в Кремль для советов — лучше его Францию никто не знал.

Москвы энцефалитом по городскому водопроводу и намеренно медленной разработке лекарства для лечения болезни. Освобожден в 1939 году.

96 Видимо, описываемая В.А. Кавериним встреча с М. Горьким состоялась в 1930-м, в год первого ареста Л.А. Зильбера. См. сноску 95.

97 Мстислав Борисович Козьмин (1920—1992) — литературовед, в 1962—1974 годах — директор Мемориального музея А.М. Горького в Москве.

98 Примечания в квадратных скобках сделаны М.О. Чудаковой.

99 Имеются в виду мемуары И.Г. Эренбурга «Люди, годы, жизнь», частями опубликованные в журнале «Новый мир» (1960—1963). Процесс опубликования сопровождался требованиями ЦК КПСС о внесении в текст мемуаров цензурных изменений.

100 Встреча И.Г. Эренбурга и Н.С. Хрущева состоялась в августе 1963-го и, по словам В.Я. Лакшина, «Хрущев был очень милостив» к Эренбургу.

...Перед войной мы написали в Союз писателей письмо — с просьбой о пересмотре дела Заболоцкого. Я, Гитович¹⁰¹, Зоценко, не помню, кто еще. Фадеев принял его, но сказал: «Это не просьба о пересмотре, а представление к ордену!»

Нас всех вызвал следователь НКВД, расспрашивал. Меня спросил о Лесючевском¹⁰². Я сказал, что это маленький критик, ничтожный человек, что ему совершенно нельзя верить [! не очень верю форме выражения]¹⁰³. Когда я вышел, Гитович спросил — Что тебя спрашивали? Про Лесючевского спрашивали? Я сказал, что да. «Ух, сукин сын! — погрозил он кулаком. — Ну, я про него расскажу! Я же с ним в армии служил! Он же даже лошадей не чистил!» (Смеется.)

— Так почему ж не пересмотрели?

— Война началась! А так — собирались пересмотреть, передать в гражданские дела...

—

О Пастернаке.

— Самоубийство Фадеева у него описано плохо¹⁰⁴. Он его не понял. Он знаете, что сказал, когда узнал:

— Ну, еще стреляться!

— Господи, что же это значит?

— Ну, значит — как это можно, из-за чего бы то ни было лишать себя такой прекрасной вещи, как жизнь!..

(...По-видимому, можно бы развернуть это восклицание Пастернака — в эллиптическую форму его самоощущения — его ощущения себя в отношении к «их» делам: «Сами творите такие дела, столь противные жизни, что ставите себя уже в такое отношение к прекрасному миру жизни, что даже вынуждены добровольно покидать его!»).

Он был человек, конечно, очень храбрый... И вообще — какой-то далекий от всего. Мне рассказывали, как он в поезде — в поезде! — на чьи-то слова, что его перевели на английский, сказал:

— Подумаешь, перевели! Если бы перевезли!

Это еще при Сталине!

24 июня 1982 г.

Каверин сказал, что еще до съезда писателей, во время поездки по Волге, у Горького украли дневник, и он тяжело переживал это, был мрачен. Об этом, говорит Каверин, все тогда знали.

101 Александр Ильич Гитович (1909—1966) — поэт, переводчик, военный корреспондент. В 1931—1932 годах служил в РККА.

102 Николай Васильевич Лесючевский (1907—1978) — литератор, член КПСС, с 1964 года — директор издательства «Советский писатель». Автор доносов-отзывов, написанных (по запросу НКВД) на Б.П. Корнилова и Н.А. Заболоцкого. Написал предисловие к мемуарам И.Г. Эренбурга (вышло без подписи), в котором объяснял, «в чем состоят главные заблуждения автора».

103 Примечания в квадратных скобках сделаны М.О. Чудаковой.

104 Видимо, речь идет о стихотворении Б.Л. Пастернака 1956 года — «Куль личности забрызган грязью...», в котором есть отсылка к самоубийству А.А. Фадеева: «И культ здоровья и мещанства / Еще по-прежнему в чести, / Так что стреляются из пьянства, / Не в силах этого снести».

28 июня 82 г.

Листаю 4-й выпуск «Встреч с прошлым» (сборник публикаций ЦГАЛИ). Где ни откроешь — издание для лакейской. Как они ухитряются это так ровно выдерживать-то! Нигде не сорвутся в научность, серьезную основательность. Все залито патокой автоцензуры — купируют сами себя с наслаждением.

—

Сегодня Лев Озеров рассказывает нам с Кавериним: Лариса Васильева¹⁰⁵ решила было напечатать в «Дне поэзии» Гумилева. Вместе с Ан. Софроновым пошла по инстанциям, прежде всего — в органы. Там говорят — «пожалуйста, мы не возражаем, — дело давнее. Но пусть ваши писательские власти напишут, что они не возражают». И тут все окончилось — Марков¹⁰⁶ и др. «Не возражаю» написать оказались не в силах.

30 июня 82 г.

Даже здесь не успеваю записывать — а немало все же интересного сообщается по ходу дела.

Сегодня Б.В. Яковлев¹⁰⁷, которого спросила я — сколько же ленинских рукописей по сю пору не напечатано? — сказал: «Ряд лет назад из 36 тыс. ед. хр. было напечатано 12 тыс. Сейчас, после выхода четырехтомной “Хроники” Ленина — конечно, больше. Но, несомненно, меньше половины. Не напечатаны почти все письма к Троцкому, ко многим другим неупоминаемым лицам; документы по Наркоминделу и др.; множество маргиналий — “История права” Градовского вся испещрена заметками на полях — но для того, чтобы их напечатать, надо переиздать сам 4-томный труд Градовского!

Так что название последнего собрания — “Полное собрание сочинений Ленина” есть сильнейшее преувеличение».

Поскольку он, видимо, лучший знаток этого вопроса — ему можно верить. Он добавил: «И главное — еще время от времени публикуют эту цифру — 36 тыс. ед. хр.! И по ней легко вычисляется, какая же часть не опубликована...».

Вот эта скотская подмена слов — самая трудно осваиваемая эмоционально вещь. Привыкнуть, в сущности, невозможно. Ведь представляется вполне возможным назвать: «Собрание сочинений...» — так сказать, наше дело — опубликуем то, что считаем нужным. Но нет — производится именно подмена.

Яковлев же сказал, что примерно с 1936 г. — т.е. почти сразу после смерти Горького — дневники его были в Англии подготовлены к изданию. И с тех пор

105 Лариса Николаевна Васильева (1935–2018) — поэтесса, драматург, в 1979 и 1989 годах — главный редактор ежегодных сборников «День поэзии», выходявших в издательстве «Советский писатель».

106 Георгий Мокеевич Марков (1911–1991) — писатель, драматург. В 1971–1986 годах — секретарь правления Союза писателей СССР.

107 Борис Владимирович Яковлев (1913–1994) — литературовед, член ВКП(б)—КПСС с 1941 года. Автор книг и статей о Ленине: «Ленин и Гете» (1957), «Ленин и советский театр» (1960), «Ленин читает...» (1962), «Ленин и русское книжное дело» (1964) и др.

СССР каждые три года платит издателям огромные суммы за то, что эта верстка хранится в Британском музее и не издается...

Как это соотносится с дневниками, украденными на Волге, не знаю.

—

Л.Н. Тынянова рассказывала про Л.Б. Либединскую¹⁰⁸: проф. Вовси вылечил ее от какой-то тяжелой болезни после родов; он же спас от нефрита маленького Колю Каверина¹⁰⁹. И когда во время дела врачей Л.Н. ехала как-то в машине, Либединская сказала:

— Ох, скорей бы их наконец расстреляли — нам бы всем сразу стало лучше!
Л.Н. сказала:

— Как Вы можете так говорить! Ведь он вас спас, — и т.д.

После смерти Сталина и дальнейших событий Либединский¹¹⁰ приходил к ним извиняться:

— Вы знаете — я привык всегда верить нашим газетам...

Видимо, он привык тогда, когда объявили врагами народа его друзей по РАППу.

—

<...>

Дочитываю книгу Лотмана о Пушкине. Иногда приходила в энтузиазм, временами в уныние. Теперь уже больше всего мешает слишком личный характер книги — почище гораздо, чем у меня в «Эффенди Капиеве»! Ну, в третьесортного литератора я вполне имела право вчувствовываться себя. Но Пушкина нельзя же все-таки под себя разделявать — хучь ты даже и Лотман.

<...>

2 ноября 1982 г.

Была в Риге, потом в Резекне — отвезла сборник из 4-х докладов. Была тронута культурным энтузиазмом — вплоть до готовности на авантюры! — зав. горно Яниса Павловича Рожукалнса и Анны Власьевны Улановой — зав. метод. кабинетом. Она с утра до ночи загружена работой, которая заведомо никому не нужна — и у нее не пропал еще инстинкт деланья, в крохи оставшегося времени она хочет сделать и правда что-то полезное.

<...>

108 Лидия Борисовна Либединская-Толстая (урожд. Толстая, 1921—2006) — литератор, переводчик, жена Ю.Н. Либединского, писателя, одного из руководителей Российской организации пролетарских писателей (РАПП).

109 Николай Вениаминович Каверин (1933—2014) — сын В.А. Каверина и Л.Н. Тыняновой. С 1957 года работал в Институте вирусологии имени Д. И. Ивановского РАМН. С 1999-го — жил в США.

110 Юрий Николаевич Либединский (1898—1959) — писатель, журналист, переводчик. В 1920-х годах — член литературной группы «Октябрь», Московской ассоциации пролетарских писателей, один из руководителей РАППа.

—
Сегодня говорила с Сашей о том, насколько не имеют отзвука выходящие сегодня замечательные книги. «Десять лет назад любая мало-мальски стоящая вещь становилась событием, а сейчас все падает в пустоту». Действительно — только в этом году вышли такие вещи, как

- 1) две книги Эйдельмана — о Павле и Пущине,
- 2) биография Пушкина Лотмана,
- 3) сочинения Н. Федорова!
- 4) «Воздушные пути» — проза Пастернака!

И все скупали благодарные. Отзвук один — напряженное стремление купить — так же, как хорошую колбасу.

—

В эту осень — начиная с приступа в Дубулты — опять чувствую себя скверно; приступы следуют один за другим. В промежутках же — как всегда, бурная работоспособность¹¹¹.

Дозарезу надо срочно написать о Шкловском.

7 ноября 1982 г., воскресенье

Позавчера Саша защитил на филфаке МГУ докторскую диссертацию. Был он на кафедре очень обаятелен, говорил в очень приятной тональности и без единой фальшивой ноты.

В аудитории были Ира Роднянская, Коля Розин, Бонамур¹¹² из Парижа, Кирай¹¹³ из Будапешта; из отдела рус[ской] лит[ерату]ры ИМЛИ Полоцкая, Дологова, Паперный, Видуэцкая, Дина Магомедова, молодая и серьезная, по Сашину отзыву, женщина; пришел почему-то и Курилов, тормозивший в прошлое лето утверждение Сашиной диссертации на отделе; был Цилевич; был Саша Махов — молодой пушкинист, Машин приятель; Эйдельман с Юлей¹¹⁴, Саша Осповат.

<...>

111 Речь идет об участвовавших у М. О. Чудаковой приступах болезни Меньера — диагноз этот был поставлен только спустя двадцать лет, из-за поздно начатого лечения у Чудаковой начались проблемы со слухом.

112 Жан Бонамур (G. Bonamour, род. в 1935) — славист, профессор университета Париж IV — Сорбонна. В 1961 году защитил в МГУ имени М. В. Ломоносова диссертацию «А. С. Грибоедов и французская литература», а четыре года спустя — в Университете Парижа — «А. С. Грибоедов и литературная жизнь его времени» (см.: *Bonamour J. A. S. Griboedov et La vie littéraire de son temps. Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Paris. Série «Recherches», tome XXVIII*]. Paris: Presses universitaires de France, 1965). Член редколлегии исторического альманаха «Минувшее», автор монографии «Русский роман» (*Bonamour J. Le roman russe*. Paris, 1978).

113 Дьюла Кирай (1927—2011) — историк литературы, исследователь творчества Ф. М. Достоевского, жил в Венгрии. Окончил филологический факультет Ленинградского государственного университета (1953). В 1960—1990-е годы — преподаватель кафедры русской филологии Университета Ло (Венгрия).

114 Юлия Моисеевна Мадора (1930) — переводчик, вторая жена Н. Я. Эйдельмана.

2 января 1983 г.

Утром, как всегда, подвожу итоги прошедшего года.

Написала заново книгу «Рукопись и книга» (240 стр., июнь — октябрь 1982 г.) — это главное достижение, не верила, что справлюсь.

Дописываю книгу о Булгакове¹¹⁵ (за год написала страниц 350).

Статьи о Домбровском и Шкловском¹¹⁶.

Важная статья в «Випперовские чтения», куда включена тема «Маяковский и Булгаков», впервые в этом году с учетом соображений Гаспарова и Флейшмана разработанная, и тема «Иностранец в литературе 20-х годов», доложенная мной в этом году на семинаре Левады в рамках доклада «Самоосознание и взаимоосознание в московской литературной среде начала 1920-х годов».

Из важных оргдел — провела Тыняновские чтения (первые) в Резекне в конце мая и работаю над организацией вторых, вступила в должность председателя секции документальных памятников Моск. отделения Верос. об-ва охраны памятников.

Голова в этом году работала, я бы сказала, острее, чем ранее.

—

Последними темами нащупаны какие-то опорные группы для писания истории советской литературы.

115 То есть «Жизнеописание Михаила Булгакова».

116 Чудакова М.О.: 1) Поиски оптимизма: (к 90-летию В.Б. Шкловского) // Советская культура. 1983. 22 января; 2) Ю.О. Домбровский. 75 лет со дня рождения // Памятные книжные даты / Ред. Э.Б. Кузьмина; сост. Р.К. Баландин. М.: Книга, 1984. С. 210—212; 3) Неизвестная статья Ю. Домбровского о романе Ю. Тынянова // Знамя труда. 1984. 5 июня.

Мария Мишуровская

Письма Юрия Лотмана, Зары Минц и Бориса Егорова к Мариэтте Чудаковой, Александру Чудакову и Евгению Тоддесу

(ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЧНОГО АРХИВА М.О. ЧУДАКОВОЙ)

Maria V. Mishurovskaya

Letters from Yuri Lotman, Zara Mints and Boris Egorov to Marietta Chudakova, Alexander Chudakov and Evgeniy Toddes (Based on Materials from the Personal Archive of M.O. Chudakova)

Мария Мишуровская (Музей М.А. Булгакова, старший научный сотрудник отдела учета и хранения музейных фондов) mishu-mariya@yandex.ru.

Ключевые слова: письма, Юрий Лотман, Зара Минц, Борис Егоров, Мариэтта Чудакова, Александр Чудаков, Евгений Тоддес, Михаил Зощенко, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов, изоляция культуры

УДК: 82.09

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_275

В обзорной статье рассмотрены письма Юрия Лотмана, Зары Минц и Бориса Егорова, адресованные М.О. и А.П. Чудаковым и Е.А. Тоддесу. Документы выявлены в личном архиве М.О. Чудаковой, поступившем осенью 2022 года в фонд рукописных документов Государственного музея М.А. Булгакова в Москве. Содержание писем в основном связано с изучением М.О. Чудаковой поэтики Михаила Зощенко и апробацией в научной среде (в 1960—1970-х годах) результатов этой работы. Обзор завершается первой публикацией текста письма Лотмана Мариэтте Чудаковой, Александру Чудакову и Евгению Тоддесу от 25 сентября 1987 года — отклика на книгу Б.М. Эйхенбаума «О литературе. Работы разных лет», подготовленную Чудаковыми и Тоддесом.

Maria Mishurovskaya (Senior Researcher in the Department of Accounting and Storage of Museum Funds, State Museum of M.A. Bulgakov in Moscow) mishu-mariya@yandex.ru.

Key words: letters, Yuri Lotman, Zara Mints, Boris Egorov, Marietta Chudakova, Alexander Chudakov, Evgeniy Toddes, Mikhail Zoshchenko, Boris Eichenbaum, Yuri Tyntyanov, isolation of culture

UDC: 82.09

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_275

The review article examines the letters of Yuri Lotman, Zara Mints and Boris Egorov addressed to M.O. and A.P. Chudakov and E.A. Toddes. The documents were identified in the personal archive of M.O. Chudakova, which was received in the autumn of 2022 in the fund of handwritten documents of the State Museum of M.A. Bulgakov in Moscow. The content of the letters is mainly related to the study of Mikhail Zoshchenko's M.O. Chudakova poetics and the approbation in the scientific community (in the 1960s—1970s) of the results of this work. The review concludes with the first publication of the text of Lotman's letter to Marietta Chudakova, Alexander Chudakov and Eugene Toddes dated September 25, 1987 — response to the book by B.M. Eichenbaum "On Literature. Works of different years", prepared by the Chudakovs and Toddes.

В обширном документальном наследии историка литературы Мариэтты Чудаковой значительное место занимает переписка. При разборе личного архива Чудаковой автором статьи выявлено 14 писем Юрия Лотмана и его отзыв на собранный в рукописях «Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения» (увидел свет в 1990 году). Из выявленных писем — десять адресованы Чудаковой, одно Александру Чудакову, одно — им обоим, два — М.О. и А.П. Чудаковым и Евгению Тоддесу.

Письма Чудаковой к Лотману и Заре Минц, всего 39 писем, открыток и телеграмм за 1965—1991 годы, сохранились в личном архиве Лотмана и Минц Библиотеки Тартуского университета¹. Здесь же, в фонде 136 «Лотман Юрий. Личный архив», хранится машинопись статьи Чудаковой «Предварительные замечания о степени предсказуемости бытового диалога», датированная при описании архива приблизительно — первой половиной 1960-х годов.

Две — московская и тартуская — части переписки Лотмана и Чудаковой пока не сошлись в единой публикации². Предварительный разбор архива Чудаковой, в ноябре 2022 года переданного ее дочерью Марией Чудаковой в фонд рукописных документов Государственного музея М.А. Булгакова, завершен³.

Из 14 писем Лотмана 13 обнаружены в папке «Мих. Зоценко», одной из семи папок архива, относящихся к истории изучения Чудаковой творческого наследия М.М. Зоценко. В папке в основном сохранились документы, связанные с выступлением Чудаковой в Тарту, на специальном заседании кафедры русской литературы, посвященном Зоценко, а также материалы, повествующие о попытках устройства ее статьи о языке Зоценко в «Ученых записках Тартуского государственного университета», в одной из трех серий, выпускавшихся кафедрой, — «Труды по русской и славянской филологии». Здесь же выявлены документальные свидетельства, касающиеся выхода в 1979 году в издательстве «Наука» книги Чудаковой «Поэтика Михаила Зоценко» [Чудакова 1979]: письма ее первых читателей и рецензентов (в частности, коллег-филологов: Л.Я. Гинзбург, Б.Ф. Егорова, З.С. Паперного, В.П. Скобелева и др.).

Точный год знакомства Лотмана и Чудаковой пока не определен. В очерке-воспоминании о Лотмане Чудакова пишет: «Не помню, когда и как мы с Ю.М. познакомились. Но в 1965 г. мы были уже хорошо знакомы» [Чудакова 2021: 118].

В начале лета 1965 года, встретившись в Москве, Лотман и Чудакова сговариваются о полуторачасовом выступлении последней с докладом о поэтике Зоценко — на специальном посвященном писателю заседании кафедры русской литературы Тартуского университета. Ранее, весной того же года, в Доме творчества писателей в Дубулты Чудакова в течение десяти дней сводит фрагменты своей концепции поэтики Зоценко, изложенные до этого, по ее собственным словам, урывками, в единый текст, один из поздних вариантов которого, озаглавленный «О поэтике прозы Зоценко (проблема голоса автора)» и датированный автором 1965—1968 годами, также обнаружен в ее архиве. Интересы Чудаковой концентрируются вокруг позиции Зоценко, продемонстрировавшего в своих текстах «разные голоса своей эпохи». Она изучает творчество пи-

1 Tartu Ülikooli Raamatukogu, F 135 Lotman, Juri. Mints, Zara. Epistolaarne isikuarhiiv. sBx 1597.

2 В папке «Мих. Зоценко» сохранились рукописные копии двух писем М.О. Чудаковой к Ю.М. Лотману — от 23 сентября 1989 года и недатированный текст поздравительной телеграммы, отправленной 28 февраля 1982 года. О ее отправке, связанной с 60-летием Лотмана, см. публикацию фрагментов дневника Чудаковой в настоящем номере.

3 Также разобраны поступившие в фонд рукописных документов Государственного музея М.А. Булгакова документы, относящиеся к работе М.О. Чудаковой над сборником статей Ю.Н. Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» (1977) [Тынянов 1977], над сборником текстов Б.М. Эйхенбаума «О литературе: работы разных лет» (1987) [Эйхенбаум 1987]. Вероятно, письма Ю.М. Лотмана могут быть обнаружены и в архиве А.П. Чудакова, хранящемся ныне у М.А. Чудаковой. Подробнее о содержании личного архива М.О. Чудаковой см.: [Мишуровская 2023a].

сателя, «не признавшего за современным литератором права на серьезное и значительное слово о мире, выразившего ему свое полное недоверие»⁴. Чудакова обращается к центральной проблеме творчества Зощенко — к проблеме авторского слова в отсутствии воздуха: тема «писатель и власть» уже в 1960-х годах становится ключевой в ее размышлениях о «смыслопорождающем тропе»⁵ в литературе советского времени.

Три письма Лотмана к Чудаковой написаны до ее поездки в Тарту. В первом, не датированном отправителем и сохранившемся без конверта, содержится пожелания Лотмана к прочитанной им (пока в машинописи) статье Чудаковой, посвященной критическому разбору восьми томов «Трудов по русской и славянской филологии». По поводу выбора заглавия статьи он пишет:

...не знаю, что Вам посоветовать. Что-либо вроде рекламного: «Пафос непредвзятого исследования» или «научной точности». Или, если уж хотите совсем хлестаковское предложение — «научной честности». Ничего лучше выдумать не могу⁶.

В этом же послании Лотман, видимо, получивший ранее машинописный текст статьи Чудаковой «Предварительные замечания о степени предсказуемости бытового диалога», отмечает: «Скажу, что статья мне^x (Знак сноски отсылает к приписке, сделанной в письме рукой З.Г. Минц: «Мне тоже». — М.М.) кажется интересной, но подробный разговор пока откладываю»⁷. Во втором письме — от 6 сентября 1965 года — содержится благодарность за присланную корректуру написанного Чудаковой критического обзора восьми томов «Трудов по русской и славянской филологии». Типографский оттиск этого текста, первоначально имевшего название «О непредвзятости исследования. По строгим законам науки» (при публикации в «Новом мире» оно заменено на более лаконичное «По строгим законам науки» [Чудакова 1965]), также сохранился в рассматриваемой папке «Мих. Зощенко»⁸. В третьем, коротком письме Лотман сообщает, что не удалось организовать оплату университетом командировки Чудаковой в Тарту, кафедра при этом берет на себя устройство московской гостыи в гостинице.

Доклад Чудаковой на специальном заседании кафедры русской литературы, посвященном Зощенко, по воспоминаниям самой докладчицы, состоял из основных тезисов второй и последующих глав книги «Поэтика Михаила Зощенко». Чтение его заняло более полутора часов, «было много студентов (среди них — Г.Г. Суперфин, А.Г. Рогинский); Ю.М. Лотман пугающе высоко оценил сообщенное» [Чудакова 2001: 210]. В папке «Мих. Зощенко» вместе

4 Чудакова М.О. О поэтике прозы Зощенко (проблема голоса автора). Авториз. машинопись [не ранее 1965 года] // Фонд рукописных документов Государственного музея М.А. Булгакова (далее — ФРД МБ). Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой»: [В процессе научной обработки]. Л. 84.

5 По точному определению Г.А. Белой, в отечественной литературе советского времени «смыслопорождающий троп» оказывается в руках истинных художников дорогой к «латентному сопротивлению» (см.: [Белая 2001: 616]).

6 Лотман Ю.М. Письмо к М.О. Чудаковой: Автограф, б.д., без конверта [не позднее 1965 года] // ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой». Л. 3.

7 Там же. Л. 2 об.

8 Чудакова М.О. О непредвзятости исследования. По строгим законам науки. Рецензия-обзор на: Труды по русской и славянской филологии. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Т. 1. 1959 — Т. 8. 1965: типографский оттиск с правкой рукой М.О. Чудаковой // ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой».

с письмами Лотмана сохранились конспективные записи Чудаковой, озаглавленные ею «Выступление Ю. Лотмана после моего доклада в сент. 1965 г.»⁹.

Четвертое письмо Лотмана, адресованное Чудаковой, написано 27 сентября 1965 года — после ее выступления в Тарту. Возможно, Лотман для передачи впечатлений «ряда крупнейших специалистов» от доклада московской гостьи из вполне объяснимой осторожности и/или тактичности прибегнул к эзопову языку. В частности, он пишет об «экспертизе, проведенной в Тартуском гос. университете рядом крупнейших специалистов», которая «установила, что текст представляет собой известное стихотворение Яна Райниса, написанное с некоторым количеством отклонений от норм языка»¹⁰. О каком тексте идет речь? Вспомнив, что Дом творчества писателей в Дубулты был имени Яна Райниса, можно предположить — пока только предположить, — что за экспертизой текста и обнаруженными в нем «отклонениями от норм языка» — скрыто неоднозначное отношение некоторых тартуских коллег Лотмана к исследованию Чудаковой художественного языка Зоценко.

Поводом для следующего письма, последнего из датированных 1965 годом, послужил полученный Лотманом десятый номер «Нового мира» со статьей Чудаковой «По строгим законам науки». Поблагодарив за рецензию, Юрий Михайлович спрашивает:

...я ли пропустил или в корректуре выпало, что в Вашей рецензии совсем не упомянут Адамс? В нынешней сложной обстановке это очень неприятно. Мне совестно Вас беспокоить, но, может быть, Вы бы сочли возможным написать ему (на адрес кафедры), что при сокращении статьи редакцией без Вашего ведома вырезан ряд абзацев¹¹.

Просьба Лотмана была исполнена: в начале января 1966 года он благодарит Чудакову за письмо, написанное ею преподавателю кафедры, специалисту по русско-эстонским литературным связям, поэту Вальмару Адамсу¹².

В 1966—1968 годах основной темой писем Лотмана становится статья Чудаковой о языке Зоценко, определенная для публикации в «Трудах по русской и славянской филологии». В письме к А.П. Чудакову от 2 мая 1966 года Лотман сообщает, что присланная в Тарту рукопись о Зоценко требует доработки в части технического оформления. Он просит Чудакову доработать «2-й экземпляр» и «прислать его в “доведенном” виде» — «и поскорее»¹³. В конце июля того же года Лотман отправляет Чудаковой машинопись прочитанной им статьи о Зоценко, видимо, для согласования сделанных им правок. Он пишет: «Посылаю Вам “Зоценко”. Его надо вернуть не позже первой недели сентября — это крайний срок. Хорошо бы немного “утрамбовать” — это придало бы статье большую компактность, а нам — сберегло немного листажа»¹⁴.

9 Чудакова М.О. Выступление Ю. Лотмана после моего доклада в сент. 1965 г.: Автограф: записи и пометы — фломастером, карандашом и зеленой шариковой ручкой // ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой». Подробнее об этом документе см.: [Мишуровская 2023б].

10 Лотман Ю.М. Письмо к М.О. Чудаковой от 27 сентября 1965 г. Автограф // ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой». Л. 1.

11 Лотман Ю.М. Письмо к М.О. Чудаковой: декабрь 1965 г. Автограф // Там же. .

12 Лотман Ю.М. Письмо к М.О. Чудаковой от 16 января 1966 г. Автограф // Там же.

13 Лотман Ю.М. Письмо к А.П. Чудакову от 2 мая 1966 г. Автограф // Там же.

14 Лотман Ю.М. Письмо к М.О. Чудаковой от 30 июля 1966 г. Машинопись, подпись — автограф, рукой Ю.М. Лотмана // Там же.

Статья Чудаковой о языке Зоценко неизбежно попадает к редактору «Ученых записок...» Борису Егорову: 12 января 1967 года в конверте «Поздравляю. С Новым годом!» Чудакова получает от Егорова письмо с критикой стилистики статьи о Зоценко. Он «решительно возражает против включения публицистики в научную статью», подчеркивая: «...тем более такой публицистики, которая в руках любого кретина будет поводом к полной дискредитации научной ценности статьи»¹⁵. Сокращая статью Чудаковой о Зоценко, Егоров изымает «всю публицистику»¹⁶, отметив в своем письме, что «в первоначальном виде ни при какой погоде статья не могла быть напечатана»¹⁷.

В папке «Мих. Зоценко» сохранилось недатированное письмо З.Г. Минц к Чудаковой. Скорее всего, оно было написано в ответ на просьбу Чудаковой прислать ей вариант статьи о Зоценко с правкой Егорова. Минц, не найдя дома и на кафедре запрашиваемого экземпляра статьи, отвечает «по памяти»: «Насколько я помню, Борис Федорович сделал всего одно (Подчеркнуто З.Г. Минц. — М.М.) крупное сокращение (стр. 2—3) — в конце статьи, где говорилось о социальном (политическом) смысле зоценковского стиля и зоценковской проблемы читателя»¹⁸.

Опубликованная переписка Лотмана и Егорова¹⁹ вносит некоторую дополнительную ясность в историю с несостоявшейся публикацией в «Трудах по русской и славянской филологии» статьи о Зоценко. В мае 1967 года кафедрой русской литературы Тартуского университета организована Вторая Блоковская конференция²⁰, на которую приглашены избранные ленинградские и московские «варяги», в частности Чудакова²¹ — с докладом «Блок и Зоценко» (согласно воспоминаниям докладчицы, верный вариант названия — «Зоценко и Блок» [Чудакова 2014: 658]). Готовя очередной текст о Зоценко — для выступления на Блоковской конференции, Чудакова надеялась на публикацию статьи о зоценковском художественном языке в очередном — одиннадцатом — томе «Трудов...»²²: его подготовка шла в 1967 года, а выход в свет состоялся в 1968-м. В феврале 1967-го Лотман, пытавшийся отстоять статью о Зоценко, писал Егорову: «Ужасно неудобно перед Чудаковой, которая и так на нас дуется»²³. В примечаниях к изданной переписке Лотмана и «Борфедда», как его дружески называл Юрий Михайлович, внятно определяется «крамола» в содержании статьи

15 Егоров Б.Ф. Письмо к М.О. Чудаковой от 12 января 1967 г. Автограф // Там же. Л. 1 об. — 2.

16 Там же. Л. 1 об.

17 Там же. Л. 2.

18 Минц З.Г. Письмо к М.О. Чудаковой: Автограф; б.д., без конверта // Там же. Л. 1 об.

19 Лотман Ю.М., Минц З.Г. — Егоров Б.Ф. Переписка. 1954—1993 / Подгот. к публ. Б.Ф. Егоров и А.П. Дмитриев, при уч. Т.Д. Кузовкиной и др. СПб.: Полиграф, 2018.

20 Вышедший в 1964 году первый «Блоковский сборник» [Блоковский сборник... 1964], позже превратился в отдельную серию изданий, «объединяющую прежде всего школу проф. З.Г. Минц по изучению А.А. Блока и русского символизма» [Исаков 1991: 6]. Труды Второй Блоковской конференции увидели свет в 1972 году (см.: [Блоковский сборник... 1972]).

21 См.: Хроника научной жизни кафедры русской литературы Тартуского университета (начиная с 1949 г.): конференции, семинары, доклады на заседаниях кафедры // <https://ruslit.ut.ee/history/hronika.php> (дата обращения: 20.06.2023).

22 Десятый том «Трудов по русской и славянской филологии» увидел свет в 1967 году. Статья М.О. Чудаковой в него не вошла.

23 Лотман Ю.М., Минц З.Г. — Егоров Б.Ф. Переписка... С. 260.

о Зоценко, повлиявшая на ее печатную судьбу. В этом тексте, как подчеркивается в примечании, составленном по воспоминаниям Егорова, Чудакова «прямо говорила, что тяжелая социально-политическая атмосфера в стране влияла на деформацию стиля писателя»²⁴.

В апреле 1967 года Лотман пишет письмо М.О. и А.П. Чудаковым. Приглашая их на Вторую Блоковскую конференцию, он просит «не слишком говорить» об этом «в ИМЛИ и других московских средах», так как «желающих уже достаточно»²⁵. В письме — снова «неприятное известие» о статье Чудаковой. Лотман сообщает:

...редколлегия, несмотря на мое отчаянное сопротивление (я ругался, как никогда в Тарту еще не ругался), вынула из очередного тома [«Трудов по русской и славянской филологии»] всех «иностранцев», т.к. в связи с 50-летием [Октябрьской революции] — резкое сокращение бумаги... когда острота бумажного вопроса (после конца юбилейного года) спадет, мы статью пробьем²⁶.

Вспоминая о двух докладах на Второй Блоковской конференции, прошедшей в мае 1967 года, о своем — «Зоценко и Блок» — и докладе А.В. Белинкова «Блок и Олеша», Чудакова подчеркивает:

Блок соблазнил громадное количество людей, и я по мере сил хотела это сказать. Короче говоря, там присутствовала довольно сильная оппозиционная, диссидентская составляющая, что, собственно говоря, даже и не входило в замыслы Зары Григорьевны и Юрия Михайловича. Они боялись печатать наши опусы о Зоценко, об Олеше и прочее, и правильно делали, потому что не хотели ставить под удар свои издания: надо было выбирать, что делать [Чудакова 2014: 658].

История тартуских литературоведческих изданий «не была безоблачной» [Исаков 1991: 9] не только в 1970-е и в начале 1980-х, «спасти издание» от возможных санкций цензоров приходилось и в 1960-е годы. В ноябре 1968 года Лотман возвращает Чудаковой статью о языке Зоценко с кратким объяснением:

С огорчением вынужден сообщить Вам, что Ваша статья, по причинам, которые в самом точном значении этого выражения могут быть названы не зависящими от редакции, не может быть в настоящее время опубликована. <...> Надеюсь, что в будущем мы сможем вернуться к этому замыслу, — научный интерес его очевиден²⁷.

К 1968 году книга «Поэтика Михаила Зоценко» уже написана Чудаковой. Авторизованная машинопись полного текста книги (с датой на титульном листе — «1970» и карандашной надписью рукой Чудаковой: «На самом деле — 1968. Датируется при сдаче в изд. “Советский писатель”, где пролежала 2 года без движения») выявлена в папке «Поэтика Михаила Зоценко (1965—1968)».

В 1968 году Чудакова участвует в организованной Лотманом в Кяэрику летней школе по вторичным моделирующим системам. Тема ее доклада — «Обыденное мышление» как формообразующий фактор в прозе Зоценко» —

24 Там же. С. 262.

25 Лотман Ю.М. Письмо к М.О. и А.П. Чудаковым от 15 апреля 1967 г. Автограф // ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой». Л. 1 об.

26 Там же. Л. 1 об., 2.

27 Лотман Ю.М. Письмо к М.О. Чудаковой от 6 ноября 1968 г. Авториз. машинопись // ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой». Папка «Мих. Зоценко». Л. 1.

продолжает начатые ею за несколько лет до этого исследования «степени предсказуемости бытового диалога»²⁸.

В 1970-е годы поводами для коротких писем Лотмана послужили два события. В 1977 году в издательстве «Наука» увидел свет знаменитый ПИЛК — сборник статей Ю.Н. Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» [Тынянов 1977], собранный А.П. и М.О. Чудаковыми и Евгением Тоддесом, исследователем литературного мышления и теории формализма, выпускником филологического факультета Латвийского университета. Уникальным сборник, которому предстоит сыграть важную роль в изучении литературы XX века, делают комментарии. Создавая для работ Тынянова «более широкий контекст — в плане биографическом, историческом и концептуальном» [Каверин 1977: 14—15], они стали образцом «историзирующего сопряжения» [Майофис 2004: 68—69] между прошлым и современностью. Получив экземпляр ПИЛК, Юрий Михайлович пишет: «Дорогие Мариэтта, Александр Павлович и Женя! С трудно передаваемым чувством взял в руки Тынянова. Наконец-то! Подбор текстов очень хорош. Комментарий прекрасный. Но вы и сами знаете, какое большое дело сделали»²⁹.

Второе событие — выход в 1979 году в том же издательстве «Наука» книги «Поэтика Михаила Зощенко» [Чудакова 1979]. Экземпляры книги были разосланы Чудаковой коллегам — филологам, среди которых были Ю.М. Лотман и Б.Ф. Егоров, историкам-архивистам (С.В. Житомирской, Г.И. Довгалло и др.), писателям (ленинградцам Л. Пантелееву, А.С. Кушнеру и др.), вдове Зощенко Вере Зощенко и первой жене М.А. Булгакова Татьяне Кисельгоф (квитанции об отправке сохранились в папке «Мих. Зощенко»). Лотман поздравляет автора книги: «Дорогая Мариэтта! Большое спасибо за прекрасный подарок. Очень рад, что “Зощенко”, наконец, вышел в свет. С началом Вашей работы над этой книгой связано много воспоминаний»³⁰. В письме — отклике на «Поэтику...» Егоров пишет: «С грустью вспомнил, как я зарезал Вашу статью лет пятнадцать назад, якобы спасал Тартуские ученые записки. Опыт истории показывает, что резания еще никогда не спасали от бедствий. Скорее, наоборот»³¹.

В мае 1982 года на родине Ю.Н. Тынянова, в Резекне, проходят Первые Тыняновские чтения. Задуманные как чтения о русской литературе, но подальше от метрополии, они, как вспоминала Чудакова [Чудакова 2014], продолжали традицию научных практик кафедры русской литературы Тартуского университета.

28 К документам, связанным с участием М.О. Чудаковой в семинарах летней школы по изучению знаковых систем, организованной Ю.М. Лотманом в 1964 году в летнем спортивном лагере Тартуского университета в Кяэрику (Эстония), относится папка «Материалы летней школы в Кяэрику (1969)», в которой сохранились записи Чудаковой, сделанные ею в 1968 году (ошибочно датированные ею 1969-м) во время ее пребывания в третьей летней школе: это записанные Чудаковой фрагменты высказываний Ю.М. Лотмана; конспект монолога А.М. Пятигорского на тему «слово и смысл»; заметки о стилевых приемах, о М. Зощенко и М. Булгакове; записи, озаглавленные «Докл. Мялла (Линнарта Мялла. — М.М.). Дополнение Лотмана к его тезисам», «Доклад Гаспарова» и др.

29 Лотман Ю.М. Письмо М.О., А.П. Чудаковым и Е.А. Тоддесу от 14 марта 1977 г. Автограф // ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой». Папка «Мих. Зощенко». Л. 1.

30 Лотман Ю.М. Письмо М.О. Чудаковой от 31 марта 1979 г. Автограф // Там же.

31 Егоров Б.Ф. Письмо к М.О. Чудаковой от 22 марта 1979 г. Автограф на открытке «Ленинград. Памятник А.С. Пушкину» // Там же.

В оргкомитет чтений, учрежденных Комиссией по литературному наследству Тынянова, возглавляемой В.А. Кавериним, вошли М.О. Чудакова, Е.А. Тоддес, Ю.Г. Цивьян. Ю.М. Лотман принимает участие в первой и второй (1984) конференциях в Резекне. На Третьих Тыняновских чтениях (1986) с докладом «Новые романтики» (К проблеме русского пресимволизма)» выступает З.Г. Минц.

Февралем 1983 года датировано последнее сохранившееся в папке «Мих. Зощенко» письмо Лотмана к Чудаковой. Имеющее характер рекомендательного, оно было вручено Олегу Костанди, «очень серьезному и начинающему исследователю»³² литературы начала 1920-х годов, для визита к Чудаковой и начала разговора с ней.

В россыпи было найдено еще одно, четырнадцатое по счету письмо Лотмана, связанное с выходом в свет сборника работ Бориса Эйхенбаума «О литературе. Работы разных лет» [Эйхенбаум 1987]. Содержание этого послания к коллегам, М.О. и А.П. Чудаковым и Е.А. Тоддесу, подготовившим тексты Эйхенбаума к печати, составляют размышления Лотмана о культуре в обстановке изоляционизма.

* * *

Письмо Ю.М. Лотмана к М.О. и А.П. Чудаковым и Е.А. Тоддесу от 25 сентября 1987 года публикуется впервые — по подлиннику (машинописный текст и рукописные вставки), найденному в личном архиве М.О. Чудаковой³³. Текст письма набран с сохранением особенностей авторского стиля. Исправления мелких опечаток, сделанные в тексте письма самим Ю.М. Лотманом, не воспроизводятся. Приписки на полях, сделанные автором публикуемого документа, выделены курсивом и оговорены в текстуальных примечаниях. Авторские подчеркивания переданы с помощью подчеркнутого шрифта.

Лотман Ю.М. — М.О. Чудаковой, А.П. Чудакову и Е.А. Тоддесу
Тарту — Москва, 25 сентября 1987 года

Дорогие Мариэтта Омаровна, Александр Павлович³⁴ и Женя!

Большое спасибо за прекрасную книгу³⁵. Состав очень хороший. Конечно, стремление не перекрещиваться с предыдущими сборниками наложило печать на составление. М.б. стоило бы яснее сказать (или это где-то сказано, и я не заметил?), что это не «однотомник», а «третий том»³⁶. Вообще же состав очень свежий и интересный.

32 Лотман Ю.М. Письмо М.О. Чудаковой от 14 февраля 1983 г. Автограф // ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой». Папка «Мих. Зощенко». Л. 1.

33 Лотман Ю.М. Письмо к М.О. и А.П. Чудаковым и Е.А. Тоддесу от 25 сентября 1987 г. Авториз. машинопись // ФРД МБ. Коллекция № 1 «Документы М.О. Чудаковой».

34 Выделенное курсивом вписано вместо зачеркнутого Ю.М. Лотманом «Александр-». 35 [Эйхенбаум 1987].

36 Первые «два тома», видимо, это издания 1969 года: [Эйхенбаум 1969а; 1969б]. Ср. единый том, вышедший за год до появления сборника, подготовленного М.О. Чудаковой, А.П. Чудаковым и Е.А. Тоддесом: [Эйхенбаум 1986].

Я сразу же — той же ночью, как Маша Плюханова³⁷ передала мне книгу, — сел читать. Прочел статью³⁸ и комментарий (не весь. Комментарий отличается всеми достоинствами, которые присущи прежде выпущенным вами в таком составе книгам: точностью, свежестью, обилием свежих материалов). Очень хороша и статья, но она навела меня на ряд размышлений. Коренной вопрос: чем вызван кризис и спад ОПОЯЗ'а и самого Б.М.? Вы с основанием пишете, что внешнее давление лишь частично объясняет это явление, что был еще и «методологический кризис». Но в чем он состоял и почему возник? Почему в начале 1960-х гг. оказалось свежим и неисчерпанным и прямо нуждающимся в продолжении то, что показалось тупиком или исчерпанным путем в середине 20-х? Конечно, преследования, травля и проч. Но ведь травля не была еще такой страшной — речи о жизни не шло, а Борис Михайлович не был человеком боязливым. Маленького роста, изящный и всегда улыбающийся, всегда тщательно выбритый, с тонкой шуткой или острой эпиграммой на устах, это был совершенно железный человек. Потеряв на войне сына³⁹, почти сразу после смерти Раисы Борисовны⁴⁰ он с улыбкой выслушивал на собраниях чудовищные вещи и отшучивался: «Как, Вы не знаете, кто такой Папковский⁴¹? Это же крупнейший специалист по мне». Заставить его из боязни менять путь, его, который всегда помнил, что его путь будет предметом изучений будущих историков, было невозможно.

Р.О. Яacobсон в некрологе Б.М. указал на существенную сторону дела: ОПОЯЗ'овцы не были лингвистами, а следующий шаг требовал именно лингвистики. Да, но почему же они не стали лингвистами? Разве это так трудно для людей с такой филологической подготовкой, как Эйхенбаум или Томашевский? Но можно взглянуть и шире: почему в ходе 20-х гг. талантливые люди теряют талант (сравните, что пишут почти все писатели в 1920 и 1940 гг.? Те, кто подавал надежды и даже писал прекрасные вещи, делаются графоманами). А что делается с Жирмунским, Проппом — они пишут все хуже и хуже. Как слаба статья Тынянова об «утаенной любви»⁴², как выдыхается МХАТ!

Думаю, что кроме понятных «внешних причин» и того, что «тяжко против рожна прати» (ведь процесс начался до репрессивного периода второй половины 1930-х гг.), есть и другие.

Культура не может развиваться в обстановке изоляционизма, а еще до того, как наступил принудительный изоляционизм, возникла стена добровольного отталкивания. Вся европейская культура — для одних под знаком марксизма, для других — под знаком Шпенглера, была закатной, вчерашним днем цивилизации. Запад сам себя так оценивал. Теоретически это «оформил» «Лит.

37 Мария Борисовна Плюханова, аспирантка Ю.М. Лотмана, преподавательница кафедры русской литературы Тартуского университета (до 1991 года), исследовательница семиотики русской средневековой культуры.

38 [Чудакова, Тоддес 1987].

39 Дмитрий Борисович Эйхенбаум (1922—1943) погиб на фронте.

40 Раиса Борисовна Эйхенбаум (1890—1946; урожд. Броуде) — жена Б.М. Эйхенбаума.

41 Борис Васильевич Папковский (1908—1950) — специалист по русской литературе XIX века, литературный критик. Об «идеологическом отношении» Б.В. Папковского к Б.М. Эйхенбауму, в частности, см.: [Дружинин 2012: 63—67, 141, 245—251, 257—265, 327—330, 339—340, 342, 415—421, 445—446, 449—450].

42 [Тынянов 1969].

критик»⁴³ — Лукач, Лившиц⁴⁴ и др.: после Бальзака западной литературы нет, наступил декаданс. Огромную роль в потере общего языка с мировой культурой сыграла и эмиграция. Запад получил доступную Россию дома и перестал интересоваться русской культурой (Проппа прочли в 1950 гг. и то только из-за Якобсона и победы в войне, моды на Россию). Русские писатели посещают Запад (фактической изоляции, по крайней мере полной, сталинской еще нет), но Маяковский и⁴⁵ Берлине и Париже играет в бильярд и гуляет с Бриками. Физики еще поддерживают связь с мировой наукой, но филологи ее потеряли. Дело не в том, что с Запада приходят научные идеи: опыт показал, что генератор идей, скорее, в России, но изоляция порождает провинциальность, активизируется серость. Точно так же, как в условиях экономической изоляции появляется неконвертируемая валюта, появляются неконвертируемые репутации и авторитеты, создается ситуация, при которой ученый сам перестает отличать ученого от «исполняющего должность» ученого, исчезает воздух. *Культура упрощалась. Эпоха шла от Стравинского к Дунаевскому. Рождался стиль империи — примитив. Надвигалась эпоха юбилеев, фундаментальных трудов и метро. В науке стало важно учено доказать заранее данный результат. Классиком этого стал Б.С. Мейлах*⁴⁶. Ведь стоило Тынянову заехать в Прагу⁴⁷ и вдруг он «стал лингвистом», и ни у кого он там «не учился» — сам вдохнул воздух и включился в общий поток. А тут навалились «внешние обстоятельства» и все довершили, окончательно все сравнив.

Причины самоизоляции были глубокими, наступал период «Четвертого Рима». Ведь и пафос, на котором вырос подъем первых лет, был пафосом, прекрасно мне памятным, «передового отряда человечества». Он питал смелость экспериментов, но он же был чреват и противопоставлением себя культуре

43 «Литературный критик» — ежемесячный журнал литературной теории, критики и истории литературы. Выходил в Москве в 1933—1940 гг. «Журнал находился в струе сталинской трансформации советской идеологии» [Кларк 2011: 285].

44 Дьердь Лукач (1885—1971) и Михаил Александрович Лившиц (1905—1983) — ключевые сотрудники журнала «Литературный критик», марксистские теоретики литературы, преподаватели ИФЛИ, искавшие в раннем Марксе время «красоты» и «гуманизма».

45 Так в тексте.

46 Текст, выделенный курсивом, приписан на полях машинописи рукой Ю.М. Лотмана.

47 В декабре 1928 года Ю.Н. Тынянов в Праге: 16 декабря он читает в Пражском лингвистическом кружке доклад «Проблема литературной эволюции». Встреча с Р.О. Якобсоном привела к созданию совместного текста «Проблемы изучения литературы и языка». Якобсон вспоминал: «В своих пражских размышлениях вслух Тынянов безошибочно учел и взвесил все факторы глубокого кризиса, переживаемого Опоязом и отразившего общее состояние русской науки о литературе. Помимо обострившихся и грозящих дальнейшим обострением помех извне, он четко опознавал и с безжалостной строгостью вскрывал внутренние симптомы стагнации упадка. Становилось ясней и ясней, что при всей новизне и ценности индивидуальных творческих всплесков общий оползень Опояза, т.е. рост сепаратных, механистических операций пресловутой “суммой приемов”, препятствует необходимому перерождению формального анализа в целостный, структурный охват языка и литературы. Неприемлем подмен такого перехода мертвенной академической описью форм или даже капитулянтскими попытками компромисса с вульгарным социологизмом. Разделяя доводы Ю<рия> Н<иколаевича>, я предлагал ему сплоченной идейной работой обновленного Опояза отстоять органическое развитие нашей науки в момент мирового радикального пересмотра всенаучной методологии. Возникла мысль о совместных тезисах» (цит. по: [Галушкин 2000: 139—140]).

всего остального человечества. А конкретно — общий ход европейской филологии связан был с сосюррианской лингвистикой, у нас же⁴⁸ была своя неконвертируемая лингвистика — или Марр, или измельчавшая до уровня Обнорского русистика, академическая скука. А с другого бока — социологи.

Можно было бы поговорить и о споре Эйхенбаума и Гуковского⁴⁹, споре трагическом и «без тех, кто прав». Но надо спать итти⁵⁰ — четвертый час утра.

Пошлите книгу Г.А. Бялому⁵¹ — это последний человек, который любил и которого любил Б.М.

Еще раз большое спасибо за книгу и все что в ней.

З.Г.⁵² шлет приветы, но до книги еще не добралась — я не даю.

Ваш Ю. Лотман

25.IX.87

Тарту⁵³

PSPS. Нахальная просьба: мне очень нужен еще один экз. Как достать? Готов на все⁵⁴.

Библиография / References

[Белая 2001] — *Белая Г.А.* Имманентное сопротивление художественного текста // *Revue des études Slaves*. 2001. Т. 73. № 4. С. 605—617.

(*Belaya G.A.* Immanentnoe soprotivlenie khudozhestvennogo teksta // *Revue des études Slaves*. 2001. Vol. 73. No. 4. P. 605—617.)

[Блоковский сборник... 1964] — Блоковский сборник. [Вып. 1]. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни

и творчества А.А. Блока, май 1962 года / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1964.

(*Blokovskiy sbornik*. [Iss. 1]. *Trudy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy izucheniyu zhizni i tvorchestva A.A. Bloka*, may 1962 goda / Ed. by Y. Lotman. Tartu, 1964.)

[Блоковский сборник... 1972] — Блоковский сборник. Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и

48 Вписано Ю.М. Лотманом.

49 Историко-литературные инициативы Г.А. Гуковского, связанные с надеждой на «плановость» в науке, назидательность его «Заметок историка литературы» (1945) Эйхенбаум подверг жесткой критике. Организованному изыскательству (решению «интегральных проблем») он противопоставил труд подвижников от науки: «Природа научно-исследовательской работы совсем иная: она связана и с преодолением неожиданных трудностей, и с длительными размышлениями и поисками, и с ростом темы или ее изменением, и с целым рядом других процессов, неизбежно сопровождающих человека на пути научного творчества. Метод планирования такого рода работ должен, по-видимому, отличаться от метода, применяемого к работам педагогического или научно-популярного типа, но совсем не в том направлении, о каком говорит Гуковский. Во всяком случае, вопрос этот требует специального и очень серьезного обсуждения» [Эйхенбаум 1987: 457].

50 Так в тексте.

51 Григорий Абрамович Бялый (1905—1987) — доктор филологических наук, профессор Ленинградского государственного университета. Среди его учеников Б.В. Аверин, Б.Ф. Егоров и др.

52 Зара Григорьевна Минц (1927—1990) — доктор филологических наук, специалист по изучению творчества А.А. Блока и истории русского символизма, жена Ю.М. Лотмана.

53 Приписано рукой Ю.М. Лотмана.

54 Текст приписан на полях машинописи рукой Ю.М. Лотмана.

- творчества А.А. Блока / Ред. кол.: З.Г. Минц (отв. ред.) [и др.]. Тарту: [Б.и.] 1972.
(Blokovskiy sbornik. Trudy Vtoroy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy izucheniyu zhizni i tvorchestva A.A. Bloka / Ed. by Z.G. Mintz [etс.]. Tartu, 1972.)
- [Галушкин 2000] — *Галушкин А.Ю.* «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...»: к истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928—1930 гг. // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 136—192.
(Galushkin A.Yu. "I tak, stavshi na kostyakh, budem trubit' sbor...": k istorii nesostoyavshegosya vozrozhdeniya Opozaya v 1928—1930 gg. // Novoe literaturnoe obozrenie. 2000. No. 44. P. 136—192.)
- [Дружинин 2012] — *Дружинин П.А.* Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: документальное исследование. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
(Druzhinin P.A. Ideologiya i filologiya. Leningrad, 1940-e gody: dokumental'noe issledovanie. Vol. 2. Moscow, 2012.)
- [Исаков 1991] — *Исаков С.Г.* Об изданиях кафедры русской литературы // Труды по русской литературе и семиотике кафедры русской литературы Тартуского университета: 1958—1990: указатели содержания. Тарту: Компу, 1991.
(Isakov S.G. Ob izdaniyakh kafedry russkoy literatury // Trudy po russkoy literature i semiotike kafedry russkoy literatury Tartuskogo universiteta: 1958—1990: ukazateli sodержaniya. Tartu, 1991.)
- [Каверин 1977] — *Каверин В.А.* Предисловие // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Предисл. В.А. Каверина; подгот. текстов и коммент.: Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977. С. 5—16.
(Kaverin V.A. Predislovie // Tyunyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino / Preface by V.A. Kaverin; prep. and comment. by E.A. Toddes, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova. Moscow, 1977. P. 5—16.)
- [Кларк 2011] — *Кларк К.* Советские литературные теории 1930-х годов: в поисках границ современности. Журнал «Литературный критик». Лукач и Лифшиц. ИФЛИ // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи: Сб. статей / Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 284—287.
(Klark K. Sovetskie literaturnye teorii 1930-kh godov: v poiskakh granits sovremennosti. Zhurnal "Literaturnyy kritik". Lukach i Lifshits. IFLI // Istoriya russkoy literaturnoy kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epokhi: Sb. statey / Ed. by E. Dobrenko and G. Tikhonov. Moscow, 2011. P. 284—287.)
- [Майофис 2004] — *Майофис М.Л.* Комментарий: социальная и историко-культурная рефлексия: от редактора // Новое литературное обозрение. 2004. № 66. С. 67—69.
(Mayofis M.L. Kommentariy: sotsial'naya i istoriko-kul'turnaya refleksiya: ot redaktora // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. No. 66. P. 67—69.)
- [Мишуровская 2023а] — *Мишуровская М.В.* Архив историка литературы М.О. Чудаковой в Музее М.А. Булгакова: итоги предварительного разбора // Отечественные архивы. 2023. № 5. С. 57—69.
(Mishurovskaya M.V. Arkhiv istorika literatury M.O. Chudakovoy v Muzee M.A. Bulgakova: itogi predvaritel'nogo razbora // Otechestvennyye arkhivy. 2023. No. 5. P. 57—69.)
- [Мишуровская 2023б] — *Мишуровская М.В.* Папка «Мих. Зощенко» из архива М.О. Чудаковой // Новый исторический вестник. 2023. № 3 (77). С. 186—199.
(Mishurovskaya M.V. Papka "Mikh. Zoshchenko" iz arkhiva M.O. Chudakovoy // Novyy istoricheskiy vestnik. 2023. No. 3 (77). P. 186—199.)
- [Тынянов 1969] — *Тынянов Ю.Н.* Безыменная любовь // Ю.Н. Тынянов. Пушкин и его современники / Коммент. А.П. Чудаков, А.Л. Гришунин. М.: Наука, 1969. С. 209—232.
(Tyunyanov Yu.N. Bezymennaya lyubov' // Yu.N. Tyunyanov. Pushkin i ego sovremenniki / Comment. by A.P. Chudakov, A.L. Grishunin. Moscow, 1969. P. 209—232.)
- [Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / [Предисл. В. Каверина]. М.: Наука, 1977.
(Tyunyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino / [Preface by V. Kaverin]. Moscow, 1977.)
- [Чудакова 1965] — *Чудакова М.О.* По строгим законам науки // Новый мир. 1965. № 10. С. 247—251.
(Chudakova M.O. Po stroгим zakonam nauki // Novyy mir. 1965. No. 10. P. 247—251.)
- [Чудакова 1979] — *Чудакова М.О.* Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979.
(Chudakova M.O. Poetika Mikhaila Zoshchenko. Moscow, 1979.)
- [Чудакова 2001] — *Чудакова М.О.* Избранные работы: В 2 т. Т. 1: Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры, 2001.
(Chudakova M.O. Izbrannyye raboty: In 2 Vol. Vol. 1: Literatura sovetskogo proshlogo. Moscow, 2001.)
- [Чудакова 2014] — *Чудакова М.О.* [Выступление на вечере воспоминаний 2 марта

- 2012 года] // Лотмановский сборник. 4. М.: ОГИ, 2014. С. 656—660.
(*Chudakova M.O.* [Vystuplenie na vechere vospominaniy 2 marta 2012 g.] // Lotmanovskiy sbornik. 4. Moscow, 2014. P. 656—660.)
- [Чудакова 2021] — *Чудакова М.О.* О Ю.М. Лотмане // Новое литературное обозрение. 2021. № 172. С. 118—119.
(*Chudakova M.O.* O Yu.M. Lotmane // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. No. 172. P. 118—119.)
- [Чудакова, Тоддес 1987] — *Чудакова М.О., Тоддес Е.А.* Наследие и путь Бориса Эйхенбаума // Эйхенбаум Б.М. О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 3—32.
(*Chudakova M.O., Toddess Ye.A.* Nasledie i put' Borisa Eykhenbauma // Eykhenbaum B.M. O literature. Raboty raznykh let. Moscow, 1987. P. 3—32.)
- [Эйхенбаум 1969а] — *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969.
(*Eykhenbaum B.M.* O poezii. Leningrad, 1969.)
- [Эйхенбаум 1969б] — *Эйхенбаум Б.М.* О прозе: Сб. статей. Л.: Художественная литература, 1969.
(*Eykhenbaum B.M.* O proze: Sb. statey. Leningrad, 1969.)
- [Эйхенбаум 1986] — *Эйхенбаум Б.М.* О прозе; О поэзии: Сб. статей / Вступ. ст. Г.А. Бялого. Л.: Художественная литература, 1986.
(*Eykhenbaum B.M.* O proze; O poezii: Sb. statey / Introd. art. by G.A. Byaly. Leningrad, 1986.)
- [Эйхенбаум 1987] — *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. Работы разных лет / Вступ. ст. М.О. Чудаковой, Е.А. Тоддеса, коммент. Е.А. Тоддес, М.О. Чудакова, А.П. Чудаков. М.: Советский писатель, 1987.
(*Eykhenbaum B.M.* O literature. Raboty raznykh let / Introd. by M.O. Chudakova, E.A. Toddess, comment. by E.A. Toddess, M.O. Chudakova, A.P. Chudakov. Moscow, 1987.)

Павел Глушаков

Классики и современники Мариэтты Чудаковой:

ИЗБРАННЫЕ ИНСКРИПТЫ ИЗ БИБЛИОТЕКИ

М.О. И А.П. ЧУДАКОВЫХ

Традиционным знаком признания и благодарности в литературной и научной среде является дарение книг с посвянительной надписью. В домашней библиотеке Мариэтты Омаровны и Александра Павловича Чудаковых¹ немало книг с инскриптами, которые свидетельствуют о широких и разносторонних научных и личных контактах ученых как с классиками отечественной литературы и филологии (Вениамин Каверин, Виктор Шкловский, Юрий Лотман), так и с современниками, коллегами (сотрудники «Тыняновских сборников», историки науки и литературы).

В инскрипте С. Зенкина Мариэтта Омаровна Чудакова справедливо названа «феноменом писателя и человека». Личное, персональное и научное, общественное неразрывно были связаны в этом замечательном человеке. Мариэтта Омаровна была не только историком литературы, архивистом, публикатором, но и незаурядным организатором, зачинателем многих важных научных и общественных дел. Ее деятельная натура не могла смириться с фактами забвения наследия тех или иных филологов прошлого, с небрежением памяти о выдающихся писателях. Трудно переоценить ее роль в деле изучения наследия Юрия Тынянова и Юрия Олеши, Михаила Зощенко и Михаила Булгакова. Поэтому благодарственная надпись В.А. Каверина на книге воспоминаний о Тынянове совершенно закономерна (об этом же сказано в разделе «От составителя» той же книги). М. Чудакова была вдохновительницей и попечителем многих и многих книг и публикаций, не обозначивших ее имя в своих выходных данных. Инскрипт воздавал должное тому, что по формально-издательским причинам не было сделано ранее.

М.О. Чудакова трудно становилась автором тартуских изданий в 60-е годы, однако коллективная надпись на втором томе «Семиотики» была свидетельством принадлежности к тому кругу, который нельзя поколебать никакими цензурными препонами: «сердечный привет» — это больше, чем признание. Именно это слово («с сердечным приветом») употребит позже в другом инскрипте и Юрий Михайлович Лотман.

Инскрипты располагаются в хронологической последовательности и публикуются по автографам, хранящимся в собрании Мемориального кабинета М.О. Чудаковой (научно-просветительский центр Музея М.А. Булгакова в Москве). Благодарю Марию Александровну Чудакову, а также Марию Владимировну Мишуровскую за помощь в подготовке публикации.

1 На книгах библиотеки есть владельческая печать: в центре находится монограмма, которая образует причудливую комбинацию, которую можно прочесть и как сочетание литер М и А (Мариэтта и Александр); сверху две ветви, а внизу надпись «Из библиотеки М.О. и А.П. Чудаковых».

1

Милой чете Чудаковых
от семейства Берестовых
на дружбу.
3.Х.60

В. Берестов

На втором листе обложки кн.: *Берестов В.* Веселая книжка. Калуга: Калужское книжное издательство, 1960.

Валентин Дмитриевич Берестов (1928—1998) — поэт.

2

Мариэтте Омаровне и
Александр Павловичу Чудаковым
с сердечным приветом.
<1965>

*З. Минц
Б. Егоров
Ю. Лотман
И. Чернов*

На первом свободном листе кн.: Σημειωτικὴ: Труды по знаковым системам. II. Тарту: ТГУ, 1965.

Подписи историков литературы и членов редколлегии серии: Зары Григорьевны Минц (1927—1990), Бориса Федоровича Егорова (1926—2020), Юрия Михайловича Лотмана (1922—1993), Игоря Аполлониевича Чернова (р. 1943).

3

Дорогому адмиралтейству²
Чудаковых от
рядового Паперного
плавсостава в день
благополучного возвращения
с глубоководной благодарностью.
5 мая 1969 г.

<З. Паперный>

На форзаце кн.: *Паперный З.* Человек, похожий на самого себя. О Михаиле Светлове. М.: Советский писатель, 1967.

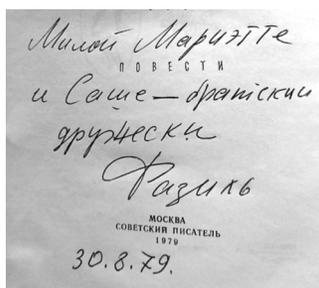
Зиновий Самойлович Паперный (1919—1996) — литературовед.

4

Милой Мариэтте
и Саше — братски и
дружески.
30.8.79

Фазиль

2 Вероятно, имеется в виду увлечение семьи Чудаковых сплавами на байдарках. См. также инскрипт 11.



На титульном листе кн.: *Искандер Ф.* Под сенью грецкого ореха: Повести. М.: Советский писатель, 1979.

Фазиль Абдулович Искандер (1929—2016) — писатель.

5

Мариэтте и
Саше Чудаковым
от авторского коллектива
эту книжку с картинками
очень сердечно.
21.11.79

Ст. Рассадин

На форзаце кн.: *Рассадин С., Сарнов Б.* В стране литературных героев. М.: Искусство, 1979.

Станислав Борисович Рассадин (1935—2012) — писатель.

6

Дорогим Мариэтте Омаровне
и Александру Павловичу в знак
давнего знакомства, симпатии
и уважения.
18.IX.80

Т. Винокур

На титульном листе кн.: *Винокур Т.Г.* Закономерности стилистического использования языковых единиц. М.: Наука, 1980.

Татьяна Григорьевна Винокур (1924—1992) — филолог.

7

Дорогим Мариэтте Омаровне
и Александру Павловичу
Чудаковым
с сердечным приветом
22.X.80

Ю. Лотман

РОМАН
А.С.ПУШКИНА
„ЕВГЕНИЙ
ОНЕГИН“

КОММЕНТАРИЙ

Пособие для учителя

Дорогим Мариэтте
и Александру Павловичу
без помощи которых
не появилась бы эта
книга. И с самыми
сердечными пожеланиями.
Ю. Лотман

Литературно-просветительский
центр
Литературное отделение
1980

38 X. 82

На титульном листе кн.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л.: Просвещение, 1980.

Юрий Михайлович Лотман (1922—1993) — историк литературы.

8

Дорогим Мариэтте
и Александру Павловичу,
без помощи которых
не появилась бы эта
книга. И с самыми
сердечными пожеланиями.
7 / VI 1983

В. Каверин

Дорогим Мариэтте
и Александру Павловичу,
без помощи которых
не появилась бы эта
книга. И с самыми
сердечными пожеланиями.
7/VI 1983 В. Каверин

На контртитule кн.: Воспоминания о Ю. Тынянове: портреты и встречи. М.: Советский писатель, 1983.

Вениамин Александрович Каверин (1902—1989) — писатель.

9

Дорогим
Чудаковым
от однополчанина
с любовью.
7 / XII 1980

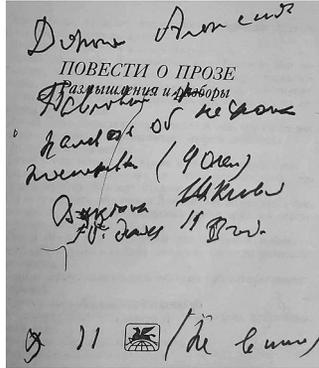
В. Каверин

На обложке кн.: Каверин В. Сын стекольщика. М.: Детская литература, 1980.

10

Дорогому Александру
Павловичу на
память об несколько
постаревшем (90 лет)
Викторе Шкловском.

10 октября 1983 год.
9. 11 (не важно³)



На титульном листе кн.: Шкловский В. Избранное: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983.

11

М. и А. Чудаковым.
Дорогие Мариэтта и Саша!
Примите скромный мой подарок.
Ужасно грустно без байдарок...
7 / II 1984 г.

Ваш З. Паперный

На контргитуле кн.: Паперный З. Единое слово: Статьи и воспоминания. М.: Советский писатель, 1983.

12

Дорогой
Мариэтте Чудаковой
с чувством давнего научного
и чисто человеческого уважения
и благодарности за все,
что она сделала и
делает для булгаковского
дела!
С Новым годом!

А. Смелянский

4.I.87 г.

3 Транскрипция М.О. Чудаковой: «(не все ль равно)».

На титульном листе кн.: *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986.
Анатолий Миронович Смелянский (1942) — театровед.

13

Александр Чудакову
от перебежчика
из сада деталей
в огород абстракций.
Андрей Битов
17.4.86

На титульном листе кн.: *Битов А.* Статьи из романа. М.: Советский писатель, 1986.
Андрей Георгиевич Битов (1937—2018) — писатель.

14

Мариэтте и
Александру Павловичу
Чудаковым
с давней любовью
от автора.
9.9.87
Т. Т<олстая>

На титульном листе кн.: *Толстая Т.* «На золотом крыльце сидели...»: Рассказы. М.: Молодая гвардия, 1987.
Татьяна Никитична Толстая (1951) — писатель.

15

Дорогим Мариэтте и Саше
с любовью, благодарностью,
упованием.
*<Lazar Fleishman>*⁴
<1990>

На титульном листе кн.: *Fleishman L.* Boris Pasternak: The Poet and His Politics. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1990.
Лазарь Соломонович Флейшман (1944) — историк литературы.

16

Мариэтте Омаровне
Чудаковой —
с глубоким
уважением.
А. Эткнд
26.07.94

4 Инскрипт без подписи, но он располагается на титуле книги так, что печатный текст (имя и фамилия автора) становится подписью к инскрипту.

На форзаце кн.: *Эткинд А.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. М.: Гнозис; Прогресс—Комплекс, 1994.
Александр Маркович Эткинд (1955) — историк культуры.

17

Глубокоуважаемым
Мариэтте и Александру
Чудаковым
от их давнего прочитателя⁵.
31 мая 1995 г.

Вл. Рецентер
С.-Петербург

На титульном листе кн.: *Рецентер В.* Узлов, или Обращение к Казанове. СПб.: Новая литература, 1994.
Владимир Эмануилович Рецентер (1935) — актер, писатель.

18

Дорогим
Мариэтте Омаровне
и Александру Павловичу
с самыми добрыми чувствами
от признательного им автора.
VI.2000

М.Ш.

*Дорогим
Мариэтте Омаровне
и Александру Павловичу
с самыми добрыми чувствами
от признательного им автора
VI. 2000*

М. Ш.

На титульном листе кн.: *Шапир М.И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. М.: Языки русской культуры, 2000.
Максим Ильич Шапир (1962—2006) — филолог.

19

Дорогим друзьям
Мариэтте и Саше
на память о прошлом и с
пожеланиями успехов
сегодня.
<2000>

Вера Кутейщикова

5 Так в тексте.

На титульном листе кн.: *Кутейщикова В.Н.* Москва — Мехико — Москва. Дорога длиною в жизнь. М.: Академический проект, 2000.
Вера Николаевна Кутейщикова (1919—2012) — литературовед.

20

Глубокоуважаемым
Чудаковым,
искренне.
18.01.2001

Вл. Рецентер

На титульном листе кн.: *Рецентер В.* Прощай, БДТ! СПб.: Блиц, 1999.

21

Дорогому Александру Павловичу Чудакову
от давнего почитателя
с любовью.

Мариэтта Омаровна!
А к Вам — с всей любовью
и почитанием!
20 янв. 2004

О. Чухонцев

На титульном листе кн.: *Чухонцев О.* Фифиа. СПб.: Пушкинский фонд, 2003.
Олег Григорьевич Чухонцев (1938) — поэт.

22

Мариэтте Омаровне Чудаковой
— феномену писателя и человека —
с большим уважением.
Москва, 29.08.2013

С. Зенкин

На первом свободном листе кн.: *Зенкин С.* Работы о теории: статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
Сергей Николаевич Зенкин (1954) — литературовед.

Павел Глушаков

Маргиналии Мариэтты Омаровны Чудаковой

Я познакомился с Мариэттой Омаровной Чудаковой при подготовке двух последних томов «Тыняновских сборников». Эти годы не были для нее просты: Мариэтта Омаровна не могла не чувствовать перемен в стране, обществе. Ее деятельная натура не сомневалась, что надо работать, просвещать, говорить, убеждать...

Чудакова всегда была в движении, она спешила... И в электронных ее письмах было много примет этого стремительного движения: она поскорей хотела избавиться от формальностей про «глубокоуважаемого вагоновожатого» и перейти к делу. В письмах последних лет были и опечатки, иногда предложения «слипались» друг с другом — все это было неважно: к сути, к сердцевине!

В конце почти каждого ее письма были краткие приписки, часть которых и воспроизводятся тут. Эти маргиналии — очень чудаковские, экспрессивные и афористичные — незабываемы для меня.

Конечно, уход такой большой личности не проходит безболезненно: это потеря общественная, а не только личная. Однако, решаясь напечатать столь, казалось бы, личные маргиналии Мариэтты Омаровны, все же ощущаешь незримое ее присутствие в дне сегодняшнем; через частное обращение проходит какой-то волновой резонанс от сказанного, написанного, и этот нравственный посыл выводит из уныния, апатии и успокоенности.

*

9.08.2016

Только вошла в дом — отвечаю: получила; виновата, что не подтвердила — сейчас электроника дурит. Пока не читала — нет ни одной минуты; среди прочего пытаюсь помешать (натурально, текстами, а они требуют времени) ставить памятник Ивану Грозному в Орле... Так что, как я всегда про себя говорю, свинья грязь найдет...

*

13.11.2018

Мне безразлично, Павел, лично Ваше впечатление! Я же назначила Вас по Василь Макарычу главным, не подкачайте уж! Не шарахнулись от стихков?..¹

1 Имеются в виду материалы, которые будут опубликованы в журнале «Вопросы литературы» (2019. № 3) — эссе о Василии Шукшине и стихотворение, написанное Мариэттой Омаровной в 1974 году.

*

3.04.2019

Лучше поздно, чем никогда... Напишите — очень прошу! — удовлетворит ли Вас этот текст. Если не понравится, то поскрежещу зубами — тоже ведь развлечение!

*

21.07.2019

Дык приходите выпить-то! Мне из церковной лавки доставляют — без обману... На почту не пойду — нет ни минуты. Если не хотите прийти (и напрасно! Еще жалеть будете!..) — дайте телефон — кому звонить в журнал — пошлю кого-то... Не найду кого послать, пошлю ентот журнал, они мне не присылают авторские экземпляры — я к ним ходи!

*

5.09.2019

Хотелось бы, наконец, подержать в руках этот номер — подписка не приходит... Была бы рада, если б Вы помогли мне купить 5—6 штук... И выпили бы в память Шукшина церковного кагору!..

*

23.06.2020

Знамо дело, напишу, дружок! До января — это, как говаривал один мой друг, — годидзе!

*

11.11.2020

Волнуюсь, не получая от Вас отклика! Павел, Вы что? Старушку боитесь расстроить? Во-первых, не такая уж я... Во-вторых, и расстроить меня не так уж просто.

*

25.12.2020

Большое спасибо, Павел! Я по своему обыкновению в последнюю минуту на подножку трамвая все же вскакиваю... Полночи писала... Есть свободное место? Нет? Я безбилетная пассажирка.

*

11.07.2021

Кончай рефлексировать, Глушаков!! Всех рефлексировавших того, еще в огненном восемнадцатом — того. Остались одни локтястые! Учитесь у них, левой их, левой!

А.П. Чудаков как ученый и романист

Андрей Степанов

Мнимое бессмертие вещи:

ИСТОКИ И СМЫСЛ «РЕСОЛОГИИ» А. П. ЧУДАКОВА

Andrei Stepanov

The Imaginary Immortality of a Thing: The Origins and Meaning of Aleksandr P. Chudakov's *Resology*

Андрей Степанов (СПбГУ, профессор кафедр истории русской литературы; доктор филологических наук, PhD) pp2998@mail.ru.

Andrei Stepanov (PhD; Professor, Department of Russian Literature, St. Petersburg State University) pp2998@mail.ru.

Ключевые слова: поэтика, вещный мир, история русской литературы

Key words: poetics, world of things, history of Russian literature

УДК: 821.161.1 + 801.731
DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_298

UDC: 821.161.1 + 801.731
DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_298

В статье анализируется предложенная А.П. Чудаковым в 1970—1990-е годы концепция *ресологии* — описания способов изображения материальных вещей в литературе. Создавая эту теорию, ученый пытался выявить законы эволюции литературы XIX века в ее движении от романтизма к реализму и далее к символизму. Как доказывается в данной работе, полезным разъяснением научной концепции Чудакова является художественный текст — роман «Ложится мгла на старые ступени».

The article analyzes the concept of *resology*, proposed by Aleksandr P. Chudakov in his 1970s—1990s works, as a representation of material things in literature. By creating this theory, the scholar tried to unravel the laws of the 19th century literary evolution from Romanticism to Realism and further to Symbolism. The author of the article argues that Chudakov's novel *A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps* can be regarded as a useful explanation of the *resology* concept.

Монографию А.П. Чудакова «Поэтика Чехова» можно считать одной из первых работ, предвещавших отказ от постулатов структурализма, — не только в СССР, но и в мире. Изданная в конце 1971 года, на пике структуралистского увлечения системностью, когда сосюровские «элементы и правила их соединения» искали и находили в любом произведении искусства, эта книга поставила под сомнение даже не «структурность структуры», а нечто более древнее

и фундаментальное — постулат о когерентности художественного текста, который служит одной из основных аксиом критической и герменевтической традиции¹. При этом чудаковский подход к Чехову отличался доходящей до неразрешимого противоречия парадоксальностью. С одной стороны, подобно Ю.М. Лотману и Б.А. Успенскому, которые в те же годы развивали поуровневый анализ литературной системы [Лотман 1970; Успенский 1970], Чудаков разделяет синхронически анализируемый корпус чеховских текстов на уровни (повествовательный, предметный, сюжетно-фабульный и идейный)², а затем ищет и находит объединяющие их изоморфные структуры. Но с другой стороны, объединяющим началом оказывается бесструктурность — то, что автор называет «эффектом случайности» [Чудаков 1971: 227]³. Ученый не дал строгого определения этого явления, но на наш взгляд, его можно определить как реализацию трех принципов. Во-первых, это отсутствие явной корреляции отдельной детали, мотива, эпизода, идеи с последующими элементами текста; во-вторых, редукция у них характерологических функций; в-третьих, отсутствие непосредственной связи между ними и магистральной темой произведения. Выражение «чеховское ружье», вошедшее во все европейские языки и ставшее кратким и наглядным обозначением коррелятивности и когерентности текста, оказалось обманчиво: как показал Чудаков, в произведениях самого Чехова присутствует множество «нестреляющих ружей». Такой подход, разумеется, не мог удовлетворить исследователей, занимавшихся анализом конкретных текстов классика и искавших в них взаимодействия всех элементов. В чеховедении уже более пятидесяти лет длится спор с Чудаковым: практически все ученые, приступая к анализу какого-либо рассказа или пьесы, отдают ритуальный поклон авторитету создателя «Поэтики Чехова» и тут же вступают с ним в полемику, предлагая свой набор функций и коррелятов для подробностей, которые «только на первый взгляд» могли показаться лишними и случайными⁴. Навязчивая повторяемость этой полемики говорит о том, что Чудакову действительно удалось нащупать некую болевую точку интерпретации как процедуры, и выдвинутая в давней книге идея по-прежнему актуальна и нуждается в осмыслении.

-
- 1 По наблюдению М.Л. Гаспарова, уже эллинистическая филология сформулировала принцип «существенности» каждой детали, и с тех пор он неизменно использовался как основание эстетической оценки (см.: [Гаспаров 1997: 547–548]).
 - 2 Под влиянием устной критики М.М. Бахтина (см.: Александр Павлович Чудаков. Сборник памяти / Сост. С.Г. Бочаров, И.З. Сураг, при участии М.О. Чудаковой. М.: Языки славянской культуры; Знак, 2013. С. 185) во второй книге о Чехове [Чудаков 1986а] эта система будет представлена в расширенном виде: «внешний мир», «сюжет и фабула», «внутренний мир», «герой» и «изображенная идея»; для первых двух уровней, в том числе предметного, будет прослежено их происхождение в литературе XIX века.
 - 3 Парадоксальность, по-видимому, осознавалась и автором: свое понимание чеховской поэтики он определял оксюмороном «случайностная целостность» [Чудаков 1971: 187]. Выражение «эффект случайности» сходно с названием опубликованной тремя годами ранее статьи Ролана Барта «Эффект реальности», где, вопреки более ранним структуралистским построениям французского ученого, выдвигался тезис о существовании подробностей, которые «не могут быть оправданы никакой функцией, даже самой косвенной» [Barthes 1968: 84]. Непосредственное знакомство Чудакова с этой статьей Барта во время написания монографии маловероятно.
 - 4 Некоторые исследователи предлагали и более общие, выходящие за рамки конкретных примеров, истолкования случайностного эффекта [Степанов 2007; Lapushin 2010].

Одним из ключей для такого осмысления мог бы стать опубликованный почти через тридцать лет после «Поэтики Чехова» роман «Ложится мгла на старые ступени». Как известно, он был очень высоко оценен критикой⁵ и уже после смерти автора получил премию «Русский Букер» как лучший роман десятилетия (2001—2010). Однако эта книга может быть интересна литературоведам не только своими художественными и этическими достоинствами, но и как своеобразный «реальный комментарий» к научным идеям ее автора.

Нет ли в беллетризованных воспоминаниях Чудакова той неотобранны, которую он находил у Чехова? Можно ли обнаружить в композиции романа тот же структурно-бесструктурный способ организации материала? К сожалению, как бы ни хотелось дать утвердительный ответ на эти вопросы, пристальное чтение романа убеждает, что случайностной организации, повторяющей чеховский образец, в нем нет⁶. Начинаящий прозаик не стал имитировать способ построения текста, выявленный им у Чехова, хотя и спрятал в романе множество отсылок к автору, которого знал наизусть страницами⁷. «Чеховская» случайность здесь отсутствует, но все же алеаторическое по своей природе повествование в форме потока личных воспоминаний и литературных реминисценций не могло полностью остаться в берегах «существенного», даже несмотря на тщательно выстроенную систему скрепляющих оппозиций.

Наибольшее сходство романа и литературоведческих трудов автора обнаруживается, на наш взгляд, в трактовке *ресологии* как совокупности способов изображения «вещного мира» — концепта, который ввел в поэтику именно Чудаков и который до сих пор не получил должной интерпретации и оценки⁸.

-
- 5 Так, А.С. Немзер назвал роман «удивительной книгой о том, как под большевистским игом сохранилась настоящая Россия» (*Немзер А.С.* Внук своего деда. Александр Чудаков написал книгу о том, как сохранилась Россия // *Время новостей.* 2000. № 175. 27 ноября). Почти теми же словами оценил роман Л.Г. Зорин (в передаче А.П. Чудакова): «Показано, как выживала мыслящая Россия, брошенная в эту мясорубку» (*Александр Павлович Чудаков.* Сборник памяти. С. 101).
 - 6 Пожалуй, единственной несомненно случайностной повторяющейся чертой на уровне повествования можно считать немотивированные переходы от третьего лица к первому, зачастую в соседних предложениях. Но такая нарушающая единство восприятия осцилляция рассказчика, конечно, меньше всего характерна как для Чехова, так и для реализма в целом: она не создает, а разрушает «эффект реальности».
 - 7 Комментированное издание романа выявило бы несколько десятков чеховских цитат и реминисценций, причем многие из них скрыты очень глубоко и даже, вполне возможно, возникли в процессе письма непроизвольно, сами собой. Ср. у Чудакова: «Васькин дядька... отчесал его костылем» (*Чудаков А.П.* Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 82; далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в круглых скобках) — и у Чехова: «А вчерась мне была выволочка. Хозяин выволоч меня за волосы на двор и отчесал шпандырем за то, что я качал ихнего ребятенка в люльке и по нечаянности заснул» (*Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем. Сочинения: В 18 т. Т. 5. М.: Наука, 1976. С. 479); странное замечание Чудакова: «...верных друзей всегда зовут Петьками» (с. 48) — перекликается с аналогичным парадоксом из «Степи» (1888): «...все рыжие собаки лают тенором» (*Чехов А.П.* Указ. изд. Т. 7. М.: Наука, 1977. С. 101), и т. д.
 - 8 А.П. Чудаков впервые предложил это понятие в докладе «Чехов и ресология XXI века», прочитанном 5 апреля 1991 года на «Чеховских чтениях в Ялте». Впоследствии он дал такое общее определение термина: «...ресология (от латинского *res* — вещь) — наука об отношении человека к предметному миру, в который он погружен и который формирует его» [Чудаков 2003: 6].

Впервые о функциях вещи в художественной литературе ученый написал в четвертой главе «Поэтики Чехова», и приведенные там примеры стали самыми цитируемыми во всей книге⁹. Как последователи, так и противники Чудакова часто забывали о его сложных аналитических построениях, касающихся «затушеванной событийности», «пунктирного психологизма» или «недоследованности идей» у Чехова, и сводили все случайное к «лишним» предметным деталям из четвертой главы. Такой подход, разумеется, представлял собой упрощение, хотя в нем и было рациональное зерно: при описании предметов случайность проявляется яснее всего. Однако сама по себе констатация наличия случайного — далеко не главное открытие Чудакова и не только его заслуга¹⁰. Заслугой и открытием ученого можно считать демонстрацию того, как случайность постепенно завоевывала свое право на существование в литературе. Появление самоценной, неотобранной и некоррелятивной детали — чеховское «нестреляющее ружье» — является, согласно этой концепции, последним звеном длительной эволюции принципов запечатления вещей. Эти принципы и эволюция прослежены Чудаковым в ряде статей о русских классиках — Пушкине, Гоголе, Некрасове, Тургеневе, Достоевском, Чехове и Толстом (см.: [Чудаков 1973; 1980; 1981; 1985; 1987; 1990; 1991]), в специальной теоретической статье [Чудаков 1986б], в первой главе книги «Мир Чехова: Возникновение и утверждение» [Чудаков 1986а: 14–68] и в первой части сборника «Слово — вещь — мир» [Чудаков 1992: 8–147].

В основе чудаковской *ресологии* лежит убеждение, что художественный мир, полностью лишенный материальных предметов, невозможен: «...внутренне-субстанциональное, для того чтобы быть воспринятым, должно быть внешне-предметно воссоздано» [Чудаков 1992: 94]. При этом характерная черта данной концепции — ее своеобразный «вещный реализм» (в схоластическом смысле, как реальное существование понятий). Предмет в понимании ученого — это не деталь, не подробность, не мотив, не функция и не индекс. Предмет всегда трактуется именно как «вещь в художественном мире», как будто в литературе действительно могут пребывать вещи, а не отсылающие к ним знаки. В специальной теоретической работе Чудаков разъясняет: «...в своем анализе предметного мира литературы мы, все время помня, что в ней предмета как такового нет, а есть обозначенный словом предмет, временно абстрагировались от стоящих за денотатами слов» [Чудаков 1986б: 285], — и уточняет статус «вещи», которая существует не только в изображен-

-
- 9 Таков, среди прочих, пример, взятый из начала «Палаты № 6», где при описании чтения доктора Рагина говорится: «Около книги всегда стоит графинчик с водкой и лежит соленый огурец или моченое яблоко *прямо на сукне, без тарелки*» [Чудаков 1971: 143] (курсив здесь и далее А. П. Чудакова. — А. С.). Начало мелкой критике тезиса о случайности этой и подобных ей деталей положил директор ИМЛИ Г. П. Бердников в грубо директивной и полностью «отменяющей» чудаковскую концепцию статье [Бердников 1972]. О спорном вопросе, Чехов или Флобер первым ввел в литературу такие крупномасштабные подробности с редуцированной характерологической функцией, см. нашу работу: [Степанов 2021].
- 10 Если говорить о приоритетах, то в рамках структурализма вопрос о вещи без функции поставил Барт в упоминавшейся выше статье 1968 года [Barthes 1968]. По отношению к Чехову «первооткрывателем» случайной детали была современная писателю критика, а первым, кто удачно ее объяснил, — Лев Толстой, сказавший: «Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна» (цит. по: *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М.: Гослитиздат, 1959. С. 98).

ном мире, но и как слово в сознании автора и читателя: «Речь идет о выраженном в словесной форме *конкретно-предметном* образовании, обладающем как в сознании художника-творца, так и в воспринимающем сознании всею полнотой бытия» [Там же: 254]¹¹. Тем не менее во всех суждениях автора о «вещах» в художественной литературе чувствуется определенная позиция: можно проходить «сквозь» семантику слова непосредственно к денотату. Такая установка, безусловно, была совершенно чужда лингвистически ориентированному структурализму¹².

Нашел отражение в трактовке данной темы и указанный выше парадоксальный (анти)структурализм в описании общей композиции произведения. Вещь в интерпретации исследователя существует одновременно как элемент структуры и как «представитель» реальности, которая ни в какую структуру вписана быть не может. Традиционно, до Чудакова, вещь рассматривали только в первом значении. В трактовке структуральной поэтики и нарратологии предметы (или — у разных ученых — вещественные/предметные детали/описания, статические/непредикативные единицы повествования) хотя и отделяются от понятия «мотив»¹³, но рассматриваются в качестве таких же функциональных элементов художественного текста, как и «предикативные» мотивы¹⁴. Их функции можно распределить по двум осям: парадигматически они характеризуют эпоху, персонажа, хронотоп, а синтагматически могут организовывать сюжет, например в новелле или романе-квесте. Не отвергая эти общепринятые «существенные» функции и более общее «отношение к художественному предмету как к прямому представителю прошлых и настоящих культур» [Чудаков 1992: 25], исследователь в то же время предлагает ряд иных — интегративных и диффузных — функций и выстраивает свою версию истории литературы в зависимости от преобразования последних.

Эволюция приемов изображения и оценки художественного предмета в литературе XIX века, эксплицированная в указанных выше работах Чудакова, может быть сведена в единую систему следующим образом.

Исходной точкой было изображение целостного и статичного предмета. Целостность обеспечивалась *эмоциональной телеологией* вещи, наиболее ха-

-
- 11 Абстрагирование от слова, по Чудакову, возможно только для прозы, которая «тяготеет к прямому наименованию предмета» [Чудаков 1986б: 286], но не для поэзии.
 - 12 Само слово «вещь» как термин не характерно ни для отечественного, ни для западного структурализма, но зато оно было одним из самых частотных у формалистов («прием остранения вещей» [Шкловский 1929: 13]; «...вещь быта должна была раздробиться на тысячи осколков и снова склеиться, чтобы стать новой вещью в литературе» [Тынянов 1977: 161], и т.д.), что говорит об истоках чудаковской терминологии.
 - 13 Ср.: «Под мотивами я понимаю отдельные факты, имеющие динамическое значение, т.е. подвигающие вперед движение рассказа; следовательно, исключаются отсюда элементы статического характера, напр. описательные (такие элементы я называю обычно деталями рассказа)» [Андреев 1988: 234].
 - 14 В художественном тексте, указывал Лотман, «каждая деталь и весь текст в целом включены в разные системы отношений, получая в результате одновременно более чем одно значение» [Лотман 1970: 87]. Ср. также очень характерную для структурализма главу «Неотобранное» в «Нарратологии» В. Шмида [Шмид 2003: 172–174].
 - 15 Хотя Чудаков этого не делает, сопровождающие предметные обозначения эпитеты у романтиков в его трактовке можно соотнести с «пейзажем души», описанным Г.А. Гуковским (вслед за А.Н. Веселовским) в книге «Пушкин и русские романтики» [Гуковский 1965: 54–69].

рактальной для сентименталистов и романтиков. При этом способе изображения предмета случайное отсутствует, потому что «господствующая эмоция сливает детали в некое целое» [Чудаков 1981: 56]. Такое эмоциональное отношение принимало разные формы у разных авторов первой половины XIX века. Если у Жуковского господствовало умиротворенное внутреннее состояние созерцателя¹⁵, то в текстах Гоголя в качестве всеобъединяющей эмоции выступало авторское восхищение всем необычным, чудесным, экзотическим, причудливым, гротескным и гигантским. Здесь реализовывался прием выведения вещи из бытового ряда путем гиперболизации, доведение «некоего качества, безразлично, “высокого” или из области “низкой” природы, до крайних его пределов» [Чудаков 1992: 28]. Отчасти сохранялась эмоциональная телеология и у Тургенева (в целом ориентированного на пристальное внимание к деталям), особенно в текстах, отмеченных влиянием романтиков, таких как «таинственные» повести 1860—1870-х годов. Разнородный вещный мир Достоевского, по мысли Чудакова, объединен одним — «субъективным мироощущением рассказчика», который наделяет предметы свойствами своего «сиюминутного мировосприятия» [Там же: 95—96]. При этом и рассказчик, и герои в любой момент могут «воспарить» в мир сущностей и вечных вопросов, полностью позабыв о земных вещах¹⁶. Таким образом, изображение пронизанных эмоциями вещей можно рассматривать как остаточную романтическую черту у реалистов. Что же касается лиризации прозы в конце века, то здесь работает иной закон. Возвращение эмоционально насыщенного пейзажа и рукотворного предмета у Чехова происходит «не явно, а косвенно, по касательной, в общем сгущенном ощущении грусти и томления, без прямого обращения к внутреннему миру субъекта» [Там же: 85]. Такое описание, в отличие от описаний у романтиков и Достоевского, не заслоняет «сам изобразительный вещный результат» [Там же]. В своей основной теоретической работе о «предметном мире» Чудаков противопоставляет два вида художественного мышления: характерное для Достоевского «сущностное» и присущее Тургеневу и Чехову «формоориентированное» — внимательное отношение «к вещи, укладу, этикету, быту» [Чудаков 1986б: 275].

Антитезой эмоциональной доминанте выступает *объективное изображение предметов*, берущее начало в пушкинской прозе¹⁷ и подхваченное реалистами. Степень случайности — то есть свободы от целостности — в этой системе выше, чем в предыдущей, что выражается понятием *отдельности*, которое представляет собой пространственный аналог семантической независимости: «предметы не касаются друг друга» [Чудаков 1981: 57]. Наследуемая реалистами от Пушкина объективность не мешает им наделять предмет социальной значимостью, что ярко проявляется в натуральной школе и у шестидесятников, которые значительно расширяют круг допустимых к изображению предметов и первыми в литературе начинают уравнивать разноприродные явления — живое и неживое [Чудаков 1986а: 23—26].

16 Ср. анализ встречи Ивана и Алеши в трактире в «Братьях Карамазовых» [Чудаков 1992: 101—102] и аналогичные замечания во второй книге о Чехове [Чудаков 1986а: 159—160].

17 У Пушкина эмоциональная доминанта-«теза» указывается в начале описания, но «всеобъединяющей эмоции в пушкинском прозаическом пейзаже, в отличие от стихотворного, нет» [Чудаков 1981: 57].

Следующим этапом отхода от изначального синкретизма становится постепенное вытеснение целостного представления вещи *синекдохой*. Уже у Пушкина можно найти описания «через целое» и «через деталь», но в тексте они раздельны: здесь еще действует принцип «равномасштабности» частей описания [Чудаков 1981: 57]. Синекдоха как последовательный и осознанный принцип начинает доминировать только у Чехова («осколок бутылочного стекла» при описании лунной ночи), причем у него, в отличие от предшественников, такая деталь может быть рядоположена с описанием целого. Оба способа становятся равноправны.

Еще один путь размывания исходного единства — это развитие *разномасштабных* описаний. В отличие от гармонической прозы Пушкина, поздний реализм все больше склоняется, во-первых, к детализации, а во-вторых, к рядоположению предметов разного масштаба и качества: в один ряд встает крупное и мелкое, материальное и духовное, важное и неважное¹⁸. Эти идеи наиболее полно выражены Чудаковым в «Поэтике Чехова», а в «Мире Чехова» подробно прослежена экспансия такого конструктивного принципа на протяжении XIX века [Чудаков 1986а: 14–68].

Если в изначальной ситуации вещь равна самой себе, то после Пушкина возникают *динамический* предмет и приемы его запечатления: литература начинает фиксировать не только устойчивое, но и изменчивое. Заметим, что динамизм, по Чудакову, непосредственно связан со случайностью:

При расширенном понимании художественно целесобразного явление получило право быть изображенным не только в своих существенных чертах, но и в сопутствующих, преходящих, случайных, — тех, что всегда могут непредсказуемо возникнуть в живом потоке бытия [Чудаков 1986а: 364].

Наконец, важным фактором эволюции оказывается фиксированная *позиция наблюдателя*. Если у Пушкина «описание с точки зрения воспринимающего лица строго не выдерживается» [Чудаков 1981: 61], а пейзажи Тургенева и Гончарова даются «вне зависимости от наблюдателя» и «без точно обозначенной позиции описывающего» [Чудаков 1971: 164, 166], то в конце эволюционного ряда, у позднего Чехова, «природный мир не может быть изображен без реального наблюдателя, положение которого в пространстве точно определено» [Там же: 166], как у камеры¹⁹.

Мы видим, что в этой системе именно Чехов оказывается вершиной эволюции. В его прозаических шедеврах сходятся все процессы постепенного раскрепощения вещей: рядоположенность «важного и случайного, философского и бытового, духовного и вещественного» [Чудаков 1992: 123], которая выражает «единое ощущение неиерархичности мира» [Там же: 124].

18 Ср.: в чеховских перечислениях «обычно объединены самые разноплановые явления, в том числе апредметные» [Чудаков 1981: 59].

19 Метафору «писатель как фотографический аппарат» использовали уже критики XIX века, но в ней акцентировалась не столько четкая оптическая позиция, сколько неотобранность изображаемого: «При всей своей талантливости г. Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат. <...> Что попадется ему на глаза, то он и изобразит с одинаково холодной кровью», — писал Н.К. Михайловский в 1890 году (*Михайловский Н.К.* Литературно-критические статьи. М.: ГИХЛ, 1957. С. 606).

Таким образом, способы изображения предметного мира в русской литературе XIX века эволюционируют от субъективности и эмоциональности — к объективности и социальности, от целостности — к фрагментарности и детализации, от авторитарности — к большему доверию к читателю; от статики — к динамике, от существенного — к случайному и неотобранному, от неопределенности оптической позиции — к фиксации конкретным наблюдателем. Общее направление эволюции автор обозначает так: «Она шла в направлении от сущностного к формоориентированному изображению вещи, от Пушкина к Чехову» [Чудаков 1986б: 277]²⁰.

Как эта система соотносится с романом и биографией Александра Павловича Чудакова? Можно ли увидеть в его жизни — источник, а в беллетризованных мемуарах — разъяснение *ресологии*?

Мы уже пытались показать в специальной работе [Степанов 2009], что «Ложится мгла на старые ступени» — это текст, в котором мемуарное повествование приобретает романские качества не из-за введения фикциональных деталей (например, перемены имени и профессии автора) и не из-за скрепляющей функции сюжета (борьба за наследство), а благодаря нередуцируемому противоречию между жанровыми чертами семейно-трудовой идиллии²¹ и преданностью автора-ученого науке и прогрессу с их по определению «антиидиллическими» ценностями. Стремление примирить непримиримое порождает в тексте, среди прочего, ряд повторяющихся мотивов на уровне предметного мира: и дед, и внук считают, что все лучшее в науке или практическом хозяйстве — это забытое старое. Оба протагониста уверены, что в будущем люди обязательно вернуться к плугу, лошади, натуральным удобрениям и даже к керосиновой лампе, которая — буквально — дает больше света, чем электрическая²². Такие суждения — не просто досужие мечтания героев. Дед высказывает свои самые заветные идеи, а внук доказывает верность этому принципу практически — научной работой. Если обратиться к биографическим данным, мы увидим, что свое главное открытие — «случайность» в чеховских текстах — Чудаков сделал вслед за критиками 1880—1890-х годов: Н.К. Михайловским, П.П. Перцовым, М.А. Протопоповым, А.М. Скабичевским, М.П. Неведомским и др. Научный метод Чудакова, который учился у В.В. Виноградова и уже в студенческие годы освоил труды Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума, был во многом возвращением к формальному методу. Таким образом, глубинное сходство между художественным и научными текстами автора не вызывает сомнений: в них обеих проявилась его вера в то, что забытые явления могут актуализироваться. Остается подробнее эксплицировать этот изоморфизм по отношению к художественному предмету.

Предметный уровень романа, так же как другие, одновременно и сохраняет, и разрушает идиллический хронотоп. В идиллии, в отличие от многих других древних жанров, быт и бытовые вещи не отвергались. Но они, во-пер-

20 Любопытно, что в такой системе рассуждений поэтика Достоевского — наиболее яркого выразителя «сущностного» подхода — предстает побочной ветвью эволюции литературы.

21 К этим чертам относятся изолированный хронотоп, связь поколений, апология прошлого, возвращение к истокам, близость к природе, эпическая открытость, отсутствие культурных табу и мн. др.

22 Ср.: «...желто-оранжевый язычок пламени был большой, с лист крыжовника — совсем не то, что тусклая электрическая лампочка под потолком» (с. 151).

вых, обычно представляли в условно-поэтическом, а не в реальном облики, а во-вторых и в-главных, существовали вне истории, в пространстве и времени частной жизни. У Чудакова предмет историзуется, как человек: каждая вещь имеет свою историю, и эта история происхождения или изготовления всегда рассказывается. Способ изображения людей и вещей в романе одинаков: и те и другие делятся на причастных либо к прекрасному прошлому, либо к печальному настоящему и соответствующим образом оцениваются²³. Мера всех вещей и всех людей — их принадлежность к культурно значимой парадигме, степень полезности и основательности. Все положительные герои — представители определенного рода. Так, члены семьи героя происходят из попов, дворян или однодворцев и помнят об этом, причем не просто проявляют интерес к своей генеалогии, а сохраняют соответствующую культуру — веру, нормы этикета, умение работать. Персонажи романа обладают не только знаниями, но и профессиональными умениями и навыками обращения с вещами. Такие навыки понимаются как своего рода «искусство» в значении «тэхне» или «дзюцу» — мастерство, которое можно усовершенствовать и в котором можно достичь высших степеней. Первоначальным условием овладения искусством является обучение у мастера, причем неважно, в какой области этот мастер достиг совершенства: дед — агроном, последователь академика В.В. Докучаева, а парикмахер Соломон Борисыч учился у знаменитого Базиля с Кузнецкого моста²⁴. «Важное» и «маловажное» в романе наглядно уравнивается. Это проявляется и в смещении иерархии «человек — вещь», но за счет не овеществления людей, а очеловечивания вещей, которые очень далеко уходят от традиционной «характерологической» функции и становятся равноправными с людьми персонажами.

Как у человека есть биография — рождение, взросление, воспитание, образование и т.д., — так и вещь имеет историю создания, продажи и покупки, смены хозяев, функционирования, ремонта и даже смерти. В романе костюм умирает вместе с дедом: «В любимом бостоновом костюме, сшитом еще до первой мировой войны, трижды лицованном, деда положили в гроб. На его мощной и стройной фигуре все это выглядело старомодно-изящно, сейчас же показалось ужасающе древним и ветхим» (с. 503). Предмет, как и человек, жил полной жизнью в идеальном довоенном мире, потом выживал, сохраняя достоинство, в советском посмертии, потом прекратил существование.

Смерть людей и утрата вещей — лейтмотив романа, придающий идиллии элегическую окраску, а характерологической функции предмета — экзистенциальные коннотации. В финальной главе «И все они умерли» говорится о том, что от людей, всю жизнь занимавшихся созданием тех или иных вещей, не осталось ничего²⁵. Нетрудно догадаться, что из-за не востребованности обречены на исчезновение и умения представленных в романе мастеров: плести

23 Многие герои романа, живущие в «идиллическом» бессобытийном времени, ранее были причастны к истории. Сосед — бывший заместитель Сталина по национальным вопросам, отец строил московское метро, знакомый доктор лечил Керенского и Крыленко и т.д., — в прошлом все участвовали в исторических событиях, даже конь, оказавшийся не «буденновцем», а «колчаковцем».

24 А Базиль, как мы узнаём из другой работы Чудакова, — «преемник Теофиля» [Чудаков 1989: 26].

25 Название этой главы было и одним из вариантов названия всего романа (Александр Павлович Чудаков. Сборник памяти. С. 86).

лапти, гнуть дуги, мастерить санки, запрягать лошадей, доить коров, наваливать сено; такова же судьба этикета — например, правил поведения за столом, которые становятся ненужными вместе с бабкиным столовым прибором из девяти предметов. В романе постоянно чувствуется личное отношение автора к ставшим ненужными вещам: он грустит об их утрате, как о смерти любимых людей. Так возникает объединяющее начало — то самое романтическое *эмоциональное отношение*, которое Чудаков-литературовед считал исходной точкой эволюционного процесса в изображении предметного мира. Писатель возвращается к тому, что ученый считал началом начал.

Это проявляется не только в элегических лейтмотивах. В романе можно обнаружить множество различных отношений к предметному миру, выраженных ранее в мировой литературе, от Гомера до Чехова.

Имена Гомера и Чехова появляются здесь не случайно. Отношение этих авторов к вещам сопоставил между собой не кто иной, как М. М. Бахтин: Чудаков оставил записи своих бесед с ним при обсуждении «Поэтики Чехова» в 1972 году. Согласно этим конспектам, Бахтин согласился с идеей о «равноценности существенного и несущественного» у Чехова, но заметил, что «лучше всего это было у Гомера»²⁶. Судя по всему, имелась в виду гомеровская эпическая объективность, приводящая к уравниванию противоположностей: «Важное и неважное смешивается. Но само это разделение сохраняется у него и даже подчеркивается. У Гомера все хороши — и Троя, и греки. Гомер не делает различий ни между чем. Все хорошо в этом лучшем из миров»²⁷. Однако, с точки зрения Бахтина, эпическая позиция основана на особом, недоступном Чехову взгляде на вещи «с высшей точки зрения»:

Вы хорошо показали, что он нарочито смешивает, уравнивает. Но почему? Не потому, что он нашел что-то высшее, какую-то высшую точку зрения, как Гомер, с точки зрения которого высокого и низкого нет. Совсем не так. У Чехова мы остро ощущаем неуместность деталей типа «А жарница в этой Африке...». А у Гомера — одинаковая уместность всего²⁸.

Именно гомеровская эпическая позиция — «одинаковая уместность всего» — господствует в романе «Ложится мгла на старые ступени», что, наверное, и делает это произведение столь привлекательным для самых разных читателей. Выражением такого отношения является, во-первых, приятие мира — восхищение, по-разному проявляемое дедом, отцом и Антоном²⁹. Во-вторых, в романе об интеллигенции торжествует, казалось бы, невозможная в данном случае эпическая простота и патриархальность: например, табуированные темы и слова звучат прямым текстом, но не ради эпатажа, а как бы в первозданной невинности, еще до всяких запретов³⁰. В-третьих, подобно Гомеру (фрагмент «Илиа-

26 Там же. С. 171.

27 Там же. С. 182—183.

28 Там же. С. 183.

29 Ср.: «И дед в сотый раз застывал с разведенными руками перед божественным таинством целесообразности Природы» (с. 64); «Свойство отца Антона всегда чем-нибудь восхищаться... дед именовал словом *адмирация*...» (с. 504—505); все повествование о прошлом от лица Антона полно «ностальгических восторгов» (с. 494).

30 Так, например, в романе неоднократно используется слово «говно», но не в переносно-пейоративном, а в предметно-вещественном значении, как полезная в хозяйстве вещь (с. 121, 292, 371).

ды», посвященный щиту Ахилла), Гесиоду («Труды и дни») или Вергилию («Георгики»), Чудаков подробно описывает технологический процесс создания полезных вещей членами «патриархального клана»: они делали сахар, крахмал, свечи, превращали старый плащ в ватерпруф, плели из конопли веревки, варили мыло, мололи зерно и пекли хлеб, обрабатывали кожи, создавали градусник и календарь. Нужные предметы обычно изготавливались в единственном экземпляре, и читатель чувствует, что подвиг создания этих рукотворных и неповторимых вещей действительно достоин запечатления в эпосе.

В романе, который неоднократно сравнивали с «Робинзоном Крузо», можно найти не только эпическое, но и просветительское отношение к предметам: весь он — ода человеческому разуму и умению. Дед приравнивает себя и членов своей семьи к путешественникам, заброшенным в «страну дикую» или «одичавшую» (с. 567). Однако условием успеха робинзонады XX века оказывается нечто большее, чем просто найденный на корабле ящик с инструментами. Она сближается с технократической утопией наподобие «Таинственного острова» Жюль Верна, где разворачивается тезис «инженер может все». В романе выживание становится возможно только потому, что в семье есть представители множества научных, технических и рабочих специальностей: агроном, химик, зоотехник, слесарь, лесоруб, косарь и т.д.

Изготовленные предметы получают причудливыми, как «мохнатый нескладывающийся зонтик из телячьей шкуры» (с. 138). В некоторых главах («Натуральное хозяйство XX века») такие предметы описываются в большом количестве, и порой кажется, что весь роман — экскурсия по вещной «кунсткамере», подобной той, которую Чудаков описал у Гоголя [Чудаков 1992: 25—45]. Однако ситуация сложнее: предметы, о которых здесь рассказывается, не экзотичны, а привычны для самих героев. Нужна временная дистанция и острающийся взгляд приезжего, чтобы члены «патриархального клана» смогли осознать, что зонтик делает его хозяина «живым Робинзоном» (с. 138). Правда, те же предметы или процессы их изготовления более чем экзотичны для читателей начала XXI века, в особенности молодых. Если Чудаков-литературовед сравнивал Гоголя с путешественником или этнографом, а гоголевское отношение к вещам описывал как торжество принципа «единого в своей необычности мира» [Там же: 36], то по отношению к Чудакову-писателю можно, продолжая метафору, сказать: перед нами взгляд научного работника историко-этнографического музея, представляющего своим молодым современникам экзотическую цивилизацию.

Присутствует в романе и «мелочно-живописно-пластическое видение предмета» [Там же: 35], унаследованное от Гоголя натуральной школой. Подобно авторам физиологий середины XIX века, Чудаков испытывает интерес к людям разных социальных групп (аристократы, офицеры, священники и другие люди «из бывших») и профессий (кузнец, сапожник, парикмахер, кочегар, шорник). В последнем случае всякий раз описывается их труд и быт через при-сущий им вещный мир³¹.

Доминирующее в романе идиллическое отношение к прошлому (его «идиллизация») выражается, среди прочего, в том, что вещи старого времени всегда

31 Интерес Чудакова к различным профессиям и профессиональным жаргонам заставил его взяться за издание книги Е.П. Иванова «Меткое московское слово» и предисловие к ней [Чудаков 1989].

характеризуются чертами, прямо противоположными всему советскому: подлинностью, основательностью и разумностью. Любые предметы, сделанные «тогда», крепки и почти вечны: бритва, купленная в день коронации Николая II, остра, как в первый день; швейцарские часы за полвека отстали всего на одну минуту; упомянутый выше пиджак из английского бостона служит 50 лет. Идиллия в данном случае противопоставлена элегии: мотив долгой жизни подлинных вещей выступает в качестве антитезы мотиву смерти. Однако при этом автор осознаёт, что люди вынуждены пользоваться старыми вещами, потому что никакие другие не доступны, а когда все-таки появятся новые и качественные предметы, то они быстро вытеснят старые, — и таким образом, несмотря на всю риторическую силу утверждения бессмертия вещей в романе, их смерть онтологически неизбежна.

Итак, мы видим, что в тексте, помимо обозначенной в подзаголовке идиллии, присутствует *память* множества жанров: героического эпоса, просветительского романа, романтической элегии, гоголевского гротеска, физиологического очерка, технократической (ретро)утопии и т.д. — список открыт для дополнений. Заметим, что Чудаков чрезвычайно высоко ценил бахтинскую идею «памяти жанра» и пытался подобрать для этого явно метафизического концепта реальное обоснование в поэтике³². А поскольку на тематическом уровне роман посвящен именно памяти и, по большому счету, представляет собой памятник (деду, родному городу, семье, вещам — всему, от чего не осталось следа), то получается, что тематика и поэтика, прямые высказывания автора и скрытый фундамент жанрового единства, на котором строится текст, изоморфны.

Желание обессмертить вещи прямо выражено не только в романе, но и в программной статье Чудакова, посвященной «ресологии»:

Реальный предмет эфемерен, он гибнет, тускнеет, меркнет, разрушается, «ржавеет золото и истлевает сталь». Из прошедших эпох в первоначальном виде доходит не так уж много вещей. Предмет словесного искусства неразрушаем, вечен, он «нетленнее пирамид» [Чудаков 1986б: 256].

Однако «нетленнее пирамид» у всех авторов «Памятников», начиная с Горация, оказывался вовсе не материальный монумент, а памятник-слово — бессмертные стихи. В данном случае декларация ученого прямо противоречит фигурации текста и выдает главную авторскую интенцию писателя: обессмертить вещь через слово.

Как мы показали, роман «Ложится мгла на старые ступени...» — энциклопедия множества ранее испытанных в литературе способов запечатления вещей. Но допускаются ли в его «предметный мир» случайности?

Достаточно очевидно, что эпический («гомеровский») взгляд на мир несовместим со случайностью; именно на это указывал Бахтин в процитированных выше высказываниях. Убеждение деда в присутствии «Божественного таинства целесообразности природы», способность отца героя восхищаться любым «величием», вплоть до сталинизма и маоизма, собственные восторги

32 По мысли ученого, материальным носителем «памяти жанра» является массовая литература — периферия литературной системы, куда попадают «отгоревшие» в большой литературе жанры. Здесь бахтинская мысль явно получала тыняновскую трактовку в духе «Литературной эволюции» (см.: [Чудаков 1986а: 73]).

Антон по самым разным поводам — все это охватывает предметный мир романа единым чувством «адмирации»³³. Если эмоциональное отношение к вещам гарантирует их неслучайность, как считал сам Чудаков, то в романе нет случайных предметов.

Зато в нем несомненно есть «случайные слова».

То, что автор представил своего героя Антона Стремоухова историком, не обмануло никого из читателей, а многим такой «перенос по смежности» показался даже художественно неудачным³⁴. «Филология» в этимологическом значении этого слова у Антона в крови: в детстве он мог заснуть, только повторяя красиво звучащие слова: «бастрык», «полба», «хромпик», «субфибрильный», «презерватив», «псориаз» и т.п. Ребенок не понимает значений этих слов, но обладает врожденным филологическим отношением к словам: чувствует их художественную выразительность, самоценность, «самовитость». В воспоминаниях о детском восхищении героя словами означающие уравниваются, и знаки из разных семантических полей встают в один ряд как необычные, выразительные и звучные³⁵. При этом означаемое элиминируется, уступая место формалистской «установке на выразительность», и торжествует своего рода первичное (заумное) творчество, глоссолалия: «Семафор, матадор, а не камень Лабрадор» (с. 78). К той же линии относится особое членение стихотворного текста, напоминающее «сдвигологию» Крученых³⁶, а также рассказы-анекдоты о «невозможных словах», похожих на язык Ильязда³⁷.

Взрослый герой сохраняет эту детскую любовь к слову, и в его высказываниях часто можно заметить противоречие: он любит не столько вещи, сколько их названия. Равноправными оказываются имя латышского писателя (Апсишу Екабе) и инструмент для изготовления лаптей (кочедык). Слово ставится выше вещи: «...больше всех лаптей вместе взятых, настоящих и будущих, ему нравилось само слово» (с. 178). Реальные вещи, как мы видели, оказываются тленны: «прожив» долгую жизнь, они в конце концов расподобляются, растворяются, исчезают, в то время как «бытие художественного предмета оборачивается существованием более реальным, чем жизнь самой природы» [Чудаков 1986б: 257]; «бытие» в этой цитате, несомненно, означает «жизнь в слове». Реализм смыкается с номинализмом: слова, как кажется, указывают на конкретные предметы, явления и действия, но благодаря звучности становятся самоценны и потому способны воспарить в беспредметные семиотические небеса. Таким образом, бессмертны оказываются именно слова, в то время как вещи могут быть всего лишь долговечны. Роман «Ложится мгла на старые ступени», как и все перечисленные выше литературоведческие труды Чудакова, — одна большая попытка преодолеть эту печальную закономерность, обратить всеобщее внимание на судьбу вещей в литературе и жизни и тем их обессмертить.

33 Исключением, вызывающим у деда и внука резкое неприятие, оказываются только те, кто насилует природу и/или подменяет истоки (Лысенко, Мичурин или Лепешинская, предложившая теорию рождения клетки из неорганического материала).

34 Александр Павлович Чудаков. Сборник памяти. С. 87, 103, 313, 345, 381.

35 В этом можно увидеть сходство с еще не сформулированным в те годы Якобсоном определением поэтической функции (перенос сходства на смежность).

36 «Погиб поэт — невольник! Честипал! Оклеветанный! <...> Молвой с свинцом!» (с. 86).

37 Гений орфографии Васька Восемьдесят Пять пишет «кердиич», «пестмо», «ашпрекоз» и т.д. (с. 82—83).

Библиография / References

- [Андреев 1988] — *Андреев Н.П.* Проблема тождества сюжета / Публ. В.М. Гацака // Фольклор. Проблемы историзма / Отв. ред. В.М. Гацак. М.: Наука, 1988. С. 230—243.
- (*Andreev N.P.* Problema tozhdestva syuzheta / Publ. by V.M. Gatsak // Fol'klor. Problemy istorizma / Ed. by V.M. Gatsak. Moscow, 1988. P. 230—243.)
- [Бердников 1972] — *Бердников Г.П.* О поэтике Чехова и принципах ее исследования // Вопросы литературы. 1972. № 5. С. 124—141.
- (*Berdnikov G.P.* O poetike Chekhova i principakh ee issledovaniya // Voprosy literatury. 1972. No. 5. P. 124—141.)
- [Гаспаров 1997] — *Гаспаров М.Л.* Поэзия и проза — поэтика и риторика // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 1997. С. 524—555.
- (*Gasparov M.L.* Poeziya i proza — poetika i ritorika // Gasparov M.L. Izbrannye trudy: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1997. P. 524—555.)
- [Гуковский 1965] — *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965.
- (*Gukovskij G.A.* Pushkin i russkie romantiki. Moscow, 1965.)
- [Лотман 1970] — *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- (*Lotman Yu.M.* Struktura khudozhestvennogo teksta. Moscow, 1970.)
- [Степанов 2007] — *Степанов А.Д.* Исток случайного у Чехова // Чеховиана. Из века XX в век XXI. Итоги и ожидания / Отв. ред. А.П. Чудаков. М.: Наука, 2007. С. 269—275.
- (*Stepanov A.D.* Istok sluchaynogo u Chekhova // Chekhoviana. Iz veka XX v vek XXI. Itogi i ozhidaniya / Ed. by A.P. Chudakov. Moscow, 2007. P. 269—275.)
- [Степанов 2009] — *Степанов А.Д.* Идиллия vs. прогресс: заметки о прозе А.П. Чудакова // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII—XIII—XIV. Тыняновские чтения. Исследования. Материалы / Отв. ред. М.О. Чудакова. М.: Водолей, 2009. С. 412—422.
- (*Stepanov A.D.* Idilliya vs. progress: zametki o proze A.P. Chudakova // Tynyanovskiy sbornik. Iss. 13: XII—XIII—XIV Tynyanovskie chteniya. Issledovaniya. Materialy / Ed. by M.O. Chudakova. Moscow, 2009. P. 412—422.)
- [Степанов 2021] — *Степанов А.Д.* Чехов и Флобер (к вопросу об эволюции «объективного» повествования) // Новый филологический вестник. 2021. № 1 (56). С. 266—278.
- (*Stepanov A.D.* Chekhov i Flober (k voprosu ob evolyutsii "ob"ektivnogo" povestvovaniya) // Novyy filologicheskiy vestnik. 2021. No. 1 (56). P. 266—278.)
- [Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Сост. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977.
- (*Tynyanov Yu.N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino / Comp. by E.A. Toddes, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova. Moscow, 1977.)
- [Успенский 1970] — *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970.
- (*Uspenskij B.A.* Poetika kompozitsii. Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoy formy. Moscow, 1970.)
- [Чудаков 1971] — *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
- (*Chudakov A.P.* Poetika Chekhova. Moscow, 1971.)
- [Чудаков 1973] — *Чудаков А.П.* Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя) // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации / Отв. ред. М.П. Алексеев и др. М.: Наука, 1973. С. 79—88.
- (*Chudakov A.P.* Problema tselostnogo analiza khudozhestvennoy sistemy (O dvukh modelyakh mira pisatelya) // Slavyanskije literatury. VII Mezhdunarodnyy s"ezd slavistov. Doklady sovetsoy delegatsii / Ed. by M.P. Alekseev et al. Moscow, 1973. P. 79—88.)
- [Чудаков 1980] — *Чудаков А.П.* Предметный мир Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 4 / Отв. ред. Г.М. Фридлиндер. Л.: Наука, 1980. С. 96—105.
- (*Chudakov A.P.* Predmetnyy mir Dostoevskogo // Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya. Vol. 4 / Ed. by G.M. Friedlender. Leningrad, 1980. P. 96—105.)
- [Чудаков 1981] — *Чудаков А.П.* К поэтике пушкинской прозы // Болдинские чтения / Отв. ред. М.П. Алексеев и др. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1981. С. 54—68.
- (*Chudakov A.P.* K poetike pushkinskoj prozy // Bol-dinskie chteniya. Gor'ky / Ed. by M.P. Alekseev et al. Gorky, 1981. P. 54—68.)

- [Чудаков 1985] — Чудаков А.П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность (К 175-летию со дня рождения) / Сост. В.В. Кожин и др. М.: Советская Россия, 1985. С. 259—280.
- (Chudakov A.P. Veshch' v mire Gogolya // Gogol': istoriya i sovremennost' (K 175-letiyu so dnya rozhdeniya) / Comp. by V.V. Kozhinov et al. Moscow, 1985. P. 259—280.)
- [Чудаков 1986а] — Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986.
- (Chudakov A.P. Mir Chekhova: Vozniknovenie i utverzhdenie. Moscow, 1986.)
- [Чудаков 1986б] — Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения / Под ред. М.Б. Храпченко и др. М.: Наука, 1986. С. 251—291.
- (Chudakov A.P. Predmetnyy mir literatury // Istoricheskaya poetika: Itogi i perspektivy izucheniya / Ed. by M.B. Khrapchenko et al. Moscow, 1985. P. 251—291.)
- [Чудаков 1987] — Чудаков А.П. О поэтике Тургенева-прозаика (Повествование — предметный мир — сюжет) // И.С. Тургенев в современном мире / Отв. ред. С.Е. Шаталов. М.: Наука, 1987. С. 240—266.
- (Chudakov A.P. O poetike Turgeneva-prozaika (Povestvovanie — predmetnyy mir — syuzhet) // I.S. Turgenev v sovremennom mire / Ed. by S.E. Shatalov. Moscow, 1987. P. 240—266.)
- [Чудаков 1989] — Чудаков А.П. Бытописатель и собиратель живого слова // Иванов Е.П. Меткое московское слово. Быт и речь старой Москвы. М.: Московский рабочий, 1989. С. 6—40.
- (Chudakov A.P. Bytopisatel' i sobiratel' zhivogo slova // Ivanov E.P. Metkoe moskovskoe slovo. Byt i rech' staroy Moskvy. Moscow, 1989. P. 6—40.)
- [Чудаков 1990] — Чудаков А.П. Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению / Отв. ред. З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая. М.: МАИК «Наука / Интерпериодика», 1990. С. 220—244.
- (Chudakov A.P. Edinstvo videniya: pis'ma Chekhova i ego proza // Dinamicheskaya poehtika. Ot zamysla k voploshcheniyu / Ed. by Z.S. Papernyj, E.A. Polotskaya. Moscow, 1990. P. 220—244.)
- [Чудаков 1991] — Чудаков А.П. О способах создания художественного предмета в русской классической литературной традиции // Классика и современность / Под ред. П.А. Николаева, В.Е. Хализева. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 164—169.
- (Chudakov A.P. O sposobakh sozdaniya khudozhestvennogo predmeta v russkoy klassicheskoy literaturnoy traditsii // Klassika i sovremennost' / Ed by P.A. Nikolaev, V.E. Khalizev. Moscow, 1991. P. 164—169.)
- [Чудаков 1992] — Чудаков А.П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992.
- (Chudakov A.P. Slovo — veshch' — mir. Ot Pushkina do Tolstogo. Moscow, 1992.)
- [Чудаков 2003] — Чудаков А.П. [Рец. на кн.:] Альферьева А.Г., Кожевникова Е.А., Коноплева Е.П., Малых И.В., Шипулина О.А., Щеглова С.А. Таганрог и Чеховы. Материалы к биографии А.П. Чехова // Чеховский вестник. 2003. № 13. С. 6—9.
- (Chudakov A.P. <Review of the book> Al'fer'eva A.G., Kozhevnikova E.A., Konopleva E.P., Malykh I.V., Shipulina O.A., Shcheglova S.A. Taganrog i Chekhovy. Materialy k biografii A.P. Chekhova // Chekhovskiy vestnik. 2003. No. 13. P. 6—9.)
- [Шкловский 1929] — Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7—23.
- (Shklovskij V.B. Iskusstvo kak priem // Shklovskij V.B. O teorii prozy. Moscow, 1929. P. 7—23.)
- [Шмид 2003] — Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- (Schmid W. Narratologiya. Moscow, 2003.)
- [Barthes 1968] — Barthes R. L'effet de réel // Communications. 1968. № 11: Recherches sémiologiques le vraisemblable. P. 84—89.
- [Lapushin 2010] — Lapushin R. "Dew on the Grass." The Poetics of Inbetweenness in Chekhov. New York: Peter Lang, 2010.

Александр Горбенко

Металитературоведческая рефлексия в романе-идиллии А. П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени»

Alexander Gorbenko

Metaliterary Reflection in Idyllic Novel *A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps* by A.P. Chudakov

Александр Горбенко (КГПУ им. В.П. Астафьева, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания; Сибирский федеральный университет, доцент кафедры журналистики и литературоведения; кандидат филологических наук) al_gorbenko@mail.ru.

Alexander Gorbenko (PhD in Philology; KSPU named after V.P. Astafiev, Associate Professor; Siberian Federal University, Associate Professor) al_gorbenko@mail.ru.

Ключевые слова: современный русский роман, металитературность, металитературоведческая рефлексия, полемика, аллюзия

Key words: contemporary Russian novel, metaliterary, metaliterary reflection, controversy, allusion

УДК: 82-3

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_313

UDC: 82-3

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_313

В статье изучается металитературоведческая рефлексия главного героя романа-идиллии А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени». В ряде эпизодов книги, не принадлежащих к числу ключевых, возникают различными способами «замаскированные» автором полемические аллюзии на идеи и концепции коллег по цеху автора книги — отечественных филологов разных поколений. Реконструкции этих аллюзий и анализу их функций в структуре романа и посвящена данная статья.

The paper studies the meta-literary reflection of the central character of novel-idyll *A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps* by A.P. Chudakov. Using various techniques, the author disguised polemical allusions, which appear in a number of episodes of the book that do not belong to the key episodes, to the ideas and concepts of Russian philologists of different generations — the author's workfellows. The reconstruction of these allusions and the analysis of their functions in the structure of the novel are the matter this article is devoted to.

Приход в художественную словесность отдельных филологов или функционирование в литературном поле авторов, получивших филологическое образование, имеет почтенную традицию, тянущуюся как минимум от формалистов опоязовской ветви. Однако в русской литературе, прежде всего в прозе постсоветской эпохи, возникло целое множество принадлежащих перу профессиональных филологов сочинений, которое с уверенностью можно описать как вполне сложившуюся тенденцию.

Эта тенденция соседствует со смежными. Одна из них — «поворот к нон-фикшен», первая фаза которого пришлась на десятилетие с середины 1990-х до середины 2000-х годов и была связана с довольно широким кругом имен от Д.А. Пригова и Л.С. Рубинштейна до М.Л. Гаспарова и А.К. Жолковского [Липовецкий 2008: 572—577]. Исследователи специально выделяют в рамках этого направления «всплеск литературного творчества российских художников» (тот же Пригов, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн и др.) [Плавинская,

Кукулин 2004: 253]. Другая — формирование примерно в этот же период «филологической» поэзии, которую В.И. Новиков описал как тупиковую ветвь русской поэзии: «*Nos habebit humus*, говорю я, подводя итоги филологического стихотворчества последних десятилетий» [Новиков 2007: 185]. Однако пассаж, итожащий этот абзац и всю статью Новикова, был более оптимистическим: «Но, уходя в землю, в гумус, филологический стих, уверен, послужит добротной почвой для дикорастущей, свежей и смелой “надфилологической” поэзии нового века» [Там же]. Наконец, именно в конце 1990-х годов начинается активная фаза изучения «филологического романа» (совпадающая с процессом создания новых образцов этой жанровой модификации). Ее началом можно считать одноименную статью В.И. Новикова [Новиков 1999], давшую импульс для активного изучения этого феномена в 2000—2010-е годы.

Теперь обрисуем контуры интересующей нас тенденции, необходимые для дальнейшего разговора, и остановимся на нескольких иллюстрирующих ее примерах.

В 2001 году в издательстве «Аграф» был опубликован роман В.И. Новикова (который, как и А.П. Чудаков, о котором по преимуществу речь пойдет ниже, много времени посвятил изучению и комментированию работ опоязовцев). Само название этого романа является отчетливо металитературным¹ — «Роман с языком». Весь «Роман с языком» построен как монолог подводящего «предварительные итоги» своей несчастливой жизни стареющего лингвиста-донжуана, адресованный не названной собеседнице. Металитературный план этого романа охватывает различные уровни его поэтики — от размышлений рассказчика о языке² (и его соотношениях с внеязыковой действительностью³) до автореференциальных пассажей об устройстве «Романа с языком»⁴. В 2007 году в издательстве «Intrada» вышел сборник статей Новикова

-
- 1 Кроме того, в этом заглавии есть необходимая автору двуплановость: оно одновременно является рематическим (по Ж. Женетту), то есть сигнализирующим читателю о том, что текст является романом, и содержит в себе «беллетристический» элемент (соединяющий, в свою очередь, академическую семантику с эротической; этот комплекс, намеченный в заглавии как элемент паратекста, активно реализуется в самом тексте).
 - 2 Ср.: «Сама история жизни Андрея Языкова в романе уходит на второй план, главным героем становится Язык» [Ладохина 2010: 65].
 - 3 Одно из таких рассуждений любопытным образом оказывается почти идентичным месту из романа-идиллии Чудакова «Ложится мгла на старые ступени», которое будет обсуждаться ниже: «Просто и безотчетно наслаждаться жизнью и женщиной могут только обыкновенные люди, как правило, писать не умеющие. Их внутренний субъективный мир остается неведом литературе и читателям — как внутренний мир, скажем, медведя. Вкус меда никакая словесность, никакой язык передать не в состоянии» (Новиков В. Роман с языком. М.: Зебра Е; АСТ, 2007. С. 24).
 - 4 Приведем обширный пример. После «раздевания Лотмана», предпринятого его молодым приятелем Борисом Смеяновым, обнаружившим ошибки в «Сотворении Карамзина», рассказчик размышляет о том, почему участвующая в этом разговоре «Аня никак не хочет признать объективную правоту» Смеянова: «Для нее Лотман — фигура слишком отвлеченная, заоблачная, доступная только телевизионному созерцанию, словом — практически неинтересная. А мне на какое-то мгновение становится вчуже понятно, как этого утомленного многолетним правдивым писаньем авторитетного и серьезного человека вдруг начинает заносить в неправильное, авантюрное пространство, где все шиворот-навыворот, где даже на вопрос: как тебя

«Роман с литературой», объединивший под своей обложкой историко-литературные и литературно-критические работы автора. В этом же году издательства «Зебра Е» и «АСТ» переиздали «Роман с языком», что усилило «эффект диалогии» этих книг Новикова.

Несколько лет спустя, в 2008 году, вышел дебютный роман А. А. Аствацатурова «Люди в голом», который тоже с полным основанием можно назвать металитературным. Так, одна из его финальных глав начинается с металитературного (или автореференциального, ярко иллюстрирующего вообще чрезмерно радикальный тезис Ж.-Ф. Жаккара о том, что «литература в первую очередь говорит о себе самой» [Жаккар 2011: 11]) рассуждения главного героя-нарратора: «Рассказ мой затянулся. Завяз, забуксовал в ненужных подробностях. Я пытался слепить что-нибудь эпическое и — вот, полюбуйте — снова стал ковыряться, как жук в дерьме. У меня всегда так»⁵. Высокой степенью металитературности, которая выражается в числе прочего в частом использовании диалога рассказчика с читателем, обладал и второй роман Аствацатурова «Скунскамера», вышедший в 2010 году⁶. Металитературный план сохранился и в двух других романах Аствацатурова, продолжающего сочетать литературоведческие штудии с карьерой прозаика, — «Осени в карманах» (2015) и «Не кормите и не трогайте пеликанов» (2019).

Через год после дебютного романа Аствацатурова был напечатан роман Е. Г. Водолазкина «Соловьев и Ларионов» (2009), в котором автор, филолог-медиевист, делает повествователя не только рассказчиком истории, но и субъектом иронии по поводу историографического и, шире, академического дискурса. Эта ирония реализуется на самых разных уровнях поэтики — от пространственных рассуждений рассказчика (то пародийных, то пародических, если пользоваться тыняновским различием) и профессионального историка Соловьева⁷ об отечественной истории и специфике историографического дискурса до иронического изображения институционального устройства мира профессиональных историков и массива ссылок (большая часть которых сфальсифицирована автором) и сносок, которыми сопровождается текст романа. Любопытно, что Водолаз-

зовут? — надо придумывать новый ответ... Надоедает говорить правду, пассивно воспроизводить информацию, пусть и малоизвестную. “Факты — воздух ученого”? — Ох, и ученому тоже иной раз хочется открыть форточку и проветрить свою седовласую голову» (Новиков В. Роман с языком. С. 241—242). И далее, после двойного пробела, рассказчик помещает фрагмент, в котором с помощью оценки своего предыдущего рассуждения как «вздора» камуфлирует его напряженную автометаописательность: «Но Смянову я этого не говорю. Такой вздор только самому себе можно молоть, про себя» (Там же. С. 242).

5 Аствацатуров А. Люди в голом. М.: Ad Marginem, 2009. С. 289.

6 Приведем два примера. Характерно, что оба они открывают главы. 1) Начало главы «Городовой моей души»: «“Ну, вот, Аствацатуров, — заметит язвительный читатель. — Вместо того чтобы писать как следует, связанно рассказывать грустную историю своей жизни, взялся за старое, снова пустился блохой скакать взад-вперед”» (Аствацатуров А. Скунскамера. М.: Ad Marginem, 2011. С. 234). 2) Начало главы «Небольшое отступление»: «Мой опус еще не закончился, дорогие читатели, и вам еще предстоит прочитать про “Операцию № 2”, но я уже снова предвижу недовольные лица критиков» (Там же. С. 274).

7 Релевой жизнетворческой моделью для Соловьева является объект его исторических штудий генерал Ларионов, что делает его метаисторическую рефлексию еще более напряженной. Подробнее о механизмах и сценариях жизнетворчества персонажей «Соловьева и Ларионова» см.: [Горбенко 2019: 84—92].

кин, как и А.П. Чудаков, делает главным героем своего романа не филолога, а историка⁸.

Все эти (мета)романы объединены набором общих черт. 1) В их центре — главный герой, являющийся диегетическим нарратором (по В. Шмиду); исключение составляет Соловьев, чья фигура существует только в плане диегезиса, и отчасти чудаковский Стремоухов, который существует в обоих этих режимах попеременно⁹. 2) Все эти герои — ученые-гуманитарии: историки Соловьев и Стремоухов, литературовед Аствацатуров, лингвист Языков (у Новикова). 3) Третья особенность, тесно связанная с двумя предыдущими, состоит в том, что все эти, по преимуществу диегетические, нарраторы являются несомненными романскими альтер эго «конкретных авторов» [Шмид 2008: 46] (с безусловной, в каждом случае своей дистанцией, отделяющей их от их создателей). 4) Все обсуждаемые романы в достаточно высокой степени металитературны (что объясняется, помимо всего прочего, изначальной сферой профессиональных занятий авторов)¹⁰. При этом все они в разной степени соответствуют критерию, выдвинутому В.Б. Зусевой-Озкан, согласно которой «[р]оман становится метароманом лишь в том случае, если произведение обсуждается как целое, как особый мир (Здесь и далее курсивы принадлежат цитируемым авторам. — А.Г.)» внутри него самого [Зусева-Озкан 2014: 33].

Однако проза филолога (в нашем случае — литературоведа, историка литературы) может порождать и иную разновидность метатекстуальности¹¹, уже не тот «пласт, в котором, — согласно классическому лаконичному определению Ю.М. Лотмана, — объектом изображения становится само литературное изображение» [Лотман 1995: 434]. На страницах фикциональной прозы концептуально мыслящий ученый получает возможность выражать свое отношение к построениям коллег по цеху не напрямую, как конкретный автор, а опосредованно, как это и происходит в произведении искусства¹². Таковую версию метатекстуальности мы будем называть металитературоведческой рефлексией или металитературоведческим планом.

Сходным образом обстоит дело, например, в романе Водолазкина «Авиатор» (2016), в котором автор скрыто полемизирует с теоретическими идеями

- 8 Отчасти это можно объяснить тем, что историк вообще стал одной из доминирующих фигур русских романов 2000—2010-х годов, на что уже неоднократно обращалось внимание (см., например: [Эткинд 2016: 285]). Помимо уже упомянутых книг Чудакова и Водолазкина достаточно вспомнить столь несходные романы, как «Оправдание» Д. Быкова (включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов), «Журавли и карлики» Л. Юзефовича, «Каменный мост» А. Терехова или романы В. Шарова.
- 9 О смене точек зрения в романе, где главный герой Антон (объект повествования) регулярно оказывается носителем функции повествователя, писало, пожалуй, большинство исследователей книги (см., например: [Булкина 2012: 200; Жолковский 2002; Лапушин 2009: 388—389; Немзер 2002: 245; Паперный 2005: 213]).
- 10 Ср. перечень ключевых черт «филологического романа» [Ладохина 2010: 51—52], часть которых сформулирована так, что едва ли поддается однозначному истолкованию (например, О.Ф. Ладохина утверждает, что автор такого романа «создает атмосферу импровизации, тем самым приглашая читателя к процессу со-творчества» или «широко раздвигает границы произведения» [Там же: 52]).
- 11 Правда, в некоторых случаях металитературоведческий элемент может при этом не принадлежать к металитературному плану; подробнее об этом см. ниже.
- 12 Ср. подход, который предлагает В.Б. Зусева-Озкан, опирающаяся на другую, по преимуществу французскую, нарратологическую традицию и допускающая, к примеру, существование такой инстанции, как «автор-персонаж» [Зусева-Озкан 2014].

раннего В. Б. Шкловского, прежде всего с ключевой из них — идеей остранения¹³. Этот пример демонстрирует, что возможны случаи, когда металитературоведческий компонент может не быть при этом металитературным: в указанном случае Водолазкин ведет полемику с концепцией Шкловского, не прибегая к помощи элементов металитературного арсенала.

Схожий, но менее явно выраженный металитературоведческий план обнаруживается и в книге «Ложится мгла на старые ступени», оставшейся единственным масштабным художественным сочинением выдающегося историка русской литературы XIX в. А. П. Чудакова, публикатора и комментатора научного наследия своих «заочных» и реальных учителей (Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова, С. М. Бонди и др.) и внимательного мемуариста, одного из хроникеров напряженной жизни, которой жила отечественная филология советского времени.

Мы называем инкорпорированные в текст романа аллюзии на литературоведческие построения коллег автора книги металитературоведческой рефлексией, несмотря на то что ее главный герой историк, а не филолог¹⁴, именно потому, что, как будет показано ниже, эти аллюзии должны быть отнесены прежде всего к сфере авторской интенции, которая, в числе прочего, определяет и сферу сознания героя. Кроме того, Антон Стремоухов, как уже говорилось выше, а до этого неоднократно отмечалось нашими предшественниками, является более чем прозрачным романым альтер эго автора¹⁵.

13 Нам уже приходилось достаточно подробно писать об этом, см.: [Горбенко 2019: 93–94].

14 Правда, уже в университете герой со смущением обнаруживает в себе филологические наклонности: «...больше всего Антону нравились занятия — это смущало, — которые проходили не на истфаке, а у филологов...» (Чудаков А. П. *Ложится мгла на старые ступени*: Роман-идиллия. 5-е изд., стер. М.: Время, 2012. С. 393. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием номера страницы). Однако «[в] филологи Антон явно не годился» по причине склонности к эмпатии, мешающей занять позицию «внезаходимости»: «На спектакле Марсея Марсо в клубе МГУ, когда великий мим стал изображать дуэль Пушкина, Антон опустил голову и на сцену не смотрел, а потом выскочил из зала», не в силах смотреть, как «[н]а твоих глазах убивают Пушкина» (с. 404). Ср. дневниковую запись А. П. Чудакова от 12 февраля 2005 года, где он приводит слова Т. Н. Толстой, которая на творческом вечере в Гамбургском университете «сказала о вечной печали по России до 1917 г. и смерти Пушкина. Я горячо поддержал; сказав, что к ней можно применить слова Розанова о Лермонтове — “вечно печальная дуэль”. Дуня Смирнова плачет, когда о дуэли заходит речь. Не удивляюсь, я почти тоже. Рассказал им, как не мог досидеть эту сцену в показе мима Марсея Марсо: на твоих глазах убивают Пушкина!..» (с. 592). Отметим здесь попутно, что чуждость Антону филологической работы по причине его излишней для таковой чувствительности иллюстрируется именно «пушкинским» примером. Ср. в последней главе романа, где нарратор сообщает о переживании Антоном смерти Пушкина, встроенном во вполне привычную для русской культуры христологическую перспективу: «С какого-то времени он (Антон. — А. Г.) начал переживать смерть Пушкина как личное горе, свой день рождения, совпадающий с датой его смерти, праздновать перестал, потому что почти заболел в этот день и нисколько не удивлялся явлению стигматов — когда в день распятия Христа у некоторых людей появляются кровоточащие раны на запястьях и ступнях» (с. 486).

15 По мнению М. Балиной, «роман Чудакова — это автофикция (autofiction), построенная на основе реальных событий, отфильтрованных в памяти с восторженной точки зрения ребенка» [Balina 2018: 199]. Кроме того, исследовательница отмечает «нефикциональный характер» прозы Чудакова и считает, что акцент на «автобиографическом характере» «Ложится мгла на старые ступени» был усилен в издании 2012 года, где роман сопровождается выдержками из эго-документов автора [Ibid.: 196].

В 22-й главе романа Чудакова, носящей название «Озеро», есть эпизод, в котором Антон вспоминает, как однажды ехал в Москву на 92-м поезде. Его попутчиком оказался «энергичный мужчина лет тридцати пяти, назвавшийся: Леонид Корнилов, поэт» (с. 237). Корнилов говорил о литературе, «поражая Антона смелостью суждений». Одно из «смелых суждений» Корнилова носило «пушкинистский» характер: «Пушкин же исписался! Думаешь, почему он перешел на прозу? Стихи уже не шли. И вообще фигура его преувеличена. Все, кто твердят: великий, гениальный, забыли, как он вышел в гении, не читали его со школы» (там же).

Уже то, как Корнилов аттестует себя, недвусмысленно сигнализирует о том, что он фигура откровенно пародийная. Помимо всего прочего, он вручает Антону газеты со своими стихотворениями, из названий которых становится известно, что «печатался он в городах, через которые проходил 92-й» (с. 238). Много лет спустя Антон, градус сакрализованности отношения которого к Пушкину с возрастом не ослабевает, захочет доказать попутчику его неправоту. «Но Пушкин остался неотмщенным — имя Леонида Корнилова в центральной прессе Антону не попало ни разу» (Там же).

Как кажется, в этой главе Чудаков-пушкинист ведет скрытую, замаскированную пародийной фигурой поэта-графомана Корнилова, полемику с одним из своих коллег по литературоведческому цеху. Роман «Ложитесь мгла на старые ступени» был закончен в 2001 году. В этом же году вышла быстро ставшая знаменитой книга А.И. Рейтבלата «Как Пушкин вышел в гении». Смысловым центром этой книги, написанной в методологическом русле исторической социологии литературы, стала одноименная статья [Рейтблат 2001], которая была посвящена скрупулезному исследованию механизмов формирования прижизненной литературной репутации Пушкина как «гения». Словосочетание «как Пушкин вышел в гении» затруднительно счесть чем-либо иным, кроме сигнала означенной полемики, уже хотя бы потому, что оно, насколько нам удалось установить, не фиксируется ни в каких источниках, помимо работы Рейтבלата (а затем и романа-идиллии Чудакова). Например, Национальный корпус русского языка фиксирует только одно вхождение этой конструкции — в беседе В. Стельмах с И. Николаевой, в самом начале которой упоминается книга Рейтבלата¹⁶.

Кроме того, наше предположение может поддерживаться еще одним, хотя и, разумеется, косвенным обстоятельством — тем, что в журнальном варианте книги Чудакова, вышедшем в журнале «Знамя» в 2000 году, то есть до публикации книги Рейтבלата, отсутствовал ряд вошедших в отдельное издание романа глав, к числу которых принадлежит и глава «Озеро».

Книга А.И. Рейтבלата (и в первую очередь как раз ее заглавная статья) вызвала болезненную реакцию как консервативно, так и традиционалистски (если следовать различению, предложенному К. Манхеймом [Манхейм 1994: 593—597]) настроенной части российского филологического сообщества. Так, историк литературы А.С. Немзер, в 1990—2000-е годы сосредоточивший свои усилия на литературной критике, утверждал в довольно резкой рецензии, что «в гении вообще “не выходят”», и заключал, что «[з]аглавный очерк книги Рейтבלата удивляет сочетанием тривиальности ... и предвзятости» [Немзер

16 Стельмах В. Кафедра жизни. Беседа с Ириной Николаевой // Октябрь. 2001. № 11. С. 146—153.

2003: 511]¹⁷. Чудаков же, если наша реконструкция верна, выбрал иной, более изощренный способ полемики с построениями Рейтблата¹⁸.

Другое металитературоведческое место в «Ложится мгла на старые ступени» тоже связано с Пушкиным. В последней, 38-й главе книги Антон говорит своему другу Юрику Ганецкому во время одного из их частых споров по гуманитарным вопросам: «А великий поэт? Он сам потрудился себя записать, да как! Внутренний мир Пушкина я знаю лучше, чем твой, хотя слушаю твое глаголение чуть не ежедневно уже пятнадцать лет» (с. 491).

По всей вероятности, слова Антона отсылают к знаменитому вопросу-рассуждению М.Л. Гаспарова¹⁹, содержащемуся в статье «Филология как нравственность»: «...между мною и самым интимным моим другом лежит бесконечная толща взаимонепонимания; можем ли мы после этого считать, что мы понимаем Пушкина лучше, чем собаку Каштанку?» [Гаспаров 2012: 149]. В «Записях и выписках»²⁰ (в корпус которых, напомним, включена и «Филология как нравственность», и которые, по мнению Н.Л. Елисеева, стали одним из адресатов полемики в романе «Ложится мгла на старые ступени» [Елисеев 2002]) Гаспаров варьирует это рассуждение так:

Когда мы читаем старые «Разговоры в царстве мертвых» — Цезарь со Святославом, Гораций с Кантемиром, — мы улыбаемся. Но когда мы сами себе придумываем разговор с Пушкиным или Горацием, то относимся к этому (увы) серьезно. Мы не хотим признаться себе, что душевный мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки²¹.

Заметим, что этот тезис, ставший впоследствии одним из излюбленных положений Гаспарова, он впервые высказал существенно раньше — в письме

17 Вообще говоря, схожие реакции на книгу Рейтблата продолжали появляться на протяжении всех двадцати лет, прошедших со времени ее выхода. Ограничимся одним малоизвестным, но крайне показательным примером, взятым из объемной 35-страничной коллективной работы под названием «Комментарии к тексту А.И. Рейтблата «Как Пушкин вышел в гении (о литературной репутации Пушкина)»», большая часть которой осталась без подписи. Авторы «комментариев», стараясь опровергнуть один за другим аргументы Рейтблата, в конечном итоге, характерным образом апеллируя к категории убедительности, приходят к выводу: «Что касается содержания провокационной главы «Как Пушкин вышел в гении», мы бы рекомендовали очень осторожно относиться к мнению А.И. Рейтблата при представлении его студентам. Аргументы о том, что Пушкин *вышел в гении* благодаря продуманной технологии, нас не убедили. Талант Пушкина для нас очевиден, он родился гениальным, а не *вышел в гении*, как считает Рейтблат» ([Б.а.] Комментарии к тексту А.И. Рейтблата «Как Пушкин вышел в гении (о литературной репутации Пушкина)» // Проходит время — одно лишь слово остается: сборник науч.-метод. материалов ко дню основания кафедры литературы / Под ред. А.С. Черноусовой. Пермь: Перм. гос. ин-т культуры, 2018. С. 53).

18 В этой связи любопытно сравнить отзыв Немзера на книгу Рейтблата и его же апологетическую рецензию на «Ложится мгла на старые ступени». См.: [Немзер 2002].

19 Любопытно, что Гаспаров (две последние книги которого, «Записи и выписки» и «Экспериментальные переводы», были, «по его формуле, “творческими”» [Дубин 2006: 307]), в отличие от Чудакова, Новикова, Водолазкина или Аствацатурова, не пробовал себя на поприще романиста. Однако в «Записях и выписках» он, по верному замечанию Б.В. Дубина, предпринял попытку «пародирования всей литературы, а в первую очередь — романа и мемуаров» [Там же: 307, 308].

20 Статья «Критика как самоцель».

21 Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 215.

к А.К. Жолковскому, предположительно датированном самим адресатом 1975 годом, читаем: «А читать в душе у Дон-Гуана или у Пушкина — это простительно Ахматовой, но не нам»²².

В посвященном Гаспарову эссе «Что он для меня значил», начинающемся с цитированного фрагмента статьи «Филология как нравственность», М.И. Шапир приводит фрагмент из «Добавлений и замечаний к наброску “Методологии точного литературоведения”» Б.И. Ярхо: «Скелет данной собачки Жучки столь же неповторим, как “Божественная комедия”...»²³ — и комментирует его так: «В словах о “скелете собачки Жучки”, который столь же неповторим, как “Божественная комедия” Данте, мне видится прямая параллель с гаспаровским афоризмом про Пушкина, который нам не более понятен, чем “собака Каштанка”»²⁴. Развивая эту мысль, Шапир отмечает принципиальное расхождение в логике Ярхо и Гаспарова (который, как известно, говорил о себе как об «эпигоне» Ярхо²⁵): «У Ярхо это одна из бесчисленных аналогий между природным (биологическим) и культурным: он говорит о некоем реальном четвероногом. А у Гаспарова — это всего лишь риторическое лукавство: Каштанка —

22 «Знакомых мертвецов живые разговоры...»: Семь писем М.Л. Гаспарова / Публ. и коммент. А.К. Жолковского // М.Л. Гаспаров. О нем. Для него: Статьи и материалы / Сост., предисл. М. Акимовой, М. Тарлинской. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 287. Комментируя это критическое по отношению к пушкинистским штудиям А.А. Ахматовой суждение, Жолковский называет его «[л]юбим[ой] структуралистск[ой] мысль[ю] МЛ (М.Л. Гаспарова. — А.Г.), принципиально — и, боюсь, чрезмерно — самоограничительн[ой]». «К счастью, — добавляет Жолковский, — он не всегда следовал своему <у> ригоризму, охотно читая, например, в душе Бахтина...» (Там же). В качестве примера «чтения в душе Бахтина» Жолковский приводит выдержку из более позднего (от 14 июня 1992 года) письма к нему автора «Филологии как нравственности»: «Кто-то в разговоре сказал: “А ведь Бахтин был одним из самых авторитарных писателей”. Не помню, был ли собеседник знаком с ним или судил по его сочинениям; по сочинениям и я чувствовал в его мысли постоянно подразумеваемое: “а если факты это недостаточно подтверждают, то тем хуже для фактов”» (Там же. С. 312). Однако этот пример едва ли можно считать иллюстрацией нарушения Гаспаровым его ригористического принципа. Этому мешает оговорка Гаспарова («я чувствовал в его мысли»), тогда как «чтение в душе» осуществляется, как правило, с помощью «[б]езоговорочно[го] употреблени[я] глаголов внутренних процессов», которое, хотя и «может встретиться и в фактуальных текстах, причем подразумевается чистое предположение со стороны автора или наличие источника его знания», все же является одним из конститутивных признаков художественного повествования [Шмид 2008: 34].

23 *Шапир М.И.* Что он для меня значил // Вечер памяти Михаила Леоновича Гаспарова (8 декабря 2005 г.): Сб. материалов / Отв. ред. И.Ю. Белякова. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. С. 60. Цитируемый текст см.: [Ярхо 2006: 361 (2-й paginaции)].

24 Там же. С. 61.

25 Такая самохарактеристика содержалась в его письме к Н.В. Брагинской от 21 августа 1984 года: «...я его (Б.И. Ярхо. — А.Г.) эпигон, вполне в том сознателен (сам смеюсь про себя, когда в разговоре говорю цитатами из него...), и стараюсь только об одном — чтобы не скомпрометировать такой оригинал таким списком» (Ваш М.Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова / Сост. Е. Шумилова. М.: Новое издательство, 2008. С. 29). Позднее Гаспаров воспроизвел эту автохарактеристику во входящем в «Записи и выписки» эссе «Семиотика: взгляд из угла» (*Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 319). Как кажется, такое риторическое самоуничижение было частью автоматифотворческой стратегии, которой старательно придерживался Гаспаров.

литературный персонаж и как таковой благодаря Чехову, уж конечно, нам понятнее Пушкина»²⁶.

Вопрос о том, чей внутренний мир более понятен внешнему наблюдателю, объединивший трех выдающихся отечественных приверженцев «точного литературоведения» разных поколений Б.И. Ярхо, М.Л. Гаспарова, М.И. Шапира, решался по-разному.

У Гаспарова внутренние миры «самого интимного друга», Каштанки и Пушкина (а также прибавившегося к ним «древнего ассирийца») оказываются одинаково непрозрачными. Такой «филологический агностицизм» или, по словам А.Л. Зорина, «радикальный гносеологический пессимизм» [Зорин 2006: 299], как хорошо известно, был одним из фундаментальных компонентов гаспаровского подхода. С наибольшей степенью вообще присущей ученому отточенной афористичности суть этого подхода была выражена, пожалуй, в научно-популярной статье «Филология как нравственность», первоначальный вариант которой к тому же носил полемический характер²⁷.

Рассуждение Шапира менее пессимистично и более отвечает выработанным в нарратологии за последние полвека представлениям о «прозрачности сознания» [Cohn 1978], предельная степень которого достижима именно в художественной прозе [Шмид 2017]: внутренний мир Каштанки для наблюдателя понятнее мира Пушкина, поскольку первый, в отличие от второго, вымышлен и исчерпан границами обнимающего его художественного мира.

Для Антона Стремоухова внутренний мир Пушкина оказывается более знакомым, нежели внутренний мир близкого друга. Такое положение вещей в романе поддерживается другим диалогом, произошедшим между Антоном и Юриком сотней страниц раньше и вновь подчеркивающим «нарративный» склад ума историка Стремоухова. Во время этой беседы Ганецкий ставит своему другу такой «диагноз»: «Да какой из тебя историк! Вся твоя ментальность — другая абсолютно. Я не видел человека, который бы так по уши был погружен в слово. Ты и историю-то представляешь как словесный поток»; на что Антон вполне в духе построений Хейдена Уайта (чья «Метаистория» [Уайт 2002] была опубликована в 1973 году, то есть вскоре после времени, на которое пришлось студенчество Антона) и его последователей, хотя и совершенно независимо от них, отвечает: «А есть иная?» (с. 397).

Предпоследний абзац первоначальной версии статьи Гаспарова «Филология как нравственность», опубликованной в «Литературном обозрении» в 1979 году, оканчивается такими словами:

Было сказано, что в картинах Рубенса мы ценим не только его трудов, но и трудов всех тех бесчисленных художников, которые не вышли в Рубенсы. Помнить об

26 Шапир М.И. Что он для меня значил. С. 61.

27 Первоначальная версия гаспаровской статьи была написана в 1979 году в качестве реплики в дискуссии, инициированной «Литературным обозрением», и была полемически направлена против литературоведов, работавших в глубоко чуждом Гаспарову методологическом русле, в первую очередь против В.В. Кожина. При переиздании статьи Гаспаров, по точному выражению М. Вахтеля, «затушевал следы полемики с ним» и вообще ослабил полемическую ноту [Вахтель 2017: 473]. Подробнее о контексте первоначальной версии гаспаровской статьи см.: [Там же: 462—480]; републикация ее текста: [Там же: 481—485].

этом — нравственный долг каждого, а филолога — в первую очередь [Вахтель 2017: 485].

Нам неизвестно, ориентировался ли на гаспаровские слова о «художниках, которые не вышли в Рубенсы» Рейтблат, создавая свою формулу «Как Пушкин вышел в гении». Во всяком случае, эта связь никак не эксплицирована Рейтблатом: ни в статье «Как Пушкин вышел в гении», ни во всей книге, которой дала заглавие эта статья, имя Гаспарова не упомянуто. Однако, вне зависимости от того, была ли здесь осознанная ориентация, бессознательная опора или случайная перекличка, перед нами любопытное обстоятельство: заглавная формула Рейтבלата, с которой устами своего героя полемизирует Чудаков, отчасти восходит к словам из статьи Гаспарова (или невольно перекликается с ними), идеи которого стали еще одним объектом полемики в романе Чудакова.

Очередное металитературоведческое место возникает в 30-й главе книги Чудакова, когда Антон, беседуя с шахматистом и «страстным книголюбом» (с. 44) Егорычевым, замечает:

Когда читаешь подряд русские газеты конца века, берет тоска и зависть. Казань, Нижний Новгород, Киев по интеллектуальному уровню не уступали столицам. Полистайте «Казанский телеграф» или «Одесские новости». То, что сделали с провинциальными культурными гнездами, — одно из тягчайших преступлений большевиков (с. 369).

Вероятно, это рассуждение о богатстве и пестроте культурного ландшафта Российской империи, увиденное на контрасте с советским положением дел, отчасти инспирировано опытом самого А.П. Чудакова, который в поиске откликов на чеховские произведения фронтально штудировал дореволюционную периодику. В очерке «Учусь у Виноградова» Чудаков писал об этом так:

Слова ВВ (В.В. Виноградова, — А.Г.), что он прочел все журналы первой трети XIX в., продолжали сильно меня волновать. Очевидно, не без их влияния мне захотелось сделать что-нибудь такое же. Я решил тоже просмотреть все русские журналы и газеты 1883—1904 годов, собрав всё, что писали о Чехове²⁸.

В следующей главе Чудаков помещает почти идентичное рассуждение о «культурных гнездах», принадлежащее уже рассказчику:

Старший преподаватель Тотлебен (его готовую диссертацию еще до войны сняли с защиты за мелкость темы) читал спецкурс о российских культурных гнездах, которых, оказывается, было множество — самарское, казанское, иркутское, тифлисское, самаркандское, минское... Каждое занималось статистикой, изучало локальную историю, этнографию, местные наречия и фольклор, имело прекрасно

28 Чудаков А.П. Учусь у Виноградова // Тыняновский сборник. Вып. 10: Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновские чтения / Ред. Е.А. Тоддес. М.: Книжная палата, 1998. С. 863. Подробнее об этом проекте, растянувшемся на несколько десятилетий, см.: [Горячева 2007; 2022]. (Любопытно, что название очерка [Горячева 2007] построено по «чудаковской модели» — «Работаю с А.П. Чудаковым».) Результаты этого многолетнего и чрезвычайно кропотливого труда увидели свет уже после смерти ученого. См.: Чудаков А.П. А.П. Чехов в прижизненной критике. 1882—1904. Библиографическая монография-указатель. Т. 1. М.: Театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2022.

поставленную газету, не уступавшую столичным. Материал этот — золотое дно! — совершенно не изучен» (с. 393).

В обоих этих рассуждениях об утраченных интеллектуальных центрах, находившихся за пределами ядра Российской империи, почти дословно воспроизводится центральная категория книги Н. К. Пиксанова «Областные культурные гнезда», прочно вошедшей в обиход регионалистских исследований (хотя ее рецепция и сопровождается, как правило, продуктивной критикой и рядом уточнений; чудаковская рецепция тоже окрашена полемически, о чем пойдет речь ниже).

Пиксановская концепция «областных культурных гнезд» была создана во второй половине 1920-х, а излагающая ее книга успела выйти в 1928 году, под самый занавес относительно свободного периода развития русской науки о литературе, закончившегося на рубеже 1920—1930-х годов. Суть же этой концепции состояла в принципе «топографическ[ой] дифференциаци[и] культуры», который, начиная с «различения[я] двух столичных гнезд» русской литературы [Пиксанов 1928: 18] (находившихся между собою в отношениях «[с]оучастия[я] или соперничеств[а] в созидании культуры»), должен быть затем применен и к периферии Российской империи [Там же: 17]. Такие «гнезда», согласно логике Пиксанова, служат «поставщиками» выпестованных в них талантов столице [Там же: 30] (старшее поколение сибирских областников называло такое положение дел «абсентеизмом»). В этом смысле судьба Антона Стремоухова отчасти воспроизводит такой сценарий: одаренный юноша уезжает из провинциального Чебачинска в Москву и остается там, — с той разницей, что Антона нельзя назвать в полном смысле слова «местным», поскольку он, хотя и родился в Северном Казахстане, был сыном родителей, которые добровольно уехали из Москвы накануне Большого террора, не дожидаясь возможных репрессий:

...тут отец сделал, как говорила мама, второй умный шаг в своей жизни (первый, понятно, был — женитьба на ней) — уехал из Москвы. Тогда говорили: НКВД найдёт везде. Отец понял: не найдёт. Не будут искать. Не смогут — слишком много дел в столице. И — исчез из поля зрения. Много раз говорил потом, что не может до сих пор взять в толк, как люди, вокруг которых уже пустота, уже замели начальников, заместителей, родственников, — почему они сидели и ждали, когда возьмут их, ждали, будучи жителями необъятной страны?... (с. 44).

В этом смысле стоит скорее говорить не об «абсентеистском» отъезде в столицу. Напротив, герой возвращается в Москву, обогатившись опытом жизни в суровых краях, и тем самым как бы компенсирует положение своих родителей, оставшихся в Чебачинске.

Вполне возможно, что сумма этих обстоятельств сделала построения Пиксанова особенно привлекательными для потомка ссыльных А. П. Чудакова, будучи одновременно важной точкой для полемики по поводу места «культурного гнезда» в сложно устроенной системе имперского разнообразия, соотношений «культурного гнезда» и столицы. Тем более что эта концепция нашла свой отклик в романе, являющемся «робинзонадой» о жизни семьи Саввиных-Стремоуховых. Эта семья соединила в себе духовенство с дворянством и неустанными ежедневными усилиями сумела сохранить «старую» культуру. Напряжение между, казалось бы, совсем не идиллическими условиями

жизни стоящей в центре книги семьи и той продуктивной ностальгией, которая служит импульсом сохранения и воспроизведения дореволюционного вещного мира, вынесенных из семейного прошлого интеллектуальных привычек и этических установок, делает жанровую автохарактеристику «роман-идиллия» оправданной и точной. Иными словами, чудаковская «идиллия» посвящена истории «культурного гнезда» в масштабе, уменьшившемся от «областного» до «семейного» по причине многочисленных исторических катаклизмов XX века, большая часть которых напрямую коснулась семьи главного героя. В этом смысле метафора семьи как автономного и самодостаточного гнезда обретает в романе Чудакова еще один, маркированный историко-литературной «краской» обертон.

Чудаковский роман-идиллию «Ложится мгла на старые ступени» неоднократно пробовали описать как своего рода побочный продукт историко-литературных занятий автора²⁹. Такая концептуализация книги существенно спрямляет углы, однако в целом тезис о глубинной связи академического и художественного дискурсов в случае автора «Поэтики Чехова» является и бесспорным, и продуктивным³⁰, позволяя в числе прочего проследить вероятные истоки металитературоведческого плана романа-идиллии. Можно предположить, что одним из таких источников стал важнейший элемент поэтики и прагматики русской литературы XIX века, которую внимательно изучал Чудаков. Наиболее отчетливо этот элемент описал Г.С. Морсон, проникательно и справедливо утверждавший, что русская литература на протяжении существенной части XIX столетия осознала и создавалась ее творцами как «неправильная» по сравнению с «нормальными» западноевропейскими литературами, формируясь как антитрадиция по отношению к ним. По его словам, «облик дореволюционной истории русской литературы можно описать как восходящую спираль все более экстенсивных нарушений “западных” эстетических норм и все более крайних определений литературы как антилитературы или металитературы» [Morson 1986: 25].

Одним из центральных примеров, фундирующих построения Морсона, стал широко известный фрагмент статьи Л.Н. Толстого «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» (1868), содержащий ответ на вопрос «Что такое Война и Мир?»: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника»³¹. Начав с этого апофатического определения, Толстой переходит к катафатической части своего рассуждения:

Война и Мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много

29 Например, по мнению Н.А. Богомолова, в книге Чудакова «авторское сознание словно отодвинуто на задний план. Всякому читателю очевидно, что доминантой всего примечательного текста является предметный мир — то самое, что стало предметом (приносим извинения за тавтологию) преимущественных литературоведческих интересов самого автора» [Богомолов 2009: 38].

30 В более широкой перспективе о синтезе в «Ложится мгла на старые ступени» элементов фикшен и нон-фикшен см.: [Горбенко, Чекушин 2019].

31 Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1928—1958. Т. 16. С. 7.

примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых Душ» Гоголя и до «Мертвого Дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести³².

Чудаков разделял такой «толстовско-морсоновский» взгляд на специфику эволюции русской литературы. В одной из своих научных работ, не ссылаясь на приведенные слова Толстого (отсутствие ссылки, по всей видимости, свидетельствует о глубинном согласии с этим точным в историко-литературном отношении толстовским наблюдением), он писал: «...как известно, ни одно из вершинных достижений русской литературы XIX века не укладывается в традиционные жанровые рамки» [Чудаков 1990: 221].

Кроме того, в последние годы своей жизни, совпавшие со временем написания большей части романа³³, Чудаков был увлечен проектом «тотального комментария» к пушкинскому «Евгению Онегину»³⁴, ставшему, как хорошо известно, одним из парадигмальных в отечественной словесности металитературных сочинений³⁵.

В своем единственном романе А. П. Чудаков, предварительно ослабив тождество между собой и Антоном (наделив героя другим именем³⁶ и направив его на смежную гуманитарную стезю историка³⁷), делает его фигуру инструментом завалированной литературоведческой полемики с коллегами-современниками (в случае с А. И. Рейтблатом и М. Л. Гаспаровым) или, как в случае с Н. К. Пиксановым, предшественниками³⁸. Инспирированные авторской волей главный герой Антон и нарратор (периодически сливающиеся в одну инстанцию) полемизируют с довольно широким кругом литературоведческих идей и историко-культурных построений — от изложенной в конце 1920-х годов концепции «областных культурных гнезд» Н. К. Пиксанова до синхронных со временем расцвета и поздней фазы научной карьеры Чудакова пессимистических идей М. Л. Гаспарова о полной непроницаемости внутреннего мира Дру-

32 Там же. Морсон комментирует этот фрагмент так: «Несомненно, Толстой преувеличивал, настаивая на том, что *каждое* крупное произведение русской литературы уникально; но это преувеличение само по себе может рассматриваться как характерное и продуктивное для описываемой традиции» [Morson 1986: 25–26].

33 Работу над романом Чудаков датировал так: «1987, 1997–2001» (с. 500).

34 См.: [Чудаков 2004; 2005]. Вспомним также, что Антон Стремоухов читает «сери[ю] лекций», которая «посвящалась историческим реалиям “Евгения Онегина”» (с. 403).

35 См. в связи с этим, например: [Morson 1986; Лотман 1995; Жаккар 2011; Тодд 2020].

36 Однако и здесь не обошлось без (мета)литературоведческого «упражнения». А. К. Жолковский обратил внимание на то, что Чудаков, имевший «соблазнительно чеховски[е]» инициалы (АПЧ), назвал своего протагониста Антон Петрович. «Ну, а поскольку автор — Александр Павлович, то, если махнутья именами-отчествами (где Петр, там и Павел), получается Антон Палыч» [Жолковский 2002].

37 Ср.: «...думаю, что ход этот нужен был прежде всего для внешнего расподобления автора и героя...» [Немзер 2005: 235]. Ср. также: [Полупанова 2019: 348].

38 В. И. Новиков замечает, что «в отличие от “просто поэзии” ее (“филологическую поэзию”. — А. Г.) нельзя понимать отчасти» [Новиков 2007: 172]. В этом смысле с романом Чудакова дело обстоит иначе: не искушенный в нюансах научных идей и концепций читатель вполне в состоянии «интуитивно» понять (пускай и не без существенных семантических потерь), что означает фраза «Как Пушкин вышел в гении» или конструкция «культурное гнездо».

гого и предпринятой А.И. Рейтблатом социологической реконструкции механизмов литературного успеха А.С. Пушкина.

С этими проанализированными в статье металитературоведческими элементами соседствуют и другие, носящие уже автореференциальный характер. Речь идет о целой сети аллюзий, связывающей роман-идиллию Чудакова с его же биографией А.П. Чехова³⁹, а также об одной из ключевых особенностей поэтики романа, коррелирующей с важнейшей научной идеей Чудакова, верившего, «что в будущем возникнет новая отрасль науки — ресология» [Ахметшин 2007: 580], — тщательное конструирование вещного мира, заставляющее рассматривать роман Чудакова в перспективе его же идей о неотобранности нарративного материала, «случайности» и неиерархичности как доминантах художественного мира Чехова⁴⁰.

Этот сложно устроенный комплекс обеспечивает книге А.П. Чудакова важный для всей ее структуры металитературоведческий план, который делает «Ложится мгла на старые ступени» одновременно и напряженно «интимным», ностальгически-исповедальным романом-идиллией, и экспериментальным текстом. Этот текст балансирует не просто на грани фикшен и нон-фикшен, но на грани художественного, романного письма и полигона для научной (иногда полемической по отношению к коллегам по цеху) рефлексии, зачастую — рефлексии и «апробации» внутри другого, ненаучного дискурса собственных научных идей.

Библиография / References

- [Ахметшин 2007] — *Ахметшин Р.Б.* Александр Павлович Чудаков // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания / Отв. ред. А.П. Чудаков. М.: Наука, 2007. С. 577—581.
- (*Ahmetshin R.B.* Aleksandr Pavlovich Chudakov // *Chehoviana. Iz veka XX v XXI. Itogi i ozhidaniya* / Ed. by A.P. Chudakov. Moscow, 2007. P. 577—581.)
- [Богомолов 2009] — *Богомолов Н.А.* Две лекции по истории современной литературы. М.: Фак. журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009.
- (*Bogomolov N.A.* Dve lektzii po istorii sovremennoy literatury. Moscow, 2009.)
- [Булкина 2012] — *Булкина И.* История внука века // Знамя. 2012. № 8. С. 198—201.
- (*Bulkina I.* Istoriya vnuka veka // *Znamya*. 2012. No. 8. P. 198—201.)
- [Вахтель 2017] — *Вахтель М.* «Филология как нравственность» в историческом контексте // М.Л. Гаспаров. О нем. Для него: Статьи и материалы / Сост., предисл. М. Акимовой, М. Тарлинской. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 462—485.
- (*Wachtel M.* "Filologiya kak npravstvennost'" v istoricheskom kontekste // M.L. Gasparov. O nem. Dlya nego: Stat'i i materialy / Comp., forew. by M. Akimova, M. Tarlinskaya. Moscow, 2017. P. 462—485.)
- [Гаспаров 2012] — *Гаспаров М.Л.* Филология как нравственность // Гаспаров М.Л. Филология как нравственность. М.: Форумна ЭЛ, 2012. С. 142—152.
- (*Gasparov M.L.* Filologiya kak npravstvennost' // Gasparov M.L. Filologiya kak npravstvennost'. Moscow, 2012. P. 142—152.)

39 Специально об этом см.: [Морозова 2022].

40 См.: [Чудаков 1971]. Ср.: [Долинин 2005: 204; Немзер 2005: 235; Паперный 2005: 213; Чумаков 2005: 227; Ахметшин 2007: 580]. Ср. также: [Степанов 2009: 400—401].

- [Горбенко 2019] — *Горбенко А.* Воскрешение и убийство словом: Метаморфозы жизнетворчества в прозе Евгения Водолазкина // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин / Под ред. А. Скотницкой и Я. Свежого. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. С. 83—95.
- (*Gorbenko A.* Voskreshenie i ubiystvo slovom: Metamorfozy zhiznetvorchestva v proze Evgeniya Vodolazkina // Znakovye imena sovremennoy russkoy literatury: Evgeniy Vodolazkin / Ed. by A. Skotnicka i Ja. Svezhiy. Kraków, 2019. P. 83—95.)
- [Горбенко, Чекушин 2019] — *Горбенко А.Ю., Чекушин В.В.* Гражданин, граф, Григорий: А.Н. Толстой в романе А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 443. С. 5—11.
- (*Gorbenko A.Ju., Chekushin V.V.* Grazhdanin, graf, Grigoriy: A.N. Tolstoy v romane A.P. Chudakova "Lozhitsya mгла na starые stupeni" // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2019. No. 443. P. 5—11.)
- [Горячева 2007] — *Горячева М.О.* Работаю с А.П. Чудаковым // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания / Отв. ред. А.П. Чудаков. М.: Наука, 2007. С. 599—616.
- (*Gorjacheva M.O.* Rabotayu s A.P. Chudakovym // Chehoviana. Iz veka XX v XXI. Itogi i ozhidaniya // Chehoviana. Iz veka XX v XXI. Itogi i ozhidaniya / Ed. by A.P. Chudakov. Moscow, 2007. P. 599—616.)
- [Горячева 2022] — *Горячева М.О.* Еще раз о библиографии «Чехов в прижизненной критике» // Мир исследователя: З.С. Паперный. А.П. Чудаков / Отв. ред. Л.Е. Бушканец, науч. ред. М.М. Одесская. М.: РГГУ, 2022. С. 137—143.
- (*Gorjacheva M.O.* Eshhe raz o bibliografii "Chehov v prizhiznennoy kritike" // Mir issledovatelya: Z.S. Papernyj. A.P. Chudakov / Ed. by L.E. Bushkanec, M.M. Odesskaya. Moscow, 2022. P. 137—143.)
- [Долнин 2005] — *Долнин А.* Памяти А.П. Чудакова // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 202—204.
- (*Dolinin A.* Pamyati A.P. Chudakova // Novoe literaturnoe obozrenie. 2005. No. 75. P. 202—204.)
- [Дубин 2006] — *Дубин Б.* Автор как проблема и травма: стратегии смыслопроизводства в переводах и интерпретациях М.Л. Гаспарова // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 300—309.
- (*Dubin B.* Avtor kak problema i travma: strategii smysloproizvodstva v perevodakh i interpre-
- tatsiyakh M.L. Gasparova // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. No. 82. P. 300—309.)
- [Елисеев 2002] — *Елисеев Н.* Александр Чудаков. Ложится мгла на старые ступени // Новая русская книга. 2002. № 1 (<https://magazines.gorky.media/nrk/2002/1/aleksandr-chudakov-lozhitsya-mгла-na-starые-stupeni.html> (дата обращения: 04.04.2023)).
- (*Eliseev N.* Aleksandr Chudakov. Lozhitsya mгла na starые stupeni // Novaya russkaya kniga. 2002. No. 1 (<https://magazines.gorky.media/nrk/2002/1/aleksandr-chudakov-lozhitsya-mгла-na-starые-stupeni.html> (accessed: 04.04.2023)).
- [Жаккар 2011] — *Жаккар Ж.-Ф.* Литература напоказ: от модернизма к классикам // Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 11—36.
- (*Jacquard Zh.-F.* Literatura napokaz: ot modernizma k klassikam // Zhakkar Zh.-F. Literatura kak takovaya. Ot Nabokova k Pushkinu: izbrannye raboty o russkoy slovesnosti. Moscow, 2011. P. 11—36. — In Russ.)
- [Жолковский 2002] — *Жолковский А.К.* Антонов огонь // Новая русская книга. 2002. № 2 (13) (<http://magazines.russ.ru/nrk/2002/2/zholk.html> (дата обращения: 31.01.2023)).
- (*Zholkovskiy A.K.* Antonov ogon' // Novaya russkaya kniga. 2002. No. 2 (13) (<http://magazines.russ.ru/nrk/2002/2/zholk.html> (accessed: 31.01.2023)).
- [Зорин 2006] — *Зорин А.* Распределение ролей // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 296—299.
- (*Zorin A.* Raspredelenie roley // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. No. 82. P. 296—299.)
- [Зусева-Озкан 2014] — *Зусева-Озкан В.Б.* Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014.
- (*Zuseva-Ozkan V.B.* Istoricheskaya poetika metaromana. Moscow, 2014.)
- [Ладохина 2010] — *Ладохина О.Ф.* Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? М.: Водолей, 2010.
- (*Ladohina O.F.* Filologicheskij roman: fantom ili real'nost' russkoy literatury XX veka? Moscow, 2010.)
- [Лапушин 2009] — *Лапушин Р.* «Живая свежесть» (К поэтике романа-идиллии А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени») // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII—XIII—XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы / Ред. Е.А. Исидес. М.: Водолей, 2009. С. 381—399.

- (Lapushin R. "Zhivaya svezhest'" (K poetike romana-idillii A.P. Chudakova "Lozhitsya mгла na starye stupeni") // Tnyanovskiy sbornik. Iss. 13: XII—XIII—XIV Tnyanovskie chteniya. Issledovaniya. Materialy / Ed. by E.A. Toddes. Moscow, 2009. P. 381—399.)
- [Липовецкий 2008] — Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (Lipoveckij M. Paralogii: Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920—2000-kh godov. Moscow, 2008.)
- [Лотман 1995] — Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 393—471.
- (Lotman Ju.M. Roman v stikhakh Pushkina "Evgeniy Onegin". Speckurs. Vvodnye leksii v izuchenie teksta // Lotman Ju.M. Pushkin. Saint Petersburg, 1995. P. 393—471.)
- [Манхейм 1994] — Манхейм К. Консервативная мысль / Пер. с нем. и англ. А.И. Миллера, Т.И. Студеникиной // Манхейм К. Диагноз нашего времени. М.: Юрист, 1994. С. 572—668.
- (Mannheim K. Das konservative Denken // Mannheim K. Diagnostik unseres Zeitalters. Moscow, 1994. P. 572—668. — In Russ.)
- [Морозова 2022] — Морозова К.С. Два Антона А.П. Чудакова: роман-идиллия «Ложится мгла на старые ступени» в контексте биографии А.П. Чехова // Мир исследователя: З.С. Паперный. А.П. Чудаков / Отв. ред. Л.Е. Бушканец, науч. ред. М.М. Одесская. М.: РГГУ, 2022. С. 186—199.
- (Morozova K.S. Dva Antona A.P. Chudakova: roman-idilliya "Lozhitsya mгла na starye stupeni" v kontekste biografii A.P. Chekhova // Mir issledovatelya: Z.S. Papernyj. A.P. Chudakov / Ed. by L.E. Bushkanec, M.M. Odesskaya. Moscow, 2022. P. 186—199.)
- [Немзер 2002] — Немзер А. Как сохранилась Россия // Отечественные записки. 2002. № 1. С. 244—245.
- (Nemzer A. Kak sokhranilas' Rossiya // Otechestvennye zapiski. 2002. No. 1. P. 244—245.)
- [Немзер 2003] — Немзер А.С. Как Булгарин не вышел в гении, а Пушкин послужил социологии литературы // Немзер А.С. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. С. 509—511.
- (Nemzer A.S. Kak Bulgarin ne vyshel v genii, a Pushkin posluzhil sotsiologii literatury // Nemzer A.S. Zamechatel'noe desyatiletie russkoy literatury. Moscow, 2003. P. 509—511.)
- [Немзер 2005] — Немзер А. Мир Чудакова // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 230—238.
- (Nemzer A. Mir Chudakova // Novoe literaturnoe obozrenie. 2005. No. 75. P. 230—238.)
- [Новиков 1999] — Новиков В. Филологический роман. Старый жанр на исходе столетия // Новый мир. 1999. № 10. С. 193—205.
- (Novikov V. Filologicheskij roman. Staryj zhanr na iskhode stoletiya // Novyj mir. 1999. No. 10. P. 193—205.)
- [Новиков 2007] — Новиков В.И. Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии // Новиков В.И. Роман с литературой. М.: Intrada, 2007. С. 169—185.
- (Novikov V.I. Nos habebit humus. Rekvium po filologicheskoy poezii // Novikov V.I. Roman s literaturoy. Moscow, 2007. P. 169—185.)
- [Паперный 2005] — Паперный В. В поисках утраченного // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 209—213.
- (Papernyj V. V poiskakh utrachennogo // Novoe literaturnoe obozrenie. 2005. No. 75. P. 209—213.)
- [Пиксанов 1928] — Пиксанов Н.К. Областные культурные гнезда: Историко-краеведный семинар. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928.
- (Piksanov N.K. Oblastnye kul'turnye gnezda: Istoriko-kraevednyj seminar. Moscow; Leningrad, 1928.)
- [Плавинская, Кукулин 2004] — Плавинская Е., Кукулин И. Проза художников как эстетическая проблема // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. С. 253—254.
- (Plavinskaja E., Kukulin I. Proza khudozhnikov kak esteticheskaya problema // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. No. 65. P. 253—254.)
- [Полупанова 2019] — Полупанова А.В. Черты поэтики филологической прозы в романе А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 4. С. 347—350.
- (Polupanova A.V. Cherty poetiki filologicheskoy prozy v romane A.P. Chudakova "Lozhitsya mгла na starye stupeni" // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2019. Vol. 12. No. 4. P. 347—350.)
- [Рейтблат 2001] — Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении (О литературной репутации Пушкина) // Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 51—69.
- (Rejtblat A.I. Kak Pushkin vyshel v genii (O literaturnoy reputatsii Pushkina) // Rejtblat A.I. Kak Pushkin vyshel v genii: Istoriko-sotsiologicheskie ocherki o knizhnoy kul'ture Pushkinskoy epokhi. Moscow, 2001. P. 51—69.)

- [Степанов 2009] — *Степанов А.* Идиллия vs. прогресс: заметки о прозе А. Чудакова // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII—XIII—XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы / Ред. Е.А. Тоддес. М.: Водолей, 2009. С. 400—411.
- (*Stepanov A.* Idilliya vs. progress: zametki o proze A. Chudakova // *Tynyanovskiy sbornik*. Iss. 13: XII—XIII—XIV Tynyanovskie chteniya. Issledovaniya. Materialy / Ed. by E.A. Toddess. Moscow, 2009. P. 400—411.)
- [Тодд 2020] — *Тодд У.М.* «Евгений Онегин». Роман жизни // Тодд У.М. Социология литературы: институты, идеология, нарратив / Пер. с англ. А. Степанова. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. С. 67—113.
- (*Todd W.M.* Eugene Onegin: "Life's Novel" // *Todd U.M.* Sotsiologiya literatury: instituty, ideologiya, narativ. Saint Petersburg, 2020. P. 67—113. — In Russ.)
- [Уайт 2022] — *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.
- (*White H.* The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)
- [Чудаков 1971] — *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
- (*Chudakov A.P.* Poetika Chekhova. Moscow, 1971.)
- [Чудаков 1990] — *Чудаков А.П.* Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению / Отв. ред. З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая. М.: Наука, 1990. С. 220—244.
- (*Chudakov A.P.* Edinstvo videniya: pis'ma Chekhova i ego proza // *Dinamicheskaya poetika: ot zamysla k voploshheniyu* / Ed. by Z.S. Papernyj, Ye.A. Polockaja. Moscow, 1990. P. 220—244.)
- [Чудаков 2004] — *Чудаков А.П.* Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение // *Analysieren als Deuten*. Wolf Schmid zum 60 / Ed. by L. Lazar Fleishman, Christine Götz, Aage A. Hansen-Löve. Geburtstag. Hamburg: Hamburg University Press, 2004. S. 277—298.
- (*Chudakov A.P.* Medlennoe chtenie "Evgeniya Onegina" kak kurs vvedeniya v literaturovedenie // *Analysieren als Deuten*. Wolf Schmid zum 60 / Ed. by L. Lazar Fleishman, Christine Götz, Aage A. Hansen-Löve. Geburtstag. Hamburg: Hamburg University Press, 2004. S. 277—298.)
- [Чудаков 2005] — *Чудаков А.П.* К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник / Сост. И. Лоцилов, И. Сураг. М.: Три квадрата, 2005. С. 210—237.
- (*Chudakov A.P.* K probleme total'nogo kommentariya "Evgeniya Onegina" // *Pushkinskiy sbornik* / Comp. by I. Loshchilov, I. Surat. Moscow, 2005. P. 210—237.)
- [Чумаков 2005] — *Чумаков Ю.Н.* Воспоминания и размышления об Александре Чудакове // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 225—229.
- (*Chumakov Ju.N.* Vospominaniya i razmyshleniya ob Aleksandre Chudakove // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005. No. 75. P. 225—229.)
- [Шмид 2008] — *Шмид В.* Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008.
- (*Shmid V.* Narratologiya. 2nd ed., rev. and exp. Moscow, 2008.)
- [Шмид 2017] — *Шмид В.* Способы изображения сознания в художественной прозе // *Narratorium*. 2017. № 1 (10) (<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637242> (дата обращения: 31.01.2023)).
- (*Shmid V.* Sposoby izobrazheniya soznaniya v khudozhestvennoy proze // *Narratorium*. 2017. No. 1 (10) (<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637242> (accessed: 31.01.2023)).
- [Эткинд 2016] — *Эткинд А.* Кривое горе: Память о непогребенных / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- (*Jetkind A.* Warped Mouring. Stories of the Undead in the Land of Unburied. Moscow, 2016. — In Russ.)
- [Ярхо 2006] — *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подгот. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир; под общ. ред. М.И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 3—400 (2-й пагинации).
- (*Jarho B.I.* Metodologiya tochnogo literaturovedeniya: Izbrannye trudy po teorii literatury / Prep. by M.V. Akimova, I.A. Pil'shchikov and M.I. Shapir; ed. by M.I. Shapir. Moscow, 2006. P. 3—400 (2nd paginatsii).)
- [Balina 2018] — *Balina M.* (Auto)Biographical prose // *Russian Literature since 1991* / Ed. by E. Dobrenko and M. Lipovetsky. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 188—206.
- [Cohn 1978] — *Cohn D.* Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- [Morson 1986] — *Morson G.S.* Introduction: Literary History and the Russian Experience // *Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies* / Ed. by G.S. Morson. Stanford, California: Stanford University Press, 1986. P. 1—30.

Библиография

Анна Швец

Интермедиа́льность:

ОЧЕРК (ИСТОРИИ) ПОНЯТИЯ

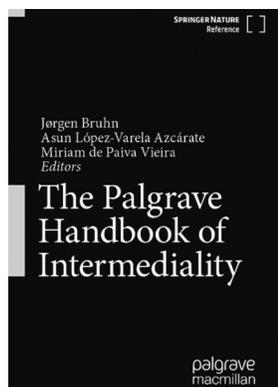
DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_330

The Palgrave Handbook of Intermediality /
Ed. by J. Bruhn, A. Azcárate, M. de Paiva Vieira.
Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2023. — XIX, 1262 p.

...лучшие места, где можно найти указание на общие вопросы, которые изучаются сегодня и будут изучаться завтра, — это справочники и руководства по конкретным областям знаний...

К. Эллиот¹

Интермедиа́льность — термин относительно новый, но он уже на слуху. По соответствующему запросу «Google Scholar» выдает 2650 результатов на русском, а английское слово «intermediality» дает 26 300 источников.



Присмотревшись к ним, можно заметить, что не всегда проводится различие между интермедиа́льностью и интермедийностью, интермедиа́льностью и трансмедиа́льностью и т.д. Буквально «интермедиа́льность» означает состояние (или свойство) нахождения между (разными) медиа. Вроде бы очевидно, что это понятие связано с пересечением границы между разными медиа, обычно текстуальными и аудиовизуальными, или же с творчеством по обе стороны этой границы. Но описывает ли «интермедиа́льность» только медийный перевод и перенос (адаптацию) или также имеет в виду синтез разных медийных языков в гибридных произведе-

1 *Elliot K. How Do We Talk about Adaptation Studies Today? // Literature/Film Quarterly. 2017. Vol. 45. No. 2 (https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/how_do_we_talk_about_adaptation_studies_today.html).*

дениях? Термин обманчиво ясен и в то же время нуждается в уточнении: что именно он значит, в рамках какой традиции возник, как используется?

Ответить на эти вопросы призван хендбук по интермедийности под редакцией Й. Бруна, А. Аскарате и М. де Пайва Виейра. Хендбук — научно-справочное пособие, сборник статей энциклопедически-словарного толка, где излагаются «общие места» и уточняется их происхождение². «Сподручность» доступа к сумме накопленного знания — вот основная задача хендбука. Редакторы-составители рецензируемой книги обходятся с этой жанровой конвенцией творчески. Их задача — не столько вывести общий методологический знаменатель, сколько представить разные подходы и точки зрения, показать сосуществующие «течения и контртечения» (с. VII) исследовательской мысли. Как и любой хендбук, книга нацелена на «систематизацию идей и концептов», но делается это не только «центростремительно», но и «центробежно» (там же), с выведением на авансцену разногласий между разными традициями.

«Центробежный» подход выражен и географически: в книгу входят статьи авторов не только из научных метрополий (англоязычных), но и из периферийных или обособленных академических миров (Латинской Америки, стран Балтии, Китая и др.). Здесь и всемирно знаменитые классики своих субдисциплин (М. Баль, М.-Л. Райан, И. Райевски), и специалисты, известные в рамках национальных традиций. Редакторы сборника представляют Швецию (литературовед-компаративист Й. Брун), Испанию (литературовед-англист А. Аскарате) и Бразилию (культуролог М. де Пайва Виейра). Инициатором проекта был ныне покойный профессор шведского Университета Линнеус, литературовед и медиолог Л. Эльстрём³, памяти которого книга посвящена; в 2020 г. он вместе с исследовательской группой (возглавляемой его учеником Бруном) задумал пособие, в котором был бы описан феномен интермедийности — как «глубоко укорененный в истории и разнообразно проявляющийся в зависимости от географической локации» (с. 2). Такое описание призвано покончить с евро- и американоцентричным взглядом, редуцирующим многообразие к единой парадигме.

Итак, книга рассказывает о том, как складывались программы исследований интермедийности в различных идеологических, социокультурных и дискурсивных контекстах. Не пытаясь охватить все сорок восемь статей-глав (распределенных по четырем разделам: «История, школы, теория и методы интермедийных исследований», «Интермедийный взгляд на медиа до конца XIX в.», «Интермедийный взгляд на медиа в XX в.», «Интермедийный взгляд на медиа в XXI в.»), мы сосредоточимся на теоретико-методологическом макросюжете, который предлагает читателю книга как целое. Это позволит увидеть, что уже ассоциируется в исследовательском поле с понятием интермедийности и как нам предлагают продуктивно его расширить.

-
- 2 Хендбуки об интермедийности уже выходили: *Intermediality: The Teachers' Handbook of Critical Media Literacy* / Ed. by L. Semali, A.W. Pailliotet. Boulder: Westview Press, 1999; *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music* / Ed. by G. Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015. Здесь же отметим кн.: *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* / Ed. by J. Arvidson et al. Lund: Intermedia Studies Press, 2007; *Media Inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver* / Ed. by S.A. Glaser. Amsterdam; N.Y.: Rodopi, 2009; *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning across Media* / Ed. by J. Bruhn, B. Schirrmacher. L.: Routledge, 2021.
 - 3 На международной (англоязычной) научной сцене Л. Эльстрём известен благодаря кн.: *Elleström L. Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002; *Idem. Media Borders, Multimediality and Intermediality*. L.: Palgrave Macmillan, 2010; *Idem. Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. L.: Palgrave Macmillan, 2014.

Интермедиа: эссенциалистская и интердискурсивная парадигмы

Научного консенсуса относительно определения интермедиальности нет. Этимологически это понятие связано с понятием «интермедия» (от лат. «intermedius», букв. «находящийся посередине»). В итальянском театре эпохи Возрождения это короткая сценка, которая разыгрывалась в антракте между двумя частями спектакля, чтобы и занять публику, и обеспечить плавный переход от одного действия к другому. В похожем смысле слово «intermedium» употребляет в XIX в. С.Т. Кольридж, говоря о повествовательной аллегории как о «посредничестве» (intermedium) между личностью и олицетворением⁴. «Междудействие», «посредничество» — ключевые семантические компоненты, присущие понятию «интермедиальности»⁵.

Рассуждение Кольриджа продолжает американский художник и поэт Д. Хиггинс в эссе под названием «Интермедиа» (1965—1966)⁶. Ссылаясь на Кольриджа⁷, он предлагает аналитическую единицу «интермедиаум» и называет комплекс таких единиц «интермедиа». «Интермедиаум» — это «неизвестная земля между коллажным искусством, музыкой и театром», а «интермедиальные произведения» «не подчиняются правилам; каждое выбирает собственный медиум и выбирает себе форму исходя из запросов этого медиума»⁸.

Интермедиальные произведения создаются на границе между искусствами, понятыми как медиа. Интерпретируя Хиггинса, К. Фридман и Л. Диас пишут, что такие произведения гибричны по своей природе и предполагают «слияние (fusion) искусств с теми медиа, которые прежде не имели художественной ценности» (с. 434). Использование «интермедиа» характерно для творческих экспериментов учрежденного Хиггинсом международного сообщества «Fluxus», куда входили Дж. Кейдж, Й. Оно и др. Итак, с одной стороны, термин укоренен в практике творчества; «интермедиа» возникают, когда стираются границы между разными искусствами, например словесным и визуальным. С другой стороны, определение термина размыто и неконкретно: «неизвестная земля», не какое-то конкретное искусство из нескольких, а «ничье» пространство между ними.

Практико-ориентированный подход к «интермедиа» и отсутствие строгого определения приводят к тому, что новый феномен осваивается прежде всего в области прикладных наук и педагогики. Например, с 1967 г. курс под названием «Интермедиа» читал К. Фридман в Экспериментальном колледже при Университете штата Калифорния в Сан-Франциско — на кафедре радио, кино и телевидения

-
- 4 См. третью лекцию из курса, прочитанного Кольриджем в 1818 г.: *Coleridge S.T. Coleridge's Miscellaneous Criticism* / Ed. by T.M. Raysor. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1936. P. 33.
 - 5 Впрочем, как утверждают отдельные авторы (в частности, М. Гришакова), именно с Кольриджа начинается традиция, в которой «интермедиальность» отсылает к «произведениям между традиционными медиажанрами» (с. 20), хотя это утверждение и представляется скорее ретроспективной интерпретацией.
 - 6 *Higgins D. Intermedia* // *Something Else Newsletter*. 1966. Vol. 1. No. 1. P. 1—6.
 - 7 Ср. в другой статье: «Термин, который я выбрал, слово “интермедиа”, появляется в работах Сэмюэля Тейлора Кольриджа в 1812 г. — именно в современном смысле, то есть для обозначения работ, которые в концептуальном плане находятся между уже известными медиа...» (*Higgins D., Higgins H. Intermedia* // *Leonardo*. 2001. Vol. 34. No. 1. P. 52).
 - 8 Текст приводится по более позднему переизданию статьи 1966 г.: *Higgins D. Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984. P. 22.

(с. 439). Так в 1960-х гг. интермедия оказываются замкнуты в профессиональном «гетто» прикладников: художников-экспериментаторов и журналистов — работников тех индустрий, где нужно владеть творческой практикой.

Впрочем, уже в середине 1960-х гг. интермедийность начинает обживать периферию фундаментальных, теоретических образовательных программ, в первую очередь литературоведческих и искусствоведческих. Особенно гостеприимны в этом смысле появившиеся незадолго до того кафедры сравнительного литературоведения. В США разрабатываются учебные курсы и программы, задача которых — поместить в центр внимания диалог и обмен между искусствами, гибридные произведения на границах искусств. Новая область исследований получает название «*interarts*», и занимаются ею либо литературоведы-компаративисты, либо искусствоведы. Так, когда в 1964 г. бразилец К. Кловвер, выпускник Гамбургского университета, получает ставку в Индианском университете на кафедре сравнительного литературоведения, его первый курс называется «Современная литература и искусство» (с. 31). В 1968 г. на факультете истории искусств Университета Айовы Х. Бредер составляет бакалаврскую и магистерскую программы по изучению «интермедия», и обе благополучно просуществовали до 2000 г. (с. 439). Спустя несколько десятилетий этот процесс развернется в Швеции. Ведущий шведский медиолог Л. Эльстрём вплоть до второй половины 1990-х гг. определял предмет своего интереса как «вопросы компаративистики» (в данном случае литературной), имея в виду связи и взаимодействия между разными искусствами, например диалог между живописью и литературой в «конкретной поэзии».

Отделения сравнительного литературоведения изначально стремились исследовать типологические сходства между национальными традициями или же разными искусствами как контекстами бытования литературы. Продуктивный симбиоз литературоведов и исследователей «*interarts*» происходил поначалу в эссенциалистском ключе. Он, по словам Оливейры и Динис, представляет собой «часть... формалистского дискурса, в рамках которого первичный онтологический статус “искусства” — данность», и этот дискурс «стремится определить сущность (*essence*) каждого отдельного искусства» (с. 37). Литературные традиции и контексты «дружественных» искусств определяются через набор изначально присущих им формальных признаков. Задача сравнительного анализа — выявить комплексы общих элементов, сущностные инварианты и уже с опорой на них анализировать гибридный текст⁹. Так, «конкретная поэзия» сочетает в себе сущностные признаки литературы/поэзии (ритм) и живописи (визуальная композиция).

В 1970-е гг. эссенциалистское видение последовательно уступает место (на европейском континенте) конструктивистским подходам. Проблематика «интермедия»/«*interarts*» оказалась созвучна новомодной теории интертекстуальности. На точку сближения указывает М. Баль: «“*Inter*” обозначает качество отношения (*inter-ship*): использование [чего-либо] в разных контекстах. Это обстоятельство проявляет реляционный характер взаимодействия» (с. 463). Если руководствоваться данным ею

9 Эссенциалистскую парадигму «*interarts*» 1960-х гг. воспроизводят и некоторые относительно современные публикации на русском языке. Ср.: «В последнее время в отечественном литературоведении вместо термина “взаимодействие искусств” широко используется замещающее его понятие интермедийности, которое помогает выявить особые типы внутритекстовых связей в произведениях, опирающихся на образность разных видов искусства. <...> Термин “интермедийность” (англ. *inter + media / art = intermedia / interart*) был предложен немецким ученым Ханзен-Лёве <...>. В широком смысле интермедийность — создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры...» (*Седых Э.В.* К проблеме интермедийности // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. Вып. III. Ч. 2. С. 210).

определением, то «интермедиа»/«interarts» выявляют отношения между искусствами (медиа): позволяют анализировать не общие типологические свойства, а коммуникативный обмен *per se*. Коммуникативные отношения между текстами проявляет и интертекстуальность как набор практик цитирования, адаптации и апроприации высказывания. Баль, однако, понимает интертекстуальность шире: это «частный подвид интердискурсивности, сочетания различных визуальных и дискурсивных модусов, которые Бахтин называл термином “гетероглоссия”» (с. 463).

Гибридные произведения рассматриваются как созданные на границе дискурсов, словесных и (в)несловесных. Между дискурсами устанавливаются отношения цитации, присвоения, адаптации, перевода. Расширяется спектр «интермедиа». Теперь это не только очевидно гибридные тексты, но и перевод высказывания из одного искусства в другое (например, так начинают понимать экфрасис); отсылки к другим искусствам в литературе (и наоборот); приспособление литературного текста к нелитературному контексту (экранизация); визуальное цитирование в кино и живописи и др.

При этом отношения между несловесными дискурсами нередко напоминают отношения между текстами. Эту точку зрения выражает в своей статье А.Л. Рамазина-Жирарди, рассуждая о «визуальной цитации» — повторе известного визуального образа в другом контексте. Уличный художник Мундано из Сан-Пауло создает граффити, в центре которого пожарный, и на месте фигуры пожарного воспроизводит хрестоматийно известный бразильцам портрет работника кофейной плантации, написанный К. Портинари. Отношение повтора приводит к тому, что «смысл, ассоциируемый с цитируемым текстом (визуальным образом. — А.Ш.), насыщен большим количеством оттенков»; «диалог между смыслами» исходного текста и текста конечного «вплывает» в ткань произведения «множественность значений» (с. 324). Пожарный Мундано, как и герой Портинари, афробразилец, но при этом не раб, в руке у него не мотыга, а насос — оружие против стихии; так эксплицируется история эмансипации цветного населения, обретения им агентности.

По мере того как смыслы преумножаются в диалоге между дискурсами искусств, продолжает Баль, возникает семиосфера, знаковая среда, в которой происходит обмен смыслами и торг вокруг них. Именно семиотический подход Ю.М. Лотмана и П. Торопа, по словам Баль, позволяет исследовать «интермедиа» как интердискурсивный феномен¹⁰. Так в 1970—1980-е гг. от эссенциалистского формализма исследователи «интермедиа» переходят к семиотике интердискурсивного взаимодействия. Особенно востребованными оказываются модели коммуникации как обмена кодируемыми сообщениями и модели перевода. В частности, на авансцену интермедиального анализа выходит модель Р. Якобсона с ее различием внутриязыкового перевода (толкования слова или фразы), межязыкового (с одного языка на другой) и интерсемиотического (из словесной знаковой системы в несловесную).

Исследование «интермедиа» как инстанций перевода между дискурсами и знаковыми системами продолжают немецкоязычные исследователи: автор термина

10 Взгляд 1970—1980-х гг. на интермедиальность как интердискурсивный/интертекстуальный феномен также до сих пор воспроизводится в отечественной науке. См., например: *Олизько Н.С.* Интермедиальность как разновидность интердискурсивных отношений // *Мировая литература в контексте культуры.* 2008. № 3. С. 77—79; *Кремнева А.В.* Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедиальность: точки соприкосновения // *Филология и человек.* 2017. № 2. С. 57—71. Характерно, что сменявшие одна другую точки зрения на интермедиальность существуют в русскоязычном поле одновременно.

«интермедийность» (Intermedialität) О. Ханзен-Лёве¹¹, В. Вольф, Ю. Миллер, И. Райевски¹². Предлагаемые ими модели литературоцентричны (что подчеркивается в статье М. Гришаковой). Именно литературный текст, согласно Оливейре и Динис, первичен в «контакте между словесными и несловесными текстами» (с. 41), служит основой для интерсемиотического перевода или адаптации.

Интермедийность: медиологическая парадигма

В 1990-е гг. термин «интермедийность» входит в широкий научный оборот и оттесняет на задний план «сопоставительное изучение искусств» (comparative arts, interarts) (с. 35). Собственно «медийное» измерение «интермедийности» опознается благодаря широкому распространению медиологической парадигмы¹³, дополнительной по отношению к сравнительно-типологической и интердискурсивной парадигмам.

В 1990—2000-х гг. сосуществует несколько определений «медиаума», широкое и более узкое, техническое (согласно В. Вольфу¹⁴). Как отмечают Й. Брун и Б. Ширрмахер, медиаум понимается двояко: «как невидимая, но неотъемлемая часть коммуникации» и «как материальная оболочка [медиаума], которая обеспечивает... оформление [высказывания]» (с. 429)¹⁵. Им вторит Л. Эльстрём: «Медиа — это материальные и виртуальные пространства, осуществляющие коммуника-

-
- 11 См.: *Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst // Dialog der Texte: Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband. 1983. No. 11. P. 291—360.*
 - 12 Ср. высказывание современного исследователя: «Начиная с 1970-х гг. понятие “интермедийность” появляется и закрепляется в философии, филологии и искусствоведении, став синонимичным с понятиями “интертекстуальность”. <...> В 1983 г. Оге А. Ханзен-Лёве попытался отделить термин от интертекстуального пласта на основе трудов М.М. Бахтина применительно к русскому модернизму <...>, подразумевая под интертекстом лишь межлитературные связи, а под интермедиями — особую организацию текста посредством взаимодействия различных видов искусства, то есть нечто более глобальное и целостное; он “заразил” энтузиазмом целую плеяду немецких ученых, в основном славистов (Уолтер Бернхарт, Вернер Вольф, Ирина Раевски, Ульрих Эрнст, Беттина Арцт и др.)» (*Исагулов Н.В. Интермедийность как зонтичный термин: попытка классификации // Культура слова. 2019. № 1. С. 28—39. Ключевые работы из тех, к которым здесь отсылает исследователь: Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopi, 1999; Idem. Intermediality // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. L.: Routledge, 2005. P. 252—256; Idem. (Inter)mediality and the Study of Literature // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Vol. 13. No. 3 (<https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/>); Rajewsky I.O. Intermedialität. Francke: Tübingen, 2002; Idem. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités/Intermediality. 2005. No. 6. P. 43—64; Idem. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality // Media Borders, Multimodality and Intermediality / Ed. by L. Elleström. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2010. P. 51—68.*
 - 13 См. ее краткий очерк в: *Венедиктова Т.Д., Логутов А.В. Прагматика и медиология литературного текста // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 1. С. 42—54.*
 - 14 *Wolf W. The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature // Mediality/Intermediality / Ed. by M. Heusser, A. Fischer, A.H. Jucker. Tübingen: Gunter Narr, 2008. P. 15—44.*
 - 15 См. также: *Intermedial Studies: An Introduction...*

цию»¹⁶. В широком (маклюэновском) смысле медиум — это коммуникативная технология, расширение когнитивных и перцептивных возможностей индивида или сообщества. В более же узком, техническом смысле (киттлеровском) это конкретный технологический аппарат, в материальном устройстве которого заложена сумма выразительных возможностей и ограничений.

Одновременно с этим складываются понятия медиальности и интермедиальности. Медиальность осознается как «процесс переноса» (act of transfer) (Л. Эльстрём, с. 429)¹⁷ форм и смыслов, а медиальности (medialities) — как «коммуникативные формы», «инструменты осуществления коммуникативного действия внутри искусств и вне них» (Й. Брун, там же)¹⁸. Одна из таких коммуникативных форм — интермедиальность, «связность между текстами, текстуальными процессами и... контекстами» (С. Ладислау и А.У. Паййоте, там же)¹⁹; «связность (connectedness) поверх стечения (convergence) разных медиа» (Ш. Макол, Дж. Жиль и К. Роденберг, там же)²⁰. Главное отличие этого подхода от конструктивистской интердискурсивной парадигмы в том, что в связность как систему отношений входят не только дискурсы. На равных с ними, в режиме сетевого взаимодействия выступают технологии (медиа в узком смысле), материальные предметы, институты, каналы и практики (медиа в широком смысле).

Изучением сетевых интермедиальных ассамбляжей занимается, в частности, франкоязычная Монреальская школа медиологии (в рассматриваемой книге она описана в обзоре Р. Бессона). По словам ее представителя Э. Мешулана, интермедиальность проявляется «во всем, что позволяет существам, вещам, техникам, институтам крепиться к ситуациям; это <...> все способы создания связей, которые и составляют предмет исследований интермедиальности» (с. 142)²¹. С. Мариньело также отмечает первостепенную роль связей и отношений, замечая, что «отношение между театром и кино предполагает отношение между театром и жизнью», а это отношение имеет в виду «отношение между кино и опытом» (там же)²². Так, согласно Бессону, канадцы изучают не столько отдельные медиа сами по себе, сколько саму (интер)медиальность как систему связей (с. 138): между кинокадром, театральным жестом, бытовым высказыванием, испытанной эмоцией²³. Это позволяет «сфокусироваться на собственно политическом <...>: организации жизни... и условиях сосуществования» (с. 142), то есть на политическом в рансьеровском смысле (разделение чувственного опыта — и сопровоживание, и аффективное расхождение).

16 Elleström L. The Modalities of Media II: an Expanded Model for Understanding Intermedial Relations // *Beyond Media Borders*. Vol. 1: Intermedial Relations among Multimodal Media / Ed. by L. Elleström. L.: Palgrave Macmillan, 2021. P. 3–91.

17 Ibid.

18 Bruhn J. *Intermediality and Narrative Literature: Medialities Matter*. L.: Palgrave Macmillan, 2016. P. 17.

19 *Intermediality: The Teachers' Handbook...* P. 22.

20 Maccaul Sh., Giles J.K., Rodenberg R.K. *Intermediality in the Classroom: Learners Constructing Meaning Through Deep Viewing* // *Intermediality: The Teachers' Handbook...* P. 53–74.

21 Méchoulan E. *Des congrès comme atmosphères* // *Quel congrès voulons-nous?* / Sous la dir. M. Martinez, N. Jambrina. P.: L'Harmattan, 2021. P. 169.

22 Mariniello S. *L'intermédialité: un concept polymorphe* // *Intermedia: études en intermédialité* / Sous la dir. C. Vieira, I. Rio Novo. P.: L'Harmattan, 2010. P. 29.

23 См. отечественную статью, написанную в схожем ключе: Загидуллина М.В. Интермедиальность в эпоху тотальной медиатизации: как технологии влияют на литературу и ее теорию // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. Вып. 3. 2017. №. 3. С. 60–77.

Возникают два направления работы с реляционным феноменом интермедиальности. Первая линия анализа наследует жесткому технотерминизму Киттлера и предполагает фокус на материальности знака и высказывания в сетевом ансамбле. Вторая же тяготеет к антропологическому и культурологическому взгляду Маклюэна и делает акцент на интермедиальности в контексте практик и институций. Фокус на материальности (интер)медиальных явлений возникает еще в работах, тяготеющих к дискурсивной (интертекстуальной) парадигме. Как показывают Т. Чуди и Р. Мюллер, еще в семиотической модели культуры Ю.М. Лотмана (представляющей собой переработку якобсоновской модели коммуникации) учитывался канал коммуникации. Канал здесь — это и «физический или ментальный аспект связи между отправителем и получателем», и выступающее на равных с кодом «средство производства структуры самого сообщения» (с. 263). Семиотика культуры Лотмана важным компонентом смыслопроизводства признает также (наряду с каналом) «шум»: это еще один инструмент создания структуры сообщения. Таким образом, признается «сосуществование разных уровней кодирования, в том числе на непосредственно техническом уровне» (с. 261), или на уровне самого медиума как технологии.

Отсюда перекидывается мостик к медиологии Киттлера, в которой структурные особенности знака обусловлены материальными возможностями медиума. Если обратиться к такому медиуму, как устная речь, то у произносимого слова есть интонация и тембр — медиальные компоненты, определяющие форму и смысл знака. Эти медиальные компоненты исследуются с привлечением такого аналитического параметра, как модальность восприятия. Продолжая киттлеровский проект, Л. Эльстрём, основатель школы медиальности в Векшё (Швеция), разрабатывает «мультимодальную концепцию (интер)медиальности» (Й. Брун и Б. Ширрмахер, с. 189)²⁴. «Основополагающие характеристики... медиатипов и медиапродуктов» (с. 191) — модальности восприятия, а именно материальная модальность, пространственно-временная, сенсорная. Эти модальности соответствуют физическим измерениям объекта; размещению предмета в пространстве или бытованию во времени; «чувственным ощущениям материальных интерфейсов и пространственно-временных измерений» (с. 192—193).

Эти перцептивные качества «пресемиотичны» и служат основой для семиозиса. Например, пресемиотичен звук голоса: это акустическая волна (физическая модальность); это волна, которая распространяется за какое-то время и достигает или не достигает адресата (пространственно-временная модальность); это может быть резкий или приятный звук (сенсорная модальность). Звук голоса становится основой для семиотической репрезентации — слова или фразы, — и именно его пресемиотические качества определяют знаковую специфику высказывания.

«Материально-значимая сторона семиотической системы» (Б. Уонг) и ее роль в производстве смысла помещаются в центр внимания в концепциях медиаспецифического анализа (*media-specific analysis*) Н.К. Хейлз²⁵ и сравнительного медиатекстоведения (*comparative textual media*) Н.К. Хейлз и Дж. Прессман²⁶. Задача медиаспецифического анализа — выявлять пресемиотические (материальные) мо-

24 См. *Elleström L. Media, Modality and Modes*. L.: Palgrave Macmillan, 2010; *Idem. The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations // Beyond Media Borders*. Vol. 1. P. 3—91.

25 *Hayles N.K. Writing Machines*. Cambridge: MIT Press, 2002.

26 *Hayles N.K., Pressman J. Introduction. Making, Critique: A Media Framework // Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era / Ed. by N.K. Hayles, J. Pressman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. P. VII—XXXIII.

дальности как основания репрезентаций в сложных медиапродуктах, в том числе созданных на границах медиа. Это позволяет осмыслить гибридный медиапродукт (например, аудиокнигу) как «коммуникативный объект» (с. 192), то есть объект, воздействующий на реципиента. Аудиокнига воздействует за счет взаимосвязи пресемиотических модальностей — тембра и интонации чтеца (медиум голоса), ритма фразы, мелодики отдельных слов (медиум языка). Более того, если переходить к сравнению медиатекстов (и текстовых медиа), обнаружится, что именно перевод книги в новый медиаформат (аудиокнига или цифровая книга) делает зримыми пресемиотические, материальные качества печатного произведения. Так, согласно Хейлз и Прессман (в интерпретации М. Гришаковой), «цифровой формат сделал материальность обычных книг более ощутимой в ретроспективе» (с. 22): исследователи стали обращать все большее внимание на фактуру страниц, текстуру обложки, композицию набора, маршруты чтения в пространстве страницы и т.д.

Концепцию медиаспецифического анализа развивают М.-Л. Райан и Ж.-Н. Тон. Для них медиальные качества интермедиальных феноменов не обязательно только материальные, но также концептуально-знаковые. Эти свойства произведения образуют спектр: от медианезависимых (*medium-free*) до медиаспецифических (*not medium-free*). Первые присущи любому повествовательному (художественному) тексту вне зависимости от медиума. Это такие компоненты, как персонажи, хронотоп, событие, сюжет, — семиотические и когнитивные универсалии. Медиазависимые же черты присущи произведениям в отдельных медиа и не являются универсалиями. Например, интерактивность (возможность выбирать развитие сюжетной линии) присуща видеоиграм и импровизационному театру, но в меньшей степени характеризует литературное повествование. Наконец, выделяются еще так называемые медиаспецифические концепты, присущие только какому-то конкретному медиуму. Так, только в комиксах есть такие визуальные повествовательные элементы, как панель, канавка или спич-бабл²⁷.

Любопытно, что материально- и знаково-специфические качества интермедиального феномена попадают в поле зрения исследователей благодаря наследию предшествующей парадигмы — интертекстуальной (на это обращает внимание Б. Уонг). Литературное слово в концепции Ю. Кристевой — это «пересечение текстуальных поверхностей, <...> диалог между несколькими актами письма»²⁸. Так же и интермедиальное произведение является пересечением нескольких медиаповерхностей и диалогом между актами письма на разных медиаязыках.

Та же интертекстуальная парадигма указывает на диалог между текстами и сверткестами литературного быта (семиотическими сценариями поведения, институциональными условиями работы, дискурсами вокруг литературы). Медиологическая парадигма наследует этот ход. Исследование интермедиальных текстов в связи с практиками, институтами, системами власти — вторая из указанных выше линий анализа.

«Укорененные в культуре практики использования медиума» (М. Гришакова) выводят на авансцену те материальные или знаковые медиакомпоненты, которые мы признаем основополагающими для медиума. Связью с институтами и практиками обусловлено появление повествовательной формы сериального эпизода. Сериальный эпизод — обособленная история, развивающаяся при этом сюжет предыдущих серий. Такая сюжетная конфигурация возникла в связи с институтом рекламы и практикой чередования программ и рекламных роликов в эфире. По-

27 См.: *Story-Worlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* / Ed. by M.-L. Ryan, J.-N. Thon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

28 *Kristeva J. Revolution in Poetic Language*. N.Y.: Columbia University Press, 1984. P. 35—36.

тому и стала востребована дробная, сегментированная структура сериального повествования, где одна большая история рассказывается на протяжении недель (или месяцев, или лет) в ряде микросюжетов длительностью от получаса до полутора часов. Чем дольше длится история, тем больше рекламы увидит зритель. В этой логике медиазависимые и медиаспецифические признаки интермедального явления имеют прежде всего прагматическую релевантность.

Отсюда выводятся уточненная классификация медиа и классификация типов интермедальности. Согласно М.-Л. Райан, медиа делятся на материалы и технологии (глина, камень, печать, компьютерный код и др.); перцептивно-семиотические медиа (вербальные, аудиальные, ольфакторные и др.); культурные медиа (литература, кинофильм, радио и др.), понимаемые в качестве «и практик, и институций» (с. 18)²⁹. К этим трем типам М. Гришакова добавляет четвертый: медиа как эстетически выразительные системы (там же). Именно культурные медиа и медиа как эстетически выразительные системы становятся предметом рассмотрения в антропологически-ориентированном изводе медиологии, и на их основе строит И. Райевски свою таксономию интермедальных явлений. В нее входят разные способы устанавливать отношения между медиа: медиальные транспозиции, медиакомбинации, трансмедиальные референции. Медиальная транспозиция — это перенос «медиапродукта (текста, фильма) или его субстрата в другой медиум» (с. 21)³⁰, такой, например, как киноадаптация. Медиакомбинация — это сочетание нескольких медиа (оперы, комикса, фильма), необязательно в виде экранизации. Наконец, трансмедиальная референция — это использование структурной особенности одного медиума в рамках другого, например техника киномонтажа в литературном повествовании. Интермедальность предстает как ансамбль практик переноса, комбинирования и цитирования, но уже не только в дискурсивной системе культуры, а в медиасистеме.

Эволюция парадигм и эволюция языков описания

Эволюцию языков описания в рамках разных парадигм легко проследить на примере конкретного интермедального феномена — экфрасиса (в книге он обсуждается в статьях Г. Риппл, С. Белули, С. Оливейры и Т. Динис). Первоначально экфрасис рассматривался в эссенциалистском ключе, как «*interart*»: «поэтическое описание живописного или скульптурного произведения» — определение Л. Шпитцера (1955), восходящее к *ut pictura poesis* Горация³¹. В интердискурсивно-семиотической парадигме экфрасис понимался как «вербальная репрезентация визуальной репрезентации» — определение Дж. Хеффермана (1993), восходящее к «Лаокоону» Лессинга³². В этой концепции экфрасис представляет собой перевод из одной знаковой системы в другую.

Наконец, в рамках медиологической парадигмы экфрасис предстает как частный вид «интермедальной референции» (Г. Риппл и С. Белули, с. 48). Задача

29 *Ryan M.-L. Foundations of Transmedial Narratology // Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity / Ed. by J.-Ch. Meister. Berlin; N.Y.: De Gruyter, 2005. P. 1–24.*

30 *Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation... P. 51.*

31 *Spitzer L. Essays on English and American Literature / Ed. by A. Hatcher. Princeton: Princeton University Press, 1955. P. 72.*

32 *Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation // New Literary History. 1991. Vol. 22. No. 1. P. 299.*

экфрасиса в этом качестве — передача перцептивного опыта: «зрительского приключения», момента удивления, созерцания, познания и формулирования смысла (*enargeia*). Приключение зрителя воспроизводится в приключении читателя, для чего задействуются пресемиотические и семиотические средства языкового медиума: ритм, звукопись, эмоционально окрашенная лексика и др. Среди этих средств есть и медиаспецифические (окрашенная лексика), и медиазависимые (ритм, присущий и музыкальным медиа), и медианезависимые (субъектная позиция, присущая всем медиа).

Интермедиаальная практика экфрасиса встроена в системы распределения и отправления власти. По замечанию У. Митчелла, «конфронтация» медиатекста экфрасиса и изображения может интерпретироваться как эквивалент иерархически устроенных отношений власти между текстом (привилегированным медиумом) и образом (медиумом, подчиненным тексту) (с. 56)³³. По словам Э. Луазо, экфрасис выявляет «значимость» и «культурную ценность» (*cultural currency*) визуального образа-референта, делает эту ценность предметом обсуждения и символического торга³⁴. Экфрасис — это сцена, на которой драматизируется «взаимодействие с чужеродным»³⁵, то есть с несловесным, иначе воздействующим на реципиента зримым образом³⁶. Эта драма всякий раз приводит к уточнению исходного аффекта, переосмыслению статуса зримого образа. Как практика, экфрасис задает схему распределения внимания реципиента, структурирует его ответную реакцию (Р. Брош³⁷), приоритизируя прагматически важные смыслы, которые затем циркулируют в культуре вокруг изображения.

Эволюция языков описания подводит авторов сборника к вопросу, который формулирует Я. Тойкканен: «“Медиум” — это физический предмет, наделенный изначально присущими ему качествами (*essential qualities*) <...>, или меняющийся набор практик?» (с. 73). Представляется, что смена парадигм выражалась прежде всего в смене ответов на этот вопрос: да, медиум есть физический объект с определенным набором качеств; нет, это дискурсивное явление, знаковый феномен; нет, это материально-дискурсивное явление, обладающее пресемиотическим, семиотическим и институциональным измерениями. Кажется, ни одна из парадигм не подчеркивала достижений другой, а, наоборот, сооружала новую функциональную надстройку, чтобы рассматривать прежде неназванные, невидимые аспекты интермедиаальных произведений.

Схожим образом предполагается переосмыслить преподавание как теории интермедиаальности, так и практики анализа интермедиаальных продуктов. Научиться читать интермедиаальное произведение — значит научиться интерпретировать его в зависимости от контекста, а не только от свойств самого текста (с. 423). «Прочте-

33 *Mitchell W.J.T.* *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. О литературоцентричности медиасистемы см.: *Menke R.* *Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880—1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019 (рец.: *Швец А.* Медийная революция в зеркале литературы: микро- и макрооптики анализа // Новое литературное обозрение. 2022. № 3. С. 310—320).

34 *Loizeaux E.B.* *Twentieth-century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 4.

35 *Ibid.* P. 11.

36 Похожая логика рассмотрения экфрасиса представлена в недавней кн.: *Зенкин С.Н.* *Imago in fabula: интрадиегетический образ в литературе и кино*. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

37 *Brosch R.* *Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image* // *Poetics Today*. 2018. Vol. 39. No. 2. P. 225—243.

ние медиа — процесс реляционный, диалогический, <...> поскольку основан на умении расшифровывать контекстуальные подсказки. Интермедиальная грамотность <...> развивает способность читателя не только понимать информацию, но и оценивать то, как информация подается в разных и разнообразных форматах, будь то в области искусства, массмедиа или цифрового контента» (с. 427). Подобная медиачувствительность обостряет, по словам М. Баль, «пристальное, сфокусированное на деталях отношение» (с. 490) к микрофрагментам медиапродукта — индикаторам глобальной, сложноустроенной коммуникативной системы.

Итак, основная задача решена: книга суммирует «общие места» теории и истории интермедиальности, делая их понятными для широкого читателя — представителя не только англо-американского, но и иных научных сообществ. И это вполне может служить фундаментом для исследований интермедиальности в разных культурах и на разных языках.

Мария Баскина

Поэтический автоперевод, или опровержение Гердера

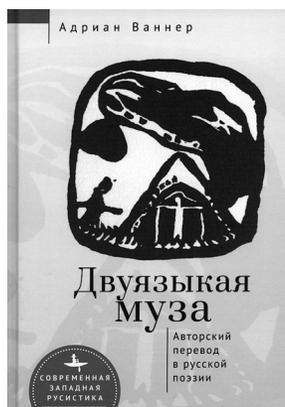
DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_342

**Ваннер А. Двужыкая муза: авторский перевод
в русской поэзии / Пер. с англ. Н. Махлаук.**

Бостон: Academic Studies Press; СПб.: Библиороссика, 2023. —
303 с. — 300 экз. — (Современная западная русистика).

Монография Адриана Ваннера (Adrian Wanner) представляет собой перевод книги «The Bilingual Muse. Self-translation among Russian Poets» (2020)¹. Она посвящена авторским переводам в творчестве нескольких русских поэтов начала XIX — начала XXI в. Поэтический автоперевод, или самоперевод, к которому писателей, как может показаться при поверхностном взгляде, обычно вынуждают внешние обстоятельства, перемещение между странами и языками, в книге Ваннера раскрывается как литературный феномен, позволяющий по-новому увидеть фундаментальные метапоэтические и метапереводческие вопросы, чему посвящено введение к книге.

Нервом книги Ваннера можно назвать полемику с восходящим к немецким романтикам «гердерианским» представлением о том, что национальная душа укоренена в родном языке, ее высшее выражение — поэзия, поэтические шедевры, — следовательно, поэзия на неродном языке — это, по словам Фридриха Шлейермахера, «дерзость и магия, своего рода трюк с удвоением личности, когда автор не только попирает законы природы, но и старается сбить с толку других людей» (цит. по с. 11). Писать прозу на неродном языке — возможно, стихи, в полной мере, — нет; по формулировке известной исследовательницы билингвизма Анеты Павленко, «суть “проблемы” поэтического творчества на другом языке заключается не в недоста-



1 Американское издание книги выложено в открытый доступ в рамках проекта TOME (Toward an Open Monograph Ecosystem): <https://muse.jhu.edu/book/74996>.

Перевод заглавия книги русифицирован, что стилистически, наверное, хорошо (хотя переводческий пуризм все равно не удастся соблюсти последовательно, так как приходится использовать термины вроде «амбиллингвальные и монолингвальные транслингвы» и проч.), но не позволяет опознать привычные термины: безусловно красивое определение «двужыкая» — это «билингвальная» (bilingual); «self-translation», переведенное как «авторский перевод», имело более терминологический вариант еще в заглавии давней статьи А.М. Финкеля на эту тему: «Об автопереводе на материале авторских переводов Г.Ф. Квитки-Основайенко» (Теория и критика перевода. Л.: Наука, 1962. С. 104–125).

точном владении языком, но в недостаточной эмоциональной и физической связи: языковой разрыв, который в прозе, написанной на чужом языке, обеспечивает возможность самоисследования, в стихах, написанных на чужом языке, ослабляет эмоциональное самовыражение» (цит. по с. 12). Однако, возражает Ваннер, если понимать поэзию не как средство эмоционального самовыражения, а, напротив, по слову Т.С. Элиота, как «бегство» от собственного «я» (с. 13), поэтический язык как таковой со свойственными ему ограничениями и искусственностью, как, по определению В.Б. Шкловского, «чужеземный, удивительный», то поэзия на неродном языке оказывается по отношению к поэзии на родном языке делом отнюдь не невозможным, а, напротив, обостренно поэтическим. Она создает дополнительный элемент искусственности, необходимость сознательного языкового усилия, способствует отказу от свойственного родной речи автоматизма, замедляет семантическое декодирование, служит «остранению» — необходимому условию художественного творчества и его восприятия.

Как поэзия на неродном языке открывает новую перспективу взгляда на самую суть поэтического творчества, так и поэтический автоперевод (который, как замечает Ваннер, лишь недавно стал темой серьезных исследований²) ставит по-новому вопросы, фундаментальные для понимания природы перевода как такового. Тут переводчик — это автор, а перевод — оригинальное произведение. В восприятии читателя авторский перевод имеет более высокий статус, чем версия стороннего переводчика, но при этом автор-переводчик, которому «принадлежит» текст, может позволить себе настолько смелые отступления от оригинала, что, допуси их другой, его версию нельзя было бы считать адекватной. Однако, если обратиться к свидетельствам поэтов, переведивших себя, то оказывается, что они вовсе не чувствуют, что обладают «привилегированным доступом» к оригиналу; напротив, как пишет двуязычный кубино-американский ученый и поэт Густаво Перес Фирмат, «двуязыкая муза меланхолична; она разделяет и не побеждает» (цит. по с. 20), прежде всего потому, что с каждым из языков своего творчества автор имеет особые, не поддающиеся переводу отношения. Автоперевод — занятие часто мучительное, обезкураживающее, автор оказывается лишенным удовольствия и открытия нового, и присвоения чужого, хотя, конечно, особым образом переоткрывает собственное «я» как другую языковую личность. Тут элемент «само-» в понятии «самоперевода» относится уже не только к переводимому тексту, но и к авторскому «я», которое также подвергается «переводу» на другой язык, на другой этап своей жизни, в чужой литературный контекст.

Первая глава книги посвящена Елизавете Кульман (1808—1825), юной поэтессе и переводчице, жившей в Петербурге в крайней бедности и безвестности и умершей в 17 лет. Этот яркий и уникальный случай убедительно свидетельствует о необходимости связи полилингвистического автоперевода с перемещением между странами: бедная девочка никогда не покидала Петербурга. Романтический образ и полиязычная поэзия Кульман в большой степени, как известно, представляют собой легендарный литературный факт, практически единственным источником которого служат тексты ее наставника, редактора и биографа Карла Гросгейнриха, включая якобы полученные им положительные отзывы на ее стихи от Гёте, Жан Поля, А.С. Пушкина. В отличие от большинства исследователей, слишком увлекающихся историей о «гениальной душе» «чудесного ребенка» «не от мира сего»,

2 Общее представление о проблематике автоперевода в разных литературах дает книга «The Routledge Handbook of Literary Translingualism» (Ed. by S.G. Kellman and N. Lvovich. N.Y.; L.: Routledge, 2022), где Ваннеру принадлежит глава «Russian-English Literary Translingualism: Switching from Cyrillic to Roman across the Atlantic».

Ваннер говорит о Кульман интересно и при этом научно корректно: всякий раз оговаривает, «если верить Гросгейнриху»; спокойно обсуждает вопрос, не был ли Гросгейнрих автором части приписываемых Кульман стихотворений; выдерживает баланс между признанием своеобразия и уникальности полиглотизма Кульман, знавшей, по утверждению Гросгейнриха, 11 языков и сочинявшей стихи на четырех из них, переведившей Анакреонта с древнегреческого на русский, немецкий и итальянский и проч., и известным мнением В.Г. Белинского: она «была чудным и прекрасным явлением жизни, но нисколько не была поэтом», то есть представлением о Кульман как о «вундеркинде с феноменальными языковыми способностями <...> и невероятной литературной продуктивностью» (с. 36).

Ваннер раскрывает многоязычие Кульман как доминанту ее художественно-го мира: Кульман, жившая в первой четверти XIX в., в силу искусственной архаизированности, классицистичности своего литературного воспитания не была в курсе современной поэзии (вероятно, не читала Пушкина; интересно, учитывая ее переводы с древнегреческого и псевдопереводы белым дактилическим стихом, читала ли она гомеровские переводы Н.И. Гнедича) и полностью принадлежала к предромантической эстетике и философии языка. Не считая национальный язык основой своей идентичности, она «вполне естественным образом пришла к стихосложению на нескольких языках <...> рассматривала многоязычие как главную особенность своей личности» (с. 31). Ваннер анализирует характерный для творческого наследия Кульман текст — вышедший после ее смерти трехязычный русско-немецко-итальянский сборник стихотворений, составленный из «синхронных автопереводов», то есть оригинальных стихотворений, написанных вероятно практически одновременно на нескольких языках, где из-за эффекта «зеркального переотражения множественных переводов» трудно определить, что считать «оригиналом», если таковой вообще имеется (с. 56); собственно переводов (Анакреонта) на разные языки; и псевдопереводов — стихотворений, написанных Кульман от лица древнегреческих поэтов (то есть якобы переведенных ею на русский; особенно интересна ее самоидентификация с поэтессой Коринной). Ваннер дает сравнительный анализ существующего параллельно на трех языках стихотворения «К луне» / «An den Mond» / «Alla Luna», в котором сошлись все эти черты: стихотворение существует в виде трех оригиналов, русского, немецкого и итальянского, и при этом представлено как псевдоперевод с вымышленного древнегреческого оригинала поэта Филемона. Стиховедческий разбор позволяет сделать интересные наблюдения о причудливой связи в стихах Кульман гендера и языка и об особенно любимом ею итальянском как вероятном преимущественном «оригинале», «прототексте» ее поэтического обращения к луне. Тут надо отметить, что разборы Ваннером русских, французских и немецких поэтических текстов сделаны с равно высокой стиховедческой квалификацией. Именно исследователь, в силу рождения и образования владеющий этими языками, видимо, в равной мере, мог увидеть все тонкости иностранных стихов русских поэтов, включая их невозможные для носителя языка неологизмы, опознать русский субстрат в их иноязычной поэтической речи, отделить вызванные недостаточным знанием языка ошибки от сознательных приемов, сравнить полиязычные тексты.

Глава о Кульман написана ясно, спокойно, интересно; перевод Н. Махлаюка здесь и в целом в книге вполне передает достоинства научного языка автора (а также успешно справляется с задачей создания подстрочных переводов множества цитируемых в ней иноязычных стихотворений, часто совсем не простых). В книге есть, однако, небольшая ложка дегтя — считанные, но досадные редакторские недосмотры, о которых скажем здесь, чтобы больше к этому не возвращаться: редактору следовало бы не вставлять в текст свои наблюдения (с. 147, примеч. 25; с. 211),

а следить, чтобы Жан Поля не называли Ж. Полем и Полем (с. 47—48; в предметно-именном указателе правильно), Семена Аркадьевича Карлинского (Simon Karlinsky) — Карлински (так на протяжении всей главы о Цветаевой), американского слависта, прекрасно известного отечественным филологам как Майкл Вахтель (Michael Wachel), — «Уоктелом» (с. 203, так и в указателе). Также сомнительной кажется транслитерация фамилии Daniel Weissbort как «Уэйссборт» (с. 220 и *passim* в главе о Бродском; так же в указателе). Для читателя это особенно неудобно потому, что все иностранные имена в указателе даны в его кириллической части.

Теперь с удовольствием вернемся к разговору собственно о тексте Ваннера.

Во второй главе Ваннер, программным образом пропустив эпоху романтизма, переходит к модернизму — трехязычной поэзии художника Василия Кандинского. Как и в случае с Кульман, анализ автопереводов позволяет увидеть самое существенное в художественной природе Кандинского, в его, в отличие от Кульман, весьма продолжительной эволюции. Для Кандинского постоянная «смена инструмента» — палитры на пишущую машинку, русского языка на немецкий, далее движение к русско-немецкому билингвизму, немецкому языку, немецко-французскому билингвизму, — составляет часть интенсивного творческого развития, которое мы знаем прежде всего по движению его живописи от фигуративизма к абстракции. Полиязычная поэзия Кандинского тоже в целом развивалась в сторону абстракции, однако с интересными анахроничными ответвлениями.

Обращение к русско-немецким стихотворным двойчаткам Кандинского, которые Ваннер впервые систематически выявил (в силу разрозненности архивов Кандинского и отсутствия научных изданий, исследователи обычно ограничиваются только немецкими или только русскими стихами, часто не подозревая о существовании параллельного текста на другом языке), позволяет исправить целый ряд ошибочных публикаторских прочтений и произвольных исследовательских толкований. То же касается анализа знаменитого образца жанра *livre d'artiste* — альбома Кандинского «Klänge», составленного из стихотворений в прозе на немецком и авторских гравюр. Состав книги в немецком издании 1912 г. отличается от почти не привлекавшего внимания исследователей планировавшегося, но не состоявшегося русского издания под названием «Звуки». Их сравнение позволяет скорректировать сделанные другими исследователями соображения о взаимоотношении вербального и визуального рядов в этой книге художника.

Для описания взаимодействия параллельных немецких и русских текстов в творчестве Кандинского Ваннер использует понятие из теоретических сочинений самого Кандинского: «Zweiklang», «двухзвучие» — несводимое смысловое «балансирование» разных кодов (пример: заглавие немецкого стихотворения «НОВОЕ» (архаичная форма слова «Обое», гобой), если читать его как написанное кириллическими буквами, имеет значение «новое»). В пределе, как показывает Ваннер, Кандинский в своей поэтической «зауми», стремясь к радикальной утрате языком всякой референциальной функции, снимает различие между языками, которые сливаются в единый универсальный язык абстракции.

Любопытны наблюдения над намеренной «иностранностью» не только немецкого, но и русского языка Кандинского, насыщенного германизмами, — настолько, что С.К. Маковский отказался печатать в «Аполлоне» русскую версию теоретической статьи художника «О духовном в искусстве», поскольку Кандинский счел «глупым (dumm)» стилистически ее нормализовать. Ваннер показывает, что необычность, даже прямая грамматическая неправильность речевых оборотов Кандинского — следствие не недостаточного знания языка, а установки на эксперимент. При этом немецкий как чужой язык предоставлял большую свободу: если абстрактная образность русских стихов Кандинского отдает подражанием симво-

листам, то в немецких текстах, «несмотря на некоторую сбивчивость — или, может быть, благодаря этой сбивчивости, — видны проблески подлинного поэтического вдохновения» (с. 91). В последнем, послевоенном периоде, отмеченном в большой степени в силу внешних жизненных обстоятельств новым — немецко-французским — билингвизмом, Кандинский в немецких стихах продолжает лингвистические эксперименты довоенного периода — многие из них написаны в радикально авангардном стиле, напоминая дадаизм, он творчески использует ресурсы немецкого языка, создавая необычные неологизмы, так что поэтика поздних немецких стихов сходна с его поздней живописью: «Произвольное сочетание существующих лексем с неологизмами напоминает соположение смутно репрезентативных “биоморфных” форм и абстрактных геометрических фигур» (с. 111). Тогда как написанные в те же годы французские стихотворения синтаксически и лексически нормативны, часто имеют разговорный тон и представляют в основном сценки из повседневной жизни, с изобразительной точки зрения они своей «поэтикой простоты» отсылают к доабстрактному периоду творчества художника. Таким образом, поэтический полиглотизм может служить новым королларием к живописному творчеству. В целом анализ билингвальных стихотворных «Zweiklänge» Кандинского представляет их не как следствие менявшихся жизненных обстоятельств, а как одну из форм реализации художника и поэта, стремившегося к абстрактному и синтетическому искусству.

Несмотря на столетний разрыв между Кандинским и Кульман, Ваннер проводит между ними связь (оба практиковали синхронный автоперевод, то есть одновременное написание оригинального стихотворения и перевода, при котором размываются границы между оригиналом и переводом). Аналогичным образом содержательно связаны и другие герои этой книги, которая таким образом имеет характер не сборника отдельных «кейсов» автоперевода, а монографического исследования, соединяющего историко-литературную тщательность и обращение к недостаточно изученным темам с сильным, хотя и в основном подспудным, теоретическим интересом.

Можно добавить, что случаи Кульман и Кандинского близки еще и тем, что ставят перед исследователем задачу анализа поэтических текстов невысокого качества — и Ваннеру это удается делать одновременно объективно и плодотворно, например когда он рассматривает одно из первых немецких стихотворений Кандинского «Die weisse Wolke», обращенное к немецкой художнице Габриэле Мюнтер, его ученице и жене. Ваннер показывает, что оно представляет собой не столько, как может показаться при первом взгляде, нескладный текст с «иностранным акцентом», сколько языковую и психологическую маску — «душеизлияние немца со склонностью к банальным рифмам <...> “Schmerz”-“Herz” <...>», и при этом обладает живописной двойчаткой — гуашью «Weisse Wolke», «более убедительным произведением искусства, чем (поэтический. — М.Б.) текст, который послужил для нее источником вдохновения» (с. 79—80). В последующих главах Ваннеру придется иметь дело с авторами, поэтическое творчество которых находится на другом уровне: общепризнано, хорошо изучено, однако и тут взгляд с точки зрения автоперевода позволяет увидеть фундаментально важные и при этом новые вещи.

В главе о Марине Цветаевой — о сделанном через несколько лет после написания поэмы «Мблodeц» (написана в 1922-м, опубликована в 1924 г.) ее авторском переводе на французский, «Le Gars», который был напечатан во Франции только в начале 1990-х, — Ваннер берет текст, практически не привлекавший внимания исследователей (исключая вступительную статью Е.Г. Эткинды к французскому изданию поэмы 1992 г.). Тем более не анализировалось соотношение оригинала и автоперевода, а оно — как и во всех составляющих книгу Ваннера статьях — как вы-

яняется, касается самой сути творчества исследуемого автора. Всякий, кто читал «Мблодца», выросшего из архаичных и фольклорных глубин «отчасти заузного», по замечанию Вл. Ходасевича, русского языка, поэму, составленную из нестандартных форм, неологизмов, в которой характерным для Цветаевой образом ключевую роль играют звук и рифма (не только концевые рифмы, но и многочисленные внутренние рифмы, ассонансы и аллитерации, придающие тексту музыкальное, заклинательное звучание) в соединении со сложным полиметрическим ритмом, скажет, что это вещь непереводаемая, слишком глубоко она укоренена в стихии русского языка. Оказывается, однако, что Цветаева, напротив, считала свои стихи, вообще поэзию совершенно переводимыми, но только особым образом — путем, как она писала, «транспозиции, перемены тональности при сохранении основы. Не только другими словами, но другими образами. Словом, вещь на другом языке нужно писать заново. <...> Что взять на себя может только автор» (цит. по с. 127). Это представление о автопереводимости поэзии непосредственно происходит у Цветаевой из представления о том, что поэзия вообще не связана с национальным языком, а является трансязычным феноменом, о чем она писала по-немецки Рильке: «Поэзия — уже перевод, с родного языка на чужой. Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелгать [Dichten ist nachdichten]» (цит. по с. 131), — и по-французски Полю Валери: «Любое стихотворение — это перевод духовного <...> в слова», если возможна передача внутреннего посредством внешних знаков, то перевод в узком смысле — передача материального материальным, слова словом — конечно, возможен (цит. по с. 132).

Переводя «Мблодца», в большой степени по причине внешних обстоятельств, на французский (язык, который германофилка Цветаева считала непоэтичным), она, как показывает Ваннер, для передачи архаичных, народных и церковнославянских элементов оригинала обратилась к французскому языку XV—XVI вв., языку Вийона и Рабле (не только в отношении лексики, но также грамматики и синтаксиса, что свидетельствует о ее виртуозном владении языком и потенциальной возможности для нее писать стихи на французском). Ей также удалось сохранить номинативность своего стиля, богатую звукопись, рифмы, концевые и внутренние, и даже те особые случаи, когда ключевое слово не произносится, но стоит в рифменной позиции, то есть угадывается («упырь»/«sang» (кровь)). Все эти структурные и формальные особенности Цветаева виртуозно передала в ущерб семантической точности. В результате, как показывает Ваннер, хотя буквальное значение текста в русской и французской версиях часто значительно различается, «Цветавой на удивление точно удается передать форму и дух оригинала», перенести на французский свой личный неповторимый стиль (с. 142). Более того, ее самоперевод оказывается также самотолкованием поэмы: благодаря добавленным во французский текст деталям проясняется сюжет, выявляются встроенные в русский текст подразумеваемые символические связи.

Глава о Цветавой — центральная и, видимо, ключевая в книге Ваннера, в ней сосредоточены самые важные для него мысли об авторском переводе, которые прослеживаются и в других главах: в своей идее переводимости поэзии Цветаева, как и Ваннер, возражает романтическому представлению о том, что на чужом языке нельзя создать ничего художественно значительного; у нее наглядно виден стереоскопический эффект самоперевода как особого текста, преодолевающего дихотомию языков, как метакомментария по поводу отношения поэта с языком, как текста, обращенного к особому читателю — не иностранному, как можно подумать, а родственному автору — двуязычному. Этот круг мыслей был когда-то кратко намечен Михаилом Эпштейном — Ваннер в английском оригинале своей книги ссылается на его англоязычную статью 2004 г., в русском переводе следовало бы

добавить отсылку к ее сокращенному, но достаточно внятому русскому варианту «Стереотекстуальность. От перевода к метаморфозе»³.

Глава о Набокове во многом представляет собой контраст к главе о Цветаевой: Набоков, как известно, требовал строгого контекстуального буквализма в переводе, который исключает сохранение просодических особенностей оригинала — и при этом в переводе собственных русских стихотворений (в двуязычном сборнике «Poems and Problems», 1970) действовал даже не наоборот, а непоследовательно и компромиссно. Ваннер обнаруживает метод в этой непоследовательности — «набоковскую стратегию несовершенства». Путем тщательного сравнительного стиховедческого анализа он показывает, как «кажущиеся технические неправильности или изъяны английского перевода передают семантическое или нарративное содержание русского оригинала» (с. 184—185). Например, в известной финальной декларации «Парижской поэмы»: «...я почел бы за лучшее счастье / так сложить ее дивный ковер, / чтоб пришелся узор настоящего / на былое, на прежний узор...», — не только повтор слова «узор», но и рифма «ковер»/«узор» передает художественную возможность так ретроспективно сложить «ковер» своей жизни, чтобы сошлись его «узоры». Замена в английском автопереводе полноценных рифм ассонансами имеет собственную семантику — «показывает сложность достижения желаемого совпадения» в новой, американской, жизни поэта, на неродном ему английском языке (с. 187). В главе о Набокове есть целый ряд разборов технических особенностей набоковских автопереводов, на первый взгляд кажущихся недостатками, рассогласованием формы и содержания, как обладающих самостоятельной семантикой.

Если у Цветаевой идея переводимости находилась в самом центре ее представления о поэзии и открывала свободу творить на чужом языке (хотя лишь в малой степени реализованную и не оцененную современниками), то Набоков, снискавший славу как американский прозаик, перевод стихов воспринимал и описывал, как в программном стихотворении «On Translating *Eugene Onegin*», с помощью метафор «насилия и надругательства» (с. 199), и в этом же роде представлял автоперевод: «Унылый пейзаж английского перевода, — пишет Ваннер о набоковских автопереводах из сборника «Poems and Problems», — служит напоминанием об утраченном рае оригинальных русских стихов с их богатством эвфонии и изысканной законченностью формы. Согласно пессимистическому взгляду Набокова, английский перевод в лучшем случае может лишь намекнуть на утрату, которую неизбежно ощущает читатель, когда вместо невозможного великолепного оригинала ему предлагается порочная, грубая имитация» (с. 200). Ваннер справедливо замечает, что скептицизм Набокова в отношении возможности перевода и восприятие им самоперевода как самоистязания отчасти проистекают из того, что его постсимволистская «живописная» поэзия была ориентирована на визуальную образность и поиск *not juste*, то есть самое важное в ней было трудно переводимо, тогда как поэтическая задача Цветаевой — «создание завораживающей музыкальности поэтической речи» (с. 206) — была по своей природе транслингвальна.

Несколько скептическая и пессимистическая интонация исследователя в разговоре о поэтических автопереводах Набокова (производящая приятное впечатление на фоне бесконечных восторгов профессиональных набоковедов) завершается и отчасти снимается обращением к английскому стихотворению Набокова «An Evening of Russian Poetry», в котором от лица полупародийной фигуры русского лектора в Америке обсуждается и воплощается невозможность передать по-английски форму и дух русской поэзии, равноценная утрате русского прошлого.

3 См.: *Эпштейн М.Н.* От знания — к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 318—322.

«В этом своего рода “метасамоперевод” Набоков говорит о непреодолимой пропасти между русским и английским и в то же время отчасти преодолевает ее, насыщая английские строки переливами русских глагольных окончаний прошедшего времени. В какой-то удивительный момент, сродни спиритическому сеансу, два языка как бы сливаются в один, делая “задачу” перевода ненужной, пока сам автор внезапно по своей воле не прекращает этот сеанс» (с. 208).

Поскольку в каждой из глав Ваннер не только рассматривает автопереводы, но и дает общую и довольно полную картину переводческой деятельности исследуемого автора и его взглядов на перевод, в случае с Набоковым, может быть, стоило бы рассмотреть его ранние, весьма свободные и явно сделанные с удовольствием переводы с английского стихов Руперта Брука в эссе 1922 г., а также его не изуверски буквальные переводы отдельных стихотворений Пушкина и других русских поэтов, собранные в сборнике «Three Russian Poets» (1944) (они вошли в том «Стихотворений» Набокова в серии «Библиотека поэта», 2002).

В главе об Иосифе Бродском Ваннер, как и в случае с Набоковым, имеет дело с той частью поэтического наследия знаменитого автора, американского поэта-лауреата — автопереводами, — которая невысоко оценивалась современниками и критиками. В случае с Бродским проблема заключалась в том, что он самоуверенно правил переводы своих стихов, сделанные известными американскими поэтами-переводчиками, и в конце концов взялся все переводить сам, поскольку требовал сохранения в переводе рифмы и размера, совершенно нехарактерных для современной англо-американской поэзии, привыкшей к белому стиху. Бродский с его «абсолютизмом формы» противоположен Набокову с его «семантическим абсолютизмом» (с. 225) тем, что воспринимал возможность писать на английском не как безнадежное самоистязание, а как выпавшую ему дополнительную степень свободы, возможность иметь в своем распоряжении два языка — и близок Цветаевой тем, что готов был вносить «существенные смысловые изменения в перевод своих стихов ради сохранения формальной энергетики оригинала», «нарушать нормы языка перевода, если это соответствовало их цели, создавая “русифицированный” вариант на французском и английском, что зачастую озадачивало или возмущало их читателей» (с. 226).

Ваннер дает подробный сравнительный разбор нехарактерно простого для Бродского стихотворения «Октябрьская песня», написанного в 1971 г., за год до отъезда в эмиграцию, и его английского автоперевода, «October Tune», опубликованного в журнале «The New Yorker» в 1987 г.: при переносе на английский язык стихотворение приобретает дополнительную сложность и в какой-то степени может рассматриваться как автокомментарий и, парадоксальным образом, более характерное самовыражение поэта, чем оригинал. В разговоре о ранних источниках представлений Бродского о переводе, переводимости, англоязычной поэзии, пожалуй, следовало бы учесть, что он (о чем известно из его интервью и воспоминаний его друзей) начинал знакомство с иностранной поэзией и приемами ее перевода на русский с антологий «Французские лирики XIX и XX веков» (1937) в переводах Бенедикта Лившица, «Антология новой английской поэзии» (1937) Д.С. Мирского и, прежде всего, «Поэты Америки. XX век» (1939) Михаила Зенкевича и Ивана Кашкина, по переводам поэзии на страницах журнала «Иностранная литература».

Эдиционная практика Бродского, печатавшего свои автопереводы не в двуязычных сборниках, а в моноязычных, говорит о том, что он хотел, чтобы его переводы воспринимались как самостоятельные английские стихотворения. Тут Ваннер использует термин «interlation» / «соразвод» (с. 238), который подробно обсуждает далее, в послесловии к книге. Поскольку для понимания смысла этого термина нужно знать, как его объяснял придумавший его Михаил Эпштейн, а пе-

реводчик книги Ваннера переводит это пояснение сам, по английской статье Эпштейна (с. 267), приведем его более сжатый и ясный русский вариант: «Разные языки обладают разной логико-грамматической метрикой и “кривизной” в смысловом пространстве, и если перевод (translation) нивелирует этот эффект разности, оставляя в остатке эквивалентность двух языков, то стереотекст предлагает скорее соразвод (interlation) языков в объемной перспективе, их наложение друг на друга. Двойная, по сути оксюморонная приставка “сораз-” здесь особенно уместна, поскольку указывает на сведение разведенного, на двоякий акт со- и раз-. Такой же стереоэффект создается и в сознании читателя — билингва или полиглота, параллельно читающего один и тот же текст в оригинале и в переводе на разные языки или в переложении самого автора. <...> Соразвод, в отличие от перевода, играет именно на контрастах двух языков, на их взаимной непереводаемости»⁴.

Заключительная, шестая глава книги посвящена творчеству современных русско-американских поэтов, многие из которых имеют еврейские корни. Тут сопоставлены два поэта с разными представлениями о том, как или зачем поэт должен переводить свои стихи: более старший и менее известный А.Ю. Грицман (род. в 1947 г.) предлагает читателям, как и Набоков, сравнить исходный и целевой тексты в билингвальном издании, а более известная и молодая Катя Капович идет по пути Бродского, маскируя авторские переводы собственных стихов под английские оригиналы. Позиция Грицмана с его «конstellациями» русских и английских текстов кажется более интеллектуально, психологически, эмоционально сложной, в то время как эмоциональная литературная политика Капович, разделяющей свое русское и английское поэтические «я», видимо, обеспечивает более широкую аудиторию и успех. Сходство двух этих авторов в том, что соединение в одном лице автора и переводчика парадоксальным образом приводит к тому, что перевод весьма значительно отличается от подлинника. Впрочем, то же, как показывает книга Ваннера, можно сказать об автопереводах практически всех рассмотренных им поэтов.

Книга Ваннера представляет большой интерес как для тех, кто занимается проблематикой перевода, так и для специалистов по творчеству всех исследованных в ней авторов. Выбранный исследователем ракурс доказал свою плодотворность, и для него есть еще немало объектов, например упомянутые Ваннером в предисловии такие типы поэтического автоперевода, характерные именно для русской/советской литературы, как «псевдосамопереводы» советских национальных поэтов, представлявшие собой якобы переводы на имперский *lingua franca*, то есть русский, с несуществующих подстрочников, написанных на «миноритарных» языках Союза; «трансязычная» поэзия таких поэтов, как Геннадий Айги, с ее русской, чувашской и французской составляющими, или не упомянутый Ваннером Сергей Завьялов с мошанско-эрянско-античными элементами и «переводами с русского» (изложением хрестоматийной русской поэтической классики языком современной поэзии), которые им же, как филологом, в ряде статей описаны и осмыслены. Кроме того, за то короткое время, которое прошло после выхода в свет рецензируемой книги, проблема автоперевода, сознательного выбора/отказа от языка, часто от «материнского» языка, ставшего языком врага, языком насилия, приобрела новую актуальность в значительно приросшей глобальной русской диаспоре и в русскоязычной поэтической среде в сопредельных странах. Этот эффект — то, что Вальтер Беньямин в статье «Задача переводчика» назвал «Fortleben», «последующей жизнью» произведения, в данном случае — филологического исследования, — еще один признак его значительности.

4 Эпштейн М.Н. Указ. соч. С. 320.

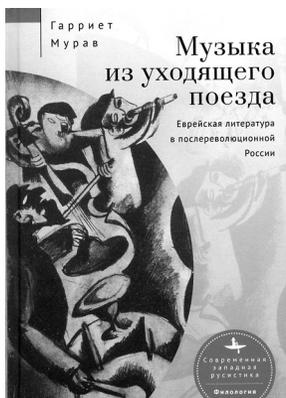
Дрожит вокзал от пенья Аонид...

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_351

Мурав Г. Музыка из уходящего поезда: еврейская литература в послереволюционной России / Пер. с англ. А. Глебовской.

СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2022. — 463 с. —
(Современная западная русистика).

Главное достоинство монографии Гарриет Мурав — то, что эта книга существует, что она написана и напечатана, сначала по-английски¹, а теперь и в русском переводе (2022). Кроме этого, у нее масса других достоинств, недостатки, впрочем, тоже есть, да и как им не быть в сочинении объемом четыреста с лишним страниц и посвященном десяткам авторов. Но все это, и достоинства (существенные!), и недостатки (небольшие!), ничто по сравнению с главным — существованием книги, которая впервые последовательно рассматривает развитие советской еврейской литературы (и, шире, культуры) как единый процесс.



Монография Гарриет Мурав — эта моя сбывшаяся мечта, реализация давно сложившегося убеждения, а именно: еврейская литература — единый массив текстов, не зависящий от того, на каком языке (идише, иврите, русском, многих других) каждая конкретная книга была написана. Если бы такое расчленение (к сожалению, регулярно осуществляемое) имело смысл, то Шолом-Алейхема, одного из «главных» классиков еврейской словесности, пришлось бы числить по трем разным ведомствам — литература на идише (самый большой корпус его текстов), литература на русском, литература на иврите.

В XIX в., в процессе строительства национальных государств, возникло представление о нерушимой связи между языком (государственным или собирающимся им стать) и литературой, которая рассматривалась как продукт, воплощение языка. Этот взгляд определил школьную программу и в конечном счете устойчивую массовую веру в существование такой связи. Кажется, еврейская литература нарочно придумана для того, чтобы разрушить это представление.

Многоязычие еврейской словесности давно признано, тем не менее одни исследователи пишут о литературе на идише, другие — на иврите, третьи — о так называемой русско-еврейской литературе. Дело не в том, что нет специалистов, способных читать на двух и более языках, дело в устойчивой традиции. Появление монографии Мурав наносит удар по этой традиции, которая давно не имеет под собой никаких оснований, кроме почтенного возраста.

Еврейская литература с момента своего возникновения была многоязычной: еврейские писатели писали на двух или трех языках, часто отдавая предпочте-

1 Murav H. *Music from a Speeding Train: Russian Jewish and Soviet Yiddish Literature of the 20th Century*. Stanford University Press, 2011.

ние одному из них. Упомянутый Шолом-Алейхем далеко не единственный пример. Творческое многоязычие характерно и для Менделе Мойхер-Сфорима, и для И.-Л. Переца, и для Бен-Ами, и для Х.-Н. Бялика, и для многих других авторов конца XIX — начала XX в. Есть такие авторы и сейчас, например замечательный поэт, прозаик и переводчик Лев Беринский, пишущий на идише и на русском. В XX в. эта тенденция пошла на убыль: некоторые писатели начали не столько параллельно творить на двух-трех языках, сколько в процессе творческой эволюции менять один язык на другой. Например, Осип Дымов перешел с русского на идиш, а Эммануил Казакевич — с идиша на русский. Постепенно становилось все больше еврейских писателей, пишущих только на одном из еврейских литературных языков (русский, несомненно, в их числе), но они продолжали оставаться частью единого многоязычного литературного процесса. Писавшие на идише свободно владели русским языком, некоторые авторизовывали переводы своих книг. Многие еврейские писатели, писавшие на русском, знали, хотя бы разговорно, идиш, что сообщало особые краски их прозе. Например, для Горенштейна и Кановича идиш был языком детства. Впрочем, в поздних поколениях от идиша осталась только интонация.

Гарриет Мурав рассматривает советскую еврейскую литературу заодно с постсоветской, доводя свой исследование буквально до начала XXI века. Ее последние герои — это недавно умерший Олег Юрьев и ныне здравствующие, творчески активные Дина Рубина, Александр Мелихов и Инна Лесовая. К этому ряду я бы добавил не упомянутую, к сожалению, Мурав, тоже недавно умершую замечательную Маргариту Хемлин. Для всех этих авторов идиш, как возможность, как язык предков, продолжает существовать. Конечно, это не их язык, но, несомненно, язык их персонажей.

Советская еврейская литература — один из самых ярких примеров еврейского литературного многоязычия. Нельзя объять необъятное: Мурав ограничивается двумя наиболее «плодовитыми» еврейскими языками в СССР — идишем и русским, но справедливость требует сказать, что еврейская литература создавалась и на других языках народов СССР. Речь идет не о евреях, писавших на том или ином языке, а о тех писателях, для которых еврейское самосознание было существенной творческой краской. Я не эксперт в этой теме, так что называю только наиболее известные имена: еврейская литература развивалась на белорусском (Змитрок Бядуля), на украинском (Моисей Фишбеин), на грузинском (Герцель Баазов). Была советская еврейская литература на других еврейских языках — бухарско-еврейском и горско-еврейском, существовала (конечно, подпольная) советская литература на иврите (поэт Хаим Ленский и прозаик Цви Прейгерзон). Однако по количеству и качеству созданного на русском и идише другие варианты советской еврейской словесности отходят на второй план.

Монография Гарриет Мурав построена по хронологическому принципу. Исторический контекст, то, что происходило в Советском Союзе и, специально, на его «еврейской улице», для нее важнее творческих биографий отдельных писателей, поэтому одни и те же имена всплывают в книге на разных страницах и в разных главах. Историческая оптика определяет двухчастную структуру книги. Первая часть охватывает период от революции до Великой Отечественной войны включительно. Вторая часть — послевоенная. Выбор разделительной линии очевиден: после войны евреи продолжают существовать в СССР как нация, но исчезают как этнос. Последние местечки, то есть небольшие города с преобладанием еврейского населения, исчезают в пламени холокоста. Именно это, а не продолжающиеся аккультурация и языковой сдвиг, качественно меняет состояние советской еврейской литературы и культуры — они становятся «постэтническими».

Поражает воображение объем проработанных и осмысленных автором монографии текстов. Среди главных героев (в алфавитном порядке): Мойше Альтман, Исаак Бабель, Довид Бергельсон, Давид Выгодский, Семен Гехт, Шмуэл Гордон, Фридрих Горенштейн, Довид Гофштейн, Шира Горшман, Василий Гроссман, Дер Нистер (Пинхас Каганович), Эммануил Казакевич, Дина Калиновская, Григорий Канович, Юрий Карабчиевский, Лейб Квитко, Ицик Кипнис, Инна Лесовая, Семен Липкин, Осип Манделштам, Перец Маркиш, Александр Мелихов, Феликс Розинер, Ривка Рубина, Дина Рубина, Илья Сельвинский, Борис Слуцкий, Людмила Улицкая, Ицик Фефер, Илья Эренбург, Олег Юрьев, Борис Ямпольский.

Этот впечатляющий список — лучшее доказательство тезиса о двуязычии еврейской литературы, в нем — 20 авторов, писавших/пишущих на русском, 11 — на идише, еще один (Эммануил Казакевич) писал на обоих языках. Пятеро из этого списка активно переводили с идиша на русский, трое — с русского на идиш.

Поражает эрудиция Гарриет Мурав. Кроме упомянутых авторов и их книг, в обзор включены еще и некоторые ключевые советские еврейские кинофильмы, такие как «Еврейское счастье» Алексея Грановского (1925), «Возвращение Нейтана Беккера» Рашель Мильман-Кример и Бориса Шписа (1932), «Граница» Михаила Дубсона (1925). Характерно, что первые два были сняты в двух версиях — на русском и на идише. Гарриет Мурав подробно говорит и о других значимых явлениях культуры: обсуждает спектакли Московского ГОСЕТа, инсталляции Ильи Кабакова.

Отдельное достижение книги Мурав в том, что она выделяет как особую миссию в советской литературе работу еврейских литераторов как переводчиков, прежде всего переводчиков с языков народов СССР. Еврей, сам недавно сменивший язык, становится всеобщим литературным посредником, сшивающим многоязычную литературу в единое целое — это новый и, кажется, очень плодотворный взгляд на историю многонациональной советской литературы.

Я достаточно свободно читаю на идише, еврейская литература входит в круг моих профессиональных интересов, тем не менее я читал не все произведения, разобранные в монографии. Потенциальный читатель русского перевода «Музыки из уходящего поезда» явно читал далеко не все из числа обсуждаемых текстов, читатель американского оригинала — и того меньше. Много места в монографии по необходимости занимают краткие пересказы содержания и анализ проблематики обсуждаемых работ. Конечно, художественные книги надо читать целиком, в оригинале или в добротном художественном переводе. Обсуждаемая книга не заменяет собой этого чтения, но зато создает величественную панораму советской еврейской культуры как единого многоязычного целого на фоне событий мировой, советской и еврейской истории. По существу, перед нами почти энциклопедия советской еврейской литературы.

Необходимость выбрать, прочитать, осмыслить, контекстуализировать такое количество произведений — грандиозная задача, решение которой с неизбежностью сопровождают ошибки. Нет смысла перечислять их все, так как они не определяют качество проделанной работы. Приведу одну, наиболее, на мой взгляд, досадную. Гарриет Мурав обсуждает творчество Эммануила Казакевича, прекрасного русского прозаика и ключевой фигуры в литературной жизни оттепели. До войны Казакевич писал только на идише. Был самым ярким среди молодых еврейских литераторов — плодовитым поэтом, прозаиком, драматургом и переводчиком с русского и европейских языков, любимым учеником великого Довида Бергельсона. Вернувшись с фронта, он в 1946 г. написал повесть, основанную на своем боевом опыте. Написал ее сразу на двух языках — русском и идише. Эта повесть по-русски называется «Звезда», а по-еврейски — «Ди грине шотнс» («Зеленые тени»). Обе версии были опубликованы в 1947 г. с интервалом в месяц. «Звезда» принесла

Казакевичу успех, Сталинскую премию, экранизацию и сразу поставила его в ряд лучших советских прозаиков. Версия на идише была надолго забыта. Гарриет Мурав упоминает о том, что в 1950-х гг. Казакевича переводили на идиш за рубежом, явно не зная о существовании авторской версии на идише. Между тем история «Звезды» / «Ди грине шотнс» — лучший пример того, что советская еврейская литература представляла собой единое целое, в котором до поры до времени выбор языка не играл такой большой роли.

Советская в недавнем прошлом, а теперь уже постсоветская еврейская литература по-прежнему продолжает существовать на двух языках — русском и идише — как пальто из двулочной ткани. Та сторона, которая на идише, плохо известна современному российскому читателю, хотя отдельные переводы время от времени появляются. Мне приятно назвать лучшие, наиболее яркие имена — поэты Велвл Чернин и Довбер Керлер, поэты и прозаики Лев Беринский и Михаил Фельзенбаум, прозаик Бер Котлерман. Есть и гораздо более известные русскому читателю еврейские авторы, пишущие на русском языке, в первую очередь те, кто был упомянут выше. Евреи в Советском Союзе вот уже семьдесят лет перестали существовать как этнос. Последние следы традиционной этнической жизни удалось собрать этнографическим экспедициям в Украине и Молдове в начале 2000-х гг. Сейчас нет и этого. Еврейское население стремительно убывает на постсоветском пространстве, а «музыка из уходящего поезда» продолжает звучать не стихая.

В начале своей монографии Гарриет Мурав объясняет ее название, ссылаясь на выступление Довида Бергельсона в Варшаве в 1930 г., незадолго до его возвращения в Советский Союз. Он сравнил советскую литературу с «музыкой из уходящего поезда», а ее польских читателей — с теми людьми на перроне, до которых она доносится. Поезд уехал, оставшиеся не могут услышать и понять всю пьесу целиком. Очевидно, Бергельсон указывал на быстрый прогресс советской литературы, неразрывно связанный с прогрессом всего советского общества. Не разделяя очарования советской утопией, согласимся с метафорой: литература едет в поезде истории, и о скорости его движения, о том, что происходит в вагонах, можно судить по звукам этой мчащейся музыки. Куда уехал поезд истории — отдельный вопрос, но музыка продолжает звучать.

Евгений Савицкий

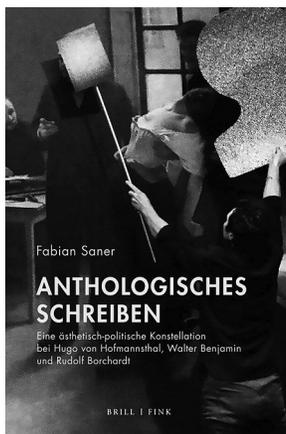
Историческая и эстетическая политика литературных антологий в эпоху модерна

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_355

Saner F. Anthologisches Schreiben: Eine ästhetisch-politische Konstellation bei Hugo von Hofmannsthal, Walter Benjamin und Rudolf Borchardt.

Paderborn: Brill Fink, 2022. — VIII, 306 S.

В книге швейцарского исследователя Фабиана Занера «Антологическое письмо: эстетико-политические констелляции у Гуго фон Гофманстала, Вальтера Бенямина и Рудольфа Борхардта» антологии понимаются как «функциональные текстовые пространства» (с. 1), в которых средствами самой же литературы выстраивается некое отношение к литературной традиции. Они могут ее оберегать, имея целью сохранение и увековечивание, что было характерно для многих национально-консервативных сборников XIX—XX вв., а могут и служить отрицанию традиции, ее радикальному реструктурированию, что часто происходит в эпоху модерна, когда составление антологий становится одним из важнейших средств критического переопределения традиции.



Занер начинает с противопоставления высказываний двух авторов. «Мы живем в эпоху антологий», — с грустью констатировал Фридрих Хеббель в 1854 г.; Альфред Керр же в 1927 г. отмечал: «Историю творят антологии» (с. 6). Для Хеббеля бесчисленные сборники «избранных цветов» поэзии, представляющие сочинения как отдельных поэтов, так и литературных групп, школ, эпох, регионов, стран, частей света и т.п., приводят к инфляции поэтического творчества: их читатели перегружены количеством образцовых произведений. Антологии стимулируют эпигонство, а кроме того, поэзия в них превращается в монументы авторам или в дополнение к историческому знанию. Для Керра же в конце 1920-х гг. антологии уже превратились из консервирующего средства в продуктивное,

стали динамичным выражением быстро меняющейся истории.

Как отмечает Занер, в эпоху авангарда проблематизируется понятие законченного произведения, самостоятельное значение получает не только момент создания, но и последующее существование текста, его способность приобретать новые значения в разных эстетико-политических констелляциях. И антологии превращаются в мощное средство конструирования таких особых ситуаций, способствующее ревизии, разрушению и пересборке наследия. Когда канон начинает шататься, антологическая работа с ним становится возможностью его смещения, но также и нового закрепления посредством монументализации измененного понимания традиции.

Собираемая в антологиях масса свидетельств прошлого не только позволяет выявить специфику эпохи, но и выражает стремление сформировать определенное ее историческое понимание. Новая трактовка антологий выражается в экспериментах с их форматом, порой в отказе от сопровождающего текста, а иногда, наоборот, в сочинении сверхдлинных пояснений к примерам, как у Борхардта. Антологии на уровне материала и концепции представляют собой нечто фрагментарное, но при этом способное претендовать на статус чего-то целостного.

Хотя превращение некоего произведения в классическое подвержено влиянию множества случайных обстоятельств, филология может вмешиваться в этот процесс, воздействуя на баланс мимолетного и длительного. «Читать то, что никогда не было написано», — сказано у Гофманстала в драме «Глупец и Смерть» (1893)¹, и позднее Бенъямин сделает эту фразу эпиграфом к одной из частей своего многолетнего незавершенного проекта «Пассажи». Такого рода модернистские антологические проекты, могут, однако, получать различное значение: национально-реставрирующее, мессианско-революционное или утопически-эстетическое, и три рассматриваемых Занером автора олицетворяют собой эти траектории.

Статус антологий как воплощения образцовой традиции подвергается сомнению уже во второй половине XVIII в. Занер сравнивает составление литературных антологий с существовавшими в то время более многообразными практиками коллекционирования, в которых отражались интересы знати и образованной части горожан. В основном коллекции того времени служили задачам сословной саморепрезентации, а также самообразования и религиозного наставления². Для середины и второй половины XVIII в. барочные антологии Б. Нойкирха и К.В. Рамлера оставались образцовыми, но для людей поколения «Бури и натиска» они были воплощением отсутствия какой-либо оригинальности.

В XIX в. антологии претерпевают дальнейшие трансформации. С одной стороны, они становятся частью новой научной культуры, благодаря которой появляются критические, очищенные от искажений издания классиков. С другой — антологии все больше превращаются в массовый товар, предназначенный не для ценителей, а для массовой публики, на что и указывал Хеббель. Кроме того, в условиях все ускоряющейся модернизации антологии часто оказываются выражением тоски по старине и по родному краю, каким он некогда был, а также выражением культурного пессимизма.

Если в эпоху романтизма антологии вдохновляли поэтов на самостоятельное творчество, на дополнение примеров из народной или восточной поэзии произведениями собственного сочинения (как это бывало у И.В. Гёте, А. фон Арнима, К. Brentano, Э. Мёрике и др.), то позднее это уже становится неуместным — антологии перестают служить творческим импульсом. В то же время как у романтиков, так и позднее, в условиях отсутствия государственного единства Германии, а также

-
- 1 В переводе Е. Баевской эта строчка вольно трактована как «Распутывают вязь противоречий» (*Гофмансталь Г. фон. Избранное. М., 1995. С. 85*).
 - 2 Занер не развивает сопоставление антологий с барочными кунсткабинетами, притом что в них было важно не только образцовое, но и диковинное. Именно в течение XVIII в. интерес коллекционеров смещается от неправильностей природы к ее закономерностям, в результате чего, например, уродцы утрачивают былую ценность. Под влиянием идей И.И. Винкельмана коллекции с конца XVIII в. все больше ограничиваются образцами классического вкуса. См.: *Хагнер М. Просвещенные монстры / Пер. с англ. А.В. Куприянова // Наука и научность в исторической перспективе / Под общ. ред. Д. Александрова, М. Хагнера. СПб., 2007. С. 72–121; Помян К. Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI—XVIII вв. СПб., 2022; *Daston L., Park K. Wonders and the Order of Nature, 1150–1750. N.Y., 2001.**

отсутствия собственной государственности у многих других народов, антологии выполняли функцию национального строительства, культивирования особой культурной традиции, и образцом здесь были уже собрания народных песен, изданные И.Г. Гердером.

Когда антологии перестали служить задаче сословной саморепрезентации и превратились в элемент национальных политических, научных и музейных практик, издатель начинает все больше присваивать себе функции автора. Он сокращает публикуемые тексты, изымая из них фрагменты, снабжает их заголовками и помещает в определенный контекст. Это было подобно тому, как различные объекты, являвшиеся ранее частью некоей культурной среды (церковной, усадебной, военной и пр.), теперь изымались из прежних взаимосвязей и экспонировались обособленно в музеях, обретая там новый контекст³. Сохранение и передача «национального наследия» теперь важнее, чем прежнее стремление собрать некое знание и возвысить его до уровня того, что полезно правителю⁴. Понятие наследия приобретает в течение XIX в. все большее значение; если Гердер или братья Grimm собирали и сохраняли известные сочинения, то последующие антологии стремились открыть перед читателями забытое и утерянное.

Практики антологизации становились все более многообразными и по мере дифференциации литературного рынка. Появляются антологии для девушек, домохозяек, солдат, жителей определенных районов, горожан и селян, а также собрания по литературным жанрам и политическим предпочтениям, национальные и интернациональные, и т.д. Кроме того, в повседневной практике людей XIX в. становится обычным записывать в специальные альбомы и тетради красивые цитаты, а также такие, которые, как считалось, способны помочь в различных жизненных ситуациях. Так, резюмирует Занер, в XIX в. антологии становятся важнейшим средством дифференциации и валоризации литературных произведений.

Однако уже во второй половине столетия это широкое увлечение антологиями подвергается критике. В 1873 г. Ф. Ницше писал об «отвратительном зрелище слепой страсти к собиранию», «неутомимом накоплении всего, что когда-либо существовало»⁵. Несмотря на свой успех у широкой публики, в высоких литературных и научных кругах антологии по сравнению с другими видами публикаций

3 См. также: Schmid S. The Art of Reading an Anthology // Comparative Studies. 2004. Vol. 1. No. 1—2. P. 53—69.

4 Об изменении научного и политического значения собирательства см.: Sammeln als Wissen: Das Sammeln und seine Wissenschaftliche Bedeutung / Hrsg. von A. te Heesen, E. Spary. Göttingen, 2003. Исследование Занера ограничивается временем до конца 1930-х гг., но применительно к рубежу XX—XXI вв. отмечалось, что собирательство способно как подкреплять, так и подрывать большие национальные и официозные исторические нарративы, например через реальные и вымышленные истории, рассказываемые в связи с отдельными вещами на блошиных рынках: Нарский И., Нарская Н. Незаметные истории, или Путешествие на блошинный рынок: записки дилетантов. М., 2023. Также в связи с культурными практиками собирательства XIX в. обращалось внимание на способность к особой субверсивности «взгляда старьевщика»: Ямольский М. Наблюдатель: очерки истории видения. М., 2000. С. 13—44. Впрочем, представления об альтернативности истории собирателей восходят во многом к рассматриваемому Занером Беньямину: Беньямин В. Я распаковываю свою библиотеку (речь собирателя книг) / Пер. с нем. Н. Тишковой // Человек читающий: писатели XX в. о роли книги в жизни человека и общества / Сост. С.И. Бэлла. М., 1983. С. 278—283; Benjamin W. Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker // Benjamin W. Angelus novus: Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt a.M., 1988. S. 302—343.

5 Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни / Пер. с нем. Я. Бермана // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 177.

оценивались невысоко. Они считались книгами, которые следуют устаревшим литературным образцам и стоят в гостиной у бюргеров на полке рядом с Библией. В эти годы создать себе имя изданием антологии было едва ли возможно.

Сложилась ситуация, когда рассказы и романы все чаще публиковались с продолжением в газетах и журналах, будучи обрамленными другими текстами и побуждая читателей собирать их по частям, причем в реалистической литературе этой эпохи (у авторов вроде Т. Фонтане или В. Раабе) собиратель то и дело представлял патологической фигурой, одержимой нездоровой жаждой накопления. Таким образом, литература следовала за технологиями коммерциализированной культурной индустрии и одновременно проблематизировала их.

Эта ситуация кризиса традиции станет, как отмечает Занер, отправной точкой для антологических проектов Гофмансталя, Беньямина и Борхардта. Все трое попытаются вернуть антологии статус самоценного произведения. Занер соглашается с наблюдением У. Вирта, что «около 1800 г. автор часто выступает как вымышленный издатель, а около 1900 г. фактический издатель [выступает] как автор»⁶.

Посредством антологий авторы эпохи модерна стремятся задать новые траектории понимания истории литературы, ее эстетических и этических оценок. В случаях Гофмансталя, Беньямина и Борхардта Занер видит и особые личные причины обращения к антологиям: все трое были родом из благополучных образованных семей, получили хорошее филологическое образование, высоко ценили немецкую литературу первой половины XIX в., но одновременно ощущали себя частью постгероического поколения, выросшего после великих писателей и после битв за объединение Германии⁷. Им досталось хранить наследие отцов, но они желали обрести собственное лицо и поэтому вслед за Ницше трактовали традицию как то, что не должно сковывать их собственную активность.

Антология приобретает характер подведения итогов и манифеста, тем самым делаясь вновь привлекательной для различных конкурирующих в начале XX в. литературных направлений. На смену антологии-музею, где вещи занимают отведенное им историей место, приходит активное кураторское вмешательство в расстановку вещей. Новые взаимосвязи между текстами продуцируют иные, чем прежде, смыслы. Антология перестает быть хранилищем национального канона, отказывается от принципа полноты и превращается в специализированную выставку, цель которой — служить интервенцией в современный политико-эстетический дискурс, и без того переживающий один кризис за другим. Литературные антологии и раньше часто назывались музеями или галереями, но эти слова обретают иное значение около 1900 г., когда автор все чаще понимает себя как куратора⁸.

Более того, по мнению Занера, в это время антологии уподобляются художественным инсталляциям, опыт восприятия которых не сводится к линейной темпоральности последовательного прочтения. В начале XX в. возрождаются характерные для эпохи барокко эксперименты с графической организацией текста, который не всегда предполагается использовать в качестве репрезентации чего-либо. Это,

6 *Wirth U.* Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann. München, 2008. S. 433.

7 Ср.: *Schivelbusch W.* Kultur der Niederlage: Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918. Berlin, 2001. S. 232—234.

8 В этой связи Занер ссылается, в частности, на размышления Б. Гройса о наблюдаемом на протяжении XX в. превращении художника в собирателя и куратора как более ранней традиции, так и самого себя. См.: *Гройс Б.* Само-собиратели // Гройс Б. Комментарии к искусству. М., 2003. С. 121—134.

в свою очередь, делает необходимыми изысканные издательские практики, так что, например, Гофмансталь, Борхардт и Р.А. Шредер совместно с Л.О.Г. Бирманом основывают в 1911 г. издательство «Бремер прессе».

Такое научно-художественное понимание филологической работы является чертой проектов Гофмансталя, Борхардта и Бенямина, отличавшей их от историко-эмпирических филологических и лингвистических штудий, преобладавших в немецких университетах с XIX в. Гофмансталь, Борхардт и Бенямин занимаются исследованиями, исторической дешифровкой языковых памятников прошлого, но рассматривают их в первую очередь как эстетические, а не конкретно-лингвистические явления. Они подходят к языковым фактам прошлого как археологи или генеалоги, чтобы критически высветить своеобразие явлений современности.

У Гофмансталя этот подход выражается во взаимных отражениях разделенных во времени языковых форм, которые сводятся им вместе. Эта диалогичность присутствует в его драмах и в собственно антологических проектах, таких как «Немецкие прозаики» (1912), «Австрийская библиотека» (1915–1917), «Немецкая книга для чтения» (1922–1923) и др. Проблема преемственности трактуется через создание оппозиций одновременных, но диаметрально противопоставленных форм речи, обретающих амбивалентность, и этот прием обнаруживается также в предисловиях и послесловиях к антологиям. Как отмечает Занер, такой подход позволяет Гофманстально, в частности, не высказываться прямо о последствиях Первой мировой войны и о собственной деятельности в те годы. Гофмансталь при этом хотел дать выражение не эпохе и не какой-то личности, а «жизни», с которой связаны литературные конструкции. Ценными оказывались не только высшие достижения, но и «средние» формы речи, в которых воплощалось национальное, — то, что отличало немецкоязычную литературу от французской. Включая в «Немецкую книгу для чтения» обычные письма или истории из календарей, Гофмансталь стремится к конституированию «духовной середины», как он это назвал в одном из писем к Г. Гессе⁹. Важна не эстетика гения, не знаточеское выделение значимых элементов художественного мастерства, а способность текстов передавать связанное с жизнью настроение, которое, однако, в отличие от культа настроения у романтиков, понимается Гофмансталем надындивидуально, как связанное с вообще присущей некоей культуре формой речи. Концепт «средняя речь» был для него также тесно связан с представлением о «среднеевропейском»: после краха многонациональной Австро-Венгрии и других европейских империй будущее представлялось Гофманстально или как система правительственного регулирования на основе договоров вроде Версальского, или, что казалось ему более желательным, как сплочение Европы на основе общей, срединной духовной традиции, что позволило бы ей стать выше других народов; такого рода политически регрессивные и колониальные мечты нашли особенно полное выражение в печально известной мюнхенской речи «Письменность как духовное пространство нации» (1927)¹⁰.

9 Цит. по: *Volke W.* „Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon...“: Herausgeben als Aufgabe des Dichters // Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne. 1998. Bd. 6. S. 199.

10 *Гофмансталь Г. фон.* Из статьи «Письменность как духовное пространство нации» / Пер. с нем. Ю. Архипова // Гофмансталь Г. фон. Избранное. М., 1995. С. 743–745. Можно отметить, что идеи такого рода консервативно-реставрирующей революции были востребованы и в Западной Германии после 1945 г., и в России 2000-х гг.; ср.: *Зедльмайр Х.* Утрата середины: революция современного искусства / Пер. с нем. С.С. Ваняна. М., 2008.

Для Беньямина, которого Занер называет одним из немногих оригинальных учеников Гофманстала¹¹, также была важна идея «диалектического образа»: написанное, будь то цитаты из чужих текстов или сочиненное им самим, заново используется и помещается в новый контекст, чтобы отобразить у победившей в истории стороны захваченное ею и превращенное в «традицию». Антологическое письмо оказывается, таким образом, программой обучения чтению. Изъятые из изначального диалогического контекста письма «немецких людей»¹² должны были благодаря критическим комментариям Беньямина прочитываться иначе, чем раньше: не как монументализированные саморепрезентации классиков, а как документальные свидетельства, располагающиеся между историческими обстоятельствами, породившими эти тексты, и их злосчастной рецепцией, превратившей живых людей в классические трупы. Через контекстуализацию письма обретали способность напоминать о том, что было забыто.

Наконец, в антологиях Борхардта «Немецкие благодарственные речи» (1925), «Вечный запас немецкой поэзии» (1926), «Немец среди ландшафта» (1927) и др., составленных в духе его подхода «творческой реставрации» (своеобразно понятого «восстановления» единства художественной традиции Запада), приводимые фрагменты подчиняются общей идее и меняют свое значение, но без того, чтобы искажались сами тексты. Как можно видеть, все три автора понимали филологию не как эмпирическую и позитивистскую науку, связанную с разложением изучаемого объекта на потенциально бесконечное количество элементов, а как искусство интерпретации в широком смысле, исходящее из целостности рассматриваемых произведений. Тракуемая в качестве эстетической проблемы целостность произведения одновременно оказывается тем, что делает возможной актуализацию литературных текстов, допускает эстетико-филологические интерполяции в современности. Понимаемая таким образом филология не ограничивается прослеживанием временной последовательности литературного производства — она способна к философскому рассмотрению различных логик производства и рецепции произведений.

Хотя исследование Занера ограничено эпохой модерна, оно, как представляется, позволяет увидеть значимость «антологического письма» и для более поздних исследовательских проектов, для которых также важна работа с контекстуализацией, с проблематизацией соотношений и вообще различий текста и контекста, — таких как «новый историзм»¹³, интеллектуальная история Кембриджской школы¹⁴, концепция «контрапунктного чтения» Э. Саида или теория истории М. де Серто. Так, Серто видел в историографии не столько временной, сколько пространственный опыт организации соотношения разных «мест» (начиная с проблематичных разграничений места историка и места прошлого, мыслимого и немислимого, хотя

-
- 11 См. также: *Jäger L. Zwischen Soziologie und Mythos: Hofmannsthals Begegnung mit Werner Sombart, Georg Simmel und Walter Benjamin // Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen / Hrsg. von U. Renner, B.G. Schmid. Würzburg, 1991. S. 95–108.*
- 12 «Немецкие люди» — антология, включавшая в себя письма И.В. Гёте, Г. Форстера, Й. Гёрреса, Ф.К. Дальмана и других деятелей немецкой культуры XVIII–XIX вв.; изначально публиковалась анонимно в газете «Франкфуртер цайтунг» в 1930–1931 гг., вышла отдельным изданием в 1936 г., также анонимно.
- 13 *Монтроз Л.А. Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 13–37.*
- 14 *Кембриджская школа: теория и практика интеллектуальной истории / Под ред. М. Велижева, Т. Атнашева. М., 2018; Савицкий Е.Е. Проблема контекста в интеллектуальной истории, 1940–2000 гг. // Мир Клио: Сб. статей в честь Л.П. Решиной: В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 334–348.*

бы даже в простом жесте раскладывания архивных документов и цитат из них на нужные и ненужные, и т.д.) и в этом смысле уподоблявшего ее художественной инсталляции. Работа с контекстами может не быть методом в обычном смысле слова — тем, что делает возможными экспансию знания, освоение новых исследовательских областей, но она способна производить новые смысловые связи, допускать вторжение прошлого в современность. Саид уподоблял тексты мигрантам, способным переходить установленные для них границы и обретать иное значение в новом окружении, сохраняя в то же время привязанность к тем местам, откуда они пришли¹⁵. В конце XX в. работа с контекстами трактовалась как то, что позволяет ставить под вопрос иерархии важного и второстепенного (как это происходило уже в антологиях Гофманстала и Бенямина) и нарушает замкнутую самоидентичность текстов, соотнося их с различными возможностями рецепции (в том числе в работах Констанцской школы), но, как показывает Занер, такие проекты вовсе не обязательно связаны с демократической политикой, и их импликация нуждаются в дальнейшем продумывании.

15 Саид Э. Фрейд и неевропейское // Синий диван. 2005. № 6. С. 15.

Наталья Полосина

Вневременное, несвоевременное, современное:

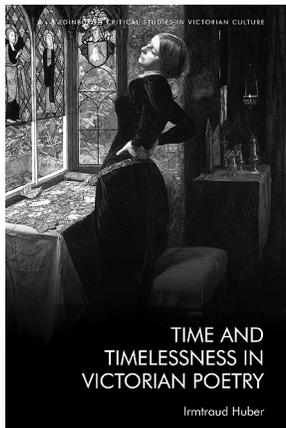
ВИКТОРИАНСКАЯ ПОЭЗИЯ И ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНИ

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_362

Huber I. Time and Timelessness in Victorian Poetry.

Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. — VII, 288 p. —
(Edinburgh Critical Studies in Victorian Culture).

Проблему репрезентации времени в поэзии Ирмтрауд Хубер ставит на викторианском материале, что само по себе примечательно: даже в узкоспециализированной университетской серии «Эдинбургские труды по викторианской культуре» монографии о поэзии крайне редки¹. Анализ этой проблемы разворачивается в двойной перспективе. Одна точка зрения, с которой рассматривается оппозиция, вынесенная в заглавие книги («Время и вневременность в викторианской поэзии»), — нарратологическая: здесь речь идет о той реальности, которая подчиняется или не подчиняется законам повествовательности. Рассказ *par excellence* является организацией событий во времени (time) с помощью языковых средств, тогда как поэзия вообще и лирическая поэзия в частности вневременна (timeless). Поскольку лирическая поэзия фиксирует не события, а состояния, для ее описания используются альтернативные модели, актуализирующие не развертывание истории во времени, а перформативный, близкий к ритуальному повторению характер слова.



С точки же зрения истории культуры противопоставление времени и вневременности характеризует систему ценностей — ее изменчивость, присущую ей степень исторической рефлексии или, наоборот, тенденцию к универсализации и абсолютизации. В различных гуманитарных сферах коррелятами этого противопоставления являются пары «секулярное — религиозное», «революция — старый порядок», «позитивное знание — откровение», а важный исторический этап их размежевания приходится на XIX в. и находит отражение в жанре романа. По мысли Хубер, и нарратология, и история культуры при анализе категории времени традиционно сходятся в своем интересе к роману как к полю повествовательного эксперимента и социологическому документу. Новизну своей книги автор видит в применении обеих методологий к поэтическому материалу.

1 С перечнем предыдущих изданий этой серии можно ознакомиться на обороте титульного листа рецензируемой книги или на сайте издательства (<https://edinburgh-universitypress.com/series-edinburgh-critical-studies-in-victorian-culture/>). Почти нет книг о поэзии и в серии «Викторианские исследования», выпускаемой Издательством Университета штата Огайо (<https://ohiostatepress.org/books/subjects/victorianstudies.html>).

Принцип отбора этого материала оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, отдавая дань многолетним войнам вокруг литературного канона, Хубер считает необходимым расширить «идеологизированное» представление о викторианской поэзии за пределы привилегированного «мужского» и «буржуазного» круга — в первую очередь путем обращения к творчеству женщин и представителей рабочего класса. С другой стороны, эту стратегию нельзя назвать последовательной, поскольку главными героями книги остаются классики викторианской литературы: А. Теннисон, Р. Браунинг и прежде всего Д.Г. Россетти — монография начинается и заканчивается анализом его сонетов из знаменитой книги стихов «Дом жизни». Едва ли можно считать новацией включение в исследование таких поэтесс, как Э. Баррет Браунинг и К. Россетти (или даже О. Уэбстер), чье место в викторианском каноне никогда не ставилось под сомнение, равно как и (вполне буржуазных с точки зрения классовой принадлежности) А.Х. Клафа и Дж. Мередита, которые хотя и оставались в тени более известных викторианцев, но специалистам хорошо известны. Фигура А. Андерсона, потомственного шотландского рабочего и ныне почти забытого поэта (он печатался под псевдонимом Путьевой обходчик), смотрится в этом ряду весьма экстравагантно и не меняет общей логики выбора имен, которая фактически остается вполне традиционной.

Какие же вопросы о коллизии времени и вневременности задает викторианским классикам современная исследовательница? Наряду с ними принять участие в дискуссии приглашаются те нарратологи, которые исключают поэзию из сферы своего рассмотрения на основании отсутствия в ней «повествовательности» и «событийности». До известной степени своим союзником Хубер считает Дж. Каллера, определяющего лирику как поле конфликта двух начал: «песенного», по происхождению ритуального, и «фикционального», ориентированного на сотворение персонажа со своим характером и историей. Таким образом, лирика все же испытывает необходимость в «рассказывании истории», а значит, имеет отношение к нарратологической категории времени².

Викторианские поэты, со своей стороны, дорожили идеей поэзии «вне времени»; здесь имеется в виду романтическая вера в воплощение абсолюта, переживающая кризис в эпоху релятивизации традиционных иерархий. Кризис проявляется в том, что время превращается в предмет стандартизированного измерения и, следовательно, в товар и инструмент регламентации ускоренного темпа жизни (эмблемы нового века — железная дорога и часы). Обмирщенная протестантская трудовая этика ставит под сомнение праздное и непродуктивное время, поскольку оно не отвечает новому «евангелию преуспеяния». Концепции позитивизма и эволюционизма как в естественных, так и в гуманитарных науках формируют новое сознание времени, лишённое телеологии и Божественной гарантии и превращающее человеческую жизнь в производную биологических и исторических законов.

Таким образом, доминантой общекультурной ситуации становится быстрая, непредсказуемая и оттого фрустрирующая перемена, что в сфере литературы приводит к падению престижа поэзии и стимулирует поиск стратегий адаптации на разных уровнях (тематика, жанр, ритм и т.д.). Рассмотрению этих стратегий и посвящена основная часть книги Хубер.

На уровне общих художественных установок Хубер отмечает в поэзии отход от «эстетики вечной сущности» (*aesthetics of eternal essence*): гносеология XIX в. неизменной «сущности» не приемлет и занимается проблемой становления и изменчивости в таких областях знания, как биология, история, психология. Наиболее

2 См.: *Culler J. Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

авторитетную постановку этих проблем предлагает наука — и роман в той мере, в какой он ориентирован на наблюдение и сбор фактов с целью анализа «расы, среды и момента», выражаясь в духе позитивиста И. Тэна. Конкурируя за эту сферу опыта, поэзия обращается к широко понятой «злобе дня», в первую очередь к изображению современного человека. Это порождает явный или неявный конфликт формы и материала, чреватый гротескным эффектом, который возникает при попытках рассказать «высоким слогом» «тривиальный» сюжет (поэмы «Аврора Ли» Э. Баррет Браунинг и «Amours de Voyage» А.Х. Клафа). Другой путь — переход от «эстетики вечной сущности» к «эстетике самодостаточной формы» (*aesthetics of self-sufficient form*), в которой приоритетом становится не «что говорится», а «как говорится». Для Хубер этот принцип лучше всего выражен в программном сонете, открывающем книгу стихов Д.Г. Россетти «Дом жизни»: «Сонет — мгновенью памятник нетленный...» (пер. В. Савина).

Далее, фрустрирующий опыт современности как непрерывной перемены стимулирует жанровые эксперименты, которые касаются поэтического цикла (*poetic sequence*), романа в стихах (*verse novel*) и драматического монолога (*dramatic monologue*). В столь разных поэтических циклах, как «In Memoriam» Теннисона, «Сонеты, переведенные с португальского» Э. Баррет Браунинг и «Дом жизни» Д.Г. Россетти, Хубер выделяет общее начало. Лирическая темпоральность (универсальность, повторяемость — потенциально любой читатель может «присвоить» себе лирический голос) становится динамичнее за счет элементов темпоральности повествовательной (так, ретроспекция придает прошлому индивидуализированный и организованный характер) и драматической (голос получает объективированное бытие на «сцене», становится лицом, которое прямо или косвенно сталкивается с другими). Во многом близкие к поэтическим циклам романы в стихах «Кольцо и книга» Р. Браунинга и «Современная любовь» Дж. Мередита характеризуются не только наличием сквозного сюжета, но и ненадежностью рассказчика (в случае с Браунингом — многих рассказчиков). Эффект драматического монолога связан с продуктивным противоречием: с одной стороны, статика «здесь и сейчас» фиксирует момент произнесения и характеризует состояние протагониста, который зачастую загнан в ловушку своих иллюзий, фобий, комплексов; с другой стороны, речь протагониста стремится вырваться из этой ловушки в прошлое, прихотливо реконструируя звенья личной истории, и в будущее, превращая монолог в перформативный акт.

Наконец, Хубер пробует связать культурно обусловленное переживание современности с проблемой ритма. Если первая половина соответствующей главы имеет теоретический характер (дает обзор викторианских дискуссий о соотношении метра и ритма, классических образцов и национальной традиции, отвлеченной регулярности и непосредственной реализации), то вторая посвящена анализу поэтических текстов, в которых современность воплощается в конкретном культурном феномене — железной дороге. Отгалкиваясь от различных описаний «железнодорожного опыта» XIX в. в гуманитарных исследованиях (унификация и стандартизация времени, «сокращение» пространства, смешение социальных иерархий, поляризация отношения к прогрессу как к благословию и проклятию и т.д.), Хубер соотносит этот опыт с ритмом и тематически, и формально под знаком общей проблемы, которая глубоко волновала викторианцев, — конфликта человека и машины. Герои О. Уэбстер, Э. Баррет Браунинг, Д.Г. Россетти с разной степенью осознанности переживают ритм железнодорожного путешествия как дегуманизирующий, угрожающий индивидуальному и творческому началам.

Наиболее интересными с формальной точки зрения оказываются стихи А. Андерсона — шотландского железнодорожного рабочего, превратившего свою про-

фессиональную и классовую принадлежность в стратегию поэтической саморепрезентации. Хубер видит глубоко амбивалентное отношение поэта — «путевого обходчика» к технике в сборнике «Песни железной дороги», где встречаются как образцы сверхдлинных регулярных строк, которые суггестивно воссоздают однообразие поделенного на интервалы движения, так и эксперименты со строками разной длины и нерегулярно повторяющимися ударениями, что должно передавать вспышки творческой энергии. Напрашивается вопрос, странным образом совсем не затронутый в книге, хотя речь идет о подходах к свободному стиху, — вопрос о ритмическом и образном сходстве А. Андерсона с У. Уитменом, к тому моменту уже известным в Великобритании. Схожи даже названия стихотворений, такие как «Песня мотора» или «Песня труда».

Безусловно, следует поприветствовать предпринятую Хубер попытку провести различие между разными формами восприятия времени и вписать их в культурно-исторический контекст викторианства: время, заданное эволюционными теориями; время, отчуждаемое механизмами экономического принуждения; христианское время, обусловленное перспективой вечной жизни и личного спасения; индивидуально-психологическое время, которое открывается в интроспекции и самопознании; наконец, телесно воспринимаемое время, способность спонтанно подчиняться или сопротивляться ритмическому воздействию. Инструментом, который должен привести столь многообразные формы «к общему знаменателю», служит, по мысли автора, нарратологическая теория. Думается все же, что этот инструмент оправдывает себя лишь в отдельных случаях — делает возможными небезытересные интерпретации текстов, но не восполняет концептуальной лакуны.

Пожалуй, книге недостает последовательного понимания эстетического времени, его специфики, которая не сводима к тем или иным формам идеологии и социальной практики. От «мест времени» У. Вордсворта до «утраченного» и «обретенного времени» М. Пруста эта специфика связана с размыванием границ между жизнью и творчеством, с желанием художника поставить общезначимую ценность (красоту) в зависимость от того, что является заведомо конечным и частным (уникальность переживания и темперамента), и одновременно возвысить личный опыт до уровня нового, рукотворного мифа. В классическом исследовании М. Калинеску «Пять ликов современности» (1987) подробно показано, как начиная с XIX в. представление об особом эстетическом времени находит наивысшее выражение в императиве современности художника, которая чем дальше, тем острее конфликтует с современностью в общественно-политическом смысле. Продуктивный анализ истории культуры через призму эстетического времени можно найти в книге У. Льюиса «Время и человек Запада» (1927)³.

Развернуть обсуждение в этом ключе мешает «метасюжет» книги: он прочитывается как утверждение исходно травматических отношений поэзии с (буржуазной) современностью, из которых она, поэзия, ищет выхода путем эскапизма или компенсаторного компромисса. Симптомом травмы становится ностальгическая фиксация на невозможных в современном мире претензиях на обладание трансцендентной истиной: желая быть вневременной, поэзия фатально превращается в несовременную. Подобные претензии последовательно ассоциируются с романтизмом, что подтверждают выборочные цитаты из Вордсворта, Шелли, Колриджа. Термин «романтизм» не подвергается даже минимальному критическому осмыслению и используется в расхожем значении: эстетическое движение, порожденное

3 См.: *Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism.* Durham: Duke University Press, 1987; *Lewis W. Time and Western Man.* L.: Chatto and Windus, 1927.

революционными (политическими, философскими) упованиями рубежа XVIII—XIX вв., но быстро исчерпавшее свой утопический потенциал, столкнувшись с действительностью. На стереотипность и непродуктивность такого подхода еще в начале XX в. указывали, например, В.М. Жирмунский («Немецкий романтизм и современная мистика») и А.А. Блок («О романтизме»), настаивавшие на преемственности между романтизмом и культурой XX в. под знаком (квазирелигиозной) веры в реальность творчества. В схожем ключе рассуждали корифеи англоязычных «романтических штудий»: М.Г. Абрамс писал об «искуплении», «спасении», «откровении» как о секуляризованных метафорах эстетического опыта, воплощающего в себе «естественное сверхъестественное»; Дж. Хартман называл Вордсворта, Дж.М. Хопкинса, П. Валери и Р.М. Рильке «новыми Персеями», которые в поисках абсолютной чистоты взгляда рискуют посмотреть прямо в глаза медузе; Х. Блум усматривал в романтическом «квесте» от У. Блейка до У.Б. Йейтса, Х. Крейна и У. Стивенса апофеоз воображения, то есть «реального», а не ветхого человека («Real man, the imagination» — предсмертные слова Блейка).

Выбирая или, лучше сказать, конструируя своих оппонентов, Хубер задает для потенциально интересной дискуссии слишком узкие и произвольные рамки. Настойчивость, с которой автор доказывает значимость временной организации лирического текста, напоминает намерение взять с бою открытые ворота: немало ученых, не дожидаясь, когда нарратологи разберутся с «бессобытийностью» и «атемпоральностью» лирики, писали о художественном времени в творчестве конкретных поэтов. Если ограничиться англоязычной литературой, достаточно указать хотя бы на труды Х. Вендлер — выдающего американского критика, автора работ о сонетах Шекспира, поэзии Дж. Герберта, У. Уитмена, У.Б. Йейтса, У. Стивенса. О ком бы она ни писала, главная ее тема — «поэтическое мышление» (poetic thinking), то есть когнитивные и эмоциональные процессы, которые разворачиваются на микроуровне поэтического языка как драмы со свои завязками, кульминациями и антикульминациями. Так, рассуждая о сонетах Шекспира, Вендлер формулирует общий принцип подхода к лирическому тексту:

Я исхожу из того, что фундаментальная структура шекспировского сонета формируется развитием внутренней эмоциональной динамики. <...> Впечатление, что развивающаяся динамика охватывает сознание и сердце говорящего возникает, конечно, благодаря всеобъемлющему «закону формы», которому подчиняются слова в каждом сонете. <...> В своем шекспировском воплощении сонет — это система в движении, никогда не замирающая надолго. <...> В своей лирике он (Шекспир. — *Н.П.*), подобно композитору, видит саму структуру как движение. Как только мы воспринимаем динамическую кривую того или иного сонета, частные структурирующие принципы сами «встают на место». <...> Главное практическое правило, которое помогает понять любой лирический текст, заключается в том, что каждая значительная перемена в языковой организации указывает на неслучайную перемену чувств говорящего. Или же, иными словами, если нам кажется, что в чувствах говорящего произошла некая перемена, нам следует задуматься, имеет ли она стилистическую «гарантию» и какую⁴.

К тому же и среди самих нарратологов некоторые важные фигуры представлены в книге однобоко. Так, в заключении, возвращаясь к вопросу о недооценке поэзии, Хубер указывает, что концепция «времени и рассказа» П. Рикёра имеет ограниче-

4 Vendler H. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, MA; L.: Harvard University Press, 1997. P. 22—23.

ния, поскольку опирается на анализ романа, более того — лишь отдельных модернистских образцов этого жанра. Но сам Рикёр называл «Время и рассказ» книгой-«близнецом» своей более ранней книги «Живая метафора». Обе они посвящены «единой обширной поэтической сфере» (*une vaste sphère poétique*): функциональным аналогом *mythos*'а в лирике является настроение (термин Н. Фрая), а аналогом *mimesis*'а — метафора.

Наконец, последнее замечание носит более частный характер, но неизбежно возникнет у любого поклонника викторианской поэзии (не обязательно специалиста!). Безо всяких объяснений или оговорок автор совершенно обходит стороной стихи А.Ч. Суинберна и Дж.М. Хопкинса. Из-за этого при чтении главы о ритме возникает неловкое чувство «слона в комнате», ведь среди викторианцев именно этим двум поэтам по праву принадлежит слава смелых экспериментаторов в области английской метрики. А стихотворение Суинберна «Триумф времени» и вовсе имеет прямую тематическую связь с проблематикой книги...

А. Г. Разумовская

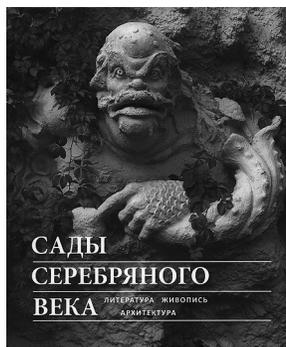
«Неотцветающие сады» эпохи русского модерна

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_368

**Сады Серебряного века. Литература. Живопись.
Архитектура / Сост. и науч. редакция Б.М. Соколова.**

М.: БуксМАрт, 2022. — 656 с. — 300 экз.

Наше время отличается заинтересованным обращением специалистов и самой широкой аудитории к садово-парковому искусству, что заметно по реконструкциям исторических садов и созданию новых парков, конкурсам и фестивалям, конференциям и выставкам, по количеству печатных изданий и тематических сайтов в интернет-пространстве. Созидая земные сады или вдохновляясь ими, творя воображаемые сады и перенося их в произведения искусства, люди воплощают тоску по красоте, выражают свое представление об идеале, учатся опыту прошлого, проектируют будущее.



Большое исследовательское внимание уделяется садовым интересам в культуре Серебряного века, отличавшейся особенно интенсивным поиском путей обретения гармонии¹. Хотя в практике ландшафтного искусства главное направление эпохи модерна (символизм) не оставило значительных следов, творческие фантазии интеллигенции в начале XX в. были устремлены к «небесному садоводству» (А. Блок), к созданию идеальных, воображаемых садов, отразившихся в слове, в красках, в камне и металле.

Рецензируемый труд составлен и отредактирован ведущим отечественным специалистом по истории мирового ландшафтного искусства Б.М. Соколовым. Он впервые дает целостное представление о глубокой смысловой емкости образа сада в культуре рубежа XIX — первой четверти XX в. как объекта эмпирического познания и как мифопоэтической модели мира в его идеальной сущности.

Концептуальная роль в книге принадлежит *Б.М. Соколову*, автору исследования «Небесное садоводство. Образ сада в искусстве русского символизма». Он исходит из того, что в культуре символизма садовые образы становились «ключами тайн», открывающими тропинку в иные, духовные миры» (с. 6). Расширительно толкуя мифологему сада в искусстве (как пространственную категорию «сад» и как отдельные растительные/цветочные образы), автор осмыслил разнообразный художественный материал, в котором «образ сада бесконечно варьируется» (с. 9).

1 См.: *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМАрт, 2014; *Наццокина М.В.* Русские сады. Вторая половина XIX — начало XX века. М.: Арт-Родник, 2007; Сады XX века: символ и реальность: сб. статей / Науч. ред. и сост. Б.М. Соколов. М.: ГМЗ «Царицыно», 2019; Связь времен: история искусств в контексте символизма: В 3 кн. / Отв. ред и сост. О.С. Давыдова. М.: БуксМАрт, 2021.

Исследование Б.М. Соколова посвящено садовым отражениям в литературе, изобразительных искусствах (живописи, графике) и архитектуре.

Первая глава («Сад и писатель»), посвященная литературным образам сада, начинается с прозы предсимволистской эпохи — творчества А.П. Чехова, И.А. Бунина, В.М. Гаршина. В ней использованы художественная проза и драматургия Чехова, его записные книжки, незавершенные произведения, воспоминания о писателе, что позволяет Соколову продемонстрировать многозначность символики чеховского образа сада. Конечно, литературоведение уже не раз обращалось к образу усадьбы-дачи в творчестве Чехова². Соколов акцентирует внимание на том, что путешествие по саду отражает желание персонажей «уйти из усадебного мира, потерявшего свой духовный смысл, уют, человеческое наполнение» (с. 36), и дает им возможность обрести новое самоощущение и восприятие мира. Особенно продуктивны авторские суждения не о функциональном значении сада в произведении, а о его символическом наполнении, что сближает художественные поиски писателя (например, в рассказе «Черный монах») с экспериментами символистов.

Не всегда можно согласиться с оценкой садовых образов в прозе И. Бунина, которые, как полагает исследователь, не обладают символической глубиной и богатством (с. 88) (что особенно неубедительно в отношении лирического рассказа «Антоновские яблоки» или книги «Темные аллеи»). Вообще автор считает, что «Бунин чаще пишет о разорении красоты и озверении человека, чем о “красоте разорения” и трогательных отношениях в отживающей усадьбе» (с. 92). Апеллируя к выразительным цитатам из повести «Митина любовь», Соколов видит в изменениях садового пейзажа «аккомпанемент» внутренним переживаниям героя (что отмечалось и в чеховских произведениях), но оставляет без внимания художественную неповторимость сада в творчестве Бунина. Между тем сад, являясь постоянным объектом наблюдения и любования в прозе Бунина, привлекает своей «полнокровностью», трепетностью, изменчивостью, таинственной красотой. Резюмируя свои читательские наблюдения над романом «Жизнь Арсеньева», автор констатирует: «Мир сада и мир человека, которые у Чехова находились в сложной, но равноправной гармонии, у Бунина сокращаются до мира человеческих страстей и окрашенных ими внешних восприятий» (с. 97).

Убедительно в кругу предшественников символизма представлен опыт В. Гаршина, автора ботанических рассказов «Attalea princeps», «Сказка о жабе и розе» и «Красный цветок», которые Соколов рассматривает как «путь к мистической реальности писателей-символистов» (с. 109).

В параграфе «Проза и эссеистика русского символизма» автор показывает, что «мировоззренческие новшества» литераторов и мыслителей Серебряного века связаны с «мистикой неоплатонизма и романтическим двоемирием» (с. 111). Отмечается, что художник, находясь на тонкой границе между здешним и нездешним мирами, «видит природу и людей двойным зрением и старается выразить двуединство мира в двуедином по структуре и воздействию образе» (с. 112). Первая ступень в движении к символистскому образу сада — мистическое ощущение природы — раскрывается на примере творчества В.С. Соловьева и П.А. Флоренского. Размышления ре-

2 См., например: *Горячева М.О.* Семантика «сада» в структуре художественного мира Чехова // *Russian literature (Amsterdam)*. 1994. № XXXV. II. P. 171–179; *Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч.* Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890–1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов н/Д.: Foundation, 2012; *Строганов М.В.* Неодолимость пространства: усадьба в драматургии А.П. Чехова // *Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина / Сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 218–227.*

лигиозных философов проецируются на мировидение символистов, прозревающих в цветке «бутон иных возможностей» (с. 120), что отразилось в поэтических образах «нездешние цветы» (В. Соловьев), «неомраченные цветы» (К. Бальмонт), «цветок нездешних стран» (А. Блок) и др. Отмечена в статье и родственность религиозно-философской прозы П. Флоренского романам Д. Мережковского, стихам А. Блока, картинам В. Борисова-Мусатова. При этом указывается и отличие: «Преобладание художественного начала над мистическим, интерпретации над вчувствованием становится водоразделом, через который не хотел переходить Флоренский. Литературу символизма создали те, кто решился перейти этот рубеж, перевести мистическое чувство на язык прекрасных или просто красивых образов» (с. 123).

Апеллируя к статьям А. Блока и В. Розанова, исследователь доказывает, что большинство садовых образов символизма отмечены «магией преображения, иносказанием, возвышением земного до духовных высот» (с. 124).

Литературные образы садов символизма осмыслиются и на примере повестей З. Гиппиус «Златоцвет», «Живые и мертвые (Среди мертвых)», трилогии Д. Мережковского «Христос и Антихрист», произведений Ф. Сологуба (рассказы «Книги стремлений», роман «Творимая легенда», повесть «Старый дом»). Возможно, Соколову стоило учесть, что творчество старших символистов хронологически и идейно *предшествовало* младосимволистам Белому и Блоку. Этим объясняется отмеченное автором ослабление «теургической» энергии садовых образов, их упрощение «до символических соответствий, метафор, культурных ассоциаций» (с. 146). Тем не менее, выявляя сюжетные схемы и мотивы (в частности, распространенный мотив «греховного сада»), исследователь обнаруживает емкие подтексты, сочетание реальности и фантазии, музыкальную ритмизацию прозы декадентов (с. 187). Логическим завершением параграфа выступает анализ созданной хотя и позднее, но в традициях русского символизма повести А. Кондратьева «Сны». «Свободная от эмигрантской ностальгии и сентиментальности», она «возвращается к чеховской простоте и становится художественным реквиемом усадебному миру России» (с. 195), утверждает автор.

Значительный раздел исследования посвящен поэзии Серебряного века. Соколов стремится выделить основные мотивы и сюжетные архетипы, показать индивидуальные черты творческого метода, проявленные в поэтических садовых образах.

Закономерно, что сначала он обращается к истокам зарождения образа «задумчивого сада» в лирике А. Толстого, К.Р., С. Надсона, А. Апухтина, К. Фофанова, К. Случевского (почему-то забывая при этом об А. Фете³) и определяет круг мотивов и образов поэзии «чистого искусства», воспринятых модернистами. Основу экскурса в мир поэзии Серебряного века составляет сюжетно-тематический принцип: выявляются «пошлый рай»; тоскующий (запущенный) сад; «старая усадьба»; «мертвый сад»; «соловьиный сад»; райский сад и другие мифологемы. Поэтический именовослов в работе велик: Д. Мережковский и Ф. Сологуб, В. Брюсов и К. Бальмонт, И. Анненский и Ю. Балтрушайтис, И. Бунин и К.Р., А. Блок и А. Белый, Вяч. Иванов и Саша Черный, А. Ахматова и Н. Гумилев, М. Цветаева и Эллис. Ощущается особое внутреннее пристрастие автора к поэтической «ботанике» К. Бальмонта. Несмотря на некоторую дробность композиции (а именно неоправданное обособление образа райского древа от образа эдемского сада, обращение к образу «греховного», «чувственного» сада в нескольких параграфах, см. с. 294, 300—303, 336 и др.), в ней просматривается логика «от реального к реальнейшему» (Вяч. Иванов) — отталкива-

3 Об А. Фете как предтече русского символизма см.: *Петрова Г.В.* А.А. Фет и русские поэты конца XIX — первой трети XX века. СПб.: Астерион, 2010.

ние литературы от эмпирической реальности и устремление к саду «духовному» как идеальной сущности.

Глава интересна выявлением сюжетно-образных мотивов в русской литературе конца XIX — начала XX в., параллельных поискам в изобразительных искусствах и архитектуре, например, в следующем пассаже: «Творческая фантазия Бальмонта создает поэтический иконостас. В его изображениях видны колос, цветок, деревья с плодами среди первоначальных созвездий, пустынь, кочевий, ликов святых. Этот смелый образ немного напоминает иконостас абрамцевской церкви, на тяблах которого изображены цветы, звезды, кометы, Солнце и Луна» (с. 314). Подобные ассоциации между словесными и визуальными образами в статье неоднократны. Так, сцены в Летнем саду и Петергофе Мережковского напоминают Соколову и гротески Белого, и нежную иронию Лансере и Бенуа (с. 166); поэзия «неумирающих цветов» Бальмонта соотносится в глазах искусствоведа со скрытым символизмом цветка и букета «голуборозовцев» Кузнецова, Крымова, Сапунова, Судейкина, «за которым стоит сияющий образ горних духовных высот» (с. 291).

Во второй главе («Сад и художник») раскрывается экзистенциальное звучание образа сада в изобразительных искусствах, что находит соответствие литературным поискам. Обращение к творческим контактам мастеров кисти и слова осуществлялось и в прежние годы: вспомним замечательную книгу петербургского литературоведа В.Н. Альфонсова «Слова и краски» (Л., 1966) и более близкую нашему времени работу А.А. Русаковой «Символизм в русской живописи» (М., 1991). Соколов на широком литературно-художественном материале обращается к скрытым, редко комментируемым переключкам и соответствиям в литературе и живописи, рассматривает принципы формообразования в творчестве отдельных художников и их объединений. Изучая садовые образы в синхронии и диахронии, автор руководствуется уже не столько тематическим, сколько художественно-изобразительными — стилистическим и жанровым — принципами.

Начав с творчества предшественников символизма — И. Левитана и В. Васнецова, — автор раскрывает выразительные сочетания реальности с народной орнаментальной стихией на примере работ Е. Поленовой, чьи декоративные «сны» отражают поиск «скрытого в душе откровения» (с. 356), и художников, увлеченных ее экспериментами: А. Головина, М. Якунчиковой, С. Малютина.

Обстоятельный материал посвящен «цветам воображения» М. Врубеля, который еще в росписях Владимирского собора в Киеве стал изображать «травы и цветы Рая как символические формы, родственные кристаллам и сияющим лучам» (с. 366).

Убедительным подтверждением широты историко-культурной программы объединения «Мир искусства» является параграф «Ретроспективный символизм. Машина времени». Автор верно отмечает, что истоком «пассеизма» художников, чьи увлечения распространялись и на европейскую культуру (А. Бенуа, К. Сомов), и на наследие Руси (И. Грабарь, Н. Рерих, М. Кустодиев, А. Васнецов), явилось ощущение «близости конца и зачарованное любованье прошлым» (с. 380). Их образы всегда имеют двойную природу, герои находятся и «здесь» и «там», но «мир картины живет своей жизнью, в нее можно войти во сне, но не наяву» (с. 379). Соколов резюмирует: «Тектонические сдвиги в жизни и будущей судьбе общества, которые для Блока, Белого, Иванова превращались в апокалиптические предвестия, сказались у мирискусников любовью к уходящему прошлому и длящемуся “концу культуры”». Подробно раскрывается «диалог с прошлым» (с. 382) в творческом сознании А. Бенуа.

Исследователь обращается и к садовым воплощениям в творчестве ближайшего друга художника — К. Сомова, который, в отличие от первого, «не искал исторической конкретности садового пейзажа» и для которого сад служил «скорее

темой, чем заветным впечатлением, требующим воплощения» (с. 397). Своеобразие живописи Сомова ярче вырисовывается в сопоставлении со стихотворениями М. Кузмина: «Сады Сомова сближает с садами Кузмина не только искусственность, но и преувеличенная, почти ироничная красота пейзажа, костюмов и красок. Однако поэт с удовольствием жил в своей “прекрасной ясности”, а для Сомова она — яркая оболочка, под которой скрыта пустота. В этом трагизм и серьезность даже самых вторичных и спешно выполненных его работ» (с. 403).

Подробному анализу сложнейших поисков В. Борисова-Мусатова, составивших эпоху в культуре Серебряного века, посвящен параграф «Поэтический символизм. Призрачные картины», который можно отнести к лучшим страницам книги. Новая эстетика, показывает Соколов, создавалась путем соединения струящихся контуров, мягких и размытых цветовых пятен и графичных, прочерченных линий. «Фантазийная форма» Мусатова содержит его главные художественные принципы: «...примат концепции, замысла над импульсами природы; создание композиционной структуры, сливающей воедино идею и анализ природы; формирование композиции, в которой разные элементы попеременно выходят на первый план <...>. Садовая среда, соединяющая упорядоченность и стихийность, небесные дали и ближние планы, среда, дающая человеку возможность прислушиваться к природе и своим переживаниям, оказалась идеальным мотивом для дальнейших опытов» (с. 412).

Поиски Мусатова были начальной «опорой для развития» художников «Голубой розы» (с. 431), которые позднее вынуждены были отойти от мистики сада и его «истончающихся смыслов» (с. 439), «облечь плотью и упростить мир символов» (с. 438), что показано на примере творчества П. Кузнецова. В подобном обновлении изобразительного языка Соколов усматривает аналогию перехода от символизма к акмеизму в русской поэзии. Неожиданным поворотом в развитии садовой темы, представленным в книге, явилось искусство авангарда, рассмотренное на материале раннего творчества К. Петрова-Водкина и К. Малевича, у которых «образ сада <...> сыграл роль связующего звена между их прошлым и будущим» (с. 440).

Завершает работу искусствоведа третья глава («Сад и город»), так же, как и предыдущие две, богатая художественным материалом (в исследование вовлечено около тысячи архитектурных фрагментов, сфотографированных в различных городах европейской части России). В ней представлены «не только явные садовые сцены, но и флоральные мотивы, обладающие потенциалом саморазвития, достраивания до цельного образа “третьей природы”» (с. 471). Точно и одновременно поэтично автор рассуждает о растительном и животном мире, ожившем орнаменте, условном пейзаже, отраженных в прихотливом декоре искусства модерна. Впечатляет не только обнаруженное разнообразие растительных мотивов на фасадах зданий, их порою фантастические комбинации, но и восприятие ассоциативной заряженности декоративных композиций и точность словесного выражения автора работы. Ведя за собой в мир «каменного сада», Соколов обнаруживает в растительном декоре проявления космогонического процесса, показывая возникновение пространства, игру модерна с силой тяжести. Истоком для символического сада в декоре, как демонстрирует автор, служат символы Рая и его теневой образ — злобный сад, что отражает двойственность мирозерцания символизма.

Стремление Соколова охватить все аспекты садово-парковой культуры Серебряного века ведет к тому, что в работе описываются первые опыты научного осмысления истории и теории садового искусства в трудах А.Э. Регеля, В.Я. Курбатова и в современных исследованиях, посвященные цветоводству эпохи модерна; характеризуются садовое творчество А. Чехова в Мелихове и Аутке и т.д.

Весьма интересен параграф «Новый Кучук-Кой. Сад Голубой Розы», в котором впервые в столь полном объеме дается история создания крымской усадьбы Я.Е. Жу-

ковского, сумевшего привлечь к коллективному творчеству инженера В.С. Сергеева, художников В.Д. Замирайло, Е.Е. Лансере, П.В. Кузнецова, П.С. Уткина и А.Т. Матвеева. Обильно сопровождающие текст фотографии фасадов, интерьеров, скульптуры, мозаики, репродукции акварелей дают представление о пространственном решении парка и его растительном мире, перекликающемся с живописными орнаментами. Прогулка по парку, пишет Соколов, «порождала у посетителя множество разнообразных настроений», вовлекая его «в почти ритуальное путешествие, восхождение и нисхождение сквозь сумрачные заросли» (с. 561), передающее течение духовной жизни (с. 545). Автор считает, что Новый Кучук-Кой достойно представляет памятник искусства эпохи модерна наряду с испанским парком Гуэль и португальской усадьбой Регалеира.

Завершает главу параграф «Русский город-сад», посвященный утопическим замыслам преобразования урбанизированных пространств в идеальные. Делая тщательный обзор отечественной литературы о российских опытах создания города-сада, автор отмечает, что «город-сад, возникший в эпоху стиля модерн, отвечает органическим принципам этого стиля» (с. 576). В обширном послесловии говорится о формах бытования образа сада в советскую эпоху и в наше время.

Поскольку сад как предмет изучения по своей природе многосторонен, то в книге закономерно отражено взаимодействие искусствоведов, историков культуры, специалистов в области истории архитектуры и градостроительства, которые своими работами дополняют труд Соколова, расширяя представления о воплощении гармонии человека и природы в искусстве начала XX в.

Работа саратовской исследовательницы *Э.Н. Белонович* «Виктор Борисов-Мусатов: от фотографии к картине» раскрывает роль светописы в поиске художником-символистом своего индивидуального стиля. Сопоставляя фотографии на пленэре (большая часть хранящиеся в архивах) с полотнами и рисунками В.Э. Борисова-Мусатова, она прослеживает трансформацию садовых фотоэтюдов в живописные и графические образы, отмечает использование приемов пикториальной фотографии, эксперименты со светом и тенью, что отливается в узнаваемый художественный язык мастера.

Элегическим сценам-грезам Борисова-Мусатова близки экспериментальные фотографии мастеров эпохи символизма, к которым обращается *А.О. Васильченко*, специалист по истории русской графики и фотографии, в статье «“Поэма запустения”. Усадебный парк в художественной фотографии 1890—1910-х годов». Пейзажные уголки на снимках *Н.А. Петрова*, *В.Ф. Никифорова*, *А.С. Мазурина*, *И.К. Дарагана* и других в унисон литературно-художественному усадебному мифу запечатлевали запущенные парки как уходящую элегическую натуру прошлых столетий. Исследовательница отметила свойственное фотографиям художественное преобразование старых имений, словно сокрытых в легкой дымке воспоминаний, находя им параллели в усадебной поэзии рубежа XIX—XX вв. Согласно автору, «новые технические приемы съемки и печати» (в частности, использование эффектов мягкорисующей оптики и др.) способствовали преодолению «фотографической механистичности и сухости», благодаря чему фотографии «стали передавать вкус и эстетические предпочтения Серебряного века» (с. 624).

Нереализованным градостроительным проектам в Крыму и Подмосковье посвящена работа *О.А. Олах* «Город-сад в России: проекты *И.А. Фомина* и братьев *Весниных*». Опираясь на хранящиеся в Музее архитектуры имени *А.В. Щусева* чертежи и рисунки проектировщиков, стремящихся применить английскую теорию города-сада на русской почве, исследовательница отмечает, что отечественным архитекторам приходилось «считаться с государственной идеологией и климатическими особенностями» (с. 642), превращая «город-сад» *Э. Ховарда* просто в «сад» (с. 643).

Интерес представляет обращение к бытовой повседневности, связанной с садами, в эпоху модерна. Так, искусствовед С.С. Веселова в работе «Интерьерные сады в России конца XIX — начала XX века» рассказывает об оранжерейном садоводстве в это время и об искусстве создания зимних садов как в общественных, так и в частных интерьерах. Она замечает, что выбор и расположение растений наряду с произведениями декоративно-прикладного искусства, созданные ими композиции порождали «эффект, ожидаемый от зимних садов, — появление <...> особого пространства, наполненного красками, ароматами, зрительными и осязательными впечатлениями, сходными с теми, которые человек способен получить во время путешествий по дальним странам» (с. 633). Помимо модных тенденций, причиной устройства зимних садов как в городских особняках, так и в усадьбах исследовательница называет увлечение их владельцев коллекционированием, любовь к ботанике и разведению экзотических растений, создание интерьеров для литературных или музыкальных салонов и т.д. В зависимости от целей, зимние сады формировали разные впечатления: «...от праздничного возвышенного настроения, ощущения торжественности и величия, через радость и удовольствие, к спокойствию и гармонии, вплоть до меланхолии и печали» (с. 634). Веселова констатирует важную роль в создании интерьерных садов эпохи модерна мастерства архитекторов (Ф.О. Шехтель, И.А. Фомин, Л.Н. Кекушев, И.В. Жолтовский и др.), дополненного новыми возможностями «железо-стеклянной» архитектуры: «При новом способе формирования зимние сады были способны естественно “вращать” в живописные, асимметричные объемы особняков» (с. 635). Разнообразие и неординарность зимних садов демонстрируется на примере подмосковной усадьбы Горки и усадьбы Верки под Вильно, петербургского особняка балерины М. Кшесинской и особенно московского дома князя С.А. Щербатова. Зеленое убранство последнего, как полагает автор работы, восходит к чудесным садам Семирамы, «легендарному прототипу древнерусских висячих садов» (с. 637), и одновременно предвосхищает модную тенденцию нашего времени — создание садов на крышах.

О широком распространении в России Серебряного века увеселительных садов рассказано в работе специалиста по истории городской культуры и досуга С.А. Рябовой. На примере столичных и провинциальных развлекательных заведений в зеленых «интерьерах» раскрываются возможности российской элитарной и массовой публики в получении садово-театральных удовольствий. «Большая часть увеселительных садов этого времени представляла собой театральную площадку при буфете или ресторане, наподобие кафе-шантанов и мюзик-холлов», — сообщает автор (с. 646). В отличие от них знаменитый московский сад «Эрмитаж» М.В. Лентовского, занимавший огромную территорию и имевший парк с проточными прудами, отличался, как пишет Рябова, особой формой садовой антрепризы: «...главные роли в ней играли театр и сад, буфет сдавался в аренду, имел второстепенный характер и не влиял, как это часто бывало, на выбор репертуара» (там же). Рассматривая особенности расположения и планировки увеселительных садов, специфические черты постоянных посетителей, программу развлечений, Рябова делает вывод, что эти зоны удовольствий «соединили европейские формы досуга с российскими традициями, создавали особую атмосферу игры и сюрприза» (с. 652). Остается отметить, что тексты всех авторов книги сопровождаются иллюстрациями.

В книге «Сады Серебряного века. Литература. Живопись. Архитектура» впервые объединены литература, изобразительное искусство, архитектура, фотография, бытовая повседневность эпохи «русского Ренессанса». Кроме того, научную новизну труда, созданного на стыке истории, эстетики, искусствоведения, культурологии, социологии, определяет комплексность подхода к изучению искусства модерна.

Русская классика:

ВЗГЛЯД ИЗ КИТАЯ

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_375

«俄罗斯文学新视角» (2022) 程正民, 北京: 商务印书馆 2022, 319 页

Чэн Чжэнминь. Новый взгляд на русскую литературу.

Пекин: Коммерческая пресса, 2022. — 319 с.

Книга профессора Чэн Чженминя «Новый взгляд на русскую литературу» — это и самостоятельное исследование, и обобщение многолетней исследовательской деятельности известного китайского ученого¹. Монография эта посвящена русской классической литературе.

Вступительная статья («Откровения русской литературы XIX века (вместо предисловия)») носит концептуальный характер, объясняя и общую концепцию книги, и основные методологические принципы ее автора. Актуальность и значимость русской классики XIX в. видятся Чэн Чжэнминю «в уникальной страсти к социальной критике, глубоких человеческих чувствах и чарующем художественном обаянии», свойственных русской классике «от Пушкина, Гоголя и Тургенева до Достоевского, Толстого и Чехова». В понимании уникальности русской литературы XIX в. автор видит большие возможности для развития китайской литературы и искусства, что особенно актуально в современной ситуации «великого омоложения китайской нации» как важнейшей цели современного Китая. Чэн Чжэнминь считает, что опыт русской классической литературы еще и потому особенно интересен Китаю, что в XIX в. «Россия была еще очень отсталой крепостной страной в сравнении с другими передовыми странами Европы». И тем не менее в этой «деспотической бедной стране могли развиваться блестящие литература и искусство». Поэтому понимание внутренней природы русской классики — постижение секретов творчества вообще, а это то, что особенно необходимо сейчас «динамично развивающейся китайской нации».

Социальный характер русской литературы не отменяет иных ее характеристик. Чэн Чжэнминь особо отмечает, ссылаясь на В.Г. Белинского, «задушевную и равнодушную грусть», ставшую важнейшей темой русской классики, которую он опять-таки связывает с общественными процессами. Горести, страдания, борьба и борения русского народа, по мнению автора, подкрепляющего свою точку зрения суждением А.И. Герцена, породили этот «дивный цветок в мировой литературе». Рефреном через всю работу, от введения до заключения, проходит авторское утверждение о необходимости тесной связи литературы с жизнью². В то же время Чэн Чжэнминь несколько раз подчеркивает, что русская классика с ее ярко выражен-

-
- 1 Чэн Чжэнминь (1937—2024) — профессор Пекинского педагогического университета. Он более шестидесяти лет занимается изучением русской литературы и одновременно популяризацией русской классики в Китае.
 - 2 В этом видится автору объяснение вечной актуальности и новизны русской классики. Для Чэн Чжэнминя «новизна — это сама жизнь литературы и условие ее процветания».

ной социальной проблематикой не умаляла личность — напротив, уникальность русской классики, по мнению автора, в «согласованности заботы об обществе и заботы о человеке». Таким образом, русская классика является уникальным примером нахождения баланса между общественным и индивидуальным, что также делает ее опыт наиболее поучительным для Китая.

Внутренними движущими силами развития русской литературы стали, с точки зрения автора, «художественное выражение острого конфликта между личностью и обществом, между общечеловеческими ценностями и исторической необходимостью, художественное изображение их мучительного сплетения». Отсюда, по мнению исследователя, проистекает и особое положение русских писателей-классиков, которые не только обладали «высокими жизненными идеалами» и «неустанным стремлением к искусству», но еще и являлись в равной степени мучениками мысли и мучениками искусства, а их «преданность идеалам и искусству — источник силы для развития русской литературы».

Основная часть монографии, состоящая из двух разделов, по сути, является доказательством положений, представленных во введении. Новому, заявленному Чэн Чжэнмином подходу, основанному на психологическом прочтении основных художественных образов, свойственных русской литературе, посвящен первый раздел («Русская литература с новой точки зрения на художественные образы»), в то время как второй раздел («Русская литература с новой точки зрения на психологию личности писателей») рассматривает проблемы психологии творчества через творческие биографии русских писателей-классиков.

В первом разделе автор названиями глав обозначает важнейшие образы русской классической литературы: те, которые относятся к «реалистическому уровню» («маленький человек», «лишний человек» и «юная девушка»), и те, которые связаны с религиозным подтекстом (Софии, юродивого (блаженного) и Дьявола). В первой главе («Образ маленького человека в русской литературе») на материале «Станционного смотрителя» Пушкина, «Шинели» Гоголя и произведений Достоевского изложено авторское понимание данного типа героя, особое внимание обращено при этом на его типологическую характеристику. Автор отмечает сходство гоголевского Башмачкина Гоголя и пушкинского Вырина («маленькие чиновники», примерно одинаковый возраст, находятся в самом низу служебной иерархии) и подчеркивает уникальность «Бедных людей» Достоевского, где впервые «маленький человек» заговорил сам. И даже находясь в «трущобе-ковчеге»³, Маркар Девушкин «имеет свою гордость», чем принципиально отличается от Башмачкина и Вырина.

Во второй главе («Образ лишнего человека в русской литературе») представлены основные этапы разработки данного образа (Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин). В «Евгении Онегине» «создается самобытный и яркий художественный архетип — образ лишнего человека в русском аристократическом обществе», тем самым глубоко отражая 1820-е гг. При всей изменчивости данного типа в русской литературе именно благодаря ему сформировались самокритика и рефлексия как важнейшие свойства русских писателей-классиков. «Дух самоанализа и самокритики, проявленный русскими писателями в отношении лишнего человека, — это трогательная нравственная эмоция, внутренняя, а не внешняя, осознанная, а не вынужденная, самоотверженная, а не утилитарная, искренняя, а не лицемерная, отражающая богатство и глубину духа русской литературы, воплощающая мощную нравственную силу русской литературы».

3 «Трущоба-ковчег» — так характеризует исследователь петербургское жилище Девушкина.

Третья глава («Образ юной девушки в русской литературе») посвящена одному из самых значимых образов в русской литературе, для понимания общих идейных подтекстов и эстетических особенностей которого автор проанализировал произведения Пушкина, Тургенева и Л. Толстого. В данном образе автор подчеркивает неразрывную связь социального и поэтического. «Образ юной девушки в русской литературе одновременно социально страстный и поэтический, он создан с глубиной мысли и поэтическим искусством». Рассматривая эволюцию этого образа, автор делает вывод, что «самым интересным <...> является образ Наташи в юном возрасте». Именно она «унаследовала все прекрасные качества русской девушки со времен пушкинской Татьяны, но вместе с тем, наполнив новым историческим содержанием и новыми художественными творениями, сделала образ девушки в русской литературе полнее, глубже и трогательнее. Чэн Чжэнминь отмечает, что в Наталье Ростовой органично соединяются патриотизм, высокие нравственные качества и поэтическая одухотворенность, позволяющие столь тонко чувствовать природу.

В четвертой главе («Религиозные образы и идеи и их трансформация в русской литературе») автор рассматривает, как религиозные идеи и образы трансформировались в русской классике в течение всего XIX столетия, а в одном из параграфов обращается к изображению дьявола в «Мастере и Маргарите» Булгакова)⁴. Для характеристики образов софийного типа автор рассматривает архетип, который восходит к почитанию Богородицы в русской традиции⁵: «...литературные образы софийного типа воплощают дух софийных архетипов и доктрин», а сами «софийные образы» — важная часть произведений русских классиков (Татьяна Ларина у Пушкина, тургеневские девушки и Наташа Ростова у Толстого).

Второй раздел монографии («Русская литература с новой точки зрения на психологию личности писателей») раскрывает взгляды автора на внутреннюю природу художественного творчества и то, как по-разному подходили русские писатели к изображению важнейших художественных образов, представленных в первом разделе. Признавая, что «психология творчества — это очень скрытое и сложное явление», «связь личности и психологии писателя с его творчеством — это не совсем поверхностная, внешняя, прямая связь, а связь глубокая, внутренняя», исследователь на примере творчества Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого и Чехова (каждому посвящена отдельная глава) рассматривает различные особенности творчества вообще, и в частности русских классиков. Он исходит из того, что все «литературные произведения — это результат объективации и материализации художественного мышления писателя, которое в некотором смысле более непосредственно и полно воплощает творческую индивидуальность писателя». Тем не менее постижение творческой личности писателя невозможно через некую схему, следует учитывать динамику, внутреннее развитие художника слова. Для пояснения своего взгляда на природу художественного творчества Чэн Чжэнминь обращается к работам И.П. Павлова, Д.Н. Овсяниково-Куликовского, М.Б. Мейлаха, К.Г. Юнга и др., к опыту французской, немецкой и китайской литератур.

Второй раздел выстроен по хронологическому принципу: от Пушкина к Чехову. Творчество Пушкина рассматривается как основание всей русской классики, в произведениях которого «достигается гармоничное единство мысли, эмоции и образа».

4 Чэн Чжэнминь отмечает, что только с 1978 г. ученые КНР «стали уделять внимание интерпретации русской литературы с точки зрения религии и культуры». Особо он выделяет труды Лян Куня (2007) и Ван Чжигуна (2013).

5 Автор ссылается на работы Н.А. Бердяева и его объяснение поклонения женщине, культа Богородицы духовными особенностями русского народа, а также на поэзию В.С. Соловьева и А.А. Блока.

Анализируя пушкинские произведения («Евгений Онегин», «Медный всадник»), автор выводит некую формулу удачи/неудачи, которая предопределена уже на этапе замысла: «Если писатель творит из жизни, при этом во всем творческом процессе мысль, эмоция и образ всегда тесно интегрированы, неразделимы, то его произведение обязательно будет успешным; напротив, если писатель творит не из жизни, а из замысла, и во всем процессе создания мысль, эмоция и образ не всегда тесно интегрированы, а раздроблены, оторваны друг от друга, то его произведение обязательно будет неудачным, его произведение обязательно провалится».

Анализ творчества Гоголя приводит автора к выводу, что для попадания в классики недостаточно только огромного таланта, надо «выстрадать свою собственную тему, создать свою неповторимую картину жизни». Постигание внутреннего мира Гоголя, взаимосвязи между темпераментом и творчеством писателя предпринято автором через обращение к китайскому опыту — творческой истории романа «Осажденная крепость» (1947) Цянь Чжуншу. Тем не менее Чэн Чжэнминь признает наличие сферы непознанного в творчестве. «Есть тайна человеческой жизни, тайна души, тайна писательского пути, которую каждый человек, каждый художник уносит с собой».

В главе о творчестве Тургенева исследователь особо выделяет тонкое чувство природы и искренность («самая ценная черта писателя и важнейшее психологическое качество творчества») как важнейшие характеристики Тургенева. Чэн Чжэнминь подчеркивает, что Тургенев — писатель с уникальной творческой индивидуальностью.

В главе о Достоевском Чэн Чжэнминь, опираясь на ряд литературоведческих и психологических исследований, попытался показать особенности взаимодействия личности и творчества на примере «самого влиятельного в мире русского писателя». Подчеркивая крайнюю дискуссионность всего связанного с Достоевским, что «редкость для русской и мировой литературы», исследователь обращает внимание на роль эпохи в формировании великих писателей, ведь «личностные и психологические качества обусловлены не только врожденным темпераментом, но и практикой жизни». Признавая влияние состояния здоровья на творчество, автор тем не менее считает, что «глубокие противоречия в творчестве Достоевского — это выражение внутреннего смятения пожираемой мещанством интеллигенции в эпоху кризиса». Социальный фактор, по мнению исследователя, остается определяющим даже в случае с Достоевским, у которого «чувствительность нервов позволяет писателю ощущать бесконечную боль в социальных условиях того времени».

Автор особо выделяет сверхреализм Л. Толстого, который «создает персонажей, которые подчас выглядят более реальными, чем сами люди». Актуальность и популярность произведений Л. Толстого связаны, по его мнению, с поисками истины, определяющими все творчество писателя. Для Чэн Чжэнминя Толстой не только «гениальный практик, но еще и в высшей степени оригинальный и глубокий теоретик искусства».

В главе, посвященной Чехову, автор основное внимание уделяет биографии писателя, в первую очередь его детству. Потрясения детства во многом определили основную тематику прозы писателя: «...тема детства и подрастающего поколения у Чехова занимает главное место».

Чэн Чжэнминь подчеркивает преобразующее начало в жизни и творчестве Чехова, который «к литературе относился как к силе, способной сделать общество более воспитанным и культурным». В то же время Чехов великолепно знал психологию читателей, этим и его стремлением к объективности объясняются определенная отстраненность, ведь «чем холоднее писатель, тем трогательнее будут страдания персонажей».

Книга «Новый взгляд на русскую литературу» Чэн Чжэнминя представляет собой экскурс в историю русской литературы и знакомит китайских читателей с ее высшими достижениями — творчеством классиков XIX в. Избранный автором монографии ракурс — через важнейшие художественные образы личности и творческой лаборатории выдающихся русских писателей — позволил автору описать идейный смысл и художественные особенности русской классической литературы⁶.

6 Статья была написана при содействии фонда для поддержки лучших молодых ученых Юго-Восточного университета КНР (Нанкин). Номер проекта 2242024RCB0045 (LiQin has been supported by the “Best Young Scholars” Fellowship from Southeast University with project number 2242024RCB0045).

Михаил Сергеев

Конрад Гесснер в мире книг:

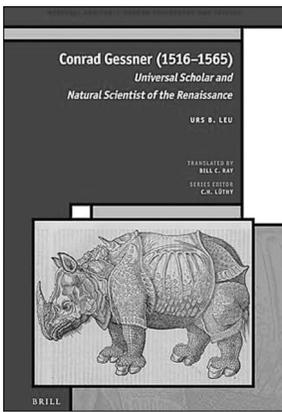
К ВЫХОДУ НОВОЙ БИОГРАФИИ
ЦЮРИХСКОГО ПОЛИМАТА

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_380

Leu U.B. Conrad Gessner (1516–1565): Universal Scholar and Natural Scientist of the Renaissance / Transl. by B.C. Ray.

Leiden; Boston: Brill, 2023. — XIX, 476 p. —
(Medieval and Early Modern Philosophy and Science; Vol. 38).

Прошедший в 2016 г. 500-летний юбилей Конрада Гесснера (1516–1565) способствовал росту внимания к его биографии и научному творчеству. Вышло несколько публикаций, подытоживающих достижения гесснероведения за прошедшие десятилетия: сборник статей¹, специальный выпуск журнала по истории науки и медицины «Gesnerus»² (увы, прекратившего существование в 2020 г.), а также материалы юбилейного Гесснеровского конгресса³.



Обилие изображений и факсимиле во всех этих изданиях отражает не только стремление визуализировать реалии и персонажей гесснеровской эпохи, а также его сочинения, но и специальный интерес к материальным аспектам создания книг и роли научной иллюстрации в развитии естествознания, заметный в исторической науке конца XX — начала XXI в. Действительно, публикации и рукописи Гесснера по библиографии, зоологии, медицине и ботанике, с одной стороны, отражающие характерные черты гуманистической ученой культуры, а с другой — представляющие собой существенные новации, стали важным и в некоторых отношениях образцовым объектом исследований, посвященных компилятивной технике раннего Нового времени⁴ и формированию структуры печатных изданий⁵, а также использованию изображений натуралий для идентификации видов животных и растений, обмена информацией⁶

- 1 Facetten eines Universums: Conrad Gessner 1516–2016 / Hrsg. von M. Ruoss, U.B. Leu. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2016.
- 2 Gesnerus. 2016. Vol. 73. Iss. 1.
- 3 Conrad Gessner (1516–1565): Die Renaissance Der Wissenschaften / The Renaissance of Learning / Hrsg. von U.B. Leu, P. Opitz. Berlin: De Gruyter; Oldenbourg, 2019.
- 4 См. прежде всего: *Блэр Э.М.* Знать слишком много: организация научной информации до Нового времени / Пер. с англ. СПб.: Библиороссика, 2023 (англ. изд. 2010); *Zedelmaier H.* Werkstätten des Wissens zwischen Renaissance und Aufklärung. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015.
- 5 Ср.: *Blair A.* L'entour du texte: La publication du livre savant à la Renaissance. P.: Bibliothèque nationale de France, 2021.
- 6 Ср.: *Delisle C.* Accessing Nature, Circulating Knowledge: Conrad Gessner's Correspondence networks and His Medical and Naturalist Practices // *History of Universities*. 2008. Vol. XXIII. No. 2. P. 35–58.

и составления справочных трудов⁷ (часть собрания иллюстраций Гесснера, в том числе выполненных им самим, сохранилась в европейских библиотеках и была идентифицирована в последние годы⁸).

В этих исследованиях Гесснер предстает одной из центральных фигур ученой коммуникации XVI в., осуществлявшейся посредством писем, личного общения и печатных книг. Значение его деятельности не ограничивалось накоплением и распространением знаний. Не меньшее влияние на развитие науки оказали правила сбора и представления научной информации, разработанные Гесснером и сформулированные или имплицитно отраженные в его важнейших трудах. Укажу на два примера такого влияния: 1) формат библиографического описания печатной книги, введенный и обоснованный Гесснером в 1545 г. и почти без изменений сохранившийся до наших дней⁹; 2) публикация переводов стандартного текста (в роли которого выступала молитва «Отче наш») для наглядного изображения языкового многообразия и лингвистической классификации — этот подход был опробован в приложении к «Митридату» (1555) Гесснера и затем применялся вплоть до начала XIX в.¹⁰ Таким образом, фигура Гесснера представляет значительный интерес не только для истории идей, но и для истории научного дискурса.

Автор новейшей биографии Гесснера — заведующий Отделом редких книг Центральной библиотеки Цюриха Урс Лей — занимается изучением его творчества уже более трех десятилетий: книга Лей о Гесснере-богослове вышла еще в 1990 г.¹¹ Значительное место в ней занимал анализ двух частей библиографического справочника Гесснера — «*Bibliotheca universalis*» (1545) и «*Partitiones theologicae*» (1549), — при этом Лей размышлял о способах отражения в энциклопедическом тексте собственных взглядов автора и тем самым обращался к теме устройства и технологии составления научной компиляции. Некоторые обобщения на основе этих и новых наблюдений были опубликованы им в сборнике проекта по изучению энциклопедий¹², где показано использование Гесснером и другими швейцарскими авторами концепции собрания «общих мест» (*loci communes*), активно пропагандировавшейся Эразмом Роттердамским и другими ведущими гуманистами¹³.

-
- 7 *Kusukawa S.* Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-century Human Anatomy and Medical Botany. Chicago: University of Chicago Press, 2012; *Grafton A.* Conrad Gessner as Corrector: How to Deal with Errors in Images // *Printing and Misprinting: A Companion to Mistakes and In-house Corrections in Renaissance Europe (1450–1650)* / Ed. by G. Della Rocca de Candali, A. Grafton, P. Sachet. Oxford: Oxford University Press, 2023. P. 345–366.
 - 8 См., например: *Rand M.* Ajaloolise kultuurivara jälgedel: Konrad Gessneri taimejoonistused Tartu Ülikooli Raamatukogus. Tartu: Tartu University Press, 2016; *Conrad Gessners Thierbuch: Die Originalzeichnungen* / Hrsg. von F. Egmond. Darmstadt: WBG, 2018.
 - 9 См.: *Сергеев М.Л.* Библиографические интересы Конрада Гесснера (1516–1565) // *Библиография*. 2017. № 1. С. 12–22.
 - 10 См. подробнее: *Histoire Épistémologie Langage*. 2024. Т. 46. Fasc. 1: *Le Notre Père, outil linguistique et objet de savoirs (XVI^e–XIX^e siècle)* (в печати).
 - 11 *Leu U.B.* Conrad Gesner als Theologe: Ein Beitrag zur Zürcher Geistesgeschichte des 16. Jahrhunderts. Berlin: Peter Lang, 1990.
 - 12 См. его сайт: <http://www.enzyklopaedie.ch/>.
 - 13 *Leu U.B.* Die Loci-Methode als enzyklopädisches Ordnungssystem // *Allgemeinwissen und Gesellschaft, Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme* / Hrsg. von P. Michel, M. Herren, M. Ruesch. Aachen: Shaker, 2007. S. 337–358; *Idem.* Textbooks and Their Uses: An Insight into the Teaching of Geography in 16th-century Zurich // *Scholarly Knowledge: Textbooks in Early Modern Europe* / Ed. by E. Campi et al. Genève: DROZ, 2008. P. 229–248.

В более поздних исследованиях Лея акцент был сделан на изучении материальных свидетельств научного творчества Гесснера: его рукописного архива (особенно переписки) и экземпляров книг, содержащих маргиналии ученого. Важнейшим достижением Лея и его коллег стала реконструкция личной библиотеки Гесснера (более четырехсот изданий)¹⁴, существенная часть которой сохранилась в Цюрихе, но множество книг оказались рассеяны по другим библиотекам Европы. Многочисленные читательские пометы Гесснера отражали ход его работы над различными проектами и позволяют установить источники информации, принципы критики и редактуры текста¹⁵.

Таким образом, изданная в 2016 г. на немецком языке¹⁶, а теперь переведенная на английский с некоторыми дополнениями и обновленной библиографией книга «Конрад Гесснер (1516—1565): ученый-полигистор и исследователь природы в эпоху Ренессанса» одновременно носит «окасиональный» характер и опирается на огромный предварительный труд. По сравнению с предыдущими книгами о Гесснере¹⁷ в исследовании Лея задействован значительно больший круг источников, включая новонайденные материалы переписки Гесснера (подробный обзор его корреспонденции, учитывающий как опубликованные, так и рукописные источники, приведен в специальной таблице в Приложении 3) и музейные экспонаты (прежде всего иллюстрации и натуралии из домашнего музея Гесснера — см. с. 176—183), что позволило автору детально реконструировать взаимоотношения Гесснера с коллегами и студентами, его домашний быт и частную жизнь¹⁸. Кроме того, в распоряжении Лея имелись новые библиографические инструменты: сводный каталог немецких изданий XVI в. («Указатель печатных изданий XVI в., вышедших в немецкоязычных землях»¹⁹), каталог базельских изданий на греческом языке²⁰, каталоги частных библиотек швейцарских протестантов и т.д.

-
- 14 Conrad Gessner's Private Library / Ed. by U.B. Leu, R. Keller, S. Weidmann. Leiden; Boston: Brill, 2008.
- 15 См. на примере первого тома «Библиотеки»: *Leu U.B. Marginalien Konrad Gessners als historische Quelle // Gesnerus. 1993. Bd. 50. S. 27—47; Yukishima K. A Variant Copy of Konrad Gessner's "Bibliotheca Universalis" // Zwingliana. 2016. Vol. 43. P. 103—124.*
- 16 *Leu U.B. Conrad Gessner (1516—1565): Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance. Zürich: NZZ, 2016.*
- 17 Из публикаций второй половины XX в. следует назвать монографии Г. Фишера и А. Сераи: *Fischer H. Conrad Gessner (26. März 1516 — 13. Dezember 1565). Leben und Werk. (= Neujahrsblatt von der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich: 168). Zürich: Kommissionsverlag Leemann AG, 1966; Serrai A. Conrad Gesner / A cura di M. Cochetti; con una bibliografia delle opere allestita da M. Menato. Roma: Bulzoni editore, 1990.* Книга Л. Брауна (*Braun L. Conrad Gessner. Genève: Slatkine, 1990*) носит популярный характер, и основную ценность в ней представляет иллюстративный материал. Расширенное издание библиографии Х. Веллиша (*Wellish H. Conrad Gessner: A bibliography. Zug: IDC, 1984*), к сожалению, не было мне доступно; в первом, журнальном, издании (1974 г.) биографическая часть представляет собой полезный, но компактный очерк.
- 18 Опираясь на корреспонденцию Гесснера как важнейший источник биографии, Урс Лей использует опыт Иоганна Ханхарта, в книге которого тексты многих писем были впервые опубликованы в немецком переводе: *Hanhart J. Conrad Gessner. Ein Beytrag zur Geschichte des wissenschaftlichen Strebens und der Glaubensverbesserung im 16ten Jahrhundert. Winterthur: Steinerische Buchhandlung, 1824.*
- 19 *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts.* См.: <https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/>.
- 20 *Hieronymus F. Griechischer Geist aus Basler Pressen: Katalog der frühen griechischen Drucke aus Basel in Text und Bild (2011)* (<https://ub.unibas.ch/cmsdata/spezialkataloge/gg/>).

Последовательное обсуждение всех глав книги Лея потребовало бы пересказа биографии ее персонажа, что едва ли уместно в рецензии. Поэтому я остановлюсь главным образом на основных достоинствах биографии, позволяющих уверенно предпочесть ее другим публикациям для серьезного знакомства с фигурой и наследием Гесснера.

Большое достижение автора — сочетание доступности, завершенности и основательности в изложении. Лею удалось представить исключительно многообразную деятельность Гесснера в контексте исторических событий и культуры эпохи, детально изобразить его общественную и личную жизнь (включая, например, описание снов Гесснера и рассказ о жалобах студентов-пансионеров на скромный рацион в его доме) и вместе с тем создать вполне завершенные очерки, посвященные каждой области наук, в которых трудился герой книги. Основательность рассказа и предложенных трактовок обеспечивается неизменной опорой на первоисточники и учетом новейших работ по интеллектуальной истории.

Структура монографии в целом подчинена хронологии: поначалу последовательность глав (которых всего девятнадцать) отражает этапы карьеры Гесснера («Ранние годы», «Странствующий студент», «Женитьба и занятия медициной», «Три счастливых года в Лозанне» и др.); главы, следующие за достижением *акції* (получением профессорской позиции в Цюрихской протестантской академии), фокусируются на отдельных дисциплинах и тематике занятий, характерных для того или иного этапа его творчества в 1540—1560-х гг.: «Книги о животных — Ноев ковчег Ренессанса», «Филологические труды», «Ботаника», «Медицина и фармакология», «Науки о Земле» и др. Хронологическое расположение здесь в известной мере условно, поскольку Гесснер обычно не оставлял насовсем старые проекты; в то же время помещение следом за крупными тематическими разделами небольших биографических глав («Аугсбургское интермеццо», «Вторая поездка в Аугсбург и пожалование герба императором», «Завещание и наследство») напоминает о преимущественно биографическом жанре книги и поддерживает целостность ее структуры.

Переходы между главами продуманы и не лишены литературной прелести. Так, глава о филологических занятиях Гесснера начинается упоминанием о небольшом тексте греческого врача Ксенократа Афродисийского, который Гесснер опубликовал в приложении к книге Яна Дубравия о рыбах; тут же поясняется, что греческий текст он получил от французского ихтиолога Гийома Ронделе. Этот эпизод связывает филологию с зоологическими штудиями Гесснера, о которых Лей рассказывал сразу перед этим, и одновременно продолжает тему знакомства с Ронделем из главы о поездке в Монпелье. Глава о втором пребывании в Аугсбурге в 1559 г. и аудиенции у императора Фердинанда (к которому Гесснер посвятил четвертый том «*Historia animalium*») завершается рассказом о посещении ботанического сада И.Г. Герварта, в котором Гесснер впервые увидел тюльпаны, привезенные из Турции. Через несколько лет, в 1561 г., он опубликовал первое печатное изображение тюльпана в Европе. Этот эпизод предвещает основательный рассказ о Гесснер-ботанике в следующей части книги. В свою очередь, в ее финале помещено свидетельство итальянского математика и врача Джироламо Кардано о посещении им Гесснера в Цюрихе на пути в Шотландию в 1552 г.: он упоминает, что при встрече Гесснер подарил ему собственное медицинское сочинение, опубликованное под греческим псевдонимом *Euonymus Philiatrus* (то есть *Εὐώνυμος Φιλιάτρος*, букв. «друг медицины с добрым именем»). А на следующей странице начинается глава о медицине и фармакологии. Такие связки не только имеют несомненное риторическое достоинство, но и иллюстрируют постоянную взаимосвязь различных дисциплин в ученой деятельности Гесснера.

Тексты его научных публикаций свидетельствуют о многочисленных контактах автора в ученом мире и за его пределами: в своих сочинениях Гесснер регулярно ссылался на информантов (в отличие от некоторых современников, которые предпочитали упоминать только классические книжные источники). Лей уделил значительное внимание кругу общения Гесснера и способам обмена знаниями: например, обширный раздел зоологической главы посвящен использованию учеными «сетевого взаимодействия» для получения изображений животных. Не всегда просьбы о содействии и предложения о сотрудничестве имели успех: в этом отношении показательны конфликты, возникшие у Гесснера со знаменитыми ботаниками Леонардом Фуksom и Пьетро Андреа Маттиоли. Помимо полемики по частным вопросам²¹, Маттиоли публично критиковал Гесснера за использование якобы недостоверных иллюстраций в «*Historia animalium*» (ответ Гесснера с опровержением был опубликован во втором издании «*Icones animalium*» в 1560 г.). Несогласие с Фуksom носило более концептуальный характер: Фуksom отказывался делиться с Гесснером новыми материалами своих ботанических исследований, считая недопустимым, что тот составляет собственные книги из книг других авторов. Речь не шла о том, что Гесснер мог цитировать чужие сочинения без ссылок на них: критике подвергался сам компилятивный подход, по сути подразумевавший необходимость коллективного авторства для капитальных научных трудов (так, Гесснер включил в свои справочники по библиографии и истории рыб практически полные тексты трудов основных предшественников — Иоганна Тритемия, Пьера Белона и Гийома Рондела).

Помимо коллег по Республике ученых Гесснер с юношеских лет тесно общался с книгоиздателями. Их взаимодействие принимало различные формы — от выполнения заказов по переводу с греческого языка и редакторской работе²² до продвижения книг других авторов, а также публикации собственных сочинений и внесения в текст последней правки непосредственно в типографии. И та, и другая деятельность могла стать существенным источником дохода как для начинающих, так и для знаменитых авторов, однако требовала подстраиваться под расписание книжных ярмарок и учитывать технические и финансовые возможности книгопечатников²³. В конечном счете книги, выходявшие в свет, представляли собой сложный компромисс, достигнутый между издателем и автором. Лей отдельно рассматривает историю отношений Гесснера с каждым книгопечатником, — повод подал сам Гесснер, посвятивший разделы универсальной систематической библиографии «Пандекты» известным типографам (Христофу Фрошауэру, Иоганну Опорину, Роберу Этьенну, Иерониму Куриону, Паоло Мануцио, Себастьяну Грифию и т.д.). В результате глава о библиографических занятиях выросла в рассказ об истории автора в «мире книг». Здесь, кроме биографических деталей, дана подробная характеристика ученого книгоиздания в середине XVI в., особенно в Базеле и Цюрихе. Что касается Х. Фрошауэра, главного издателя трудов Гесснера, то его деятельность освещена в монографии особенно подробно: в частности, Лей приводит труднодоступные сведения об экономической составляющей книгоиздания — стоимости раскрашенных и нераскрашенных экземпляров книг, авторских гонорарах и др.²⁴

21 См. с. 301—310, а также: *Delisle C. The Letter: Private Text or Public Place? The Mattioli-Gesner Controversy about the aconitum primum // Gesnerus. 2004. Bd. 61. P. 161—176.*

22 См. особенно гл. 3, 4, 13, а также раздел «Издания медицинских текстов» (с. 331—340) в гл. 16.

23 См., например, в этой связи обсуждение письма Гесснера Генриху Буллингеру 1558 г., в котором он рассказывает о своем финансовом положении, заказах типографов и трудностях с их выполнением (с. 347—360).

24 Например, с. 215—217.

Еще один аспект изучения трудов Гесснера, присутствующий практически во всех главах, — это богословский контекст занятий науками. Как показал Лей уже в ранней работе, упомянутой выше, годы взросления Гесснера, совпавшие с установлением протестантизма в Цюрихе (отец Гесснера погиб во Второй каппельской войне 1531 г. между католическими и протестантскими кантонами), личное общение с Ульрихом Цвингли и другими лидерами Реформации и обучение в реформированной школе существенным образом повлияли не только на его мировоззрение в целом, но и на представления о задачах науки, изучения языков, литературы, растений, животных, небесных явлений. Гесснер не имел ученой степени по теологии и не писал специальных трудов в этой области, однако эмпирицизм и критика источников, свойственные его естественно-научным и филологическим работам, не подразумевали, что исследователь придерживался строго секулярных взглядов. Лей убедительно показал это в новой книге на примере множества эпизодов и сюжетов из научной биографии Гесснера, рассмотрев поиски христианских начал в языческой философии и поэзии в работах лозаннского периода (применительно к аллегорическим толкованиям Гомера, с. 72—76), использование концепции натуральной теологии в обосновании замысла зоологической энциклопедии (с. 162—166), истолкование северного сияния как знамения в анонимно опубликованной «*Historia et interpretatio prodigii*» (с. 361—365) и т.д.

Основным недостатком исследовательского подхода Лея, сказавшимся на концепции и содержании книги, представляется вытеснение филологических занятий Гесснера на второй и даже третий план: эдиционная и лексикографическая деятельность рассматриваются преимущественно как подготовительная работа, предшествовавшая научным изысканиям, или как источник дополнительного заработка. Соответственно, описанию филологического наследия уделяется относительно немного места в монографии: раздел «Филологические труды» занимает меньше тринадцати страниц (с. 231—243), о подготовке некоторых изданий и переводов также есть упоминания в главе о лозаннских годах и в тематических главах. Между тем Гесснер был известен современникам как прекрасный знаток греческого языка (что признавал, например, Анри Этьенн), деятельный лексикограф (и автор ряда новаций в составлении двуязычных и специальных словарей), этимолог и создатель проекта исследования германских древностей; last but not least, редактор ряда изданий классических авторов, остававшихся актуальными в течение нескольких веков, в том числе *editio princeps* Марка Аврелия по утраченному впоследствии *codex Toxitanus*.

Особенности исследовательской оптики Лея, который и в заглавии книги предпочел сложное наименование *Universalgelehrter* (*Universal scholar*) более определенному термину *Philologe*, характеризующему саму суть занятий гуманиста, можно объяснить двумя обстоятельствами. С одной стороны, сам автор, кажется, не изучал специально эту область деятельности Гесснера (кроме учебного издания Марциала). С другой стороны, Гесснеру-филологу уделялось сравнительно меньшее внимание и в науке XX—XXI в. Впрочем, нельзя не отметить существенные лакуны в библиографии рецензируемой книги именно по этой проблематике: в ней не учтены прекрасная обзорная статья Клеменса Мюллера²⁵ и более специальные исследования, посвященные изданиям «Эклог» Стобея, собраний общих мест Псевдо-Максима Исповедника и Антония Мелиссы, немецким словарям Гесснера и его попыткам издания древних памятников немецкого языка²⁶. Отказ от маргинали-

25 *Müller C.* "Conrado Gesnero Philologo" — Gessners Beiträge zur klassischen Philologie // *Facetten eines Universums: Conrad Gessner 1516–2016*. S. 85–98.

26 *Baldi D.* Conrad Gesner, i Loci Communes dello pseudo Massimo Confessore e la Melissa del monaco Antonio // *Bibliothecae*. 2014. Vol. 3. No. 1. P. 19–61; *Curnis M.* L'Antologia

зации филологии, которая и в методологическом отношении имела широкое влияние на интеллектуальную деятельность, кажется столь же необходимым в изучении истории науки XVI в., как и признание значительной роли теологии и религии в науке эпохи гуманизма и барокко: если с последней задачей, применительно к Гесснеру, Лей блестяще справился, то решение первой остается пока *desideratum*.

Из частных моментов замечу, что рассказ об изданиях античных авторов и словарях Гесснера ведется почти исключительно с его слов (то есть по материалам предисловий), что кажется не вполне надежным решением. Неуместным представляется употребление термина «critical edition» (с. 240—243) для изданий XVI в., готовившихся часто по единственной рукописи и без какого-либо последовательного текстологического исследования. На с. 38 сообщается, что Гесснер переработал для издания 1537 г.²⁷ греческо-латинский словарь Гуарино Фаворино; между тем греческий словарь Фаворино был одноязычным (толкования слов также даны по-гречески)²⁸, а редактировал Гесснер (делая дополнения из Фаворино) греческо-латинский словарь, восходящий к лексикону Джованни Крастоне²⁹. На с. 188 для термина «Шлугиан (language)» (то есть «(lingua) Шлугика» из указателя к «*Historia animalium*») дано невнятное географическое пояснение: «Иллирия обозначает область Далмации и Албании»; между тем «иллирийским (языком)» у Гесснера назывались славянские языки в целом или же южнославянский³⁰. Также представляется недостаточной редакторская работа со справочным аппаратом при подготовке английского перевода: ссылки на немецкие переводы латинских текстов (например, с. 33, сноски 8, 9; с. 64, сноска 37; с. 92, сноска 44; с. 136, сноска 103; с. 162, сноска 8 и т.д.), адресованные первоначально немецкоязычному читателю, полезно было бы дополнить ссылками на первоисточники.

Впрочем, высказанные замечания общего и частного характера никак не отменяют того обстоятельства, что новая книга о Гесснере, являясь прекрасным плодом многолетних трудов, доставит несомненное удовольствие ученой публике и вдохновит иных на продолжение исследований: благодаря Урсу Лею они будут стоять на прочном биографическом и библиографическом основании, которого были лишены их предшественники.

di Giovanni Stobea: una biblioteca antica dai manoscritti alle stampe ai Loci communes sacro-profani. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008. P. 45—80; отдельные главы в кн.: Müller P.O. Deutsche Lexikographie des 16. Jahrhunderts: Konzeptionen und Funktionen frühneuzeitlicher Wörterbücher. Tübingen: Niemeyer, 2001; *Considine J.* Dictionaries in Early Modern Europe: Lexicography and the Making of Heritage. Cambridge: Cambridge University Press, 2008; *Kössinger N.* Otfrids "Evangelienbuch" in der frühen Neuzeit: Studien zu den Anfängen der deutschen Philologie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009.

27 *Lexicon Graecolatinum*. Basileae: J. Walder, 1537.

28 См. Μεγα και πανν ωφελιμον λεξικων... Magnum ac perutile dictionarium. Quodquidem Varinus Phavorinus Camers Nucerinus episcopus ex multis variisque auctoribus in ordinem alphabeti collegit. Roma: Z. Kallierges, 1523.

29 *Crastonus I.* *Lexicon Graeco-latinum*. [Milano: B. Accursius, ca. 1478].

30 Ср. *Gessner C.* *Mithridate = Mithridates (1555) / Introd., texte latin, trad. franç., annot. et ind. par B. Colombat et M. Peters.* Genève: Librairie DROZ, 2009. P. 42—44, 227.

НОВЫЕ КНИГИ

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_387

Barner I.

Von anderer Hand: Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor.



Göttingen: Wallstein, 2021. — 374 S.

Перефразируя расхожий тезис: «За каждым великим мужчиной стоит великая женщина», можно сказать, что за каждым (великим) автором сегодня стоит (великий) редактор. На эту мысль наводит книга Инес Барнер «Другой рукой: практики письма между автором и редактором». Анализируя четыре кейса взаимоотношений между автором, редактором и рукописью, Барнер стремится раскрыть «хрупкую зону» (с. 14) между изначальным текстом и конечным изданием, работу «невидимого Второго» в пространстве между личным и публичным. С одной стороны, такая задача требует ответа на вопрос, какими практиками и методами пользуется редактор и насколько его вмешательство в рукопись идет письму на пользу или вредит ему. С другой — невозможно не задаться вопросом, насколько изменится восприятие художественного тек-

ста, если принять во внимание «присутствие» в нем руки редактора, осознать «многорукую» практику письма» (с. 16). При этом цель исследования — не «разоблачить» автора и произведение, а подчеркнуть недооцененность редакторской деятельности как движущей силы литературы.

Трудно не согласиться с тем, что роль редактора в становлении текста хотя и велика, но привлекает внимание литературоведов незаслуженно редко даже при работе над академическими изданиями. И даже в (само)репрезентации литературной индустрии его фигура редко удостоивается чести. Так, бывший главный редактор издательства «Suhrkamp» Раймунд Феллингер утверждал: «Редакторы существуют в тени, об их деятельности принято умалчивать. Такая конфиденциальность — верное дело» (с. 23). Пребывание редактора на задворках литературной сцены Барнер связывает с распространенными с XIX в. идеями поэта как гения и творчества как счастливого дара свыше: там, во втором ряду, редактор оставался и «служгой», и «батраком», и «повитухой» литературы (с. 48). В XVIII в. предтечей редакторской профессии была практика циркуляции и взаимного улучшения рукописей в «дружеской» инфраструктуре писателей и поэтов. От этой частной корректуры редакторская правка отличается среди прочего тем, что направлена не только на улучшение исходной рукописи, но и на ее «будущую публикацию, на моделируемость текста как произведения и книги, на продаваемость» (с. 53).

Художественная редактура — как «делегирование определенных аспектов литературного производства» (с. 12) — ин-

ституциализируется на рубеже XIX—XX вв. Происходит это не только в связи со структурными изменениями издательских процессов и книжного рынка, но и на фоне изменений в системе оплаты писательского труда: если раньше издатель брал все риски на себя, заранее выплачивая автору гонорар, то с введением процента с продаж автор стал больше зависеть от успеха книги на рынке и сильнее нуждаться в институции, способной этот успех профессионально оценить и повысить, — по выражению Ролана Барта, «превратить мышление в товар». Редактор находится теперь непосредственно в пространстве между автором и издательством, то есть «между духом и деньгами, поэзией и товаром». В этой связи филолог и книговед Уте Шнайдер отмечает «развитие профессии редактора от литературного стража к продакт-менеджеру» (с. 64). Со временем сфера деятельности редактора лишь расширялась; он отчасти перенимал и традиционные задачи главреда, такие как составление издательской программы, привлечение авторов, публичные выступления. В результате, когда к 1990-м гг. его узкая сфера работы над рукописью переросла в область экспертного мнения, это стало вызывать недовольство со стороны цеха литературных критиков и (как вспоминает известный редактор Мартин Хильшер) деликатные просьбы «по возможности все же предаться этосу невидимости» (с. 62).

Барнер справедливо отмечает, что споры конца 1960-х гг. вокруг «смерти автора», хоть и заставили говорить о сочинении вне связи с реальной личностью сочинителя, все же не привели к «рождению редактора». Не привели к нему и слухи о «возвращении автора» в 1990-х (с. 13). Как бы то ни было, сегодня ясно, что «создание литературы зиждется на распределении власти и полномочий, а опубликованный текст неотделим от акта его производства»

(с. 14). Первым редактором текста выступает сам автор, перечитывающий написанное и вносящий изменения в манускрипт перед отправкой в издательство. Собственно же редакторская функция включается в тех аспектах текста и процессах его производства, «где автору в той или иной мере не удалась ревизия в ходе перепрочтения», то есть на «слепых пятнах» письма и (само)редакции (с. 18). Если, говоря о процессах литературного производства и рецепции, учитывать роль редактора, то его деятельность окажется «глубинным дополнителем измерением творчества автора», демонстрирующим «производственно-социальную включенность письма, авторства и текста» (с. 19).

Редактора, на практике влияющего на формирование текста, немецкий гуманитарный дискурс называет как «первым читателем» (Фридрих Михаэль), так и «вторым автором» (Уве Вирт). Суть его деятельности в самых грубых чертах можно свести к тому, что он должен «манипулировать процессами становления текста так, чтобы автор писал или переписывал до тех пор, пока не возникнет готовая к печати книга» (Вирт, цит. на с. 33—34). Барнер подхватывает предложенное Клаусом Сиблевским понятие «целенаправленное со-письмо», подразумевающее, что редактор «превращается в аналог автора и становится ходатаем романа — каким его хочет и должен видеть сам автор» (с. 34), и, заимствуя термин из исследовательского проекта «Генеалогия письма» (Базель; Дортмунд, 2001—2007), относит редакторские правки к «сопроводительным обстоятельствам» литературной деятельности (с. 86).

Исследование Барнер прочитывается в двух плоскостях. В синхронии оно рассматривает отдельные кейсы, анализируя конкретную технику правки, бэкграунд редактора, его позиционирование в издательском деле, взаимоотношения с автором и степень воздей-

ствия на финальную редакцию текста, изданную книгу. Диахронический срез работы высвечивает не только меняющиеся концепции авторства, творчества и письма, но и растущую институционализацию редакторской практики, расширение функций редактора и сферы его власти и репрезентативности, отражающейся и на отношениях с автором.

Четыре рассмотренных кейса, протянувшихся через весь XX в., составляют следующие тандемы: Роберт Вальзер / Кристиан Моргенштерн (роман «Семейство Таннер», 1907, рус. пер. 2014); Райнер Мария Рильке / Фритц Адольф Хюних («Дуинские элегии», 1923); Петер Хандке / Элизабет Борхерс (повесть «Медленное возвращение домой», 1979, рус. пер. 2000); Марсель Байер / Кристиан Дёринг (роман «Летучие собаки», 1995, рус. пер. 2004). Опуская увлекательные подробности, касающиеся как редакторских методов, так и межличностных перипетий (на основе одних получился бы интеллектуальный детектив, по мотивам других — захватывающая драма), можно проследить, как исследовательский объектив, направленный на редакторскую трансформацию текста, способен не столько осторожно приблизить литературоведение к «критике концепции монолитного авторства» (с. 329), сколько доказать продуктивность сотрудничества с редактором, выступает ли он союзником автора или его противником. Так, очевидные из переписки Вальзера с его редактором разногласия и конфликты Барнер объясняет специфическим «педагогическим» подходом Моргенштерна к редакции, которую она характеризует как «узнать и не признать» (с. 128). В «пространной» манере письма Вальзера редактор не разглядел уникального стиля, за что критиковал его, требуя простоты и ясности, призывая ориентироваться на лучших прозаиков и «упражняться» в письме и стиле. Иными словами, пытался «воспитать» в нем писателя, ори-

ентируясь на устаревшее уже понимание стиля в традициях нормативной риторики. В его тактике обнаруживается явное расхождение между Моргенштерном-читателем, который был «всем сердцем согласен» с Вальзером, и Моргенштерном-редактором, ориентировавшимся на читательский рынок и поэтическую норму. Вальзер же выбрал путь «профессионализации непрофессиональности» (с. 137): он принял только два исправления из всех, касавшихся грамматики и стилистики, но, что еще важнее, — превратил вычеркнутые фрагменты (например, целых восемь страниц текста с персонажем, наиболее важным для художественного мира Вальзера) в отправные точки дру-гих произведений.

«Собирателем и распорядителем [его] будущего» (с. 155) называл Рильке редактора Хюниха. На момент их сотрудничества в литературных кругах уже стоял вопрос о том, как передать творчество поэта литературной истории, поэтому взгляд редактора был обращен как на ранние тексты поэта, так и на грядущие, чтобы заранее позаботиться о его наследии — «загробной литературной жизни» (что, к слову, немало волновало и самого Рильке, щепетильно создававшего образ себя как поэта). Хюних не только совместил функции корректора и редактора, но и взял на себя задачи сбора, систематизации, унификации и комментирования материалов. Его редакция ориентировалась на филологическую парадигму XIX в., «предполагавшую смерть (эмпирического) автора, чтобы приблизить “искаженные” текстовые свидетельства к первоначальному замыслу поэта с помощью прорицательских догадок “конгениального” редактора» (с. 162). В стремлении «помочь воле поэта добиться чистейшего и свободного от всех случайностей выражения» (с. 161) Хюних кропотливо перерабатывает ранние стихотворения Рильке, по-новому аранжируя их для

переиздания. Несмотря на то что сам поэт стремился исключить их из своего творчества по соображениям качества, в глазах Хюниха они выступали важной вехой в интеллектуальной истории Рильке и в будущем должны были стать ориентирами для лучшего герменевтического понимания творчества поэта в его «целостности». Редакторская переработка ранних текстов помогла Рильке преодолеть творческий кризис: они послужили зачином «Дуинских элегий», которые благодаря работе Хюниха оказались своеобразным продолжением и переписыванием ранних стихотворений. Рильке, поначалу нахваливавший тщательность Хюниха, спустя несколько лет сотрудничества — в силу характера и непоколебимой веры в гениальную и неоспоримую точность своего слова — уже не переносит редактора, пытающегося срастись с поэтом и в нем раствориться («я живу в Вас уже так долго»). Он возмущается «внезапной самоуверенностью» Хюниха, обвиняет его в «эккерманстве» (имея в виду секретаря Гёте Иоганна Эккермана) и решительно запрещает любое вмешательство в «Дуинские элегии».

Период сотрудничества Хандке и Борхерс станет переломным моментом в искусстве писателя. Испытывая творческий кризис, он сам дает редактору карт-бланш — «поэтическую лицензию на то, чтобы “смещать” целые предложения и самостоятельно определять окончательную форму текста» (с. 228). Издатель Зигфрид Унзельд, увидев рукопись после правок, сравнил ее с «полем битвы», настолько сильно отредактировала текст Борхерс. Она изменила общую интонацию, ритмику и стилистическую цельность текста, его семантику и поэтику, улучшила (или даже скорее создала) герменевтический потенциал произведения. Такую гармоничную коллаборацию Барнер именует «сообщническим авторством» и «формой делегированного авторства» (с. 211, 320).

А вот сотрудничество Байера и Дёринга, начавшееся еще на стадии черновика и концепции романа, исследовательница называет письмом «паразитарным» (с. 263) и «сопровождающим» (с. 262). Писатель публично заявлял о влиянии редактора на свой текст, придерживаясь нетипичной для того времени политики авторства, открыто идущей вразрез с представлениями о художественном письме как об акте одиночества: «Просто я могу работать только в контакте с другими» (с. 263). «Летучие собаки» пережили четыре редакции и изменились почти до неузнаваемости. Дёринг вмешался еще на самой ранней стадии создания романа, снизив градус экспериментальности его формы. Ориентируясь на читателя и книжный рынок, он ставил перед собой задачу создать такой текст, который бы увлекал и удерживал публику, почему и внес изменения на всех уровнях в пользу читабельности и развлекательности (которые, впрочем, сам же критиковал в публичных дискуссиях). Барнер справедливо отмечает «двуголосие» романа (с. 297) и даже его «двуликость» (с. 304). Абсолютная «отредактированность» (с. 303) текста вписывается в тогдашнюю реорганизацию литературной индустрии, которая знаменуется не только идеей принципиальной «обучаемости» литературному ремеслу, но и выходом редактора из тени на публику в амплу специалиста, могущего спорить о сути современной литературы.

Барнер наглядно демонстрирует целесообразность включения подобного ракурса в литературоведческие исследования и особенно в подготовку академических изданий, но резонно подчеркивает и опасность переоценки того, в какой мере участвует редактор в создании художественного произведения. Особенно в XXI в. проблема «со-письма» потребует очередной ревизии (а концепция авторства — переосмысления) — на фоне развития искусственного интел-

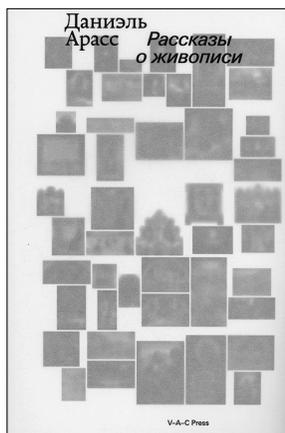
лекта и возможностей коллективной работы над текстом в различных веб-сервисах. Тем актуальнее становится редакторская практика, цель которой, по мысли литературоведа Эндрю Пайпера, заключается в «стабилизации литературы в эпоху, когда ее становится слишком много» (с. 315). Именно такое мастерство Байер характеризует, цитируя Мориса Бланшо, как «право вмешаться, которое хранит другая, не пишущая рука» (с. 310, цит. по русскому изданию «Пространства литературы» в переводе Ст. Офергаса).

Сергей Ташкенов

Аррас Даниэль.

Рассказы о живописи /

Пер. с фр. Марк Гринберг.



М.: V-A-C Press, 2003. — 266 с. — 2000 экз.

Свою последнюю книгу Даниэль Аррас не писал: тяжелая болезнь — боковой амиотрофический склероз, — приковав его к постели, уже не позволяла писать, он мог только говорить. В виде цикла из двадцати пяти импровизированных (но на основе прежних текстов) лекций эта книга прозвучала на радио «France Culture» с 28 июля по 29 августа 2003 г., а в декабре 2003-го Аррас скончался. Для Марка Гринберга, умершего в июле 2023-го, ее перевод тоже оказался по-

следней работой, длившейся два года: пришлось восстанавливать многое, записанное со слуха и искаженное при расшифровке; увидеть издание он не успел.

Для тех, кто читал предыдущие книги Арраса, изданные по-русски («Деталь в живописи», 2010, и «Взгляд улитки», 2019), в «Рассказах...» обнаружится много знакомого, начиная с улитки в «Благовещении» Франческо дель Косса; еще больше знакомого найдут читавшие его статьи и монографии на языке оригинала, например о Вермеере или о Леонардо да Винчи. Здесь представлен своего рода дайджест всех тем, которыми автор занимался годами и которым были посвящены его фундаментальные исследования. Сюжет «Благовещения» — с любых возможных сторон. Перспектива — в частности, в связи с «Благовещением» же, но в значительно более широкой панораме сюжетов: риторических, политических и прочих. Маньеризм, Аррасом любимый и полемически противопоставляемый барокко, вопреки тенденции их сближения («...в нем всегда ощущается бесконечная и парадоксальная взбудораженность, какое-то вихреобразное движение, — барокко же, перенимая это движение, направляет его к определенной точке, которая должна разрешить все противоречия, рождаемые подобными вихрями. И точка эта — центр власти: Бог, король, папа», с. 174). И конечно, деталь («Я занимаюсь сбором деталей», с. 240), не сводимая к «подробности», «иконическая» и «живописная», деталь *particolare* и деталь *dettaglio* (об их различии см. примечание переводчика, с. 216); на анализе и систематизации деталей Аррас собирался построить свой главный исторический проект, о котором речь пойдет чуть ниже.

Автор не скрывал повторов. Ясно понимая, что этот радиопроjekt станет для него итоговым и, вероятно, догадываясь о последующей публикации лекций, он позаботился о том, чтобы и

композиционно, и содержательно они сложились в единый текст, своего рода «сумму». Во-первых, расположив сюжеты не просто хронологически, превратив их таким образом в краткую, но последовательную историю «живописи, рассмотренной вблизи» (так называется одна из глав и, собственно, это и есть тот самый главный, не успевший осуществиться проект Арраса), но и обеспечив их связь: каждый очерк начинается с того, чем заканчивается предыдущий. Во-вторых, акцентировав в этой истории автобиографические — хочется даже сказать автопортретные — моменты. Книги Арраса всегда были написаны в высшей степени «от первого лица», ему глубоко чуждо самосокрытие под отвлеченно-академическим и квазиобъективным «мы», но в данном случае — конечно, еще и специфика устной речи тому причиной, — личность говорящего присутствует не только в конкретных рассказах, например про украденную диссертацию и связанную с этим перемену темы и научного руководителя («...от Шастеля к Мартену. От святого Бернардина <...> к более широкому вопросу: об искусстве памяти и искусстве риторики», с. 148), но и в многочисленных пассажах, знакомящих слушателя/читателя с ходом исследовательской мысли. «Я подумал», «меня удивило», «мне показалось», «я стал размышлять», «я сомневаюсь», — эти и подобные конструкции составляют костяк речи; нам предлагаются не выводы и концепции в их конечном виде, а то, каким путем автор к этим выводам и концепциям приходит. С самими выводами не обязательно соглашаться — многим они покажутся излишне эксцентричными, как эксцентричным покажется и стиль (чего стоит одно название главы «Архангел-автостопщик»), но уже любопытно, что нового можно сказать о хрестоматийных произведениях — скажем, о «Джоконде», — и, главное, в результате чего это новое возникает.

В результате пристального зрения, вглядывания в детали, — убеждает Аррас. Вот он обнаруживает то, что до него обнаружено не было — десятого (спрятанного) пупто в Камере дельи Спозии Мантеньи, глаз в пупке святого Себастьяна Антонелло да Мессина, пятно на платье мадам де Муатесье Энгра, вероятный автопортрет в зеркале на картине Гарофало «Непорочное зачатие» («Картина была написана, кажется, в 1535 г., и с тех пор, четыре с половиной века, это лицо находилось там, но никто его не замечал»; «...портрет и был написан с тем, чтобы его не видели», с. 240—241). Возможности зрения, способность доверять взгляду декларируются как основа искусствоведческой работы. Эту позицию Аррас отстаивал и в предыдущих своих книгах, например во «Взгляде улитки» («Складывается впечатление, что тебе нужны тексты, чтобы интерпретировать изображение, словно ты не доверяешь ни себе, ни своему взгляду, ни картинам, которые сами могут показать то, что художник хотел сказать»), но здесь она выглядит менее категоричной. Так, исчез прежний сарказм по отношению к иконографическому методу («...иконография выполнила свою задачу — раздавила улитку <...> иконографы своего рода пожарные в области истории искусства: они всегда там, где нужно унять фантазию, потушить огонь, который мог бы спровоцировать ту или иную аномалию, а иначе вам пришлось бы в нее всмотреться и признать, что не все так просто и очевидно, как вам того не хотелось бы»), — теперь автор не отрицает эффективности этого метода, — тут же, впрочем, замечая, что, хотя «без иконографии нельзя увидеть существенные особенности произведения», «она лишь перечисляет детали картины и в принципе не способна предложить ее интерпретацию», с. 192). Именно взгляд, а не умозрительные конструкции дает толчок дальнейшим рассуждениям, ко-

торые уже включают в себя дополнительные исследовательские процедуры; скажем, гипотеза Арраса по поводу того, как и зачем появились ангелочки на «Сикстинской Мадонне» Рафаэля (по его мнению, они есть «христианская метафора херувимов еврейской религии, охраняющих храмовую завесу»), была сделана им «на основании серьезных иконографических, исторических и теологических аргументов», с. 70).

Но апология взгляда не есть апология взгляда непредвзятого или непосредственного: важно понимать то, что мы видим. Одна из главных тем Арраса — тема исторической обусловленности визуального восприятия. «Думаю, — пишет он, — историки искусства должны наряду с прочим заниматься также историей взгляда» (с. 189), ведь «в наши дни мы видим иначе и, следовательно, видим другое; отсюда необходимость создания новой истории живописи — живописи, рассмотренной вблизи» (с. 221). По мысли автора, мы не в состоянии избежать того, что он именует «анахронизмами», то есть неизбежно влияющими на нашу оценку факторами сегодняшнего времени и сегодняшних контекстов; но их можно и нужно сделать полезным инструментом. Как именно происходит это превращение необходимости в добродетель, в книге написано достаточно подробно. В частности, «анахронизмы» и «ассоциации» (еще один предлагаемый Аррасом метод исследования, притом что он «противоречит серьезному и объективному подходу, который мы привыкли считать историческим», с. 232) позволяют в каких-то случаях радикально изменить привычную репутацию произведения и даже повлиять на признанное авторство. В «Рассказах...» Аррас аргументированно объясняет, почему «Благовещение» из Прадо, традиционно приписываемое Фра Беато Анджелико, по его мнению, принадлежит другому художнику; вероятная кандидатура —

Дзаноби Макиавелли. Открытие этого имени — в сущности, заслуга переводчика Марка Гринберга. Французскую расшифровку подвел слух, и в ее варианте получилось, что образ Фра Анджелико увидел его друг Макиавелли. Ее не смутило, что Никколо Макиавелли родился через много лет после того, как Фра Анджелико умер. Марк Гринберг, слушая лекцию, понял, что произнесено было не «son ami», а «Заноби», после чего смог в каком-то источнике отыскать этого совсем не известного художника, однофамильца знаменитого Макиавелли. (Об этом сюжете можно прочитать в статье Веры Мильчиной «Памяти Марка Гринберга»: <https://gorky.media/context/pamyati-marka-grinberga/>.) Подобных переводческих поправок и микрооткрытий в книге немало.

Аррас осуществил также переатрибуцию некоторых картин Боттичелли — быть может, стимулом ее послужило то, что современники, в отличие от нас, считали его стиль вовсе не изысканным, а, напротив, предельно мужественным? Как бы то ни было, автор уверен, что в нашей власти научиться «теоретически осмыслять то, что видишь, то, что, вероятно, было много понятнее людям XV в. Приобщиться к их взгляду с помощью сегодняшних инструментов нам не дано, но мы можем лучше понять, какие вопросы этот взгляд ставил» (с. 236).

По словам Арраса, его профессиональные интересы в истории живописи (что речь идет именно и только о живописи, отдельно подчеркнуто) располагаются между серединой XIII в. и 1920-ми гг. (с. 83—84), но он считает «захватывающим» и современное искусство, о котором ему тоже приходилось писать (с. 246—247). Область специализации предельно широкая, но Аррас настаивает на сквозном единстве этого огромного временного массива; его более всего занимает динамика процесса, «постепенные трансформации в пре-

делах единого длительного периода, особенно тот момент, когда внутри общей системы зарождается другая, ранее скрытая, система...» (с. 83). И вызывающе звучащая декларация: «Да, я занимаюсь одной из версий истории живописи, можно даже сказать: историей определенных произведений, потому что меня интересуют только те картины, которые мне интересны» (там же), может, конечно, вызвать недовольство пуристов от науки. Как может вызвать их недовольство интонационная легкость изложения и юмор, право на который Аррас отстаивал во «Взгляде улитки», обращаясь к вымышленной собеседнице («Мне кажется, что ты, обычно такая смешливая, просто не захотела дать волю юмору в истории искусства. Словно воздержание от смеха и даже улыбки — часть твоего профессионального долга»). В «Рассказах о живописи» в очередной раз подтверждается простая истина: абсолютная фундированность всех отстаиваемых тезисов вовсе не обязательно должна сопровождаться излишне серьезным наукообразием стиля: Аррас — в высшей степени нескучный автор.

Если же говорить об издании, то оно почти образцовое; единственная существенная претензия — к верстке. Складывается впечатление, что задачей верстальщика была экономия бумаги: в книге не только отсутствуют поля, но даже места, отведенные на постраничные сноски, не дают возможности продолжить на этих страницах пагинацию — номер страницы нужно высчитывать, отталкиваясь от тех страниц, где сноска нет. Сами же сноски (частично они сделаны редакторами, но самые пространные принадлежат переводчику) составлены очень уместно: логия проведена с той же ненавязчивостью, каковая отличает текст. Две небольшие вступительные статьи (Бернара Коммана и вдовы Арраса Катрин Беддар) и содержательное послесловие

Олега Воскобойникова представляют автора во всех его ипостасях. И то, что книга начинается с иллюстративного блока, где в цвете читатели могут увидеть все упоминаемые здесь картины, — еще одно ее несомненное достоинство.

Галина Ельшевская

Волков И.О.
**Уильям Шекспир
 в художественном мире
 И.С. Тургенева («Гамлет»
 и «Король Лир»).**



М.: ЯСК, 2022. — 376 с. — 400 экз.

Монография И.О. Волкова — оригинальное и продуктивное исследование рецепции двух трагедий Шекспира и их заглавных образов-типов в творчестве классика русской литературы на протяжении всей его карьеры (с 1830-х по 1870-е гг.). Исходя из справедливой гипотезы о принципиальном и огромном влиянии именно Гамлета и Лира на воображение писателя, автор монографии попытался проследить его на разных уровнях тургеневского художественного мира — от конкретных помет на текстах шекспировских изданий и публикаций о Шекспире из библиотеки Тургенева (гл. 1) до интертекстуальных параллелей и целенаправленного преломления шекспировских образов в таких повес-

тях, как «Гамлет Щигровского уезда» (гл. 2) и «Степной король Лир» (гл. 3). Нельзя сказать, что так поставленная проблема имеет новизну (автор опирается на почтенную исследовательскую традицию, хотя и не исчерпывает всех работ на русском, английском, французском и немецком), однако И.О. Волкову все-таки удастся сказать кое-что новое в тургеневедении.

Прежде всего, это впервые предложенный по возможности полный обзор всех сохранившихся изданий Шекспира и литературы о нем из библиотеки Тургенева в его орловском музее и встраивание их в широкую рамку представлений писателя о творческом методе, переводе, природе литературных характеров. Далее, удачным выглядит и перечитывание давно известных рукописей «Гамлета Щигровского уезда» и «Степного короля Лира» под «шекспировским» углом зрения — в плане того, как работала мысль Тургенева от замысла к воплощению, какие семантические сдвиги и перестановки претерпевали образы и сюжеты британского драматурга, будучи перенесенными в российский контекст. И наконец, предлагая разбор вариаций гамлетовского и шекспировского типов в произведениях Тургенева, Волков делает несколько свежих и интересных наблюдений. Наиболее убедительной и ценной в этом плане, по нашему мнению, является третья глава, в центре которой — исследование пьесы «Нахлебник» и повести «Степной король Лир» в интертекстуальной перспективе. В первом случае Волков прослеживает важный аллюзивный план, отсылающий к бальзаковскому «Отцу Горю». Во втором случае наибольший интерес представляет анализ отсылок к русскому масонству и их функции в «Степном короле Лире» (с. 276—284), что, кажется, на таком глубоком уровне проделано впервые.

Монография, к сожалению, не лишена недостатков. Остановлюсь лишь на

самых серьезных, существенно снижающих ее уровень. Посвящая почти половину книги изучению перелицовки и обыгрывания шекспировских трагедийных коллизий и типов в драматургии и прозе Тургенева, И.О. Волков нигде не обсуждает методологические основы широко применяемого им интертекстуального подхода. Несмотря на то что он давно стал альфой и омегой литературоведческого труда, хотя бы минимальная рефлексия над тем, по каким критериям сопрягаются или сравниваются два текста и что является интертекстуальной параллелью, а что нет, в такого типа работе просто необходима. Иначе автор рискует впасть в крайне субъективные построения. Так, например, справедливо обнаруживая в диалоге Лаврецкого и Михалеви́ча из «Дворянского гнезда» явную отсылку к словам Гамлета («...доказывает то, что меня с детства вывихнули. — А ты себя вправь!»), автор настолько увлекается проекцией фигуры Гамлета на Лаврецкого, что утверждает, будто в описаниях мыслей Федора Ивановича Тургенев использует прием «внутренней речи, родственной монологам Гамлета. Таких внутренних монологов герой произносит несколько, и все они носят отпечаток гамлетовской диалектики» (с. 207). В качестве доказательств несомненной отсылки к гамлетовской интонации приводятся внутренние колебания и сомнения Лаврецкого. Никаких конкретных проекций на гамлетовскую ситуацию (напомним, она заключается в сомнениях, следует ли Гамлету решительнее противостоять Клавдию и расправиться с ним или нет) автор монографии не обнаруживает. Сами по себе широко распространенные в прозе Тургенева, Гончарова, Толстого и многих других романистов элементы несобственно-прямой речи и рефлексивные внутренние монологи не могут без обоснования быть объявлены «гамлетовскими» лишь на том основании, что в них герои выражают неуверен-

ность или испытывают угрызения совести. Полагать так было бы абсурдно.

Или еще похожий пример — подгонка эпизода из романа «Дым» под «гамлетизм». И.О. Волков полагает, что если отец Литвинова в письмах «с отчаянными заклинаниями и мольбами» просит сына скорее возвратиться на родину», то это непременно «очевидная параллель с текстом Шекспира, где являющаяся Гамлету тень отца требует совершить назначенное» (с. 223). Не случайно, что исследователь парафразирует здесь знаменитый призыв отца Гамлета «Revenge!» («Отмсти!»), заменяя его на «совершить назначенное». Эта подмена выдает страстное желание автора во что бы то ни стало ценой любых смысловых смещений увидеть в текстах Тургенева как можно больше проекций на знаменитую трагедию Шекспира. Между тем, если так легко уравнивать призыв отомстить с призывом вернуться домой, то дальше в интертекстуальном прочтении «все дозволено» и можно найти почти что угодно в чем угодно. Эти и некоторые другие построения автора обнажают уязвимость широко практикуемого интертекстуального метода, когда в качестве единиц сопоставления исследователи избирают локальные одиночные мотивы, а не сюжетные ситуации, состоящие из пучка мотивов.

Российская рецепция творчества Шекспира в монографии описывается в рамках устаревшего нарратива «борьбы за британского барда» без учета современной парадигмы культурного трансфера или translation studies. Методологические и интерпретационные возможности этих направлений могли бы, как представляется, обогатить представленную в книге картину.

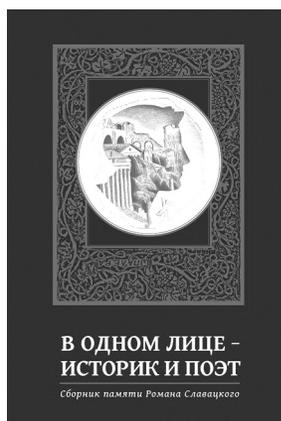
В последние годы, особенно в связи с 200-летним юбилеем Тургенева, появились новые материалы о судьбе и составе парижской библиотеки писателя. В частности, в 2019 г. библиотекари Vassar College (США) опубликовали спи-

сок из 252 книг, принадлежавших Тургеневу (<https://www.vassar.edu/special-collections/docs/ivan-turgenev-and-his-library.pdf>), среди которых есть издания, связанные с Шекспиром, например книга Натана Дрейка «Shakspeare and his times» (Париж, 1838). Эти материалы также могли бы быть учтены в рецензируемой монографии.

Встречаются в книге и досадные опечатки и неточности, которых можно было избежать: новозеландский тургевед Патрик Уоддингтон назван Ваддингтоном (с. 14), поэт и переводчик Ф.Б. Миллер превратился в Мюллера (с. 64), писатель М.В. Авдеев фигурирует как И.В. Авдеев (с. 251).

А.В. Вдовин

В одном лице — историк и поэт: Сборник памяти Романа Славацкого / Сост. А.В. Кулагин.



Коломна: Лига, 2023. — 192 с. — 300 экз.

Сборник, посвященный памяти коломенского поэта, прозаика, историка-краеведа и журналиста Романа Славацкого (Романа Вадимовича Гацко; 1957—2021). **Содержание:** *Мельников В.* Роман Славацкий: «Мы живем в эпоху Возрождения» (беседа); *Кузовкин А.* Сын пошел в отца и превзошел его; *Горчакова Г.*

Настоящий талант щедр и великодушен; *Кирсанов Е.* Три стихотворения; *Нефедов А.* Постыжение Романа; *Стужкина Т.* «Вадимыч, великий и ужасный»; *Матвеева Г.* Звуковой образ города; *Манушкин А.* Наш самый благодарный читатель; *Лисогорская Н.* «Бог охраняет ранимое сердце...»; *Федотов О.* Сонет да любовь на пути в вечность (перебирая книги поэта); *Захарченко Е.* Сонет в литературной истории Коломны; *Кулагин А.* История двух сонетов, или Немного о личном; *Мещеряков М.* Три посвящения Роману Славяцкому; *Князький И.* Поэт — служитель музыки Клио; *Кондратова Т.* Коломенский текст: «Мемориал» Романа Славяцкого; *Ватник Н.* Роман в переписке. И не только; *Ломако М.* «Однажды я на миг прикрою веки...»; *Ярхо В.* Школа Славяцкого; *Татаринов В.* Человек Слова; *Прохоров М.* Мой старший товарищ; *Иванов Г.* Вспоминая наши встречи; *Славяцкий Р.* Медали (цикл сонетов); Роман Славяцкий. Краткая библиография / Сост. А.Е. Денисов.

Пушкин А.С.

Художественно-документальная проза последних лет / Сост., предисл. и коммент.

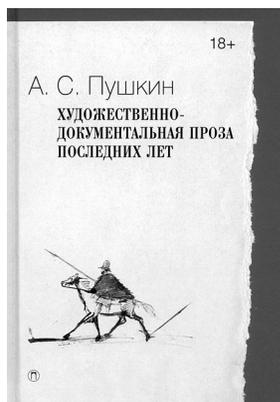
С.А. Фомичева; подгот. текстов

О.Э. Карпеевой.

М.; СПб.: Пальмира; Издательские технологии, 2023. — 415 с. — Тираж не указан. — (Пальмира — университет).

Еще Ю.Н. Тынянов писал, что для творческой эволюции Пушкина последних лет определяющим оказывается процесс «столкновения с документом». Этот процесс принимал различные формы. В «Джоне Теннере» — пересказ воспоминаний американца, долгие годы жившего в индейском племени. В «Последнем из свойственников Иоанны д'Арк» Пушкин придумал переписку

между потомком французской героини, возмущенным поэмой «Орлеанская девственница», и ее автором Вольтером. Незавершенный замысел, в Большом академическом собрании озаглавленный «<Заметки при чтении “Описания земли Камчатки”>», подготовленный составителем рецензируемой книги по рукописи под заглавием «<Камчатка — страна печальная>», представляет собой краткое изложение книги С.П. Крашенинникова.



С.А. Фомичев пишет: «Все эти произведения, хотя и основаны на чужом, обильно цитируемом тексте, вовсе не сводятся к его пересказу, но представляют собою опыт очерково-исторической прозы — с яркой психологической характеристикой избранных авторов, с отчетливой публицистической направленностью и личными, собственно пушкинскими размышлениями, отразившимися нередко и в других его произведениях. В сущности, это жанр историко-литературного эссе или, как сейчас принято говорить, интерпретации — жанр по характеру своему беллетристический, с очень сильно выраженной собственной трактовкой произведения» (с. 371—372). Таким образом, «Джона Теннера» правомерно называть «документальной повестью» (с. 331), «Вольтера» («Недавно издана в Париже переписка Вольтера...») — «документальным новеллой-анекдотом» (с. 319) и т.д. Пушкинский замысел работы о по-

корении Камчатки «предназначался для очередного тома журнала “Современник” и по форме своей примыкал к таким произведениям, как “Вольтер” и “Джон Теннер”...» (с. 377).

«Путешествие в Арзрум», «Отрывок из неизданных записок дамы» — мемуары. Повесть «Капитанская дочка», стилизованная под записки современника крестьянской войны 1773—1775 гг., органично вписалась в ансамбль пушкинской художественно-документальной прозы. Даже статья «<Песнь о полку Игореве>» (работа над ней остановилась на толкованиях «темных мест»), если поставить ее в контекст многолетних занятий Пушкина древнерусским памятником, может рассматриваться в качестве нереализованного замысла, в котором исследовались «не исторические реалии “Слова”, а дух времени, в нем запечатленный» (с. 371).

Мы перечислили лишь те тексты, которые вошли в сборник, составленный С.А. Фомичевым. Составитель ограничился комментированной публикацией произведений 1835—1836 гг. (главным образом тех, которые были опубликованы в «Современнике» или писались для журнала). Поставленная книгой проблема шире: «документальными» можно назвать не только прозаические произведения, но и «Альбом Онегина», X главу романа в стихах, «Вновь я посетил...», «Была пора: наш праздник молодой...», и критические выступления («Опровержения на критики») и т.д. В данном случае важно не обсудить состав книги, а определить ее концептуальное значение.

Необходимо обозначить три момента. Во-первых, С.А. Фомичев показал, что рассмотрение творчества Пушкина под углом «документальности» позволяет по-новому посмотреть на текстологические проблемы, связанные с конкретными текстами.

Например, при анализе произведения, традиционно называемого «<Пу-

тешествие из Москвы в Петербург>», необходимо решить сразу несколько текстологических проблем: какой текст считать дефинитивным (в Большом академическом собрании в основном корпусе «<Путешествие...>» опубликовано дважды — по беловому автографу и черновой рукописи)? Является ли произведение законченным?

В заглавии, предложенном редакторами Большого академического собрания, подчеркнуто, что пушкинский герой должен преодолеть путь, ранее описанный Радищевым. Составитель же увидел в этом произведении не «путешествие», а образец «документально-публицистического очерка», в центре которого Пушкин «впервые в русской литературе столкнулся на равных радикала и консерватора» (с. 359, курсив С.А. Фомичева). Изменение угла рассмотрения этого текста приводит ученого к выводу, что автор считал свой замысел завершенным (он выразился в авторизованном списке). А вместо неудачного (по его мнению) заглавия он предложил другое, полнее отражающее суть очерка: «<Дорожный товарищ>» (так в черновой рукописи Пушкин озаглавил первую главу своего произведения).

Во-вторых, достижения Пушкина в разработке «поэтики документа» связывают его произведения с образцами русской классической литературы последующих эпох (творчеством И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова и т.д.). Составитель не ставил перед собой задачу изучения этой проблемы, поэтому в книге она лишь обозначена. Но он отчетливо представляет себе перспективы подобных исследований. См., например: «По форме своей представляя газетный репортаж (род заметки из раздела “Смесь”», “Последний из свойственников Иоанны д’Арк” задуман и решен как произведение художественное со всем богатством его смысловых обертонов.

По своему жанру это отнюдь не памфлет. Неточным бы было и отнесение

данного произведения к новеллистическому жанру: здесь нет острой фабулы, связывающей в единый узел стремления различных персонажей. Наоборот, сюжет здесь намечается в широкой исторической перспективе, разворачивается на огромных пространствах, сталкивает по закону случайности (неожиданно и непредсказуемо) крайне различных персонажей, каждый из которых действует сообразно со своим жизнепониманием, отстаивая интересы, по сути дела, больших социальных групп. <...> При всем пушкинском лаконизме здесь мы имеем дело с романной формой литературы. За репортажем, анекдотом, пастишем ощущаются некие далекие перспективы насильно оборванного пушкинского творчества, которые позволяют предчувствовать в последнем произведении писателя открытия грядущих литературных эпох» (с. 326).

Наконец, в-третьих: «Проза Пушкина навсегда сохранила высокий историко-публицистический потенциал, что особенно заметно, если мы отрешимся от вполне условной (часто слишком жесткой) издательской рубрики “Художественная проза”» (с. 14). С.А. Фомичев показал, что в новом академическом собрании сочинений Пушкина необходимо выделить раздел «художественно-документальной прозы».

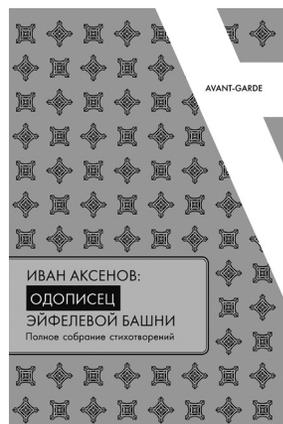
А.В. Кошелев

Иван Аксенов: одописец Эйфелевой башни. Полное собрание стихотворений / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Фарсетти.

СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2022. — 264 с. — 700 экз. — (AVANT-GARDE. Вып. 22).

Иван Аксенов — критик, переводчик, искусствовед (автор первой в мире монографии о Пикассо), поэт, прозаик и

драматург. Н. Харджиев говорил о его умопомрачительной эрудиции, С. Эйзенштейн — о его необычности, неуютности и непонятости. Аксенов получил образование военного инженера, но с молодых лет активно участвовал в культурной жизни Киева. Под влиянием художников-авангардистов (особенно Александры Экстер) он заинтересовался новой живописью, писал о ней, с 1916 г. сотрудничал с поэтами-футуристами «Центрифуги», а после революции — с Мейерхольдом и конструктивистами. По мере сужения свободы печати публиковал работы о драматургах-елизаветинцах и переводы их пьес. Аксенов писал стихи, приобрел известность как критик и переводчик, но не как поэт. К его стихам вернулись после труда о футуризме В. Маркова, опубликованного в 1968 г. Марков, К. Ичин, Дж. Боулт писали о его урбанизме и о связи его с кубизмом. Автор вступительной статьи к рецензируемой книге (и монографии на итальянском языке о поэзии Аксенова) Алессандро Фарсетти заявляет: «Иван Аксенов — не русский футурист, а французский модернист» (с. 18).



Больше половины сохранившихся стихов Аксенова связаны с Парижем. Аксенов был там около трех месяцев в 1914 г., но поездка оказалась очень интенсивной в отношении знакомства с современными живописью и поэзией.

Письмо Аксенова С. Боброву подтверждает, что свободное расположение на странице слов, напечатанных различным шрифтом, следует не кубизму, а более раннему образцу модернизма, «Броску костей» С. Малларме. Но Аксенову была близка и шуточная мистика Макса Жакоба (с которым Аксенов был лично знаком). А фраза «где сервируют научно препарированный поезд / на операционный стол» (с. 63) — почти цитата из Лотреамона: «Красота — это случайная встреча швейной машинки и зонтика на анатомическом столе», причем задолго до того, как Лотреамон воскресили сюрреалисты.

Аксенов проявлял большое внимание к стихотворным метру и ритму, стремился освободиться от окостенелой силлаботоники, но не попадая в аморфность верлибра. Фарсетти полагает, что ритм был важен для Аксенова как организующая функция, средство гармонизации чувств. Аксенову принадлежат эксперименты с силлабикой, размытыми ритмами. В качестве прообразов некоторых стихов Аксенова Фарсетти упоминает и «молитвословный стих» Александра Добролюбова, и не менее ориентировавшегося на Библию француза Поля Клоделя. Но, опираясь на них, Аксенов создает совершенно светский мир, не менее чудесный, где радио собирает отовсюду «мед веселья и стоны» (с. 82). Новая религия — искусство и наука. «Да провалится нос и небо мое, если забуду тебя, Париж» (с. 88) — а не Иерусалим. Возможно, для Аксенова надежность техники была и оплотом от проявляющейся порой фальшивости сердец. Символом нового послужила Эйфелева башня, которой посвящен сборник из тридцати стихотворений. (Стихи, посвященные Эйфелевой башне, писал Сандрар, а Аксенов мог быть с ним знаком. Фарсетти также связывает стихи Аксенова с картинами Делоне, на которых присутствует Эйфелева башня.)

Диапазон голоса Аксенова очень велик. Полная энергии «Ода Выборгскому району» («Где бьет неиссякаемый вулкан, людской лавой насыщающий горизонт, / Выстреливая поддержкой своей на Северный, Северо-Западный, Восточный, Южный, Северо-Кавказский и какой еще нужен фронт», с. 69) — и пародия на серенаду («То ревности моей Сахара, / Сестра костра! / Тари ра ри, моя гитара, / Тра ри ра ра», с. 64). Аксенов исследует энергию коротких строк: «Слева — пня тень. / Справа — трещит наст. / Слева — сейчас мель. / Счастье?» (с. 39). Но применяет и сверхдлинные строки: «Но пока пульс твой бьется, прочно, как львом охраняется веревка и придумывает не на розах тумпаковоцветный, спектропернатый ацтек / Теплый оклич пароли перекрестов: дисковидные маяки аптек» (с. 87). Порой стих близок к балаганному раешнику: «И только антракты полноточные / Смолоду маки балкончатые» (с. 40). Но с фольклором сталкивается латынь: «Коломенские скрупулы» (с. 42). Это стихи, стремящиеся уловить многообразии, яркость и подвижность мира. Не только Париж, но и Выборгский район, твердый в своей ледяной крепости. Мир включает и неустрашимый случай («но числом не опрокинуть случай», с. 121); трудно согласиться с утверждением Фарсетти в комментарии к стихотворению, что «случай, неопределенность, изменчивость только мнимы» (с. 189), но случай тоже вовлекается в шахматную игру, с которой Аксенов сопоставляет стихотворение.

На разломанный мир («Алло? / Участье? / В обиде? / Он распался на четыре части — / добился конечного вида!», с. 41) накладываются перебои ритма взаимоотношений с человеком: «И ушла, и устлала стуком, / Сухим стуком, днем преувеличенного каблука, / Балкон, прикинувшийся виадуком, / Где долго на периле скучала моя рука» (с. 78). Для Аксенова характерна жесткость, «строгая мачта мечты пловца» (с. 96). «Научи

меня железной легкости Твоей, туманами обтекаемой формы» (с. 94). Взгляд Аксенова одновременен с рефлексией: «Стали Вы натюрмортом / (Что, впрочем, весьма сомнительно)» (с. 41). Он не чужд обсуждения философских проблем, например вопроса о времени: «...за чем нам время, если есть причинность» (с. 99).

Аксенов, в отличие от многих футуристов, не настаивал на самоценности слова, оно для него — путь к восприятию действительности. Его отношение к техническому прогрессу — не пессимизм упреков в бездушии, но и не безоглядный оптимизм, как у итальянских футуристов. Ирония — чтобы избежать идолопоклонства. Для инженера Аксенова техника и наука были образом жизни, близким источником метафор (например, «маклореновский ряд дилемм» (с. 59) — видимо, имеется в виду разложение функции в ряд Тейлора — Маклорена). Порой прыжки ассоциаций очень быстры. «Радовался же / горизонту над тополем? / Непереубедима моль. / Соображай, расклинивайся, / Свертывающийся толь» (с. 50). Это «поток сознания, в котором элементы окружающей реальности смешиваются с мыслями лирического героя, не разъясня логические связи между собой. Таким образом создается эффект эмоциональной ситуации» (с. 28), — именно так, как ее переживает герой. Фарсетти отмечает, что Аксенов «вписывается в традицию алогических внутренних монологов, восходящую к “Последним стихам” Ж. Лафорга» (там же). Фарсетти говорит об алогичности, трудной понятности сти-

хов Аксенова в ряде случаев. «Принцип расположения рядом отдельных образов очень близок к технике монтажа кадров в кинематографе» (с. 30); вспомним, что Эйзенштейн считал Аксенова своим учителем. Но в России 1920-х гг., даже при наличии опыта футуристов, это, видимо, показалось слишком неожиданным. Аксенова посчитали «челесчур умным» (В. Инбер).

В некоторой степени работу Аксенова продолжил Георгий Оболдуев, который был с ним в 1929 г. в недолго существовавшей литературной группе «Союз приблизительно равных». Но в целом его открытия остались не замеченными. Тем обиднее, что это следствие не политических репрессий, а эстетической неготовности. Видимо, это еще одна (наряду с И. Зданевичем и Б. Поплавским) пропущенная возможность встречи русской поэзии с более новой, постсимволистской французской.

Книга включает также статью М. Ечеистовой о Георгии Ечеистове — художнике, поэте, книжном графике (он выполнял обложки очень многих изданий от Мариенгофа до Эренбурга). В 1920 г. он подготовил макет и издал две маленькие книги Аксенова («Ода Выборгскому району» и «Серенада»). К изданию приложена библиография работ об Аксенове и воспоминаний о нем, большая подборка визуальных материалов (портреты и фотографии Аксенова, афиши мероприятий с его участием, обложки прижизненных изданий) и репринт «Оды Выборгскому району».

Александр Уланов

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.

Хроника научной жизни

Международная конференция «Мода, идентичность и кризис: как мы создаем одежду, носим ее и заботимся о ней (и о себе)»

(Армянский государственный университет, Ереван, Армения,
1–2 июня 2023 года)

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_402

Первого и второго июня 2023 года в Армянском государственном университете состоялась международная конференция «Мода, идентичность и кризис: как мы создаем одежду, носим ее и заботимся о ней (и о себе)», которая собрала исследовательниц моды, аспирантов и преподавателей университетов дизайна, художниц по костюмам и исследовательниц-практиков из разных стран мира и стала площадкой для обсуждения связи идентичности и одежных практик, осознанного производства и потребления, потенциала одежды в вопросах переживания личных и глобальных кризисов. Классический формат докладов, дополненный перформансом и практической сессией, предоставил участникам конференции возможность не только поделиться результатами проведенных исследований, но и включиться в практический исследовательский процесс, на который делают сегодня ставку многие теоретики моды¹. Следуя деколониальному, телесному, аффективному поворотам, фокус внимания в исследованиях моды смещается с визуального образа на сенсорные переживания, эмоциональную привязанность и процесс ношения, для изучения которых необходимо соединение теоретических концепций и телесного знания.

Первый день конференции начался с сообщения *Таллин Григор* (Калифорнийский университет, США) «Тегеран—74: современность “традиции” и “фольклора” в выставке “Костюмы армянских женщин”». В фокусе внимания доклада оказалась выставка моделей в традиционных костюмах, которая 15 мая 1974 года была

1 Сэмпсон Э. Слияние и отчуждение: одежда, ее создатель, потребитель, отношения «я и не-я» в контексте модных практик / Пер. с англ. Т. Пирусской // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 73–102; *Суинделлс С., Элмонд К.* О скульптурном мышлении в моде / Пер. с англ. Т. Пирусской // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 4 (62). С. 209–228; *Кван С.Ч.* Взгляд извне: сенсорная атмосфера и одетое тело / Пер. с англ. Т. Пирусской // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 4 (62). С. 75–96; *Руджероне Л.* Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело / Пер. с англ. Е. Кардаш // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103–126.

представлена императрице Ирана Фарах Халави. Организатором ее выступила одна из немногих на тот момент феминистских женских организаций Ирана Армянский женский союз. Докладчица предложила рассмотреть историю создания этой выставки как возможную стратегию включения женской армянской агентности в более общую ирано-армянскую историю.

Особенностью социокультурного контекста 1970-х годов в Иране было сочетание политики урбанизации и активного потребления с культурным национализмом. Образ императрицы Фарах Халави как руководителя культурных учреждений представлял собой сочетание современности и иранской традиции, одновременное заявление о модернизме и национальной долговечности.

На микроуровне армянского сообщества костюмы деревенских женщин из Эсфахана сыграли важную роль в конструировании ирано-армянской традиции. Для создания образов выставки использовались не только костюмы, но и изображения в печати, монеты, картины, фотографии и каталоги. Экспозиция, размещенная в подвале Зала Армянских часов, представляла собой статичный показ одежды на моделях. Девушки в специально созданных для выставки образах были выстроены так, чтобы можно было проследить историю изменения костюмов. Они двигались под музыку или застывали в тишине, а во время общения с императрицей Фарах Халави кланялись или опускались до земли в соответствии со статусом изображаемой героини. Событие произвело фурор в национальных и международных средствах массовой информации.

При этом члены комитета Армянского женского союза, который организовывал выставку, были одеты современно. Докладчица сделала на этом акцент, так как такой контраст как нельзя лучше подчеркивал изменение отношения к работе безвестных мастериц: созданные предметы повседневного и праздничного костюма были представлены не как предметы народного быта, а как художественный проект. Кураторы выставки превратили традиционный женский домашний труд в мирную демонстрацию искусства, формируя новые отношения между меньшинством и мажором, историей и модой.

Сатеник Чукасян (Национальная галерея Армении, Ереван) продолжила тему национального армянского костюма в докладе «*Серебряные пояса и украшения из коллекции Национальной галереи Армении*». В 1920-е годы украшения были важной частью армянского мужского и женского народного костюма, выражающей индивидуальные эстетические предпочтения. Серебряные и золотые украшения создавались в разных исторических регионах Западной и Восточной Армении и в других центрах армянской диаспоры. В 1915 году, во время геноцида армян, армянские сокровища, в том числе драгоценности, были разграблены и уничтожены. Позже некоторые из сохранившихся произведений искусства оказались в разных музеях страны, мира и частных коллекциях. Из-за разрозненного местоположения предметов тема армянских золотых и серебряных украшений изучена плохо, поэтому одной из задач исследования Сатеник Чукасян был поиск украшений в коллекциях музеев по всему миру. Среди значимых элементов армянского костюма, выделенных докладчицей, были упомянуты ожерелья со стилизованными драконами, имевшие широкое распространение вплоть до конца XX века и до сих пор вдохновляющие ювелиров, а также металлические пояса, представленные в коллекциях разных музеев мира.

Хилари Дэвидсон (Институт технологий моды, Нью-Йорк, США) поставила вопрос о переосмыслении восприятия истории моды с целью найти возможности влиять на будущее модной индустрии. Она начала свое выступление, озаглавленное «*Прошлое — это будущее: история и сохранение одежды как компетенции устойчивого развития*», с собственной истории взросления. Происходило оно на фоне распространения моды масс-маркета, когда одновременно с постоянными

сообщениями о пагубном влиянии человеческой деятельности на климат росли объемы производства массовой моды, дешеvela рабочая сила, ухудшалось качество материалов, что в результате привело к перепроизводству и перепотреблению. За двадцать два года XXI века понятие «устойчивое развитие» превратилось в маркетинговый ход, не подразумевающий под собой реальных изменений в производственных процессах индустрии моды.

Институт технологий моды (Fashion Institute of Technology) в Нью-Йорке — организация, ориентированная на производство и бизнес. Студенты института изучают дисциплины, помогающие производить и продавать, создавая эффективные маркетинговые стратегии. При этом институт предлагает студентам разные образовательные траектории с уклоном на устойчивое развитие. По мнению докладчицы, поиск моделей устойчивого развития связан с поиском подходящих методов, знанием о которых обладают историки моды и исследователи. Одежные практики на протяжении многих столетий включали в себя экономичное использование текстиля, производство прочных материалов, способных прослужить не один десяток лет, возможности прибегнуть к ремонту и реставрации. В связи с этим Дэвидсон предложила рассматривать исследователей моды не как специалистов, имеющих дело с прошлым, а как экспертов в области устойчивого развития.

Проблема, по мнению докладчицы, лежит в области психологического восприятия прошлого как вызывающего интерес, но непривлекательного и неактуального в сравнении с гламурной, сексуальной, все время новой современной модой. В парадигме прогрессизма, где шкала улучшений неизменно стремится в будущее, прошлое позиционируется если не как окончательно потерявшее свою значимость, то как базовый уровень, относительно которого измеряются все современные инновации. Докладчица предложила специалистам, которые принимают бизнес-решения в индустрии моды, обратиться к исследователям прошлого за советом и вдохновением. Многие разработки в области производства одежды и текстиля в прошлом были обусловлены ситуациями ограничения и экономии. Поэтому сегодня, когда ресурсы необходимо ограничить искусственно, методы прошлого — от безотходного кроя, невидимого и декоративного ремонта до съемных деталей одежды и использования изношенного текстиля для создания нового — должны быть не только изучены историками костюма, но и облачены в актуальные форматы, понятные широкой аудитории для их популяризации. Кроме того, изучение практик создания и обращения с текстилем в разных культурах позволяет включить в историю моды представителей других культур, голоса которых заглушает стремительно развивающаяся и неустанно стремящаяся к новому европейско-американская мода.

Следующий доклад, «*Международная ассамблея моды: децентрализация создания и обмена знаниями о моде*», продолжил тему включенности голосов различных культур в исследовательское поле теории моды, односторонности которого кроется в отрицании разнообразия систем моды, наличии неравных глобальных властных отношений, основанных на современном колониальном порядке и евро-американской нормативности. Эту проблему исследует педагог, независимая консультантка Анжела Янсен (Брюссель, Бельгия), которая совместно со своими коллегами по проекту рассказала о деятельности Глобальной ассамблеи моды — сообщества исследователей, внесших большой вклад в развитие деколониального дискурса в области моды. Выбранная форма проекта — ассамблея вместо конференции — утверждает равные отношения всех участников собрания с возможностью самоопределения, выбора собственного формата и эстетики в отличие от конференции, имеющей определенную приглашенной стороной структуру и динамику хозяин/гость. Запланировав провести международное событие длиной в сутки, участники ассамблеи решили предварить его дополнительными ежемесячными онлайн-

встречами, которые оказались не менее важными, чем основное мероприятие. На них среди прочего обсуждались вопросы связи глобальной моды и локальной реальности по всему миру и собиралась база открытых данных о региональных модных практиках. Побочным эффектом такой тщательной подготовки стали вскрывшиеся проблемы часовых поясов, языковых барьеров и горизонтальных отношений. Итоговое онлайн-событие длиной в сорок часов объединило участников четырнадцати стран на шести континентах, где каждое из региональных сообществ поделилось опытом в выбранном формате, а сессии между докладами представляли собой советы по обмену практиками, направленными на распространение деколониального дискурса в моде.

Джо Терни (Винчестерская школа искусств, Саутгемптонский университет, Великобритания) в докладе «*Новый взгляд на старую одежду: переосмысление гардероба*» рассказала об образовательных проектах Школы искусств Винчестера, которые стали результатом размышлений докладчицы о том, как можно улучшить образовательный процесс и помочь студентам в будущем влиять на индустрию моды с помощью принципов устойчивого развития. Несмотря на то что в образовательную программу Школы искусств включено изучение реалий индустрии моды, этики, методов защиты окружающей среды, студенты воспринимают эти знания как теоретические, в действительности продолжая воспроизводить сложившиеся практики глобальной индустрии моды. Еще одним толчком к изменению образовательной программы был интерес докладчицы к повседневным одежным практикам — а именно причины, которые побуждают людей выбирать ту или иную одежду. Поэтому новая образовательная стратегия наряду с обучением через действие, работу с благотворительными организациями и локальными сообществами включает в себя гардеробные методы исследования². Первый проект, который представила докладчица, начинается с подсчета, категоризации и анализа собственного гардероба студентов. Уже на этом этапе студентам открываются реалии перепотребления, которые заключаются в том, что большая часть нашего гардероба остается неиспользованной. Второй задачей студентов было по-новому стилизовать предметы гардероба, чтобы вернуть их в повседневные практики. Последний этап — создание новой вещи из той, что используется меньше всего. Весь проект позволяет студентам увидеть потенциал одежды из собственного гардероба и проявить творческие способности для стилизации и переделки одежды.

Для второго проекта студенты вместо новых тканей используют пожертвованные в Армию спасения предметы, в основном пальто, постельное белье и одеяла. Это обращает внимание будущих дизайнеров на то, что для создания новой одежды не обязательно использовать новые ткани, но можно воспользоваться тем, что больше не подлежит использованию по назначению и не может быть переработано. Для третьего образовательного проекта Школа искусств сотрудничает с компанией *Virberru*. Кроме переделки остатков коллекции *Virberru*, студенты устраивают выставки, посвященные роли бренда в развитии города и связи промышленности, культуры и моды.

Эти проекты — попытка превратить теории осознанного потребления, разработки и производства одежды в практики, призванные побудить людей увидеть собственные потребительские привычки и самостоятельно принять решение по их изменению.

Продолжив разговор об устойчивом развитии, *Морна Лэнг* (Новая школа, Парсонс Париж, Франция) в докладе «*Устойчивый сторителлинг: нишевые фешен-*

2 Opening up the wardrobe: A methods book / Ed. by K. Fletcher, I. G. Klepp. Novus Press, 2017.

медиа как сеть микроутопий» обратилась к модным СМИ, которые оказывают различное влияние на восприятие таких понятий, как «осознанное потребление», «медленная мода», «устойчивое развитие», в зависимости от своих симбиотических связей с бюджетами рекламодателей или их отсутствием. Докладчица рассмотрела глобальные медиа, формирующие модный дискурс, как один из барьеров на пути к устойчивому развитию в индустрии моды, поскольку контекст использования этого термина становится зависимым от возможности продолжения деятельности модного журнала, спонсируемой рекламодателем. Крупные компании, финансирующие деятельность СМИ в области моды, преследуют цель вдохновить читателя потреблять больше, поэтому журналы с помощью приемов сторителлинга постоянно используют понятие новизны. Под нарратив, создаваемый для продажи новой одежды, подстраиваются даже такие экологически направленные явления, как медленная мода или осознанное потребление, становясь лишь маркетинговыми инструментами для продвижения товаров. Понимая влияние глобальных медиа на производство символического модного продукта, докладчица предложила обратить внимание на микромедиа, независимые от рекламных бюджетов.

С помощью понятия социальных мечтаний Джона Вуда, теоретика дизайна, предложившего в книге «Дизайн микроутопий: делаем немислимое возможным»³ своего рода мудрую форму глубоких размышлений, докладчица рассмотрела феномен микромедиа в качестве возможности создания множества взглядов на будущее моды — не как индустрии, зависимой от глобальных цепочек поставок и бюджетов транскорпораций, а как в первую очередь культурной практики, включающей заботу о природе. По словам докладчицы, вестиментарные практики, в частности роскошь и связанная с ней нищета, были частью рассуждений об утопическом будущем со времен текста Томаса Мора «Утопия»⁴, поэтому нарративы, создаваемые в небольших блогах, могут быть представлены как своего рода предложения, рассматривающие представления о моде как драйвере капиталистического общества для создания более осознанного формата производства и потребления. Нишевые медиа⁵ находятся на некоторой дистанции от индустрии и имеют возможность транслировать точку зрения, отличную от спонсируемой брендами, в том числе развивать дискурс устойчивой моды.

Свой доклад «*Мальчик в кофточке с пуговицами*», посвященный теме позднесоветской одежды в пространстве эмиграции 1989—1991 годов, *Линор Горалик* (независимая исследовательница, Тель-Авив, Израиль) начала с двух цитат. Один из респондентов, перебравшийся в Израиль в конце 1980-х и после переезда носивший одежду, которую его семья взяла с собой в эмиграцию, рассказал историю о недавней встрече с одноклассницей. Она вспомнила его как единственного ребенка в классе, одетого в рубашку с пуговицами, что было необычно для остальных детей в группе. Цитируя другого респондента, *Линор Горалик*, рассказала о его склонности одеваться точно так же, как в Советском Союзе, даже спустя 34 года после эмиграции.

Для исследования истории взаимоотношений с одеждой в процессе эмиграции докладчица рассмотрела период с 1988 года (время, когда было легче покинуть

3 Wood J. Design for micro-utopias: making the unthinkable possible. Routledge, 2017.

4 Мор Т. Утопия. Litres, 2022.

5 Среди упомянутых в докладе нишевых медиа: журнал Джейми Перельмана «More or Less» (<https://www.moreorlessmag.com>); академические издания в области теории моды, например «Fashion Theory» (<https://www.tandfonline.com/journals/rfft20>); онлайн-медиа проектов «Fashion Revolution» (<https://www.fashionrevolution.org/blog/>) и «Slow Factory» (<https://slowfactory.earth>).

страну) вплоть до распада Советского Союза. Для сбора информации использовалась анкета, содержащая десять вопросов о критериях отбора одежды, собранной в эмиграцию, и ее использовании после переезда. Дополнительно было проведено семь глубинных интервью. Получение двухсот семидесяти ответов на анкету и активное желание респондентов поделиться своими историями говорят о важности этого жизненного периода для эмигрировавших из Советского Союза людей. Это связано как со специальными условиями, действовавшими в то время на выезд из страны, так и с травмирующими обстоятельствами, сопровождающими эмигрантов на новом месте, что как ни странно в обоих случаях напрямую связано с повседневными одежными практиками.

Так как сумма, которую можно было вывести в наличной валюте, составляла около ста долларов, эмигранты пытались превратить накопленные за жизнь средства в предметы, которые можно было бы либо использовать, либо продать за границей. Часто выбор падал на одежду, так как в позднесоветский период вестиментарные практики играли важную роль в самоопределении человека. Респонденты независимо от вложенной в одежду суммы вспоминают период перед самым переездом как месяцы шика, недоступные обычному жителю СССР. Но после переезда эмигрантов ждало разочарование, имевшее, по мнению докладчицы, несколько причин. Кроме того, что образ жителей в других странах оказывался отличным от образов, распространяемых в медиа, а методы трансляции статуса за границей были менее букввальными, чем язык брендов и цен, изменение социального положения, с которым столкнулись эмигранты в новых странах, не только было травмирующим для представителей советской интеллигенции, но и оказывалось барьером для демонстрации привезенного с собой гардероба — эмиграция часто означала переход в статус чернорабочего или долгий период безработицы.

Респонденты по-разному отвечали на гардеробные вызовы в новых обстоятельствах. Но все они — от полного отрицания до быстрой адаптации к новым стилям и мимикрии под представителя локального сообщества — оказываются актуальными до сих пор.

Тема конференции побудила *Ксению Гусарову* (РГГУ, Москва) в докладе под названием «*Чемодан на случай конца света: девичество и потребительские мечты в Загребе военного времени*» вспомнить автобиографический роман, название которого можно перевести одновременно как «Барби из Слабостины» и «Свободная Барби» («*Slabostina Barbie*», 2008). Роман написан современной хорватской писательницей Машей Каланович о детских переживаниях на фоне войны за независимость Хорватии 1991–1992 годов, показанных через призму игры с куклой Барби. Действие книги происходит в Слабостине, пригороде Загреба, непосредственно в котором военные действия не происходили, однако новости о войне, рассказы знакомых, неопределенность, воздушные тревоги ежедневно сопровождали детство автора и главной героини книги. Героиня переносит свои переживания в игру с куклой, которая становится локусом проживаний травмирующего фона, а тело куклы принимает на себя все мыслимые и немыслимые удары в переносном и прямом смысле — сцены насилия, расчленения, пыток и изнасилований оказываются частью повседневной детской игры.

В мире девочки-подростка куклы заменяют человеческие тела, позволяя автору косвенно изображать травмирующий опыт. Докладчица провела параллель с фотографиями Лондона, разбомбленного во время Второй мировой войны, выполненными С. Битоном и проанализированные Р. Арнольд⁶: ужас траура подчер-

6 Арнольд Р. Мода в руинах: фотография, роскошь и распад в Лондоне 1940-х годов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 50. С. 197–222.

квивается благословенной улыбкой на мирном лице памятника, невозмутимо созерцающего происходящее. Маша Каланович в романе также постоянно возвращается к улыбкам на лицах кукол. Куклы Барби, являясь частью другой реальности, в которой всегда все хорошо, даже в ситуации происходящего ужаса не перестают улыбаться. Эта улыбка — преграда, позволяющая говорить о непереносимости насилия в выдуманный кукольный мир. Напротив, этот мир, включающий в себя не только ее саму, но и одежду, аксессуары, предметы для дома, которые могут быть созданы буквально из чего угодно, создают возможности для творчества и исцеления. Потому что даже в ситуации, когда в постсоциалистической стране нет возможности иметь красивые вещи из каталогов, их можно создать своими руками для куклы, вовлекая в ее мир все вокруг.

По мере развития действия книги героиня взрослеет, переключаясь с детских воспоминаний на более взрослые переживания, в которых кукле не находится места. Куклы, выброшенные на помойку, визуализируют проблемы перепотребления, следующего за окончанием насилия, в попытке заглушить травмирующий опыт и построить новый дивный мир — проблемы, которые также остаются актуальными до сих пор.

Для исследования процесса выбора свадебного наряда *Илья Паркинс* (Университет Британской Колумбии, Оканаган, Канада) опросила пятьдесят одного респондента разного пола, которые планировали свадьбу после 2015 года в США, Канаде и Великобритании, и в докладе «*Примерка отношений на себя: принадлежность и свадебный костюм*» представила результаты этого исследования. Докладчица обратилась к мысли исследовательницы в области феминизма Эрин Дж. Рэнд, согласно которой мужественность не просто является средством выражения частного самоощущения, но становится катализатором потенциального становления отношений между людьми. Костюм, значение которого контекстуализируется в пространстве свадебного мероприятия, используется как способ пересмотреть и подтвердить свою гендерную принадлежность, а также получить социальное признание.

Способность костюма формировать позитивное отношение к своему телу создает возможности для представления себя другим, что, в свою очередь, открывает пространство для нового будущего. Докладчица заключила, что оппозиция между двумя тенденциями в исследованиях моды, при которых в первом случае мода воспринимается как инструмент репрезентации, а вторая фокусируется на воплощенном опыте ношения и аффективных свойствах одежды, не соответствует тому, что одежда в действительности собой представляет, и предложила рассматривать эти позиции одновременно, представив факт ношения костюма как катализатор его коммуникативных свойств.

Анна Фурс (Голдсмитский колледж, Лондонский университет, Великобритания), бывшая танцовщица, танцевальная активистка и исследовательница в своем докладе «*Танцевальная одежда. Материя, тело и мир танцоров*» описала связь эволюции танцевального костюма с его репрезентативными возможностями и телесными ощущениями танцовщицы. Трансформации танцевальной одежды позволяют проследить не только изменения в стиле, но и в эстетических взглядах на тело, в представлениях о профессиональном статусе балерины, увидеть влияние технологий на характеристики костюма.

Доклад начался с рассмотрения скульптуры «*Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица*» и других картин Эдгара Дега. Ракурс этих произведений предполагает наличие за кадром мужского взгляда, который превращает молодую девушку в объект желания. В XIX веке юбки балерин становились все короче, в итоге превратившись в пачки, полностью открывая точеное тело в обтягивающем трико и пуантах. Костюм, строгий процесс обучения танцоров, пространство сцены с вы-

деленными светом силуэтами — все это акцентировано внимание на идеальном теле и безупречных движениях классического балета.

В начале XX века женщины — родоначальницы свободного танца, например Айседора Дункан, сбросили пуанты в пользу босых ног, что свидетельствовало об отказе от репертуарного танца в пользу самовыражения. Разрушение буржуазной нарративной формы классической постановки являлось в том числе этической задачей, где на впечатление от танца, на создание отношений танцор — зритель влияли не только сами движения, но и костюмы, и расстояние, на котором это взаимодействие происходило.

В 1960-х годах группа художников, выступавшая в церкви Джайсон в Гринвич-Вилладж в Нью-Йорке и повлиявшая на формирование постмодернистской танцевальной культуры, начала исследование отношений между танцором, пространством и зрителем, которые поколебали представление о танцоре как недостижимом виртуозе. Внимание современного танца обращено не на красоту тела, а на взаимодействие между телом, пространством и другими телами, на исследование без интерпретации, позволяющее зрителю смотреть вглубь себя. Такой танец предполагает ношение повседневной свободной одежды, что связывает костюм, движение и концепцию.

Несмотря на новые формы танца и в целом рост глобального движения инклюзивного и независимого танца, классическая традиция остается сильной и до сих пор культивируется в средствах массовой информации. Тело танцовщицы остается товаром в массовой культуре, но выбор движений и костюма позволяет ей решать, быть ли ей объектом демонстрации или агентом свободного взаимодействия.

Доклад «*Знаки подозрения и подозрительные знаки: циркуляция моды в условиях социально-политической поляризации*» Анны Ганжи (НИУ ВШЭ, Москва) был посвящен одежным знакам, которые осознанно или нет использовали российские общественные деятели в публичном пространстве в 2023 году. Поляризация общества приводит к свободной циркуляции и интерпретации знаков, когда только по косвенным признакам можно считать семантическое значение образа.

Остановившись на исследовании черного цвета как универсального, на примере музыкантов, политиков и представителей культуры, докладчица представила типологию идентичностей, основываясь на особенностях их одежды. Ревнительницы традиционных ценностей, выбирая черный цвет, оставляют довольно много открытого тела для утверждения жестких гендерных рамок и коммуникации уверенности в себе. Представители доминирующих политических партий используют строгость черного, поддерживая консервативность своей идеологии. Популярные деятели культуры нейтрализуют черным одежду кричащих дорогих и недоступных широкой публике брендов. Критически настроенные по отношению к внешнеполитическим факторам деятели культуры выбирают траурную и печальную черную одежду, транслируя аскегичность одновременно с респектабельностью. Представителей креативных индустрий можно разделить на несколько типов. Оппозиционно настроенные интеллектуалы добавляют черному чуждую ему богемность, в то время как публичные персоны, не скрывающие чувства морального превосходства и уверенность в своей правоте, используют яркие прически и странные детали, как бы сообщая о своем равнодушии к мнению окружающих. В образе некоторых общественных деятелей, неопределившихся и ведомых, черный цвет считывается как отказ от коммуникации каких-либо знаков в пользу банальной нормальности.

Таким образом, в отсутствие явно закрепленного значения, принимаемого или не принимаемого идеологией, как в случае с синим и желтым, черный цвет становится слепым пятном и оставляет пространство для множества интерпретаций.

Доклад *Ольги Вайнштейн* (РГГУ, Москва) «*Мой одежный комплекс: модные контексты Вирджинии Вульф*» был посвящен теме моды в творчестве и биографии писательницы.

Вирджиния Вульф часто описывала взаимоотношения с одеждой в своих текстах: связанные с костюмом ситуации неловкости, неудобства, чувство стыда и комплексы героинь, которые сопровождали и ее саму в начале карьеры. Комплекс, сформированный под давлением окружавшей писательницу интеллектуальной среды с ее кажущимся равнодушием к модной одежде, заставил Вульф внимательно смотреть, чувствовать и анализировать, пытаясь найти путь в непонятный мир моды.

Таким путем оказался журнал «Vogue», который в 1920-е годы только набирал популярность. Главный редактор журнала Дороти Дут предложила уникальный формат, предоставив интеллектуалам площадку для творческого самовыражения. В журнале можно было найти статьи о Жане Кокто и Матиссе, фотографии Модильяни и Гертруды Стайн. Дороти Дут пригласила Вирджинию Вульф вести регулярную колонку в журнале на литературные темы. Но фотосессия в честь номинации на премию «Молодые таланты» поставила писательницу перед выбором: в каком наряде предстать на страницах модного журнала? Надев платье своей матери в викторианском стиле с пышными рукавами и белым воротником, Вульф будто оградилась от банального общества, используя платье как броню, что привело ее к необходимости продолжать «интеллектуальную» модную линию.

Позже, познакомившись с Николь Грю, сестрой Поля Пуарэ, Вирджиния Вульф стала следовать ее советам, что в сочетании со стремлением не к простому копированию, а к анализу модных тенденций привело к формированию ее собственного стиля. На поздних фотографиях Вульф предстает в образе современной женщины XX века, которая не боится следовать модным тенденциям.

Татьяна Дашкова (РГГУ, Москва) в докладе «*“Карнавал вождей”: политическое переодевание в кинематографе перестройки и 1990-х годов*» представила обзор фильмов и телепередач времен перестройки, в которых сатирические образы вождей использовались для переосмысления травмирующего опыта прошлого.

Культура на рубеже 1990-х годов вызывает большой интерес, так как ситуации кардинальных изменений рождают различные стратегии преодоления травмирующих последствий этих сдвигов, которые остаются актуальными до сих пор. В то же время поражает свобода, с которой режиссеры фильмов того периода высказывались на злободневные темы и с помощью острой сатиры высмеивали ситуации, что казалось невозможным раньше.

В описанных фильмах — «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» Леонида Гайдая, «Комедия строгого режима» Владимира Студенникова, «Кооператив “Политбюро”», или Будет долгим прощание» Михаила Пташука — обращает на себя внимание стратегия переодевания в государственных деятелей советского времени, которая порождает различные реакции людей в настоящем. Одного уважают, другого воспринимают как медийного персонажа и фотографируются с ним, при третьем скучают. Все это легитимизирует на экране отношение современников к прошлому, вызывая разрядку напряжения от травм пережитого. Ярко показанное становление характеров героев, переодевающихся в вождей, вживание их в роль и следующие за этим последствия предостерегают от попыток повторения пройденного.

Ритуальное поклонение вождям разных периодов, преподнесенное в формате комедии, удивляет актуальностью описанных ситуаций, но выбор для поисков истины формата гротеска помогает пережить напряжение через смех и окончательно проститься с прошлым.

Элизабет Кутеско (Центральный колледж искусства и дизайна имени святого Мартина, Лондонский университет искусств, Великобритания) посвятила свой доклад «Мода на “Железной дороге дьявола”: материальные аспекты работы, ношения и ухода за одеждой в бразильской Амазонии» исследованию вестиментарных практик строителей железной дороги Мадейра-Мороре в Бразилии, запечатленных на документальных фотографиях того времени. Докладчица начала с утверждения о том, что история моды — это форма повествования, которая через личные биографии воедино связывает время, географию и идентичность. Тринадцать стеклянных негативов из музея Калисты в Сан-Паулу были сделаны Даной Бертран Мерилл как часть проекта документации строительства американскими предпринимателями транснациональной железной дороги для ускорения поставки каучука из Боливии в 1907—1912 годах. На строительство железной дороги приехали рабочие мигранты из более чем 52 стран мира. Их личные истории позволяют рассказать не только об изменениях геополитической обстановки сил, но и о межкультурных встречах людей, творящих историю глобального масштаба.

Кутеско предложила рассмотреть фотографии Д.Б. Мерилл — почти портретную живопись — как возможность приблизиться к личным историям через объектив камеры, где детали одежды способны рассказать об этих людях гораздо больше сухих статистических данных. В бразильских СМИ того времени дорога называлась «железной дорогой дьявола» из-за более чем 10 тысяч рабочих, погибших от малярии, дизентерии и нападений диких животных. В отличие от стандартной в то время практики фотодокументации великих строительных проектов, в центр внимания помещающих масштабы строительства, Мерилл, используя портретные кадры с центральной композицией, будто останавливает время, заставляя замолчать машины и заостряя внимание на людях.

Статичность поз на фотографиях позволяет внимательно рассмотреть одежду, а при сравнении с цветными автохромами из проекта «Архив планеты» Альберта Кана, который с 1913 по 1921 год фотографировал жителей стран всего мира, в некоторых случаях даже выявить культурную принадлежность рабочего, несмотря на географическую удаленность места снимка от дома. Кроме того, одежда символизирует глубокие материальные отношения носителей с личными предметами: потертости, пятна, заплатки и отремонтированные шляпы помогают интерпретировать жизнь анонимных носителей, представляя их ежедневные практики вне рабочего дня. Следы носки, починки и чистки представляют собой динамическое повествование, что в соответствии с утверждением Маргарет Мейнард в книге «Одетые во времени»⁷ становится новым способом восприятия связи времени и моды, которые сливаются воедино в такие моменты активного взаимодействия с одеждой. Такое динамическое повествование дает зрителю ключ к переживанию времени, запечатленному на статичной фотографии.

Доклад «Почему изношенность: несовершенство, персонализация (“душа”) и сила изношенности» продолжил тему поношенной одежды. Эллен Сэмсон (Нортумбрийский университет, Ньюкасл, Великобритания), исследовательница-практик, предложила рассматривать следы ношения не только как источник знаний о времени и об отношениях между одеждой и ее владельцем, но и как метод, позволяющий по-новому подойти к решению проблем глобальной индустрии моды, ядром которой является понятие новизны.

Следы ношения одежды в последнее время стали предметом интереса исследователей. Это проявилось во множестве работ, посвященных приемам ремонта, повреждениям и несовершенствам в одежде (П. Сталлибрас, Э. Де ла Хей, А. Пал-

7 Maynard M. Dressed in Time: A World View. Bloomsbury Publishing, 2022.

мер, К. Эванс). В средствах массовой информации также появляются статьи о поношенной одежде, однако с ярко выраженным желанием вернуть ей путем маскировки и декорирования эффект былой новизны.

Для докладчицы, напротив, следы ношения — это не инфекция, от которой нужно избавиться, а локусы переплетений телесных ощущений и материальности мира, которая проявляется в моменты использования одежды. Подобные отпечатки времени позволяют задуматься об одежде не как об объекте, а как о процессе.

Другая исследовательская оптика, упомянутая в докладе, фокусируется на контрасте между новой и использованной, поврежденной одеждой. Частое использование одежды все больше отделяет ее от модного идеала новой покупки — желанной и гламурной. Найджел Фрит в статье «Материальные практики гламура»⁸, основываясь на идее великолепия модернистских поверхностей, рассматривает гламур как один из капиталистических механизмов, предполагая, что гладкие, блестящие и другие подобные поверхности создают особое, «гламурное» ощущение, благодаря которому выстраиваются отношения власти одежды и потребителя. Гладкие поверхности кажутся невосприимчивыми к загрязнениям и повреждениям. Будто покрытые защитным слоем, они олицетворяют стерильность и непререывающуюся новизну, отказ от идеи использования одежды, приводящего к ее распаду.

Так, ношение одежды предстает в качестве возможности бросить вызов современной системе моды, заикленной на новизне и стремлении к совершенству. Следы носки делают видимыми связь одежды с материальным миром и становятся инструментом перевода внимания с одежды как объекта, обладающего магией новизны, на длительные и изменяющиеся во времени отношения между человеческими и нечеловеческими субъектами.

Доклад «*Конструкция, деконструкция, реконструкция*» Сюзанн Маршалл (Технологический институт моды, Нью-Йорк, США / Миланский политехнический институт, Италия) перекликается с идеями Хилари Дэвидсон, предложившей обратиться к опыту прошлого для создания более экологичного будущего. Докладчица представила свои практико-исследовательские проекты модульных театральных костюмов и рассмотрела их как один из примеров устойчивости в дизайне одежды.

Театральные костюмы всегда принимали во внимание необходимость изменяться под разные тела актеров, декорации и темы постановок. Смена репертуара и небольшие бюджеты заставляют художников по костюмам создавать так называемые модульные театральные гардеробы, позволяющие с помощью различных сочетаний и трансформации костюмов использовать их в разных контекстах, что демонстрирует потенциал театрального костюма как объекта исследования.

Изучив исторические и современные примеры постановок, в которых драматургия выстраивается вокруг костюма, Маршалл с опорой на теорию игр создала собственные проекты модульных деталей. Для изучения перформативного потенциала костюмов докладчица организовала мастер-классы с индивидуальными исполнителями и группами в Италии, Великобритании и Дании. Определенного способа ношения модулей не существует, что позволяет участникам включиться в увлекательную игру, смещая центр внимания с человека как главного героя постановки на сотворчество костюма и тела. В книге «Пульсирующая материя. Политическая экология вещей»⁹ (2010) Джейн Бэннетт ссылается на материалисти-

8 *Thrift N.* The material practices of glamour // *Journal of cultural economy*. 2008. Vol. 1. No. 1. P. 9—23. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17530350801913577>

9 *Bennett J.* *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press, 2010.

ческую теорию силы мышления, согласно которой человеческие и нечеловеческие акторы обладают большей силой, действуя в унисон. Перформативность костюмов включается спектаклем, но и спектакль активизируется перформативными свойствами взаимодействия костюма и тела.

Такая концепция модульности деталей может быть предложена в контексте моды для удовлетворения постоянного стремления моды к изменениям без перепроизводства. Докладчица закончила выступление словами дизайнера Либби Лемор, которая считает, что использование модульных элементов в дизайне одежды стирает границы между заменимым и незаменимым, позволяя наряду с обновлением изношенных деталей сохранить как можно больше пригодного для носки.

После доклада участницы следующей, аспирантской секции конференции, *Галина Игнатенко, Ася Аладжалова, Светлана Сальникова* (НИУ ВШЭ, Москва) и *Елизавета Кузнецова* (независимая исследовательница, Москва) представили перформанс, в котором различные варианты использования множества карманов раскрывали тему изменчивости идентичности в разных контекстах.

Заключительная секция открылась выступлением под названием «*Узлы идентичности: роль национальной одежды в сохранении культурного наследия и самобытности*». *Офелия Азизян* (Государственная академия художеств Армении, Ереван) начала свое выступление с демонстрации фотографии армянского традиционного свадебного платья. В результате геноцида армяне утратили многие культурные ценности, поэтому на протяжении всего XX века представители армянской диаспоры по всему миру предпринимают усилия по поиску, сохранению и восстановлению атрибутов локальной культуры. Первая книга, исследовавшая национальный армянский костюм, была издана Вардан Альцуны в 1923 году в Венеции силами местного армянского сообщества. А в 1963 году этнограф Алакел Патрик опубликовал альбом с картой региональных национальных костюмов.

Национальная одежда хранит политическую и религиозную историю армянского народа, одновременно оставаясь частью личных семейных историй и передаваясь по наследству. В ситуации глобальных изменений, представляющих опасность для национальной идентичности, интерес к атрибутам локальной культуры выходит за рамки профессионального исследовательского поля этнографов и историков костюма и привлекает внимание широкой публики. В последние годы увеличилось количество желающих выбрать свадебный наряд на основе традиционного армянского костюма. Эти современные интерпретации, сохраняя знаковые элементы прошлого, представляются одним из способов утверждения армянской национальной идентичности в настоящем.

Цитата, вынесенная Асей Аладжаловой в название доклада «*Не хочу участвовать в этом*»: *винтажная одежда как проявление протеста и сопротивления*» принадлежит исследовательнице винтажа Мэрилин Делонг¹⁰, критически настроенной по отношению к быстро меняющимся тенденциям современной моды, приводящих к перепроизводству и перепотреблению. Таким образом, выбор в пользу винтажной одежды становится одной из стратегий протеста, которые используют коллекционеры и любители раритетного гардероба в совершенно разных контекстах. На этих контекстах докладчица и сосредоточила свое внимание.

Исследовательница предложила разделить любителей винтажа на два типа, согласно наличию/отсутствию осознанности по отношению к протестному потенциалу одежды из прошлого. В качестве показательного примера докладчица продемонстрировала групповую фотографию участников научной конференции «Тео-

10 Делонг М., Хайнманн Б., Райли К. «Помешанные» на винтаже // Теория моды: одежда, тело, культура. 2013—2014. № 30. С. 33—62.

рии и практики искусства и дизайна» НИУ ВШЭ, на которой большинство девушек одеты в темную одежду в деловом стиле, в то время как она сама — в винтажное зеленое платье с геометричными элементами декора. Это платье, в свое время также принадлежавшее к разряду «рабочей» униформы, сегодня явно выбивается из общей массы, становясь явным знаком отличия его обладательницы.

В ряде контекстов винтажная одежда используется для обозначения ценностных противоречий. Кроме нежелания участвовать в гонке, управляемой производителями современной массовой одежды, винтаж используется коллекционерами как способ выхода за границы модных нарративов: по человеку, одетому в винтажное платье, сложно определить ситуацию, для которой оно подбиралось. Некоторые современные блогеры используют винтажную одежду и соответствующий стиль в интерьере как отказ от того, чтобы быть частью современной культуры в целом. Винтажная одежда предлагает возможности для сочетания множества субкультур для придания им новых смыслов, что хорошо видно на примере хиппи 1960-х годов.

Одежда прошлого обладает не только формой и цветом, но и символическим значением культурного контекста своего времени. Используя такую одежду, человек переносит и транслирует приверженность ценностям определенного периода прошлого в настоящем. Наконец, в некоторых случаях знак протеста оказывается понятен только самому носителю, что не уменьшает его силы, но придает уверенности в собственном ценностном выборе и способе его коммуникации.

Галина Игнатенко, исследовательница текстильных практик в современном искусстве, готовясь к докладу «*Вышивая идентичность. Вышивка на одежде как форма самовыражения*», провела специальное исследование, посвященное выбору изображения для вышивки на повседневной одежде. Катализатором такого интереса стали встречи, которые проводит лаборатория исследований практик ремонта Mendit Research Lab. Докладчица заметила, что во время мастер-классов по вышиванию многим участникам сложно определиться с мотивом для вышивания. По мнению художницы Рут Сигне, вышивку можно рассматривать как татуировку на ткани, поэтому решение о том, что вышивать, можно сравнить с выбором темы татуировки, особенно если полотном для рукоделия оказывается повседневная одежда.

Игнатенко провела двадцать глубинных интервью с участницами популярной в России вышивальной школы, задав им вопросы о причинах выбора техники и темы вышивки, чувствах, сопровождавших этот выбор, и последующий процесс ношения вышитой одежды. Проанализировав интервью, докладчица выделила несколько тематических категорий и поделилась самыми показательными примерами в выборе мотивов вышивки: строчки из любимой песни, портрет друга или питомца, позитивные видимые или невидимые послания самому себе, слова поддержки для близкого человека или знаки молчаливого протеста. Рассматриваемая многими лишь как форма женского рукоделия, вышивка оказывается наделенной множеством смыслов, иногда понятных только автору и адресату, что делает ее живым и привлекательным способом для коммуникации и демонстрации личных, социальных и даже политических идей.

Светлана Сальникова в своем докладе «*Идентичность в чемодане: опыт сборов в эмиграцию как конструирование будущего “я”*» представила результаты исследования гардеробных выборов эмигрантов из России последней волны. Вопросы, которые интересовали докладчицу: что они брали с собой, почему и как эта одежда работает после релокации. В рамках исследования было проведено десять глубинных интервью с девушками, которые в 2022 году переехали из городов Центральной России в другие страны.

Ситуации переезда Сальникова поделила на два типа: переезд в более-менее постоянное место и переезд во временную страну с целью продолжения поиска подходящего места для жизни. В том числе от этого зависели стратегии выбора одежды, которую участницы исследования брали с собой. В докладе были выделены этапы, которые сопровождали эмигрантов на всем пути от принятия решения о переезде до жизни в новой стране: выбор будущего места для жизни, сборы, адаптация к новым условиям, изменения гардероба, начало формирования новых одежных отношений. Опираясь на концепцию аффективного поворота и цитаты социолога Лучии Руджероне, докладчица предложила сместить фокус внимания с переживаний эмигрантов на их одежду, которая начинает проявлять свою агентность в новом культурном контексте. Оказалось, что чувства облегчения и свободы, которые ощущают эмигранты последней волны после переезда, проявляется в том числе и в изменении гардеробных привычек: одежда прошлого перестает выполнять привычную функцию и ощущается как сковывающие рамки, за которые необходимо выйти так же, как и за территориальные границы. Возможно, правда, что подобные трансформации связаны с чувством эйфории и в дальнейшем новая культурная действительность, которую еще предстоит узнать, по-своему отразится на вестиментарных практиках эмигрантов.

Независимая исследовательница Елизавета Кузнецова представила доклад *«Эстетика кидкора (kidcore): побег в детство в кризисные периоды»*. Эстетика kidcore, которая может быть рассмотрена как одна из защитных вестиментарных стратегий во времена социальных кризисов, представляет собой выбор ярких красок, наивных аксессуаров и принтов, отсылающих к детской одежде. Эта тенденция в одежде не только была замечена в 2022 году в окружении исследовательницы, но и стала одним из трендов в подиумных коллекциях дизайнеров по всему миру.

Результаты включенного наблюдения и глубинных интервью позволили докладчице выявить несколько причин такого вестиментарного выбора. Основной мотивацией в пользу выбора ярких цветов людьми, которые до 2022 года одевались в более спокойном стиле, стало «ощущение конца», чувство «сейчас или никогда», желание одеваться так, «как всегда хотелось». Среди других причин выбора яркой, открытой, вызывающей одежды или наивных деталей в наряде также указывались: проявление внутреннего сопротивления, когда открытое выражение своего мнения запрещено; чувство ностальгии по спокойному, беззаботному периоду детства, когда не нужно было принимать серьезные жизненные решения; поиск возможностей проявления подавленного гнева в отношении внешних обстоятельств.

Эти вестиментарные выборы и их причины явно говорят об аффективных свойствах одежды, которую мы не просто выбираем, но ожидаем от такого, казалось бы, статичного предмета определенных действий, способных принести успокоение и чувство безопасности в кризисных ситуациях.

Заключительный доклад *«Мы это починим»: ремонтные практики в кризисные времена»* вопреки традиционным форматам стал сообщением, предваряющим практическую сессию лаборатории Mendit Research Lab. Людмила Алябьева (НИУ ВШЭ, Москва) рассказала о причинах появления лаборатории, исследуемых темах и используемых форматах.

Лаборатория появилась в середине 2021 года как ответ на сложившиеся во время пандемии коронавируса более тесные отношения с одеждой из-за популярности разборов личного гардероба с целью упорядочивания пространства и избавления от лишнего и возросшее внимание к практикам ручного труда. Слово «мендинг» в названии лаборатории (от английского to mend — чинить, восстанавливать) не имеет прямых аналогов в русском языке, а часто используемое «ремонтировать»

ассоциируется с бесконечным ремонтом квартиры, вызывающим скорее негативные коннотации. Поэтому участникам пришлось буквально бороться за введение в оборот термина «мендинг», имеющего намного больше значений, чем банальная починка одежды. Латание дыр, ремонт предметов и пространств, восстановление связей, исцеление травмы, забота о близких и даже освобождение человека от греха через покаяние — эти процессы сами по себе и контексты, в которых может требоваться ремонт, интересуют исследовательскую лабораторию Mendit Research Lab, участницы которой за полтора года деятельности съездили в несколько экспедиций — в Музей дыр и заплат в Учме (Ярославская область) и в Коломну, провели десятки практических мастер-классов и встреч с исследователями, участвовали в двух резиденциях в Доме культуры ГЭС-2 и Еврейском музее в Москве, организовали секцию на научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна» НИУ ВШЭ и издали собственный зин Mendit Research Lab Zine.

Акцент на практике, которая сопровождает разнообразные форматы — от классических лекций и дискуссионных встреч до терапевтических мастер-классов и изобретенного лабораторией формата «мендинг-дейтинг» (по аналогии с форматом быстрых свиданий speed-dating), — позволяет участникам сфокусироваться на процессе и в реальном времени исследовать переживания, тревоги и аффекты от починки любого рода. Отношение к видимому и невидимому ремонту, причины отсутствия навыков работы с текстилем, сложность в выборе темы для вышивки, терапевтический эффект ручного труда, потенциал ремонта как сопротивления быстрой моде и социального активизма, совместные практические сессии как безопасное пространство для проработки травм в условиях кризиса — только часть исследовательских вопросов, которые возникли за это время. Пришитая пуговица или заплатка в виде вышитого сердца не решит глобальные проблемы мира, но может помочь исправить трагедии локального масштаба.

После доклада все участники и гости конференции получили канву и инструменты для вышивания — пяльца, нитки, иголки, ножницы. Алябьева предложила каждому участнику выбрать для вышивания по одному из списка слов, отражающих темы конференции: забота, одежда, ношение, голоса, аффект, мир, искусство (всего более пятидесяти). Результатом практической сессии стала текстильная книга, на каждой странице которой в одном слове емко отражалось и состояние участников, и способ, помогающий пережить кризисные времена. Одним из наиболее часто вышитых оказалось слово «забота».

Светлана Сальникова

Международная летняя школа
**«Борьба за внимание в публичной сфере.
Перспектива критической феноменологии»**

*(Дрезденский университет, Институт славистики, кафедра
славянских литератур и культур, 23–29 июля 2023 года)*

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_417

Внимание не заслуживает того, чтобы к нему относились просто как к одному из феноменов; это ключевой феномен, который уникальным образом раскрывает опыт.

Бернхард Вальденфельс. Феноменология чужого

За последние несколько лет тема внимания обрела актуальность в самых разнообразных областях, от когнитивных наук до исследований образования. Психологи, например, указывают на то, что сегодня одним из наиболее распространенных поведенческих расстройств человека является синдром дефицита внимания и гиперактивности (СДВГ). Их преимущественно интересует патологическая сторона трудностей, связанных с концентрацией внимания. Но они часто не замечают, как разные люди могут проявлять гипертрофированное внимание к, казалось бы, незначительным деталям, и, напротив, быть тотально невнимательными к самым масштабным явлениям. Современная феноменология, также переживающая поворот в сторону исследований внимания¹, предлагает взглянуть на этот феномен как на одну из детерминант опыта человека, того, что определяет наше отношение к жизненному миру. Еще у раннего Э. Гуссерля в рукописи «Заметки к теории внимания и интереса» внимание характеризуется габитусом «напряженного интереса», что является «очень живым и утверждающим чувством»². В противовес «вниманию как желанию замечать» (К. Штумпф) Гуссерль предлагает рассматривать «внимание как волю замечать»³, или, напротив, не замечать то, что уже пересекло границу субъективного восприятия. Впоследствии это найдет отражение в его более позднем учении о раздражении (нем. *Affektion*), в котором Я способно определять объект внимания пассивно, замечая его еще до схватывания сознанием⁴. Это

-
- 1 *Waldenfels B.* Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004; *Arvidson P.S.* The Sphere of Attention. Context and Margin. Dordrecht: Springer, 2006; *Breyer T.* Attentionalität und Intentionalität. Grundzüge einer phänomenologisch-kognitionswissenschaftlichen Theorie der Aufmerksamkeit. München: Fink, 2011; *Wehrle M.* Horizonte der Aufmerksamkeit. Entwurf einer dynamischen Konzeption der Aufmerksamkeit aus phänomenologischer und kognitionspsychologischer Sicht. München: Fink, 2013; *Depraz N.* Attention et vigilance. A la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives. Paris: Puf, 2014; *D'Angelo D.* A Phenomenology of Creative Attention. Merleau-Ponty and Philosophy of Mind // Phänomenologische Forschungen. 2018. Nr. 2. P. 99–116; Access and Mediation: Transdisciplinary Perspectives on Attention / Ed. by M. Wehrle, D. D'Angelo, E. Solomonova. Berlin, Boston: De Gruyter Saur, 2022; *Fredriksson A.* A Phenomenology of Attention and the Unfamiliar. Encounters with the Unknown. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.
 - 2 *Husserl E.* Noten zur Lehre von Aufmerksamkeit und Interesse // Husserliana 38. Wahrnehmung und Aufmerksamkeit / Ed. by Th. Vongehr, R. Giuliani. New York: Springer, 2005. S. 160.
 - 3 *Ibid.* S. 185.
 - 4 *Husserl E.* Husserliana 11. Analysen zur passiven Synthesis / Ed. by M. Fleischer. Den Hague: Martinus Nijhoff, 1966. S. 166.

нечто, уклоняющееся от схватывания, было определено немецким феноменологом Бернхардом Вальденфельсом, учеником М. Мерло-Понти и Э. Левинаса, как Чужое, которое «выступает из темноты и оказывается феноменом особого рода, не подчиняющимся так просто логосу феноменов»⁵. Внимание к Чужому, вторгающемуся в жизненный мир Я, вскрывает тем самым одно из наиболее острых противоречий классической феноменологии — неспособность интенциональности ухватить феномены, лежащие в сумерках порядка (метафора, принадлежащая Вальденфельсу) собственной рациональности⁶. Примечательно, что Вальденфельс подчеркивает: «Сопротивления можно ожидать только от самого внимания, в форме *дикого внимания* (фр. *attention sauvage*), внимания, которое сохраняет моменты анэкономического и анархического и допускает избыток данного внимания»⁷. Похожие строки можно встретить и в «Мотиве чужого», его работе, переведенной на русский язык: «Это внимание к чужому и отказ от его насильственного включения в общность является в том числе и сопротивлением тоталитарным попыткам в политике, без того, что общество редуцируется к всего лишь “обществу индивидуумов”»⁸. Такое продуктивное внимание, то есть принимающее Чужого как Чужого, становится, с одной стороны, нормативным идеалом демократической политики, с другой — тем, за что приходится постоянно *бороться* для обеспечения и поддержания этой политики. И в обоих случаях феноменологическое понимание внимания неизбежно сталкивается с другой, более близкой русскоязычному академическому контексту метафорой — «тканью» публичности⁹.

Такие встречи на перекрестке феноменологии и критических теорий общества отсылают к критической феноменологии — молодой феноменологической школе, предлагающей вместо «классического» эпохе (в терминологии Гуссерля) «критическое прерывание гегемонистских норм... которое заключает в скобки или вовсе порывает с естественной установкой»¹⁰. Методологическую программу критической феноменологии можно разделить на две части. Первая и хронологически более ранняя обращается к опыту первого лица, лучше всего отраженного в трудах Фанона, Мерло-Понти, Левинаса и других¹¹. Но в отличие от своих идейных предшественников, последователи критической феноменологии склоняются к «трансцендентальной интересубъективности» (в противовес трансцендентальной субъективности, понимаемой в рамках феноменологической классики как изолированная перспектива первого лица)¹². Вторая часть методологии сосредотачивается на контингентности и историчности социальных структур, таких как колониализм, расизм и гетеропатриархат, для их последующего низвержения и создания более

-
- 5 Вальденфельс Б. Мотив чужого / Пер. с нем. К. Лядской, О. Шпараги и др. Минск: ПроPILEI, 1999. С. 125.
 - 6 Waldenfels B. Order in the twilight. Athens, OH: Ohio University Press, 1996. P. xxiv, 35.
 - 7 Waldenfels B. Phenomenology of the alien: basic concepts. Evanston: Northwestern University Press, 2011. P. 69.
 - 8 Вальденфельс Б. Мотив чужого. С. 157.
 - 9 См., например, уже устоявшиеся сравнения из §25 перевода Владимира Библихина «Vita activa, или О деятельной жизни» (М.: Ad Marginem, 2023) Ханны Арендт и введения Тимура Атнашева, Михаила Велижева и Татьяны Вайзер к сборнику «Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России» (М.: Новое литературное обозрение, 2021).
 - 10 Guenther L. Six senses of critique for Critical Phenomenology // Puncta: Journal of Critical Phenomenology. 2021. No. 4 (2). P. 6.
 - 11 Guenther L. Solitary Confinement: Social Death and its Afterlives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. P. xiii.
 - 12 Ibid. P. xv.

справедливого общества. Такое амбициозное и во многом политическое стремление обосновано тем, что эти структуры власти устанавливают гегемонию восприятия действительности через нормализацию опыта одних, и патологизацию других, заключая сам феномен жизненного опыта в строгие иерархические рамки¹³. Одна из матерей-основательниц критической феноменологии Лиза Гюнтер в параграфе, который она подготовила для сборника «50 концептов для критической феноменологии»¹⁴, во многом парадигмального для этого интеллектуального движения, сравнивает новый метод с тем, как черная феминистская поэтесса Одри Лорд описывала поэзию, — «дистилляция опыта»¹⁵, позволяющая воплотить его в некоем внешнем свете и вывести ранее невидимое в пространство видимости. Как и поэзия, освещающая и артикулирующая жизненный опыт, критическая феноменология обращается вовнутрь субъекта, к тому, как он проживает свое измерение бытия-в-мире, а также позволяет преобразовать условия, в которых разворачивается этот опыт¹⁶. Трансформация здесь становится неизбежной: ведь когда свет оказывается обнаруженным не только вовне, но и внутри субъекта, качество этого света и его восприятие существенно изменяются.

Таким поискам и обретению света была посвящена летняя школа «Борьба за внимание в публичной сфере. Перспектива критической феноменологии», которая прошла с 23 по 29 июля в Институте славистики Дрезденского университета. Это уже третья международная школа Института славистики (темой первых двух школ были феномены «своеволия» (нем. *Eigen-Sinn*) и «мягкого» протеста), посвященная теоретическим и прикладным исследованиям (пост)советской публичной сферы. Уже по названию мероприятия можно догадаться, что такое сочетание современных критических теорий и практик делает критическую феноменологию одной из «ключевых методологий» школы, как это и было объявлено в анонсе. Главным инициатором выступила *Татьяна Вайзер* (Дрезденский университет, Германия / издательство «Новое литературное обозрение», Москва), сфера профессиональных интересов которой определила ориентацию школы на изучение «несовершенных» публичных сфер¹⁷, «взаимной глухоты» их участников¹⁸ и «невидимости» разных Других в пределах «общего мира»¹⁹. Помимо традиционных лекций, выступлений философов и деятелей культуры из Украины, Грузии, Кыргызстана, Чехии, Нидерландов и Германии, участники представили совместные исследовательские проекты, над которыми они работали в дни школы под наставничеством лекторов. Программа сопровождалась ежедневными культурными мероприятиями, которые помогли посмотреть критически на публичные формы истории и искусства и обратить внимание на то, как структуры власти благодаря их особому «квазитрансцендентальному» характеру влияют на наше восприятие действительности.

Школу открыла заведующая кафедрой славянских литератур и культур *Клавдия Смола* (Дрезденский университет, Германия). Она выступила с коротким

13 *Guenther L.* Six senses of critique for Critical Phenomenology. P. 6.

14 *Guenther L.* Critical Phenomenology // 50 concepts for a critical phenomenology / Ed. by G. Weiss, A.V. Murphy, G. Salamon. Evanston: Northwestern University Press, 2019. P. 14.

15 *Лорд О.* Сестра-отверженная: Эссе и выступления / Пер. с англ. М. Тай. М.: No Kidding Press, 2022. С. 47.

16 *Guenther L.* Critical Phenomenology. P. 14.

17 *Атнашев Т.М., Велижев М.Б., Вайзер Т.В.* Двести лет опыта // Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России. Сборник статей / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5—81.

18 Там же. С. 67.

19 *Вайзер Т.* Прозрачная демократия? Феноменология (не)видимого в публичной сфере // *Versus*. 2021. No. 1 (1). С. 158—193.

приветствием и вступительным словом, посвященным той роли, которую играло общественно-политическое внимание в культурной истории СССР и России, в частности после 24 февраля 2022 года.

Татьяна Вайзер, выступавшая следом, начала с того, что очертила теоретическое поле экономик и политик внимания в публичной сфере, в котором в тесной взаимосвязи находятся феноменология внимания и признания (Бернхард Вальденфельс, Аксель Хоннет), теории гражданского неповиновения (Ханна Арендт, Джон Ролз, Юрген Хабермас), социальная феноменология публичной сферы (Майкл Уорнер, Софи Лойдолт) и другие философские течения. Такое многообразие оптик позволяет посмотреть на внимание: 1) как на феномен (личного опыта), 2) ресурс (энергии, направленной тем или иным образом), 3) ставку в борьбе (за социальное или политическое признание) и притязание на публичную видимость. Опираясь на феноменологию Чужого, предложенную Вальденфельсом, Вайзер подчеркнула, как разные политические акторы выбирают, на что нужно обращать внимание, направляя взгляд общественности на одни объекты, явления, процессы и отводя его от других²⁰. Но, как следует из эпиграфа к презентации (и к самой школе), «внимание не заслуживает того, чтобы к нему относились просто как к одному из феноменов; это ключевой феномен, который уникальным образом раскрывает опыт»²¹. Такое понимание внимания, по мнению Вайзер, позволяет, во-первых, посмотреть на публичную сферу как на множественные публичные пространства, в которых могут проходить и обретать смысл разные социальные, культурные и политические события, и затем задать вопрос, почему именно эти события получили статус публично значимых. Во-вторых, внимание в этой логике становится возможностью для участия в борьбе против существующих гегемоний и для установления справедливых отношений власти с режимами публичной видимости, подразумевающими более высокую степень инклюзивности. В конце концов внимание становится основным ресурсом для достижения цели в этой непростой схватке. Такая двухчастная направленность полностью соответствует методу критической философии, ориентированной в равной степени на объяснительный потенциал теории и потенциал преобразующий, свойственный политической практике.

Философско-феноменологическая часть школы началась выступлением самого *Бернхарда Вальденфельса* (Рурский университет, Германия) — совершенно особенного гостя. Вальденфельс не только автор работ по исследованию внимания, которые можно назвать классическими, но и основоположник респонзивной феноменологии — направления феноменологической философии, которое предлагает расширить классическое представление об интенциональности, свойственной человеческой рациональности, логикой ответа (лат. *Responsio*) на чужое притязание²² — респонзивностью. Свое выступление, озаглавленное «*Внимание как ответ чужому (дружости): внимание в перспективе респонзивной феноменологии*», профессор посвятил анализу внимания как форме ответа на Чужое — феномен особого рода, возникающий за пределами сферы Собственного Я²³. Чужое в «радикальной феноменологии», как описывает свой философский проект Вальденфельс, предшествует инициативе Собственного и избегает его диспозиции, что характерно и для внимания — ключевого феномена, который позволяет раскрыть истоки вещей и нас самих, ставя под сомнение противостоящие ему эгоцентрические логики вос-

20 *Waldenfels B.* Phenomenology of the alien: basic concepts. Evanston: Northwestern University Press, 2011. P. 68.

21 *Ibid.* P. 63.

22 *Вальденфельс Б.* Мотив чужого.

23 Там же. С. 25.

приятия инаковости. В качестве отправной точки феноменологической генеалогии внимания Вальденфельс выбрал «патос» (др.-греч. πάθος) удивленного и пытливого бытия — то, в чем Платон и Аристотель видели начало философии. Патос отсылает к тому, что тревожит субъекта и вместе с тем отклоняет его от привычных ожиданий. Следовательно, борьба за внимание, по Вальденфельсу, является в первую очередь внутренней борьбой против собственных предрассудков и пристрастий. Именно поэтому большую часть своего выступления он посвятил «разваливанию» человеческого опыта (внутренней) чуждости и дружности при помощи разных техник и тактик внимания. Свои положения Вальденфельс пояснил на множестве примеров из гуманитарных и социальных наук, лингвистики, отдельных произведений искусства, политических и экономических ситуаций, что позволило ему продемонстрировать общую респонзивную логику разных видов интересубъективной деятельности, непрерывное отвечание на притязание Чужого, которое ее определяет, и тем самым дает понять человеку, по словам Вальденфельса, сказанным уже во время дискуссии, что «мы никогда полностью не находимся дома».

Для Вальденфельса важнее всего пререфлексивное состояние внимания. Оно, как объясняет философ, связано со следующими фактами: 1) появления нечто как такового, 2) появления именно этого, а не другого, 3) влияния этого нечто на человека определенным образом. Внимание, таким образом встроенное в первичную организацию жизненного опыта, не ограничивается онтологическим содержанием, а вступает в силу в определенных *модусах* данного бытия и достигаемых актов. Эти разные модусы принадлежат самим вещам, но при этом не находятся ни за пределами физического мира, ни в пределах внутреннего мира актов и состояний сознания. Вальденфельс считает, что они создаются через изменение поля сознания или практики, через определение того, что не было определено ранее. Источником этого создания (англ. creation) являются ответы: все, что влияет на (нем. *wovon*) человека и все, на что он отвечает (нем. *worauf*), становится чем-то (нем. *etwas*), что мы понимаем как нечто (нем. *als etwas*), следуя определенным правилам (нем. *wonach*). Такое создающее внимание открывает патическое и респонзивное измерение сознания, которое позволяет ухватывать то, что находится за пределами любых смыслов и правил — основных функций интенциональности и регулярности.

В заключение Вальденфельс подчеркнул, что на смену классическому интенциональному *эпохе* Гуссерля должно прийти *респонзивное эпохе*, которое позволит трансгрессировать смыслы и правила, обусловленные только собственным опытом, и вместе с тем углубиться в себя, обратиться к своей внутренней чуждости, дабы поставить под сомнение все, что влияет на нас с точки зрения того, на что мы отвечаем. Здесь, по мнению Вальденфельса, нельзя обойтись и без *внимательного эпохе* (англ. *attentive epoché*), которое позволит лучше понять функционирование внимания. Выступление Вальденфельса завершилось его размышлением о взаимосвязи внимания и уважения к Другому. Поскольку внимание — это не предмет управления и контроля, а то, что дается, в чем отказывается и что должно перед Другими, оно не может находиться вне рамок этики, а именно респонзивной этики, которая начинается с требований и аффектов и предшествует любым нормам, целям и фактам. Принять участие в такой этико-феноменологической борьбе за внимание позволяет *этнос смыслов*, возникающий из актов отвечающего всматривания и вслушивания (нем. *antwortendes Hinsehen und Hinhören*), то есть должностования внимания перед Другим. Так, все акты внимания, подчеркнул Вальденфельс, сохраняют в себе черты дикого внимания (фр. *attention sauvage*).

Первый день школы завершился совместным посещением Военно-исторического музея Дрездена. Во время экскурсии участники посмотрели на феномен войны из разных перспектив и самостоятельно изучили работу с вниманием в исто-

рическом процессе и ее репрезентацию в музейных практиках. Это во многом помогло им справиться с «домашним заданием» первого дня — ответить на вопрос, что такое квазитрансцендентальные структуры.

Дискуссия о квазитрансцендентальности предвляла лекционную программу второго дня школы. С опорой на классические феноменологические исследования, различные критические традиции и личный опыт столкновения с исключением из публичной сферы участники пришли к выводу, что под квазитрансцендентальными структурами можно понимать такие социальные структуры, которые, в отличие от трансцендентальных, являются контингентными условиями для любых возможностей субъекта. Эти условия могут функционировать иначе, они не обладают априорным или обязательным характером, но при этом упорно претендуют на обратное. Они ограничивают, нормируют и исключают, организуя общество в соответствии с такими гегемонными логиками, как, например, расизм, национализм, религиозный фундаментализм, гетеросексизм и другие. С таким определением соглашается и критическая феноменология²⁴.

Философско-феноменологическую часть продолжила *Мари́ке Боррен* (Открытый университет, Нидерланды) с лекцией под названием «*Критическая феноменология и преобразующее гражданское действие*». Сначала Боррен рассказала о становлении исследовательской традиции критической феноменологии. Поставить точку начала отсчета истории этого гетерогенного направления без ущерба для его многогранности крайне сложно, поскольку отдельные критические усилия изнутри феноменологии не были редкостью с момента зарождения аутентичной дисциплины. Тем не менее за старт движения в академии, по мнению Боррен, можно взять первые доклады на научных конференциях и публикации его матерей-основательниц (2010-е годы), пилотный выпуск собственного научного журнала «Puncta: журнал критической феноменологии» (2018) и издание знакового сборника «50 концептов для критической феноменологии» (2020). В этом издании наиболее актуальные концепты из феноменологической классики (такие как недобросовестность, онтологическое и онтическое измерения бытия, бытие-для-Других, бытие-к-смерти, дление, горизонт, имманентность, трансцендентность) и критических теорий (эрос, геоматериальность, гетеронормативность, публичное Я, квинтерперформативность и расовая эпидермальная схема) анализируются при помощи новой методологии. Выступление во многом отражало программные тезисы критической феноменологии, изложенные на текущем долгом этапе идейно-теоретической самолегитимации в двух публикациях с говорящими названиями: «Что феноменологического в критической феноменологии?»²⁵ и «Что критического в критической феноменологии?»²⁶. Отвечая на первый вопрос, Боррен подчеркнула, что критическая феноменология берет за основу классику как «хранилище концептуальных ресурсов». Из этого хранилища она заимствует первичные структуры жизненного опыта, интересубъективности и жизненного мира; эпохе, приостанавливающее естественную установку; (квази)трансцендентальный метод, постоянный, контингентный, но при этом конститутивный; перспективу (множественного) первого лица; интенциональность, бытие-в-мире, ситуативность и фактичность. Критические теории снабжают ее обширной традицией социальной критики, в основе которой — преобразующее действие по отношению к миру.

24 *Guenther L.* Six senses of critique for Critical Phenomenology. P. 6.

25 *Laferté-Coutu M.* What is Phenomenological about Critical Phenomenology? // *Puncta: Journal of Critical Phenomenology*. 2021. No. 4 (2). P. 89–106.

26 *Salamon G.* What's Critical About Critical Phenomenology? // *Puncta: Journal of Critical Phenomenology*. 2018. No. 1. P. 8–17.

Гражданское и демократическое действие, направленное на изменение мира, — поле для сближения феноменологии и критических теорий, — стало темой второй части лекции. Боррен обратилась к исследованиям беженства Х. Арендт, чтобы прийти к политико-феноменологическому пониманию (не)видимости, вытесненности из внимания. Политический мир как «пространство явленности»²⁷ предполагает публичную видимость и естественную (англ. natural) невидимость его обитателей, за счет чего обеспечивается нормативное и непатологическое состояние человека. Беженцы, нелегальные мигранты и лица без гражданства сталкиваются с противоположным явлением: приватность их тел оказывается в зоне публичной видимости, тогда как их политический статус как общности остается без внимания. Это, в свою очередь, препятствует их явлениям в общем мире с разными Другими на равных основаниях. Но совместные публичные речь и действие, как утверждает Боррен, способны открыть политическое пространство перед любыми индивидами. Она привела метафору *масок* (Х. Арендт), которые *скрывают* «естественное» лицо человека, но вместе с тем *раскрывают* его субъективность как агента политических изменений — такая двойственность публичной явленности была обозначена самой Боррен как *парадокс гражданства*. Подробнее о ней философ пишет в статье «К политике не/видимости Арендт: о беженцах без гражданства и нелегальных мигрантах»²⁸. Далее она обратилась к сюжетам из своей недавней статьи «Сопротивляющиеся тела: между политиками уязвимости и “мы-можем”»²⁹. Боррен оппонирует идее прекарной жизни Джудит Батлер, противопоставляя ей *мобильность* (Х. Арендт) и *способность* (М. Мерло-Понти) тел. Эти феноменологические свойства телесности человека позволяют гражданам действовать публично и реализовывать политическую свободу. При этом Боррен не отрицает *материальные предпосылки* пространства явленности — естественные и культурные ограничения, с которыми, например, сталкиваются женщины и черные люди. Но она убеждена, что радикальная демократия, во многом подобно радикальной феноменологии, о которой говорил Вальденфельс, через взаимное онтологическое конституирование тел и политическое измерение «мы-можем» (англ. «we-can») позволяют преодолеть человеческую уязвимость в публичной сфере. Боррен раскрыла это на примере того, как антирасистское движение «Black Lives Matter» привлекало внимание к своим политическим требованиям и гражданской борьбе.

После лекции состоялся семинар: вместе с Марике Боррен участники погрузились в медленное чтение эссе Ханны Арендт «Гражданское неповиновение». Ряд важных комментариев, которыми профессор Боррен сопровождала оригинальный текст, возможно, впоследствии будет опубликован в новых статьях и монографии автора, анализирующих теории и практики радикальной демократии с позиций критической феноменологии. В конце семинара трибуна перешла к молодым исследователям — *Николай Нахиунов* (МВШСЭН, Москва) поделился своим магистерским проектом «Феноменология ненависти в публичной сфере». Как и Боррен, он обратился к определению публичного пространства как пространства явленности (Х. Арендт), которое способно сокращаться и сворачиваться под влиянием ненависти — главного и самого сильного деполитизирующего аффекта тотального внимания.

27 Арендт Х. Vita activa, или деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. В.В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 2023. С. 250.

28 Borren M. Towards an Arendtian Politics of In/visibility, On Stateless Refugees and Undocumented Aliens // Ethical Perspectives. 2008. No. 15 (2). P. 213–237.

29 Borren M. Forthcoming 11 Jan 2024. Resisting Bodies: Between the Politics of Vulnerability and “We-Can” // Journal of the British Society for Phenomenology. 2024. No. 55 (1). P. 111–128.

Последним выступающим в философско-феноменологической части школы стал *Энтони Фредрикссон* (Пардубицкий университет, Чехия), автор одной из новых работ по феноменологии внимания³⁰, прочитавший лекцию на тему «*Краткая генеалогия концепта внимания в феноменологии*». Внимание для Фредрикссона важно в первую очередь как способность, которая позволяет менять субъективный и интерсубъективный опыт, поскольку цель его масштабного исследования — выявить характеристики процессов, «переделывающих» субъекта, и определить, как изменить отношение к эмпирическому миру, который человеческое сознание склонно воспринимать как единый и постоянный³¹. Для Фредрикссона также принципиальна связка внимания с Незнакомым (англ. Unfamiliar). Ведь именно внимание, он отметил это во вступительном замечании, играет неотъемлемую роль в том, как человек воспринимает действительность. Оно очерчивает и раскрывает ранее неизвестное в визуальном поле, наполняя окружающий мир жизнью и динамикой³². После короткой презентации каждой из глав своей новой книги Фредрикссон остановился подробнее на генеалогии внимания в феноменологической традиции. В качестве отправной точки он использовал концепт *заметности*, встречающейся в философской психологии Уильяма Джеймса, феноменологической социологии Арона Гурвича и феноменологии восприятия Мориса Мерло-Понти. Каждого из этих мыслителей волновало, почему одни вещи могут выделяться из ряда других. Однако если у Джеймса внимание являлось противоположностью рассеянности, то феноменологи делали акцент на его создающую модальность — способность наталкиваться на то, что ранее не было известно. Вслед за Мерло-Понти Фредрикссон утверждает, что человек воспринимает мир не как целое, но скорее как набор присутствующих и отсутствующих в нем деталей. То, что замечает человек, может и не находиться у него перед глазами. Но это нечто должно быть определено жизненным опытом: тем, что человек уже видел ранее, тем, что его интроспектирует и подвигает к интенциям, тем, что он ожидает от будущего, как он себя чувствует в настоящий момент и чувствовал ли он так же до этого, как он понимает себя и т.д.³³ Далее Фредрикссон обратился к другому корню — экспериментальной психологии Вильгельма Вундта, определяющей внимание как «внутренний прожектор» (англ. internal spotlight), который перемещает визуальный фокус между разными репрезентациями (нем. Vorstellungen). На этом основывается вундтовская идея «внутреннего поля сознания», которое постоянно очерчивается и исследуется через внимание. Эту функцию Вундт обозначал как *apperцепцию*. По мнению Фредрикссона, все это подчеркивает *избыточность* сознания человека. Он вновь обращается к Мерло-Понти (и предшествующим работам Бергсона) с его выборочностью восприятия, когда менее заметное никуда не исчезает, а становится *молчаливо* восприимчивым. Вторая часть лекции была практически полностью посвящена создающему вниманию (англ. creative attention — отсылка к статье Диего Д'Анджелло «Феноменология создающего внимания», 2018). Здесь Фредрикссона больше всего интересовала воплощенная вовлеченность в восприятие, которая наделяет этот процесс смыслом, делает его доступным и понимаемым, иными словами, способность внимания раскрывать мир и создавать новое. Определить роль Незнакомого в этом процессе ему позволяет феноменология Чужого (Б. Вальденфельс). Фредрикссон подчеркивает, что для Вальденфельса внимание (англ. atten-

30 Fredriksson A. A Phenomenology of Attention and the Unfamiliar. Encounters with the Unknown. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.

31 Ibid. P. x—xi.

32 Ibid. P. vii.

33 Ibid. P. 3.

tion) начинается с напряжения (англ. tension) — «преодоления порога, отделяющего знакомое от чуждого»³⁴, без которого невозможен переход к новому в сознании, то есть к объекту внимания. Внимание, следовательно, может проявиться только при столкновении с тем, что не было знакомо субъекту ранее. Чтобы продемонстрировать это на примере, Фредрикссон обратился к философско-литературному произведению «Суверенность блага» Айрис Мердок³⁵. «Пассивный» характер внимания раскрывается в тот момент, когда Мердок, переполненная подавленными чувствами, выглядывает из окна, но, завидев пустельгу и всецело сосредоточившись на ней, преобразует состояние своего сознания³⁶. Фредрикссон предлагает рассмотреть этот опыт как преодоление эгоцентрических проекций на мир через работу внимания, как то, что не просто позволяет изменить объект внимания, но переключить аффективность с рефлексивной на дорефлексивную, открыть для себя другой, незнакомый мир, противостоящий эгоцентрической задумчивости.

После лекции Энтони Фредрикссон провел семинар, на котором участники школы разобрали эссе «Аффективная политика страха» из книги «Культурная политика эмоций» (2004) Сары Ахмед, феминистской феноменологической мыслительницы, отклоняющейся от методологического мейнстрима академической феноменологии. Перед чтением Фредрикссон рассказал о том, как воплощенная феноменология (Симона де Бовуар) и постколониальная теория (Франц Фанон) повлияли на метод Ахмед, вскрывающий отношения власти в создании (выборе) объектов страха. Во время обсуждения текста был сделан акцент на том, как при помощи феноменологии внимания можно деконструировать общественные нормы, препятствующие плюрализму и прогрессивным изменениям в обществе.

Третий день открыла лекция на стыке политической теории и критической теории искусства от грузинской кураторки и независимой исследовательницы *Нини Палавандишвили* (Германия). Выступление «*Политика признания: вызовы серых зон*» было посвящено пространствам, которые находятся на пересечении общественного согласия и конфликта. Палавандишвили начала с цитаты нобелевской лауреатки по литературе (2022) Ани Эрно: «То, что остается не сказанным, не существует», — тем самым предварив теоретическое вступление о роли явленности в публичном пространстве по Ханне Арендт. Исследовательница подчеркнула, что публичная сфера, если ее понимать как совокупность публичных пространств, в которых происходят разные социальные, культурные и политические события и процессы, имеет своей целью быть общим местом, чтобы исследовать и создавать будущее. Но Палавандишвили также отметила, что пространственное и материальное публичное пространство далеко не беспристрастно, но гендерно-ориентировано, то есть часто имеет яркую гендерную окраску. Она обратилась к примеру Тбилиси, где на публичном уровне представлена только одна вполне определенная социально-гендерная категория физически здоровых молодых белых мужчин «правильного» вероисповедания. Для того чтобы продемонстрировать, как эта доминирующая группа удерживает и воспроизводит свой статус-кво и за счет этого препятствует явленности других гендерных и сексуальных групп, Палавандишвили предложила рассмотреть несколько политических кейсов (например, учреждение торжественных празднований и шествий «Дня святости семьи» (17 мая 2014 года) и срыв Тбилисского марша гордости (8 июня 2023 года). Хотя подобные попытки борьбы за равенство в публичной сфере трудно назвать

34 *Waldenfels B. Phenomenology of the alien... P. 63.*

35 *Мердок А. Суверенность блага / Пер. с англ. Е. Востриковой и Ю. Кульгавчук // Логос. 2008. No. 1 (64). С. 117–137.*

36 *Fredriksson A. A Phenomenology of Attention and the Unfamiliar... P. 8.*

успешными, то, как их осмысливают в искусстве, по мнению исследовательницы, позволяет вскрыть распределение отношений власти, обусловленных гендерной и сексуальной принадлежностью. Среди творческих проектов, рассмотренных в лекции, были акция-инсталляция «Протест невидимых» (2014), инсталляция «Желтые автобусы» (2014) Сосо Думбадзе, «Крест» и «Скращенные пальцы» Group Vouillon и др. Палавандишвили также разделяет представление Х. Арндт о публичном как о видимом и гласном для всех, поэтому рассмотренные кейсы для нее являются ничем иным, как символической «зачисткой» общества от тех, кто не вписывается в господствующие патриархальные нормы. Публичное таким образом сужается и попадает во власть большинства, диктующего гетеромаскулинную гегемонию. Анализируя политическое противостояние в искусстве, исследовательница обратилась к статье Шанталь Муфф «Какое общественное пространство нужно критическим художественным практикам?»³⁷ (2005).

На семинаре участники обсудили текст Класа Гриннеллара «Бросая вызов нормальности: музеи в публичном пространстве / как публичное пространство»³⁸, что помогло им подготовиться к совместному просмотру короткометражного документального фильма «Случай в музее» (2011, реж. Олексий Радинский). На примере одного украинского музея Радинский показывает, как культурные институции отражают деформированную публичную сферу и, напротив, как через арт-практики можно демократизировать публичную сферу.

В завершение третьего дня школы участники отправились в Альбертинум — один из самых известных музеев изобразительных искусств Дрездена, — на выставку «Калейдоскоп историй: украинское искусство 1912—2023» (англ. Kaleidoscope of (Hi)stories. Ukrainian Art 1912—2023). Ее кураторка Татьяна Кочубинска (Дрезден, Германия) провела экскурсию, озаглавленную «Воображая истории заново», которая включала четыре пересекающиеся темы — «Практики сопротивления», «Культура памяти», «Пространства свободы» и «Мысли о будущем», — и рассказала, как искусство может работать с темой внимания в личных историях и опыте.

Четвертый день школы был посвящен политологическим и кураторским исследованиям. Арзу Шеранова (Университет Корвина, Будапешт, Венгрия) в своей лекции «Стремление и борьба за внимание: государственные публичные мероприятия и легитимация власти в Кыргызстане» рассказала о способах и механизмах управления вниманием для легитимации власти на примере «официальных» публичных мероприятий в Кыргызстане с 1991 по 2017 год. Сначала Шеранова обрисовала контекст: в посткоммунистических государствах Центральной Азии политические элиты постоянно устраивают перевыборы действующих чиновников, чтобы усилить свое положение в обществе. Еще более простым и надежным способом «зарекомендовать» себя перед народом и привлечь его внимание к мнимому политическому прогрессу является проведение массовых культурных мероприятий. Шеранова подробно проанализировала организацию 3000-летия города Ош, 2200-летие Кыргызстана, 1000-летие эпоса «Манас» и Всемирные игры кочевников. В частности, ее интересовало, как действующая власть в Кыргызстане сделала из этих исторических событий дискурсивные инструменты, причем не только для укрепления государства и нациестроительства (как эти мероприятия позициони-

37 Mouffe C. Which Public Space for Critical Artistic Practices? // *Caucus: On Art, Possibility & Democracy* / Ed. by T. Joyce. Berlin: Revolver Publishing, 2005. P. 149—171.

38 Grinnell K. Challenging Normality: Museums in/as public space // *Museums and Truth* / Ed. by A.B. Fromm, V. Golding, P.B. Rekdal. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2014. P. 169—188.

руются на официальном уровне), но и для управления публичной сферой. Вывод, который сделала Шеранова, еще раз подчеркнул, что значимость таких «всеобщих» зрелищ измеряется степенью прикованности к ним общественного внимания. Борьба за артикуляцию внимания, таким образом, становится политической технологией для воспроизводства и укрепления власти в руках нелиберальных и «закрытых» элит.

После политологической лекции выступила украинская художница и кураторка *Юлия Костерева* (Киев, Украина). В своем сообщении на тему «*Перформативное и партисипаторное искусство как способ активизации общественного внимания*» она представила совместный с другим украинским арт-практиком Юрием Кручаком проект «Открытое пространство» (англ. Open Place). Эта инициатива для художников и от художников помогает развивать исследовательские навыки в творческой среде и аккумулировать связи между художественным процессом и разными слоями общества. Цель проекта — создать пространство для актуальных дискуссий, делиться мнениями, идеями и опытом друг с другом. При этом список его участников не ограничивается Украиной. Своей миссией «Открытое пространство» видит совместные действия художников, которые делают вклад в развитие не только искусства, но и политики, в социокультурный переход к более справедливому обществу в целом. В рамках презентации Костерева подчеркнула значимость недавних перформативных и партисипаторных проектов для привлечения общественного внимания к актуальным социальным и политическим проблемам Украины и мира в целом. В работе над выставкой, по мнению Костеревой, важно то, на что обращает свое внимание художник, и как сделать этот объект субъективного внимания видимым для разных зрителей, то есть публичным. Докладчица заключила, что художник всегда будет являться публичной фигурой, поскольку его личный опыт не может быть изолирован от общественно-политической ситуации.

Четвертый день школы завершился двумя кинопоказами, следовавшими друг за другом. Энтони Фредрикссон, уже выступавший с феноменологической лекцией, рассказал о работе над авторским короткометражным фильмом «Совместная прогулка» (англ. «They Roam Together»), который он создал вместе с кинорежиссеркой и продюсеркой *Вероникой Янатковой* (Прага, Чехия). Картина отражала ключевые концепты философии Мерло-Понти, в частности интеркорпоральность и разделяемое восприятие. Поэтика пространства и «попадания» объектива в динамику человеческого и нечеловеческого внимания позволила продемонстрировать, как взгляд, слух и само внимание пересекают границы отдельного тела и соединяет его с окружающим пространством, создавая новый вид опыта между телами, предметами, пространствами и звуками. После кинопоказа последовала короткая лекция от самой Янатковой, посвященная ее творческой практике «*вне поля зрения*» (англ. under the radar). Такая характеристика связана с тем, что для реализации своих документальных проектов режиссерка отправляется, например, в Руанду, на Ближний Восток и Кавказ, чтобы рассказать о политических сюжетах, чаще всего ускользающих от внимания общественности, и в то же время не боится работать с опасными темами в поле, где она сама становится объектом пристального внимания агентов институционализированного насилия. После лекции Вероника Янаткова представила спродюсированный ей фильм «Я не пересекал границу, граница пересекла меня» (2016, реж. Тома Чагелишвили) о жителях грузинского села Хурвалети, разделенного пополам границей после российско-грузинской войны 2008 года.

С одной стороны, разнообразие теоретических рамок, практических ориентаций и междисциплинарных подходов, представленное за время проведения школы, продемонстрировало, как внимание способно изменять наше восприятие самых разных социальных и политических явлений и процессов и как при его помощи

можно преобразовывать и расширять ограниченные нормативные порядки. Совсем не случайно во время дискуссий участники не раз обращались к отрывку из фильма «Зал ожидания» (1996, реж. Йос Стеллинг), который был показан в самом начале и в финале школы. В нем главный герой в ожидании поезда сначала буквально поглощает своим вниманием всех женщин, окружающих его в зале, а потом сам оказывается под пристальным и «одергивающим» взглядом других. Этот сюжет, отражающий квазитрансцендентальную природу внимания первого лица и феноменологические свойства внимания к первому лицу, стал примером амбивалентности внимания — его колебаний между репрессивностью и продуктивностью. Так, с другой стороны, школа, и в этом была, наверно, ее основная цель, дала ясное понимание того, как критическая феноменология — молодая исследовательская традиция, — способна быть одновременно философской и политической практикой: не только объяснять, но и изменять отнюдь не совершенный мир³⁹.

Николай Нахшунов

39 См.: *Guenther L. Critical Phenomenology*. P. 16.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Д. П. Ивинский

Странные сближения бывают:

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЛЕМИКЕ ИЛИ
О «ЧЕМ-ТО В ЭТОМ РОДЕ»

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_429

В № 1 «Нового литературного обозрения» за 2024 г. в рубрике «На полях» напечатан текст А.М. Ранчина «“Бывают странные сближения”, или “Граф Нулин” как историческая аллегория», представляющий собой опыт полемики с моей статьей, посвященной изданию пушкинской поэмы и «Бала» Е.А. Баратынского одной книгой (1828)¹. Задача данной заметки состоит в том, чтобы кратко обсудить технику этой полемики, ее содержание и допущенные А.М. Ранчиным неточности.

А.М. Ранчин приводит обширную выписку из моей статьи, относящуюся к пушкинскому наброску о «Графе Нулине» (с. 351—352), и изымает из нее две сноски, никак не отмечая и не поясняя это изъятие. Изъятие второй не комментирую, хотя и она имеет свое значение, а изъятие первой, что называется, делает разницу: изложив версию о сюжете «Графа Нулина» как «параллели» к событиям 14 декабря, проведенной Пушкиным спустя некоторое время после завершения поэмы, я дал ссылку на известный справочник, в котором эта версия была кратко зафиксирована в 2009 г., а именно на первый том издания «Пушкинская энциклопедия. Произведения» (Ивинский 2023, с. 110, примеч. 8). Эту точку зрения я пытаюсь подробно обсуждать в связи с «Двумя повестями», но не объявляю себя первооткрывателем, хотя, разумеется, и не снимаю с себя ответственности за ее трактовку.

А.М. Ранчин пишет: «Идея Ивинского, что в заметке Пушкин трактовал “Графа Нулина” как своего рода историческую аллегория, где Наталья Павловна олицетворяет Николая I, а неудачливый ловелас — участников декабрьского мятежа, представляет собой авторскую реинтерпретацию, перепрочтение, наделяющее текст смыслом, изначально в нем не заложенным. Однако такая трактовка пушкинского наброска и “странных сближений” вызывает сомнения. Она не только противоречит читательскому ощущению, переданному Г.А. Гуковским в словах “В поэме содержится бытовой анекдот — и только” <...>, но и рождает ряд недоуменных вопросов: а кого же обозначают муж Натальи Павловны и ее сосед-любовник Лидин? и аллегорией какого политического события будет в таком случае “драка козла с дворовою собакой”? Но главное: мог ли поэт уподобить своих друзей и близких знакомых, оказавшихся или в петле, или “во глубине сибирских руд”, ничтожному и пустому персонажу с говорящей фамилией Нулин? И в моральном, и в психологическом отношении это представляется совершенно невозможным» (с. 353).

Судя по этому тексту, А.М. Ранчин исходит из того, что обсуждать иносказательный план литературного произведения возможно только тогда, когда удастся

1 Ивинский Д.П. «Две повести в стихах»: 14 декабря, Николай I, князь П.А. Вяземский и другие // Поэзия мысли: От романтизма к современности: к 220-летию Е.А. Баратынского. СПб.: Нестор-История, 2023. С. 108—116 (Далее ссылки в тексте: Ивинский 2023).

соотнести с этим планом все содержание этого произведения или, по крайней мере, всех его персонажей, не только главных, но и эпизодических, включая мельком упоминаемых животных. Любопытно было бы с этой позиции попытаться оценить, например, известные трактовки «Медного всадника» как «петербургской повести» на 14 декабря, или «Анджело» как поэмы, связанной с темой тайного «ухода» Александра I.

Защищая от меня «изначальный смысл» пушкинской поэмы, А.М. Ранчин в этот момент как бы забывает о том, что в моей статье обсуждается не «изначальный смысл» (который, вероятно, А.М. Ранчин сумел восстановить, если с такой уверенностью к нему апеллирует), а смысл позднейший, тот, который она приобрела к моменту двух ее первых публикаций и который в существенной степени проясняет пушкинская заметка о «Графе Нулине». Эта странная забывчивость приводит А.М. Ранчина к попытке опереться на суждение Г.А. Гуковского о *самой поэме* как «бытовом анекдоте». То, что «в поэме содержится бытовой анекдот», не подлежит, разумеется, никакому сомнению, но что к нему ее содержание сводится («и только»), нужно вообще-то доказывать, а это не так просто уже по той причине, что Пушкин, обсуждая свою поэму, меньше всего говорит о «бытовом анекдоте», а больше всего — о его историческом и литературном контекстах, с которыми «анекдот» «странно», но «сближается». Не вижу оснований игнорировать и то обстоятельство, что в том же 1827 г., когда был впервые напечатан «Граф Нулин», Пушкин написал произведение, в котором «декабристский» сюжет раскрывался как аллегорический уже не постфактум, а именно изначально («Арион»²); следовательно, нет ничего принципиально неадекватного пушкинской художественной системе в обсуждаемой мною возможности последекабрьского прочтения «Графа Нулина» в соответствующем иносказательном ключе. Напомню еще раз об аллегорическом «Море» Вяземского, напечатанном в «Северных цветах на 1828 год» рядом с «Графом Нулиным» и тем самым фактически (другой вопрос, случайно или не случайно) оформившем «декабристский» контекст альманашной публикации пушкинской поэмы (подробнее: Ивинский 2023, с. 115).

А.М. Ранчин зачем-то претендует на единственно адекватное понимание «морального и психологического отношения» Пушкина к «декабристам»: он знает, что поэт мог написать, а чего не мог³. В историко-литературных исследованиях та-

-
- 2 О сложной связи «Ариона» с «Графом Нулиным» в «декабристском» контексте см.: Гершензон М.О. Граф Нулин // Пушкин А.С. Граф Нулин. Снимок с издания 1827 г., отредактированного самим А.С. Пушкиным. С приложением статьи М.О. Гершензона. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1918. С. 10—11.
 - 3 Одно такое рассуждение о пушкинских «возможностях» представляется несколько загадочным. А.М. Ранчин признает «допустимым», что «Пушкин задним числом соотнес комически-пародийное осмысление роли случая в истории <...> с попыткой военного переворота, предпринятого декабристами». И тут же, с цитатой из М.Н. Вирролайн, говорится: «Но заметка “написана позднее, чем поэма, и вызвана размышлениями не столько о содержании произведения, сколько о совпадении даты его создания с декабрьским восстанием <...>”. В самом деле, 13 и 14 декабря, когда была написана поэма, Пушкин, пребывавший в Михайловском, еще ничего не знал об отречении Константина и <...> о ситуации, чреватой бунтом» (с. 352—353). И что? А если бы знал, то гарантированно не мог бы сразу или позднее «соотнести» это свое «осмысление роли случая» (осуществленное только в заметке или уже в поэме?) с «попыткой переворота»? Впрочем, заявление А.М. Ранчина о том, что Пушкин 13 и 14 декабря «ничего не знал» не только о мятеже, но и об отречении великого князя Константина, откровенно противоречит показаниям современников. В.И. Даль связывал несостоявшуюся поездку Пушкина в Петербург с «темными и несвязными слухами» как о «кончине императора», так и об «отречении от престола цесаревича»,

кого рода претензии обычно не комментируются; здесь же позволю себе несколько слов и на эту тему: получается, что, скажем, «мятежам» стрельцов раннепетровского времени Пушкин «уподобить» мятеж 14 декабря мог⁴, а участников последнего Нулину, согласно А.М. Ранчину, не мог; вероятно, А.М. Ранчин полагает, если помнить о первом из этих «уподоблений», что оно для них выгоднее второго. Интересно сопоставить текст А.М. Ранчина об этом не по-«декабристски» «ничтожном» Нулине и с другим общеизвестным пушкинским: «...должно надеяться, что люди, разделявшие образ мыслей заговорщиков, образумились; что, с одной стороны, они увидели ничтожность своих замыслов и средств, с другой — необъятную силу правительства, основанную на силе вещей»⁵. Ср. свидетельство об устных высказываниях Пушкина на ту же тему: «В доверительных разговорах он иногда насмешливо отзывался о своих прежних друзьях или по меньшей мере об их идеях»⁶.

Именно А.М. Ранчин рассуждает об «уподоблении» Нулина сосланным и повешенным, а не я, нет в моей статье и этого слова, смысл которого было бы естественно уточнить. Соотнося Лукрецию и Наталью Павловну, Пушкин выстраивает гипотетический сюжет, заведомо не соответствующий шекспировскому и историческому: первая, «уподобляясь» второй, дает пощечину обидчику. Но уж точно не об их, так сказать, личностном сходстве идет речь у Пушкина, а только о сходстве воображаемых «происшествий». Не более сходства между Нулиным и Тарквинием, и не более «странно сближаются» получившие отпор Нулин и «декабристы»: у Пушкина «уподоблены» не герои, а их сюжетные функции и сюжеты, причем только частично.

И уж конечно, именно Пушкин, а не кто-то другой за него, «странно сблизил» сюжет своей поэмы и с Шекспиром, и с историей Рима, и с восстанием «декабристов»⁷.

а С.А. Соболевский прямо указал, когда именно эти слухи достигли Пушкина: «Известие о кончине императора Александра Павловича и о происходивших вследствие оной колебаний по вопросу о престолонаследии дошло до Михайловского около 10 декабря» (Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худ. лит., 1974. Т. 2. С. 7, 225). И наконец, формулировка «не столько о содержании» не позволяет оное в полной мере игнорировать и не сводит все к «дате»: ясно, что не было бы этого содержания, не пригодилась бы и дата.

- 4 Пушкин <А.С.> Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 3. Кн. 1. С. 40.
- 5 Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 7. С. 355—356. Не касаюсь здесь вопросов о том, что такое Нулин и в самом ли деле он так «ничтожен»; ср. любопытную попытку его «реабилитации»: Черашняя Д.И. «Что, если можно?» (еще раз о загадочной поэме «Граф Нулин») // Опыты изучения поэмы: сб. науч. трудов / Сост. Д.И. Черашняя. Ижевск, 2011. С. 73—78.
- 6 Mickiewicz A. Dzieła. Wydanie Rocznicowe: 1798—1998. Warszawa: Spółdzielnia wydawnicza «Czytelnik», 1997. Т. 9. С. 365 (перевод мой; ср.: Мицкевич А. Собрание сочинений в переводе русских писателей под редакцией П.Н. Полевого: В 4 т. 2-е изд. СПб.; М.: Изд. Т-ва М.О. Вольф, 1902. Т. 4. С. 166).
- 7 Другое дело, что если в заметке Пушкина поэма датирована «13 и 14 дек<абря>» (Пушкин <А.С.> Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 188), то в первом дошедшем до нас автографе (чернового или черновых мы не знаем), озаглавленном «Новый Тарквиний 1825 Михайловское», фигурирует только первая из этих дат («1825 — дек<абря> 13» (Там же. 1948. Т. 5. С. 165, 174), и мы не знаем, когда она там появилась, сразу после окончания работы или позднее, во всяком случае другими источниками она не подтверждается: второй известный нам белой автограф, позднейший, не датирован. Не знаем мы и того, насколько случайным является тот факт, что первое упоминание о поэме в сохранившейся части переписки поэта относится только к марту 1826 г. (Там же. 1959. Т. 13. С. 266),

А.М. Ранчин рассуждает о зафиксированном в записках А.О. Россет-Смирновой, причем как в «апокрифических», так и гарантированно подлинных, предложении высочайшего цензора заменить в пушкинской поэме слово «урьяльник» на «будильник», приписывая мне «идею, что “будильник” для императора и поэта ассоциировался с призывом к восстанию или чем-то в этом роде» (с. 353). Эта «идея» — изобретение А.М. Ранчина, в очередной раз странно сближающего свой текст с моим⁸. В моей статье говорится о том, что «царский будильник усиливал звучание темы времени в пушкинской поэме» и мог быть своеобразным откликом на хронологическую выкладку в концовке пушкинской заметки о «Графе Нулине», если она была отправлена к венценосному цензору в качестве предисловия к основному тексту (Ивинский 2023, с. 111—112).

Учитывая все здесь изложенное, не вижу необходимости комментировать финальное замечание А.М. Ранчина о том, что не только поэта, но и филолога способна «далеко завести речь», «ставшая предметом изучения» (с. 354).

28 февраля 2024 г.

и почему высочайшему цензору поэма была отправлена только в июле 1827 г. Конечно, эти темы и даже вопрос о пушкинской датировке как своего рода мистификации (Прозоров Ю.М. Классика: исследования и очерки по истории русской литературы и филологической науки. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. С. 112), требуют отдельного детального обсуждения, как и вероятность того, что шекспировский и бруто-тарквиниевский контекст поэмы мог быть выстроен Пушкиным до и даже задолго до 13—14 декабря 1825 г.

- 8 Одновременно А.М. Ранчин как минимум не вполне корректно излагает мнение С.В. Житомирской о том, что в собственноручных записках Смирновой имела место «ошибка памяти» (с. 354). Во-первых, это мнение касается не подлинности записок, о чем идет речь в моей статье (Ивинский 2023, с. 111, примеч. 12), а оценки достоверности сообщаемых в них сведений. Во-вторых, С.В. Житомирская дважды делает оговорку о предположительности своего мнения, а в-третьих, мнение это выражено ею существенно иначе. Излагая нуждающуюся в дальнейшем изучении версию о Вяземском как источнике Смирновой, С.В. Житомирская писала: «Возможно, что рассказ Смирновой опирается на какую-то полученную от него информацию, со временем несколько трансформировавшуюся в ее памяти» (Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания / Изд. подгот. С.В. Житомирская. М.: Наука, 1989. С. 690). «Несколько трансформировавшаяся» и «ошибочная» не одно и то же.

Наши авторы

Элен Анри-Сафье

(историк русской поэзии, театровед, переводчица) helenehenrysafier@gmail.com.

Мария Баскина

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) maria.e.malikova@gmail.com.

Никита Быстров

(УрФУ имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, доцент; кандидат философских наук) nikita-byistrov@yandex.ru.

Эдуард Вайсбанд

(поэт, славист) edward.waysband@mail.huji.ac.il.

Алексей Вдовин

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, Школа филологических наук, доцент; PhD) avdovin@hse.ru.

Павел Глушаков

(независимый исследователь; доктор филологических наук (Рига, Латвия)) glushakovp@mail.ru.

Александр Горбенко

(КГПУ имени В.П. Астафьева, кафедра мировой литературы и методики ее преподавания, доцент / Сибирский федеральный университет, кафедра журналистики и литературоведения, доцент; кандидат филологических наук) al_gorbenko@mail.ru.

Борис Гройс

(Европейская высшая школа, Фисп, Швейцария; профессор философии и теории искусства) bg57@nyu.edu.

Алисса ДеБласио

(Дикинсон-колледж; доцент кафедры русского языка; заведующая кафедрой свободных искусств и наук Джона Б. Парсонса) deblasia@dickinson.edu.

Хандан Демир

(поэтесса, эссеистка) steppeenv@gmail.com.

Катрин Депретто

(Сорбонна (Париж IV), профессор русского языка и литературы) catherine.depretto@sorbonne-universite.fr.

Максим Дрёмов

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), стажер-исследователь) max.dryomov@gmail.com.

Валерий Дымшиц

(Европейский университет в Санкт-Петербурге, межфакультетский центр «Петербургская иудаика», научный сотрудник; доктор химических наук) vodum1959@gmail.com.

Галина Ельшевская

(независимый исследователь) gaselsh@gmail.com.

Дмитрий Ивинский

(МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) dmitrij_ivinskij@mail.ru.

Петр Казарновский

(независимый исследователь) pjotr@yandex.ru.

Оксана Коваль

(РХГА имени Ф.М. Достоевского, кафедра философии, религиоведения и педагогики, доцент; кандидат философских наук) ox.koval@gmail.com.

Анатолий Кошелев

(Государственный архив Новгородской области, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) anatoly.koshelev@yandex.ru.

Алексей Кручковский

(поэт, фотограф) kruchkovsky@gmail.com.

Екатерина Крюкова

(РХГА имени Ф.М. Достоевского, научный сотрудник; кандидат философских наук) kriukova.jr@yandex.ru.

Илья Кукуй

(Институт славянской филологии при Университете Людвиг-Максимилиана, Мюнхен, Германия; старший преподаватель; PhD) ilja.kukuj@lmu.de.

Михаил Маяцкий

(независимый исследователь) mmaiatsky@gmail.com.

Мария Мишуровская

(Музей М.А. Булгакова, отдел учета и хранения музейных фондов, старший научный сотрудник) mishu-mariya@yandex.ru.

Юрий Мурашов

(Университет г. Констанц, профессор; доктор филологических наук) jurij.murasov@uni-konstanz.de.

Николай Нахшунов
(МВШСЭН (Шанинка), факультет гуманитарных наук, преподаватель; MA in Political Science) nakhshunov.n@gmail.com.

Михаил Павловец
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), доцент; доктор филологических наук) mpavlovets@hse.ru.

Наталья Полосина
(МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории зарубежной литературы, старший преподаватель; кандидат филологических наук) netalie@yandex.ru.

Аида Разумовская
(Псковский государственный университет, кафедра филологии, коммуникаций и русского языка как иностранного, профессор; доктор филологических наук) aida1@list.ru.

Евгений Савицкий
(Институт всеобщей истории РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) e_savitski@mail.ru.

Светлана Сальникова
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа дизайна, аспирантка) ssalnikova@hse.ru.

Ольга Седакова
(поэт, прозаик, переводчик) osedakova@mail.ru.

Михаил Сергеев
(Санкт-Петербургский филиал ИИЕТ имени С.И. Вавилова РАН, научный сотрудник; кандидат филологических наук) librorumcustos@gmail.com.

Александр Скидан
(журнал «Новое литературное обозрение», редактор; поэт, критик, переводчик) aleskidan65@yandex.ru.

Майя Соболева
(Университет Марбург, внеплановый профессор; доктор философских наук) sobolme63@gmail.com.

Андрей Степанов
(СПбГУ, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук, PhD) pr2998@mail.ru.

Сергей Ташкенов
(независимый исследователь, кандидат филологических наук) sergey.tashkenov@gmail.com.

Александр Уланов
(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

Маргарета Фёрингер
(Гёттингенский университет имени Георга Августа, кафедра материальности знаний, профессор; PhD) margarete.voehringer@uni-goettingen.de.

Владимир Фещенко
(Институт языкознания РАН, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) takovich2@gmail.com.

Андрей Фоменко
(Российский государственный гуманитарный университет, кафедра кино и современного искусства, главный научный сотрудник; доктор искусствоведения) gasoon@gasoon@mail.ru.

Ли Цинь
(Юго-Восточный университет, Китайская Народная Республика, Нанкин; Институт иностранных языков, старший преподаватель; кандидат филологических наук) chineseli@mail.ru.

Мария Чудакова
(независимый исследователь, филолог, переводчик с французского и итальянского, преподаватель) chudakoff-litnasledie@yandex.ru.

Анна Швец
(МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, старший преподаватель; кандидат филологических наук) ananke2009@mail.ru.

Свен Шпикер
(Университет Калифорнии в Санта-Барбаре, профессор; PhD) spieker@ucsb.edu.

Михаил Ямпольский
(Нью-Йоркский университет, факультет сравнительной литературы, русских и славистических исследований, профессор; доктор искусствоведения) mi1@nyu.edu.

Summary

The Language of Witness, the Language of Catastrophes

Nikita Bystrov's article "Dan Pagis' Poem 'Written with a Pencil in the Sealed Railway Car': A Review of Interpretations" discusses some interpretations of the famous poem by the Israeli poet Dan Pagis that offered by literary critics and historians of Hebrew poetry. These interpretations, concerning mainly the linguistic (grammatical and semantic), conceptual and intertextual features of this Pagis's text, make it possible to read it as a poem that contradicts the classical paradigm of understanding Jewish sacrifice, representing a tragic journey in a sealed railway car (actually, the Catastrophe of European Jewry, the Shoah) is still unfinished and requires the it's reader to become a "participant" of the described events.

In the article "The Pitiful Star of Hope': Ingeborg Bachmann's Artistic Universe in the Light of Hannah Arendt's Socio-Political Reflections" **Oxana Koval** and **Ekaterina Kriukova** discuss some aspects of the poetic and prose heritage of Ingeborg Bachmann, one of the brightest figures of the German-language literary

scene of the second half of the 20th century. The socio-critical intentions of her oeuvre are analyzed in light of the works of Hannah Arendt, a renowned political theorist and researcher of totalitarian regimes. It is conceivable to identify a specific ethical program in Bachmann's writings, announcing the need for fundamental changes in a society where violence still reigns. This ethical program can be found as a result of Arendt's conceptual constructions being projected onto Bachmann's literary texts.

Handan Demir in her essay "Psyche, Archive, Art: On the Poetry of Ingeborg Bachmann" examines the archaic and utopian dimensions of Ingeborg Bachmann's poems, as well as its archival function of the poetry. In doing so, the author uses primarily, but not exclusively, the psychoanalytic conceptual tools. She shows how, by capturing what cannot be recorded in the archives of events and facts, that is, the inadequacy of speech, the poet invites the readers into the productive field of creativity, where the new and the repressed meet.

Soviet Philosophy: Contexts and Influences

Michail Maiatsky's article "Education Through Philosophy, Education to Philosophy (On Some Late Soviet Pedagogico-Philosophical Initiatives)" examines the pedagogical dimension of late-Soviet philosophy and especially such aspects of it as protreptic (as opposed to ideologised propaedeutic) philosophy books

(e.g. by Evgeny Bogat), the pedagogical ideas of the Moscow Logical Circle, Evald Ilyenkov's circle, and the philosophical aspects of the communards' movement. The common element of these phenomena was the idea of educating a person capable not of adapting to the existing society, but of improving

it in accordance with communist ideals, which were formulated as consonant with world culture, the longing for which acted as a kind of anti-ideological dissidence, soft enough to be accepted within the framework of the brezhnevian doctrine of culturality.

Discussions among Russian Marxists of the 1920s continued the discussions between G.V. Plekhanov and V.I. Lenin, on the one hand, and A.A. Bogdanov, on the other. Plekhanov and Lenin represented the so-called “orthodox” Marxism, and their opponent believed that Marxist teaching was subject to creative development. **Maja Soboleva** in her article “Marxism in Valentin Voloshinov’s ‘Marxism and the Philosophy of Language’” sees the main difference in the fact that the “orthodox” perceived Marxism as a complete theory, while their opponent perceived it as a method. After analyzing the main directions along which Bogdanov modernized Marxism, the author examines the Marxist approach proposed by Voloshinov. It is shown that Voloshinov’s main ideas largely coincide with the ideas of Bogdanov, and in his “sociological poetics” Marxism is used as

a method for studying language in the spirit of the latter.

Alyssa DeBlasio’s article “Alexander Piatigorsky and Buddhism as Object and Approach” looks at the problem of “thinking” in the work of philosopher, linguist, scholar of Tamil literature and Buddhist thought, and fiction writer A.M. Piatigorsky (1929—2009). It begins by addressing the influence of Iurii Reikh and Bidia Dandaron on Piatigorsky’s intellectual trajectory within the broader context of the study of Buddhism in Russia during the late Soviet period. It then turns to the central theme in Piatigorsky’s work — the problem of “thinking” and “thinking about thinking” — which sat at the core of his method (developed together with David Zilberman) of *nablyudatel’naya filosofiya*, and which Piatigorsky developed through the lens of the Buddhist experience. The article concludes by addressing how Piatigorsky’s applied his philosophical approach to what he called the “methodological problems” of Russian literature, thereby extending the insights of “yogic thinking” as a mirror in which Russian culture might reflect upon itself.

Media Spaces of the Historical Avant Garde

Sven Spieker’s article “Some Additions to Malevich’s Texts about Cinema” shows that Malevich’s later figurative work of the 1930s should not be viewed as a revisionist “return to figurativeness.” Instead, it is suggested that we take seriously Malevich’s claim that his late paintings are an organic continuation of his Suprematist style, and not a break with it. The article examines Malevich’s later paintings compared to the artist’s earlier works on cinema. In the spirit of his contention that Suprematist painting is not painting (in the conventional sense), the article considers the artist’s late paintings

as an expanded form of cinema. Obviously, this argument presupposes an understanding of cinema that does not draw the line between painting and cinema on the basis of their technical differences — a view that is very much in line with Malevich’s.

Jurij Murašov in his article “Economy, Language, and Writing in Russian Avant-Garde: Shklovsky, Lenin, Malevich” analyzes three very different mutual constellations of (anti-)economy and domination of the verbal: Viktor Šklovskij’s formalistic poetics of *ostranenie*, Vladimir Lenin’s

politico-economic statements on the *New Economical Policy* he himself initiated and Kazimir Malevič's enthusiastic discovery of (anti-)economy as "fifth dimension" and as inherent principle of his suprematism in painting and writing. As the analysis shows, both political economy, painting practice, and aesthetic theory seek to solve the problems of the new age by broadly defined desemiotization, that is, by moving from sign/image representation to the realm of verbal performativity and sensual experience.

In the article "Surface and Support: Two Notions of the Medium" **Boris Groys** states that the concept of "medium" can be interpreted in two ways: either as a means of transmitting a message, or as its material carrier. In relation to painting, an example of the second approach is the work of Wassily Kandinsky "On the Spiritual in Art," while the first was adopted by his constructivist opponents, who understood a work of art as a technically manufactured utilitarian object. This idea was criticized by Alexandre Kojève, who insisted on the need to separate pure form from content, or the material and utilitarian basis. At the same time, the form receives a new material basis provided by the historical humanity, which recognizes it as valuable and worthy of preservation.

Margarete Vöhringer's article "Socialism Spun Around: Vertov's Cinema in the Context of Scientific Management" examines Dziga Vertov's film work in the

1920s, contextualizing it with avant-garde projects such as factography and relating the developments to the scientific work management of the time. The author focuses on Vertov's groundbreaking film *Man with a Movie Camera* and its significance in the context of the realities of Soviet Russia in the 1920s. Vertov's innovative approach to cinema, based on avant-garde ideals and experimental psychology, challenges traditional notions of filmmaking. The article explains how Vertov's cinematic experiments made it possible to manifest and demonstrate largescale social changes. An important point is to determine the moment of intersection of art, technology and culture in the Soviet Union.

The name of Alexander Rodchenko is associated mainly with his photographic and design projects. His abstract paintings created at the turn of the 1910s and 1920s are overshadowed by his later work and are often seen as a manifestation of a kind of aesthetic positivism, reducing the painting to its literal parameters. The article "The Canvas and Everything Else" by **Andrey Fomenko** attempts to reconsider this idea by conducting a careful analysis of one painting, *Non-Objective Composition* (1918). What Rodchenko achieves with it is the maximum ambiguity of the interpretation of each of the elements of the pictorial language and their general relationships that exclude literalism and at the same time affirm the value of a blank canvas.

From Underground to Actionism

The article "Avant-garde in the Post-modern Era: The Case of Vladimir Erl'" by **Ilja Kukuj** examines the juxtaposition of Vladimir Erl' (pseudonym of Vladimir Ivanovich Gorbunov, 1947—2020) poetic neo-avantgarde experiments with the

"postmodern condition" (J.-F. Lyotard), the discursive understanding of which began only at the very end of the Soviet era. Erl's case is especially interesting in that we are dealing here with a researcher and follower of the avantgarde

in the same person, who was quite reflexive about his creative practice. Thus, the ways in which the avant-garde tradition was assimilated and transformed in Erl's work and publishing were dictated not only by the characteristics of his remarkable personality and interests, but also by the specifics of the cultural situation in the post-war USSR.

Petr Kazarnovskii's article “‘Vibration of words’: Understanding the Creative Marginality of A. Nick” is dedicated to a poet, writer and artist Nikolai Axelrod (1945—2011), known as A. Nick. He enters the literary and artistic circles of Leningrad during the period of conscious formation of the unofficial movement — in the late 1960s. In the atmosphere of the first “apartment” art exhibitions, happenings and performances, an attitude towards his own marginality was formed, and a special view of being in a borderline situation was developed. With the move to Prague, ties with the circle of like-minded people, which has been left behind and expanded, provide new opportunities and at the same time force to apply new experience to text formation. The attitude to escape from unambiguity is negatively assessed by A. Nick, which is reflected in his late work, marked by an increase in total irony and dark humor.

Vladimir Feshchenko in his article “Grapholalia in Poetic Writing. Avant-garde — Underground — Undernet” examines a poetic technique that the author proposes to be called *grapholalia* — orthographically anomalous manifestations of a language experiment in poetic writing. Spelling deviations, alphabetical transformations and other anomalies in the style of handwritten, typographical or computer text in Rus-

sophone poetry from the Avant-Garde to the Internet era are analyzed. The first part of the article provides examples of poetic grapholalia (experiments with letters and alphabet) in the texts of Russian Futurism (R. Jakobson, P. Filonov, I. Terentyev, I. Zdanevich). The second part discusses linguistic examples of grapholalic writing in underground and neo-avant-garde poetry (E. Mnatsakanova, A. Alchuk, L. Berezovchuk). Part three is devoted to contemporary poetic experiences of orthographic radicalism and experimentalism in the digital environment by such authors as N. Skandiaka, I. Krasnoper, S. Kamill, V. Nedeoglo). The considered practices of language decomposition, poetic aphasia, grapholalia, and foreignisms are aimed at moving away from poetic conventions towards the *linguistic underground*, a kind of “language underneath language”.

Mikhail Pavlovets's article “‘Poetry Is Me’: Performances of Bonifacius / German Lukomnikov” examines the main corpus of German Lukomnikov's works which may well be attributed to the field of verbal poetry. However, in most works, when they are recorded in writing, the visual form is actualized, and when read aloud, the acoustic form, so that the vectors of visualization and audialization take a number of texts beyond the boundaries of “poetry proper” into the field of performative poetry. The poet directly defines some of his texts as “performance poems”, while emphasizing their poetic, rather than purely actionist basis. At the same time, his poetic performances are a reassembly of traditional ideas about “authorship”, providing the recipient with a meeting with the real author in all his hypostases — both in creative projections and in literal, including physical manifestations.

In Memoriam

Lev Rubinstein (19.02.1947—14.01.2024)

This block is dedicated to the memory of Lev Semyonovich Rubinstein, poet, essayist, journalist, one of the most significant authors in the field of Russian conceptual poetry and dear friend of *New Literary Observer*. This issue pre-

sents memorial essays by **Olga Sedakova**, **Hélène Henry-Safier**, **Mikhail Lampolski** and **Maxim Dryomov**, as well as a poetic homage to Rubinstein by **Aleksandr Skidan**.

From the Legacy of Marietta Chudakova

This memorial block presents previously unpublished materials from the archives of Marietta Chudakova. It opens with a memorial article by **Catherine Depretto** and includes excerpts from Chudakova's diary, an article by **Maria V. Mishurovskaya** on letters from Yuri

Lotman, Zara Mints and Boris Egorov to Marietta Chudakova, Alexander Chudakov and Evgeniy Toddés, and also the selected inscriptions from Chudakov's library and Marietta Chudakova's marginalia.

Alexander Chudakov as a Scholar and Novelist

Andrei Stepanov's article "The Imaginary Immortality of a Thing: The Origins and Meaning of Aleksandr P. Chudakov's *Resology*" analyzes the concept of *resology*, proposed by Aleksandr P. Chudakov in his 1970s—1990s works, as a representation of material things in literature. By creating this theory, the scholar tried to unravel the laws of the 19th century literary evolution from Romanticism to Realism and further to Symbolism. The author of the article argues that Chudakov's novel *A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps* can be regarded as a useful explanation of the *resology* concept.

In the article "Metaliterary Reflection in Idyllic Novel *A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps* by A.P. Chudakov" **Alexander Gorbenko** studies the metaliterary reflection of the central character of this novel-idyll. Using various techniques, the author disguised polemical allusions, which appear in a number of episodes of the book that do not belong to the key episodes, to the ideas and concepts of Russian philologists of different generations — the author's workfollows. The reconstruction of these allusions and the analysis of their functions in the structure of the novel are the matter this article is devoted to.

Table of contents No. **187** [3'2024]

NEW POETRY

- 7** *Alexey Kruchkovsky*. Floating Point
11 *Edward Waysband*. Songs of Israeli Tour Guides

THE LANGUAGE OF WITNESS,
THE LANGUAGE OF CATASTROPHES

- 15** *Nikita Bystrov*. Dan Pagis' Poem "Written with a Pencil in the Sealed Railway Car": A Review of Interpretations
30 *Oxana Koval, Ekaterina Kriukova*. "The Pitiful Star of Hope": Ingeborg Bachmann's Artistic Universe in the Light of Hannah Arendt's Socio-Political Reflections
44 *Handan Demir*. Psyche, Archive, Art: On the Poetry of Ingeborg Bachmann (*transl. from English by Aleksandr Skidan*)

SOVIET PHILOSOPHY: CONTEXTS AND INFLUENCES

- 49** *Michail Maiatsky*. Education Through Philosophy, Education to Philosophy (On Some Late Soviet Pedagogico-Philosophical Initiatives)
63 *Maja Soboleva*. Marxism in Valentin Voloshinov's "Marxism and the Philosophy of Language"
77 *Alyssa DeBlasio*. Alexander Piatigorsky and Buddhism as Object and Approach (*transl. from English by Ksenia Gusarova*)

MEDIA SPACES OF THE HISTORICAL AVANT GARDE

- 92** *Sven Spieker*. From the Compiler
94 *Sven Spieker*. Some Additions to Malevich's Texts about Cinema
103 *Jurij Murašov*. Economy, Language, and Writing in Russian Avant-Gard: Shklovsky, Lenin, Malevich
117 *Boris Groys*. Surface and Support: Two Notions of the Medium (*transl. from English by Andrey Fomenko*)
124 *Margarete Vöhringer*. Socialism Spun Around: Vertov's Cinema in the Context of Scientific Management (*transl. from English by Nina Stavrogina*)
137 *Andrey Fomenko*. The Canvas and Everything Else

FROM UNDERGROUND TO ACTIONISM

- 144** *Ilja Kujuk*. Avant-garde in the Postmodern Era: The Case of Vladimir ErI'
- 165** Addendum. <*Andrei Gaivoronsky, Vladimir ErI'*> Poetic Expositions of Ego-Impressionist Lyricists
- 168** *Petr Kazarnovskii*. "Vibration of words": Understanding the Creative Marginality of A. Nick
- 187** *Vladimir Feshchenko*. Grapholalia in Poetic Writing. Avant-garde — Underground — Undernet
- 204** *Mikhail Pavlovets*. "Poetry Is Me": Performances of Bonifacius / German Lukomnikov

IN MEMORIAM

LEV RUBINSTEIN (19.02.1947—14.01.2024)

- 219** *Olga Sedakova*. The Practice of Penmanship
- 221** *Hélène Henry-Safier*. "An Author Among Us" (in Memory of Lev Rubinstein) (*transl. from French by Irina Vasyuchenko and Georgy Zinger*)
- 228** *Mikhail Iampolski*. The Poetics of a Closed Society (on Lev Rubinstein's Work)
- 235** *Maxim Dryomov*. Tables, Orthography, and Settings of Lev Rubinstein
- 238** *Aleksandr Skidan*. An Homage to Lev Rubinstein (Readymade)

FROM THE LEGACY OF MARIETTA CHUDAKOVA

- 241** *Catherine Depretto*. In memoriam. Marietta Omarovna Chudakova (2 January 1937 — 21 November 2021)
- 252** Selected Pages from the Diary of Marietta Chudakova (2 January 1981 — 2 January 1983) (*contributed by Maria Chudakova*)
- 275** *Maria V. Mishurovskaya*. Letters from Yuri Lotman, Zara Mints and Boris Egorov to Marietta Chudakova, Alexander Chudakov and Evgeniy Toddes (Based on Materials from the Personal Archive of M.O. Chudakova)
- 288** *Pavel Glushakov*. Classics and Contemporaries of Marietta Chudakova: Selected Inscriptions from the Library of Marietta and Alexander Chudakov
- 296** *Pavel Glushakov*. Marietta Omarovna Chudakova's Marginalia

ALEXANDER CHUDAKOV AS A SCHOLAR AND NOVELIST

- 298** *Andrei Stepanov*. The Imaginary Immortality of a Thing: The Origins and Meaning of Aleksandr P. Chudakov's *Resology*

- 313** *Alexander Gorbenko. Metaliterary Reflection in Idyllic Novel
A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps by A.P. Chudakov*

BIBLIOGRAPHY

- 330** *Anna Shvets. Intermediality: An Outline (History) of the Idea (Review
of the book *The Palgrave Handbook of Intermediality*, Palgrave
Macmillan, 2023)*

“NATIVE” LANGUAGE AND THE LANGUAGE OF THE WRITER

- 342** *Maria Baskina. Poetic Self-Translation, or a Repudiation of Herder
(Review of Adrian Wanner’s book *Dvuyazykaya muza: avtorskiy
perevod v russkoy poezii*, Academic Studies Press/Bibliorossika,
2023)*
- 351** *Valery Dymshits. The Station is Shaking from Aonid’s Singing
(Review of Harriet Murav’s book *Muzyka iz ukhodyashchego
poyezda: yevreyskaya literatura v poslerevolyutsionnoy Rossii*,
Academic Studies Press/Bibliorossika, 2023)*
- 355** *Evgeniy Savitskiy. The Historical and Aesthetic Politics of Literary
Anthologies in the Art Nouveau Era (Review of Fabian Saner’s book
*Anthologisches Schreiben: Eine ästhetisch-politische Konstellation
bei Hugo von Hofmannsthal, Walter Benjamin und Rudolf Borchardt*,
Brill Fink, 2022)*
- 362** *Natalia Polosina. Timeless, Untimely, Timely: Victorian Poetry and
the Problem of Time (Review of Irmaud Huber’s book *Time and
Timelessness in Victorian Poetry*, Edinburgh University Press, 2023)*
- 368** *Aida Razumovskaya. The “Never-Fading Gardens” of the Era of
Russian Art Nouveau (Review of the book *Sady Serebryanogo veka.
Literatura. Zhivopis’*. *Arkhitektura*, BuksMART, 2022)*
- 375** *Li Qin. Russian Classics: The View from China (Review of the Chen
Zhengmin’s book *A New View on Russian Literature*, The Commercial
Press, 2022)*
- 380** *Mikhail Sergeev. Conrad Gessner in the World of Books: Towards
a Release of a New Biography of the Zurich Polymath (Review of
Urs B. Leu’s book *Conrad Gessner (1516—1565): Universal Scholar
and Natural Scientist of the Renaissance*, Brill, 2023)*
- 387** New Books

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 402** *Svetlana Salnikova. Fashion Cultures, Identities and Crisis: Making,
Wearing, Caring (Yerevan State University International Conference,
Yerevan, Armenia, 1—2 June 2023)*

- 417** *Nikolai Nakshunov*. The Struggle for Attention in the Public Sphere: A Perspective of Critical Phenomenology, International Summer School (Department of Slavic Literature and Cultural Studies, Institute of Slavic Studies, Dresden University, 23—29 July 2023)

LETTER TO THE EDITOR

- 429** *Dmitrij Ivinskij*. There Are Strange Convergences: A Few Words on Polemics or on “Something Like That”
- 435** Summary
- 440** Table of Contents
- 444** Our Authors

Our authors

Maria Baskina

(PhD; Senior Research Fellow, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) maria.e.malikova@gmail.com.

Nikita Bystrov

(PhD; Associate Professor, Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin) nikita-bystrov@yandex.ru.

Maria Chudakova

(PhD; Writer) chudakoff-litnasledie@yandex.ru.

Alyssa DeBlasio

(PhD; Associate Professor of Russian; John B. Parsons Chair in the Liberal Arts & Sciences, Dickinson College) deblasia@dickinson.edu.

Handan Demir

(Poet, Essayist) steppenv@gmail.com.

Catherine Depretto

(Professor of Russian Language and Culture, University Paris-Sorbonne IV) catherine.depretto@sorbonne-universite.fr.

Maxim Dryomov

(Research Assistant, HSE University (Moscow)) max.dryomov@gmail.com.

Valery Dymshits

(Dr. habil.; Research Fellow, Interdepartmental Center "Petersburg Judaica", European University at St. Petersburg) vodym1959@gmail.com.

Galina Elshevskaya

(Independent Researcher) gaselsh@gmail.com.

Vladimir Feshchenko

(Dr. habil.; Senior Researcher, Institute of Linguistics, RAS) takovich2@gmail.com.

Andrey Fomenko

(Dr. habil.; Senior Researcher, Russian State University for the Humanities) racoonracoona@mail.ru.

Pavel Glushakov

(Dr. habil.; Independent Scholar (Riga, Latvia)) glushakovp@mail.ru.

Alexander Gorbenko

(PhD; KSPU named after V.P. Astafiev, Associate Professor / Siberian Federal University, Associate Professor) al_gorbenko@mail.ru.

Boris Groys

(Professor of Philosophy and Art Theory, European Graduate School, Visp, Switzerland) bg57@nyu.edu.

Hélène Henry-Safier

(Historian of Russian Poetry, Theater Critic, Translator) helenehenrysafier@gmail.com.

Mikhail Iampolski

(Dr. habil.; Professor of Comparative Literature and Russian and Slavic Studies, New York University) mi1@nyu.edu.

Dmitrij Ivinskij

(Dr. habil.; Professor, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, MSU) dmitrij_ivinskij@mail.ru.

Petr Kazarnovskii

(Independent Researcher) pjotrkaz@gmail.com.

Anatoly Koshelev

(Dr. habil.; Senior Researcher, State Archive of the Novgorod Region) anatoly.koshelev@yandex.ru.

Oxana Koval

(PhD; Associate Professor, Department of Philosophy, Religious Studies and Pedagogic, RCAH named after Fyodor Dostoevsky) ox.koval@gmail.com.

Ekaterina Kriukova

(PhD; Research Scientist, RCAH named after Fyodor Dostoevsky) kriukova.jr@yandex.ru.

Alexey Kruchkovsky

(Poet, Photographer) kruchkovsky@gmail.com.

Ilja Kukuĵ

(PhD; Senior Lecturer, Institute for Slavic Philology, Ludwig-Maximilian University of Munich, Germany) ilja.kukuj@lmu.de.

Michail Maiatsky

(Independent Scholar) mmaiatsky@gmail.com.

Maria V. Mishurovskaya

(Senior Researcher, Department of Accounting and Storage of Museum Funds, State Museum of M.A. Bulgakov) mishu-mariya@yandex.ru.

Jurij Murašov

(Dr. habil.; Professor Emeritus, University of Konstanz) jurij.murasov@uni-konstanz.de.

Nikolai Nakhshunov

(MA in Political Science; Lecturer, Faculty of Humanities, Moscow School of Social and Economic Sciences (Shaninka)) nakhshunov.n@gmail.com.

Mikhail Pavlovets

(Dr. habil.; Associate Professor, HSE University (Moscow)) mpavlovets@hse.ru.

Natalia Polosina

(PhD; Assistant Professor, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, MSU) netalie@yandex.ru.

Li Qin

(PhD; Senior Lecturer, School of Foreign Languages, Southeast University, Nanjing, China) chineseli@mail.ru.

Aida Razumovskaya

(Dr. habil.; Professor, Department of Philology, Communications and Russian as a Foreign Language, Pskov State University) aida1@list.ru.

Svetlana Salnikova

(PhD Student, Art and Design School, HSE University) ssalnikova@hse.ru.

Evgeniy Savitskiy

(PhD; Senior Researcher, Institute of World History, RAS) e_savitski@mail.ru.

Olga Sedakova

(Poet, Writer, Translator) osedakova@mail.ru.

Mikhail Sergeev

(PhD; Researcher, St. Petersburg branch, S.I. Vavilov Institute for the History of Science and Technology, RAS) librorumcustos@gmail.com.

Anna Shvets

(PhD; Senior Lecturer, Faculty of Philology, MSU) shvetsanval@gmail.com.

Aleksandr Skidan

(Editor, *New Literary Observer*; Poet, Literary Critic, Translator) aleskidan65@yandex.ru.

Maja Soboleva

(Dr. habil.; Professor, Philipps University of Marburg) sobolme63@gmail.com.

Sven Spieker

(PhD; Professor, University of California, Santa Barbara) spieker@ucsb.edu.

Andrei Stepanov

(PhD; Professor, Department of Russian Literature, St. Petersburg State University) pp2998@mail.ru.

Sergey Tashkenov

(PhD; Independent Researcher) sergey.tashkenov@gmail.com.

Alexander Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Alexey Vdovin

(PhD; Associate Professor, School of Philological Sciences, HSE University (Moscow)) avdovin@hse.ru.

Margarete Vöhringer

(PhD; Professor, Chair for the Materiality of Knowledge, Georg-August-University of Göttingen) margarete.voehringer@uni-goettingen.de.

Edward Waysband

(Poet, Specialist in Slavic studies) edward.waysband@mail.huji.ac.il.

Editorial board

- Irina Prokhorova** PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser PhD (editor-in-chief)
Arseniy Kumankov PhD (theory)
Kirill Zubkov PhD (history)
Alexander Skidan (practice)
Abram Reitblat PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov PhD (bibliography)
Nadezhda Krylova M.A. (chronicle of scholarly life)
Alexandra Volodina PhD (executive editor)

Advisory board

**Konstantin
Azadovsky**

PhD

**Henryk
Baran**

PhD, State University
of New York at Albany,
professor

Evgeny Dobrenko

PhD, Università
Ca'Foscari Venezia,
professor

**Tatiana
Venediktova**

Dr. habil. Lomonosov
Moscow State
University, professor

**Elena
Vishlenkova**

Dr. habil. HSE Univer-
sity, professor

**Tomáš
Glanc**

PhD, University
of Zurich, professor /
Charles University
in Prague, professor

**Hans Ulrich
Gumbrecht**

PhD, Stanford
University,
professor

**Alexander
Zholkovsky**

PhD, University
of South Carolina,
professor

**Andrey
Zorin**

Dr. habil. Oxford
University, profes-
sor / The Moscow
school of social and
economic sciences,
professor

**Boris
Kolonitskii**

Dr. habil. European
University at St. Pe-
tersburg, professor /
St. Petersburg
Institute of History,
Russian Academy
of Sciences, leading
researcher

**Alexander
Lavrov**

Dr. habil. Full member
of Russian Academy
of Sciences Institute
of Russian Literature
(the Pushkin House),
Russian Academy
of Sciences, leading
researcher

Mark Lipovetsky

Dr. habil. Columbia
University, professor

**John
Malmstad**

PhD, Harvard Univer-
sity, professor

**Alexander
Ospovat**

University of Califor-
nia, Los Angeles;
Research Professor

**Pekka
Pesonen**

PhD, University of
Helsinki, professor
emeritus

**Oleg
Proskurin**

PhD, Emory Uni-
versity, professor

**Roman
Timenchik**

PhD, The Hebrew
University of
Jerusalem, professor

**Pavel
Uvarov**

Dr. habil.
Corresponding
member of Russian
Academy of Sciences.
Institute of World
History, Russian
Academy of Sciences,
research professor /
HSE University,
professor

Alexander Etkind

European University
Institute (Florence)

**Mikhail
Yampolsky**

Dr. habil. New York
University, professor