

литературное  
**НОВОВОВЕ**  
обозрение

Содержание

№

173

[1'2022]

НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

**7** *Дмитрий Голышко.* кругом невозможно 3D (три фрагмента)

АВАНГАРД ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬСТВА:  
ОТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПРОЕКТА  
К СОЦИАЛЬНОМУ ПРОРЫВУ

*Составители блока* Ольга Соколова и Сергей Ушакин

**12** *Ольга Соколова, Сергей Ушакин.* От составителей

**16** *Денис Иоффе.* К вопросу о политическом и социальном  
в жизнестроительном аспекте модернистской экономики  
культуры. Экскурсы в историю и теорию

**34** *Павел Арсеньев.* От словотворчества к словостроительству:  
Винокур, Платонов, Третьяков в дискурсивной инфраструк-  
туре авангарда

**62** *Ольга Соколова.* Лингвосоциальная инженерия авангарда  
1920-х годов: «Взятие Зимнего» Николая Евреинова и Сво-  
бодная Республика Фьюме Габриеле Д'Аннунцио

- 81** *Джон Э. Боулт.* Крылья свободы: Петр Митурич и аэроконструктивизм
- 92** *Лариса Пискунова, Игорь Янков.* Авангард на Урале: идея и памятник

ПРОБЛЕМЫ ОБРАЩЕНИЯ СО СТАЛИНСКИМ  
ПРОШЛЫМ В СССР

- 102** *Михаил Габович.* Отражения на фоне: советская интеллигенция и германское покаяние

ДОМАШНИЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ СОБРАНИЯ  
ПОЗДНЕСОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

*Составитель блока Илья Кукулин*

- 122** *Илья Кукулин.* От составителя
- 125** *Максим Лукин.* Домашние собрания, социальные сети и биографическая стратегия А.Г. Громовой (1916–1981)
- 140** *Анна Писманик.* «Лианозовский круг» и изобретение новых режимов публичности в СССР 1950–1960-х годов
- 152** *Антонина Белугина.* Семинар М. Шейнкера и А. Чачко и институт эстетических дискуссий в неофициальной советской культуре 1970 — 1980-х годов

ЛИТЕРАТУРА ПРЕДЕЛЬНОГО ОПЫТА

- 173** *Елена Михайлик.* Варлам Шаламов: Призраки сюжета
- 191** *Михаил Коноваленко.* Мандельштам и Баобаб (*Etwas Ungereimtes*: об одной маленькой целановской нелепости)
- 198** *Григорий Беневич.* Поэтика онтологии и предельного опыта: о поэме Ольги Берггольц «Твой путь»

ЛЕНИНГРАДСКИЙ АНДЕГРАУНД REVISITED:  
ЭПИСТОЛЯРНЫЙ РОМАН

- 218** *Александр Скидан.* От редактора
- 219** *Татьяна Ретивова.* Вместо «я тебя люблю» пиши «расцвела сирень»
- 226** *Александр Миронов.* Письма к Татьяне (публикация и подготовка текста *Николая И. Николаева*)

## ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

- 247** *Александр Житенев.* Одностроки-«страницы» в рукописях Г. Айги

## ПРОЧТЕНИЯ

- 263** *Евгений Сошкин.* Правило левой щеки: О невольных конъектурах при цитировании по памяти в свете статистического анализа

## ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 287** *Максим Лепехин (Константин Чадов).* Буквально — танец (Рец. на кн.: Краснопер И. Нитки торчат. М., 2021)
- 292** *Геннадий Кацов.* «...затерянные в волнах галоперидолового моря» (Рец. на кн.: Коркунов В. Последний концерт оркестра-призрака. Екатеринбург; М., 2021)
- 297** *Петр Казарновский.* Нет дыма без огня (Рец. на кн.: Ванталов Б., Konstrictor В. Петарды. СПб., 2021)
- 302** *Алексей Масалов.* Политика любви (Рец. на кн.: Кузьмин Дм. Искусство обнимать любимых во сне. М.; СПб., 2020)

## БИБЛИОГРАФИЯ

### ОБ АВАНГАРДЕ И ВОКРУГ НЕГО

- 307** *Анна Яковец.* Жестокое воображение: сюрреалисты читают маркиза де Сада (Рец. на кн.: Mahon A. The Marquis de Sade and the Avant-garde. Princeton, 2020)
- 314** *Сорин Брут (Никита Павловской).* Ленинградский нон-конформизм и современное искусство Петербурга в новых исследованиях (Обзор)
- 327** *Евгений Савицкий.* Критическая теория трагедии как протоавангардная школа революции (Рец. на кн.: Mrugalski M. Tragödie und Revolution: Die Kritischen Tragödientheorien als Ästhetiken der Praxis in Deutschland, Polen und Russland. 1789–1848–1917. Paderborn, 2021)
- 337** *Сергей Ташкенов.* Тошнотворная драма: от отвращения к катарсису (Рец. на кн.: Ablett S.J. Dramatic Disgust: Aesthetic Theory and Practice from Sophocles to Sarah Kane. Bielefeld, 2020)

- 345** *Андрей Топорков.* Русская магия XVII века глазами американского историка (Рец. на кн.: Кивельсон В. Магия отчаяния: Моральная экономика колдовства в России XVII века / пер. с англ. В. Петрова. СПб., 2020)
- 368** *Вера Мильчина.* Гюго в наморднике (Рец. на кн.: Truel M. Victor Hugo en Russie et en URSS. P., 2021)
- 377** *Сергей Фокин.* Достоевский во французском флере (Рец. на кн.: Niqueux M. Dictionnaire Dostoïevski. P., 2021)
- 383** *К.Ю. Лаппо-Данилевский.* Русская философия в Земле Израиля (Рец. на кн.: Russian Philosophy in Exile and Eretz-Israel. Vol. 1, Part 1, 2. Jerusalem, 2019)
- 388** Новые книги

#### Х Р О Н И К А   Н А У Ч Н О Й   Ж И З Н И

- 403** *Анна Яковец.* Упражнения в искусстве репаративности: парадоксы близости в конференциях 2020—2021 годов
- 415** *Ксения Гусарова.* Цифровые платья, медицинские маски и шапка с рогами: ключевые темы конференций 2020—2021 годов в области исследований моды
- 428** *Александр Лаврентьев.* Шестой Международный гелологический конгресс «Смех и юмор в глобализирующемся мире» (РГПУ им. А.И. Герцена, 12—15 мая 2021 года)
- 434** Errata
- 435** Наши авторы
- 437** Summary
- 441** Table of Contents
- 444** Our authors

## Редакция

- Ирина Прохорова** (основатель и учредитель журнала) *канд. филол. наук*
- Татьяна Вайзер** (шеф-редактор) *канд. филос. наук; PhD*
- Даниил Аронсон** (теория) *канд. филос. наук*
- Ольга Аннанурова** (история) *магистр культурологии*
- 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 им. 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), ведущий научный сотрудник

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

**Джон Малмстад**  
PhD. Гарвардский университет, профессор

**Александр Осповат**  
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 социальная поэзия

Дмитрий Голышко

## кругом невозможно 3D

(ТРИ ФРАГМЕНТА)

*голос депрессии так (и есть)*

нахождение в (и есть) вымирание /от усталости/  
солярий (и есть) непруха соляная /от усталости/  
болезнь (и есть) излечение болезни /от усталости/  
загадка (и есть) отгадка простенькая /от усталости/  
проблема (и есть) от ворот поворот /от усталости/  
тайна (и есть) отсутствие тайны /от усталости/  
маркер (и есть) маркировки стирание /от усталости/  
мужчина (и есть) нехватка мужества /от усталости/  
женщина (и есть) недостача тяжести /от усталости/  
вирус (и есть) признак выздоровления /от усталости/

почка (и есть) орган донорский /от усталости/  
желудок (и есть) этанолом промытое /от усталости/  
лицо (и есть) в грязь ударенное /от усталости/  
пятка (и есть) нежелание на носок /от усталости/  
стяжка (и есть) недобор притяжения /от усталости/  
война (и есть) мировая подписанная /от усталости/  
локоть (и есть) вражда к подлокотнику /от усталости/  
испражнение (и есть) дыхание спертое /от усталости/  
частота (и есть) нечто вычисляемое /от усталости/  
задвиг (и есть) выдвигание внутрь /от усталости/

сахар (и есть) лактоза переносимая /от усталости/  
деменция (и есть) дефицит делириума /от усталости/  
побудка (и есть) в сумасбродство уход /от усталости/  
дембель (и есть) на передовую призыв /от усталости/  
экзема (и есть) озорство подкожное /от усталости/

земля (и есть) из-под ног уходящее /от усталости/  
паук (и есть) паутина недоплетенная /от усталости/  
вдали (и есть) вблизи раскромсанное /от усталости/  
труп (и есть) боязнь на столе залечь /от усталости/  
теснота (и есть) широко распахнутое /от усталости/

драга (и есть) не изгрызенный грунт /от усталости/  
близость (и есть) жуть прикосновения /от усталости/  
плесень (и есть) неги гнойных грибков /от усталости/  
кобла (и есть) тут не пахнет насилием /от усталости/  
крестик (и есть) нолик выскобленный /от усталости/  
плюха (и есть) тесто недопеченное /от усталости/  
платежка (и есть) пени в квитанции /от усталости/  
фалафель (и есть) вместо нута добавили /от усталости/  
плакса (и есть) зенки враз подмоченные /от усталости/  
жетон (и есть) вниз монетоприемника /от усталости/

шкварка (и есть) подгорелым несет /от усталости/  
степлер (и есть) накладные не сшитые /от усталости/  
стадо (и есть) к водопою не подползти /от усталости/  
чудо (и есть) не дожидаясь откинулся /от усталости/  
деньги (и есть) минус на карточке /от усталости/  
панцирь (и есть) трещит роговой щиток /от усталости/  
сапог (и есть) подметка дуба дала /от усталости/  
пирог (и есть) мясо рубленое не свежо /от усталости/  
мотор (и есть) не заводится битый час /от усталости/  
засол (и есть) нетерпимость к пряному /от усталости/

канат (и есть) не туда перетянутое/от усталости/

*голос дипломанти* <предпочитая не>

<предпочитая не> перебирать с поднесенным  
<предпочитая не> очернять солярную непруху  
<предпочитая не> рассчитывать на нитку живую  
<предпочитая не> запивать горячечным жмыхом  
<предпочитая не> заедать отрубями пойло

<предпочитая не> переспать с консольной панелью  
<предпочитая не> эротизировать разрывы  
<предпочитая не> гальванизировать обломки  
<предпочитая не> домогаться ненужного удвоения  
<предпочитая не> коптить небо законопаченное

<предпочитая не> распоряжаться ничейным  
<предпочитая не> растрачивать сычуг понапрасну  
<предпочитая не> укладываться в заданные сроки



- <предпочитая не> кадрить и не ударять за теми
- <предпочитая не> преследовать после промаха
  
- <предпочитая не> эпатировать несбыточным
- <предпочитая не> предугадывать чем свернется
- <предпочитая не> капитулировать при встрече
- <предпочитая не> приумножать недостатки
- <предпочитая не> склоняться к паллиативным
  
- <предпочитая не> кондиционировать помещение
- <предпочитая не> закапываться в непрерывность
- <предпочитая не> подмываться некияченой
- <предпочитая не> продавливать линию в спорах
- <предпочитая не> распускать руки бесцельно
  
- <предпочитая не> нарушать чужое пространство
- <предпочитая не> угрожать неисполнимым
- <предпочитая не> забиваться в угол и лайкать
- <предпочитая не> пробрасываться достоянием
- <предпочитая не> обзванивать подряд многих
  
- <предпочитая не> ломиться в открытые настезь
- <предпочитая не> отряхивать крохи чванства
- <предпочитая не> паниковать когда атакует
- <предпочитая не> прокрастинировать спозаранку
- <предпочитая не> подавлять позывы к суицидальным
  
- <предпочитая не> пенять на мебели распаковку
- <предпочитая не> зашпынять рядом подставленное
- <предпочитая не> учинять расправу над пришлым
- <предпочитая не> расплыться на сиюминутное
- <предпочитая не> разряжаться в резервуарное
  
- <предпочитая не> оприходовать что ни попада
- <предпочитая не> ощериваться на упущенное
- <предпочитая не> перепихиваться с посторонними
- <предпочитая не> пересекаться с давно бывшими
- <предпочитая не> обращаться к вышестоящим
  
- <предпочитая не> замутить отмечание заранее
- <предпочитая не> заморачиваться ненужным
- <предпочитая не> манить близостью не ближних
- <предпочитая не> запороливать массив данных
- <предпочитая не> обескураживаться непризнанием
  
- <предпочитая не> предпочитать по мере возможной

голос доксы [возлюби]

не возжелай а [возлюби] и возьми за правило  
жесткий императив [возлюби] не возыметь имхо  
непруху солярную [возлюби] по самое не могу а не то  
не просирай а [возлюби] достигнутое спазмом  
[возлюби] тебя тут не стояло и кстати не залежалось  
[возлюби] себя насекомое 3.0 наружные хитины  
себя [возлюби] заусенец 3.0 убористые заслонки  
[возлюби] блядь в колонии исправительной 3.0 пикнуть  
в обезьяннике блядь [возлюби] ласточкой 3.0 пытки  
[возлюби] свою пятку 3.0 ее natoптышей микротравмы

[возлюби] слизевика растяжку в состоянии доядерном  
[возлюби] планерки расписание в тайм-менеджменте  
деление клетки неполноценной [возлюби] в разрезе  
[возлюби] надругайся над генетическим материалом  
[возлюби] подсчитай навар выручку в криптовалюте  
першение в горле 2.0 [возлюби] после команды  
[возлюби] ячейки прорыв 2.0 в нейросети убитой  
[возлюби] температуры скачок 2.0 при гриппозном  
пакет обновлений 2.0 [возлюби] при перестановке  
[возлюби] помутнение сознания 2.0 возле изголовья

заваленный горизонт [возлюби] после выхода из транса  
[возлюби] поломку при расстройстве диссоциативном  
[возлюби] ритмические удары при снижении кровотока  
где ни попадя [возлюби] употребление анаколуфа  
[возлюби] татуировку в зоне бикини где там наколка  
устрани постоянного партнера 1.0 [возлюби] сексбота  
устаканенные отношения 1.0 [возлюби] запоздало  
[возлюби] затянутое на талии 1.0 электродов мурчание  
после прерванного коитуса 1.0 [возлюби] не в обиду  
[возлюби] невыебные обнимашки 1.0 напропалую

[возлюби] цифровой отпечаток оставленный не там где  
дивергенцию длительного нигде [возлюби] превратно  
[возлюби] ревербератор где-то работающий вхолостую  
пароксизмы сомнения [возлюби] опорожниться где бы  
куда кондуит подевали [возлюби] где тут матрикул  
[возлюби] агентурную сцепку 0.0 за отчисления  
агентство непосланного 0.0 [возлюби] по наклонной  
агентурность следствия 0.0 [возлюби] беспричинно  
[возлюби] обездвиженного агента 0.0 на грани засыпа  
постправды агентное состояние 0.0 [возлюби] брыкаясь

кругом невозможно 3D (три фрагмента)

[возлюби] направление мысли неотличимой от изотопа  
мыслительную процедуру [возлюби] никуда ниоткуда  
[возлюби] замыслить кого отжарить замесить вечерину  
домыслы о невозвратном [возлюби] наклоняясь  
немыслимые домогательства [возлюби] помаленьку  
лавровый лист о.о.о [возлюби] в тарелке рыбного супа  
[возлюби] ревеневый компот о.о.о родом из детства  
через мясорубку пропущенное о.о.о [возлюби] сытно  
[возлюби] ассорти о.о.о нашинкованное на терке  
[возлюби] кухонный комбайн о.о.о стоящий без дела

свое недомашнее [возлюби] страх ужас и странность

*примерно середина 2018 – примерно середина 2021*

# Авангард жизнестроительства: От эстетического проекта к социальному прорыву

Составители Ольга Соколова и Сергей Ушакин

## От составителей

From the Editors

**Ольга Соколова** (Институт языкознания РАН; отдел теоретического и прикладного языкознания, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) [olga.sokolova@iling-ran.ru](mailto:olga.sokolova@iling-ran.ru).

**Сергей Ушакин** (Принстонский университет, профессор кафедры антропологии и кафедры славянских языков и литератур; PhD) [oushakin@princeton.edu](mailto:oushakin@princeton.edu).

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_12

**Olga Sokolova** (Dr. habil.; Senior research fellow, Department of theoretical and applied linguistics, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences) [olga.sokolova@iling-ran.ru](mailto:olga.sokolova@iling-ran.ru).

**Serguei Alex. Oushakine** (PhD; Professor, Department of Anthropology and Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University) [oushakin@princeton.edu](mailto:oushakin@princeton.edu).

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_12

В этом блоке представлены тексты, по-разному осмысляющие концепцию жизнестроения, которую Николай Чужак разрабатывал в цикле статей 1920-х годов, начиная с программного текста «Под знаком жизнестроения», опубликованном в первом номере журнала «ЛЕФ» 1923 года. «Формовка» жизни, «речевка» лозунга, «смычка» с материальной жизнью — эти идеи стали ответом на требования нового времени — времени не только смены вех и мены всех, но и экономической модернизации, технизации искусства и «крутого» перелома социальных институций. Общей установкой 1920—1930-х годов была разработка концепции организации общества, быта и индивида при помощи коллективных эстетических средств. Став «единым радостным процессом ритмически организованного производства товаро-ценностей в свете будущего», искусство должно было выступить в роли «метода строения жизни» [Чужак 1923: 15]. Новые режимы производственно-эстетической гибридности и коллективно-персональной институциональности становятся маркерами эпохи, переключаясь с идеями «производственного искусства» и «литературы факта» С. Третьякова, Б. Арватова, А. Гана, А. Гастева и других.

Стимулом для переосмысления идей жизнестроения в свете современных гуманитарных подходов стала конференция «Авангард жизнестроительства: от эстетического проекта к социальному прорыву», которая прошла 28—30 октября 2019 года на площадке Мультимедиа Арт Музея Москвы (МАММ), в организации которой также принял участие Государственный музей В.В. Маяковского. В данный блок вошла лишь небольшая часть работ, которые были представлены на конференции. Полный обзор конференции был опубликован в № 171 (5/2021) «Нового литературного обозрения».

Блок охватывает ключевые линии жизне-, быто-, слово- и искусствоведения, намеченные в рамках разветвленной лэфовской программы эстетической и институциональной перестройки. Многочисленные революции — политическая и социальная, технологическая и языковая — осмысляются в формате единого эксперимента жизнестроения, глобального производственного «продвига», который шел по пути не диалектического синтеза искусства и быта, а новой «техничко-биологической целесообразности» [Арватов 1930: 9] и «многовидной напевной ритмики» искусства дня, где «ритмика искусства — ритм труда — это едино» [Чужак 1923: 36].

Такой подход активизировал политический потенциал обыденного высказывания, делая сырье реальности фактом жизнестроения, наполняя слово «глагольной энергией» и стараясь «оглаголить, то есть сделать действенным, все, что только возможно» [Арватов 2020: 133]. Массовая «обработка лозунга», поставленного на «вещный конвейер» [Третьяков 2016: 397], подвергает формовке материал социума и институций. Идеи об искусстве как «массовом действе» Алексея Гана [Ган 1922: 1], о «коллективном авторе» и «коллективном актере» Николая Евреинова [Nikolai Evreinov 2016: 27] обретают все большую популярность в современных антропологических экспериментах с новыми формами взаимодействия эстетического и политического — будь то поэтический активизм Кирилла Медведева, Романа Осминкина, Галины Рымбу, коллективный документальный проект «Театр.doc», мультимедийный кино-арт-проект «Дау» Ильи Хржановского или политические «монстрации».

Массовое производство, пришедшее на смену ремесленной промышленности в ходе технологической революции, ознаменовало сдвиг от «художественной промышленности к искусству в производстве» [Заламбани 2003: 64]. Множественность революций раннесоветской эпохи, породившая разнонаправленность практик жизнестроения, спровоцировала и разнообразие способов их осмысления в настоящем блоке.

Открывает блок статья **Дениса Иоффе**, предлагающая обзор экономических теорий исторического модернизма. Всесторонне рассматривается история и теория вопроса о промышленной революции как источнике экономического и эстетического перелома в европейских культурах. Индустриальная революция задает основные векторы для обновления в области техники и технологии, искусства и литературы, формируя базовые механизмы и векторы развития жизнестроительного проекта. В статье специальное внимание уделено особенностям культурно-экономического проекта раннесоветского авангарда, формирующего «новую околоиндустриальную эстетику устанавливающейся экономики жизни». В основе этой новой эстетики заложены идеи коллективности творческого акта как производства, агитационной мобилизации искусства и протекционизма Идеологии, которая начинает взаимодействовать с прежде безмолвными массами.

Анализ перехода между идеологиями и литературным процессом, а также техники материализации «революции языка» на сдвиге от индивидуального авангардного словотворчества к массовому словостроительству, осмысливаются в статье **Павла Арсеньева**. Механизация базового медиума — полиграфии — и медиатизация эстетики формируют новый материально-технический источник жизнестроительного проекта, которым становится газета. Подробно анализируются технологические параметры формирования нового медиа и выявляются разные подходы к проблеме «языка газеты», включающие оппозицию поэтического языка и обыденного высказывания, функциональных стилей речи и техник письма, фактографии жизни и разотчуждения быта. На основе работ Г. Винокура, А. Платонова и С. Третьякова выделяются основные лингвистические, теоретические и практические подходы к поставленным проблемам.

В статье **Ольги Соколовой** акцент переносится на механизмы продуцирования жизнестроительной концепции в разных национальных художественных практиках авангарда и модернизма. Эстетико-технологические принципы инженерии вербальных и невербальных форм выражения вместе с параметрами массовой коммуникации позволяют сопоставить два гибридных художественно-политических проекта 1920-х годов: «Взятие Зимнего» (1920) Н. Евреинова и Свободную Республику Фьюме (1919—1921) Г. Д'Аннунцио. В статье выявляются как общие для двух жизнестроительных моделей аспекты перформативности речевых и политических актов, так и специфические характеристики темпоральности и сдвига субъективности.

Отталкиваясь от проблемы субъективной организации, **Джон Боулт** в своей статье ставит вопрос о гипотетической возможности реализации жизнестроительного проекта в художественно-инженерных практиках 1920-х годов на примере аэродинамических экспериментов Петра Митурича. Проблематизация идеи «аэроконструктивизма» в ее практическом воплощении — в виде сконструированного П. Митуричем «Летуна» — позволяет говорить о множественных формах воплощения идеи жизнестроения, как получивших возможность материализации, так и оставшихся за границами общего социально-художественного поля. В таком сдвиге от изобразительного искусства к технологическим формам эстетического производства реализуется проект художника-инженера как участника процесса социального строения.

Другой вектор воплощения идей жизнестроения, на этот раз успешно материализованного в раннесоветской урбанистике, представлен в тексте **Ларисы Пискуновой** и **Игоря Янкова**. Это эссе представляет собой репортаж с места действий — фотосводку наследия архитектурного конструктивизма, сохранившегося в Екатеринбурге (с 1924 года город назывался Свердловск). Уникальный визуальный ряд сопровождается описанием ключевых архитектурных объектов «столицы конструктивизма», включая знаменитые «Городок чекистов», «Белую башню», здание Облисполкома и др. В статье рассматриваются источники концентрации архитектурного наследия в Свердловске, тонкости материально-технического и эстетико-идеологического воплощения конструкций. Критически осмысливается парадоксальная ситуация современной утраты связей — не только экономических, но и символических — с авангардным прошлым.

Проблемное поле жизнестроения, формирующееся во взаимодействии политики и эстетики, технологий и языка, преодоления «сырья» жизни и мас-

сового создания «вещи», создает сложно стратифицированную зону искусства-производства. Осмысление механизмов организации такого синтеза и валентностей, образующих «смычку» материального и вербального, коллективного и индивидуального, мотивирует исследователей на поиск дальнейших ходов в направлении анализа жизнестроения.

## Библиография / References

- [Арватов 1930] — *Арватов Б.* Об агит- и проз-искусстве. М.: Федерация, 1930.  
(*Arvatov B.* Ob agit- i proz-iskusstve. Moscow, 1930.)
- [Арватов 2020] — *Арватов Б.* О Маяковском. М.: Common place, 2020.  
(*Arvatov B.* O Mayakovskom. Moscow, 2020.)
- [Ган 1922] — *Ган А.* Конструктивизм. Тверь: Тверское издательство, 1922.  
(*Gan A.* Konstruktivizm. Tver', 1922.)
- [Заламбани 2003] — *Заламбани М.* Искусство в производстве. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2003.  
(*Zalambani M.* Iskusstvo v proizvodstve. Moscow, 2003.)
- [Третьяков 2016] — *Третьяков С.* Биография вещи // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. II. Материалы / Под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 394—398.  
(*Tret'yakov S.* Biografiya veshchi // Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. Vol. II. Materialy / Ed. by S.A. Oushakine. Ekaterinburg; Moscow, 2016. P. 394—398.)
- [Чужак 1923] — *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 12—39.  
(*Chuzhak N.* Pod znakom zhiznestroeniya // LEF. № 1. P. 12—39.)
- [Nikolai Evreinov 2016] — Nikolai Evreinov & others. The Storming of the Winter Palace / Ed. by I. Arns, I. Chubarov, S. Sasse. Zurich; Berlin: Diaphanes, 2016.

Денис Иоффе

# К вопросу о политическом и социальном в жизнестроительном аспекте модернистской экономики культуры

ЭКСКУРСЫ В ИСТОРИЮ И ТЕОРИЮ

Dennis Ioffe

Debating Theoretical and Political Aspects of Modernist Economy of Culture:  
Life-creation/life-building and Beyond

**Денис Иоффе** (Брюссельский университет, школа языков и литератур факультета литературы, перевода и коммуникации; профессор, заведующий отделением русского языка и литературы; PhD) denis.ioffe@ulb.ac.be.

**Ключевые слова:** модернизм, cultural studies, жизнетворчество, экономика культуры, жизнестроительство, русский авангард, советский авангард

УДК: 75.03+74.01/821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_16

В статье рассматриваются аспекты теории и истории раннего советского модернизма и авангарда через осмысление комплексных механизмов позднеиндустриальной экономики культуры и ее различных базисных институций. Особый упор сделан на мотивику и прагматику теорий международного модернизма и раннесоветского жизнестроения в ракурсе нового режима общественного существования.

**Dennis Ioffe** (PhD; Associate Professor, Titulaire de la Chaire de langue et littérature Russe, Département d'enseignement de Langues et Lettres, Faculté de Lettres, Traduction et Communication; Université libre de Bruxelles) denis.ioffe@ulb.ac.be.

**Key words:** modernism, cultural studies, life-creation, economics of culture, life-building, Russian avant-garde, Soviet avant-garde

UDC: 75.03+74.01/821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_16

The article analyzes various aspects of theory and history of early Soviet modernism and avant-garde debated sub specie comprehension of complex mechanisms of late-industrial economy of culture and its fundamental institutions. Particular emphasis is placed on theoretical pragmatics of international modernism and early Soviet 'life-building' envisaged through the perspective of the new suggestive regime of experimental social environment.

Соединить искусство с трудом, труд — с продукцией,  
а произведенные предметы — с повседневной жизнью.

*Н. Тарабукин. От мольберта к машине (1923)*

Со времен изучения первичного функционирования *институций* немецкого романтизма, рассмотренных в том числе с точки зрения их политики и экономики [Ziolkowski 1992], немало исследований было посвящено аналогичным аспектам наследующего романтизму *большого стиля модернизма* и порожденного им *авангарда*<sup>1</sup>. Разговор о политике и экономике культуры можно,

1 Об «эротических» институциях русского и международного модернизма см. обзорный том: [Иоффе 2008].



в частности, вести в русле работ Марка Шелла и Марты Вудманси, известных под общим названием «Новая критика культуры и экономики» [Woodmansee, Osteen 1999], которые во многом определили ракурс и направление исследований экономических институций художественной культуры (то есть литературы и искусства) последних нескольких десятилетий<sup>2</sup>. Много интересного на тему взаимоотношений искусства и экономики представлено в работе Поля Делани, посвященной проблемам экономики модернизма, которые рассмотрены на примере «монетарного выживания» канонических британских авторов [Delany 2002].

В данном контексте важен вклад Жан-Жозефа Гу — французского философа, эстетика и теоретика, участника авангардной группы «Тель кель». В своих работах 1970-х годов Гу заново переосмысливает «структурную гомологию» символической связи между концептологией денег и различными языками человеческого дискурса, заново используя многие монетарные метафоры в описании мира художественных практик и репрезентаций. По-прежнему ценны две его влиятельные работы — «Фрейд, Маркс: экономика и символизм» («Freud, Marx: Economie et symbolique», 1973) и «Иконоборцы» («Les iconoclastes», 1978), доступные также в сокращенном английском переводе [Goux 1990]. Можно говорить о значимом вкладе Гу в ту область знания, которая в критике обычно обозначается как «междисциплинарные исследования семиотики ценности». Это направление развивает знакомые нам еще со времени классического исследования Марселя Мосса о даре [Mauss 1925] вопросы комплексной теории символического обмена, который у Гу называется «concept of exchange». Эта проблематика в свою очередь дополняет хорошо известные уже начиная с 1970-х годов теоретические труды Жана Бодрийяра, объединенные в ценной книге «L'échange symbolique et la mort» (1976) (в русском варианте «Символический обмен и/или смерть»). Параллельные моменты рассматриваются в различных исторических программах осмысления разноплановых форм социально-креативного обмена: начиная со второй половины XIX века у Джорджа Херберта Мида, а затем и у Джорджа Каспара Хоманса — имеется в виду «символический интеракционизм», развиваемый также Хербертом Блумером и Чарльзом Хортоном Кули («зеркальная символическая коммуникация»). Общая сфера этих новаторских штудий напрямую связана с отдельной отраслью теоретической социологии, известной как «теория социального обмена» (см.: [Cook, Emerson 1987]).

В России соответствующая проблематика также плодотворно исследуется, начиная с немаловажного новаторского сборника Теодора Грица, Владимира Тренина и Михаила Никитина «Словесность и коммерция», вышедшего в 1929 году под редакцией Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума. В последнее время эта тематика активно изучается Михаилом Макеевым — в основном на важном материале экономики жизненных и публикационных стратегий образцового русского поэта — (прото)социал-демократа Николая

---

2 В этом ценном и новаторском сборнике (коллективной монографии) помещены многие экспериментальные статьи, проливающие свет на сложные взаимоотношения литературы Нового времени и монетарных проблем экономики. Укажем такие характерные смыслообразующие главы, как «Портрет человека экономического в юности», «Кто платил за модернизм?», «Литературная/культурная экономика», «Экономический дискурс и вопрос марксизма», «Либидинальная экономика Лиотара» и др.

Некрасова. Основной принцип работы едва ли не всех журнальных проектов Николая Некрасова был по преимуществу фундирован домодернистским и доиндустриальным состоянием «природы вещей» в экономике *символических форм* социального обмена, господствовавшего в российской *империи чувств* и практик.

Терминологию описания символических форм как таковых мы здесь используем по контрасту с классическим философским трехтомником Эрнста Кассирера, экспертно-экспериментально сформулировавшим в 1920-е годы основную теорию (посткантианского) идеалистического описания концептологии таких значимых *протопонятий*, как «миф» и «язык»<sup>3</sup>. Бытуя в доиндустриальном социальном имперском измерении, практически все литературно-коммерческие испытания Некрасова оказывались востребованы простой линейной системой координат. Разрушение важных эстетических принципов истории существования искусств, где абстрактно-умозрительный творец выступает под простым лозунгом «Чей хлеб я ем, того и песни пою», показано в ценной и новаторской работе Левина Людвиг Шюккинга «Социология литературного вкуса» [Шюккинг 1928]. Некрасовский культурно-экономический *проект* успешной выживаемости литературного продукта в домодернистской России неминуемо оказывается крайне значимым опытом приготовления дальнейших судеб культурного эксперимента, который в конце концов начнется на этой территории в связи с периодом русских революций. Опыт сходного направления был в свое время связан с Александром Пушкиным, для партикулярной экономики которого литературные доходы также играли весомую роль.

Что собой представляет политическая экономика модернизма с точки зрения его институций и как она вообще возможна в теоретическом плане? Как можно в процессе ответа на этот вопрос определить основные узлы модернистской и авангардистской социоэкономической и политической институциональности на европейском и российском сравнительном материале? Здесь в первом приближении неизбежен разговор о темах, так или иначе связанных с «исторически осмысляемой политикой модернизма и авангарда», и о таких критиках, как Раймонд Вильямс, Ренато Поджоли и Петер Бюргер (см.: [Ioffe 2017]). По контрасту с модернизмом русский «революционный авангард» почти неизменно вел речь о несколько иных сложносочлененных индустриальных материях борьбы за условно-символический ресурс выживания [Ioffe, White 2019]. Экономика русского модернизма апеллировала к другим узлам жизнеспособности, не прямо коррелировавшим с экономическими параметрами продаж. Происходил новый диалектический регресс к практике спонсорского меценатства, но в роли просвещенного финансиста должна была выступать уже идеология как таковая [Ioffe 2012a; Иоффе 2010]. Просветительная и эстетствующая ипостась этой идеологии могла варьироваться, так сказать, от Дзержинского к Менжинскому, от Луначарского к его приемнику — организатору ликбезов Андрею Бубнову. Против примитивизирующего и по факту архаически-прямолинейного подхода к поэтике как к производству «натуральных ценностей» без учета особого рода нюансов и личностных затрат восставал

3 См. оригинальные издания: Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 1: Die Sprache (1923); Bd. 2: Das mythische Denken (1925); Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis (1929). Berlin: B. Cassirer.

Владимир Маяковский в своем ныне хрестоматийно известном «виртуально-публичном» и полунинтимном разговоре с новосоветским фининспектором:

Поэзия —  
та же добыча радия.  
В грамм добыча,  
в год труды.  
Изводишь  
единого слова ради  
тысячи тонн  
словесной руды.  
Но как  
испеляюще  
слов этих жжение  
рядом  
с тлением  
слова-сырца.  
Эти слова  
приводят в движение  
тысячи лет  
миллионов сердца.

[Маяковский 1957: 121—122]

Стержневой методологической и смысловой основой наших размышлений *de facto* становится парадигматика «эксперимента», осуществляемая в тех или иных сферах жизни, духа и бытования общества. Эвристическая база эксперимента фундируется едва ли не во всех планах человеческого опыта, что помимо точных наук и наук о природе также включает в себя социум и культуру. Размышление о том, как устроено «общество модерна» и как оно функционально работает, за счет каких факторов собственно управляется, во многом связано с возможностью условного осуществления (и овеществления) некоего рода «социального эксперимента», чья разветвленная *ризома* утвердилась в Российской империи в период великой революции и последовавшего за ней серийного перелома (и слома) ранее бытовавших практик и операционных ценностей. Вся многосложная сфера результирующей из этого креативной деятельности, по сути, всегда находилась в фокусе внимания модернистской трансгрессивной утопии, которая развивалась как на Западе, так и в России (см.: [Ioffe 2011]). Модернист-экспериментатор в этом ракурсе уподобляется исследователю, физически и ментально вовлеченному в наблюдаемую им событийную панораму явлений как творческих, так и социальных. Квестивная (и отчасти суггестивная) практика «документально-творческого наблюдения» будет далее освоена Сергеем Третьяковым и его соратниками. Можно в целом заключить, что *типический эксперимент* в некотором смысле неизменно «заточен» на медитативное изучение самой природы всякого данного в чувственных фактах культурного или социального явления посредством той или иной испытательной структуры, приготавливаемой в соответствии с ферментом самого этого феномена (см.: [Ioffe 2012b]).

Согласно видному теоретику Пролеткульта и провиденциальному левовцу Борису Арватову, новое искусство было по-настоящему призвано запустить осо-

бую экономическую реальность, как бы заново переформулируя идею коллективности творческого акта. На практике, по мнению теоретика-диалектика, это означало, что «пролетарские художественные коллективы должны войти в качестве сотрудников в объединение того производства, материал которого оформляет данный вид искусства» [Арватов 1926: 98]. Далее более подробно обосновывается тот факт, что, скажем, «Агит-театр» станет интегральной частью *новой социальной власти*, будучи целенаправленно (от)мобилизован всей меняющейся жизненной реальностью. По мысли Арватова, поэты должны формально встать на учет в некие «журнально-газетные объединения», с тем чтобы далее тесно взаимодействовать «с лингвистическими обществами». Как отмечает подвижник теории авангардного жизнестроения, «при такой структуре художественного труда отдельные художники становятся сотрудниками инженеров, ученых, администраторов, организуя общий продукт, руководясь не личными побуждениями, а объективными потребностями общественного производства, выполняя задания класса в лице его организационных центров» [Там же: 104]. Не удивительно, что само искусство Арватов воспринимал как непосредственное, сознательно и планомерно используемое *орудие жизнестроительства* — каковое инструментальное производство и представляет собой «формулу существования истинно пролетарского искусства» [Там же: 115].

В хрестоматийно значимом труде «Искусство и революция» (1849) один из скрытых зачинателей мирового (постромантического) синтетического премодернизма Рихард Вагнер отметил несколько принципиальных узлов, как бы предвосхищающих героический политический авангард жизне(у)строения. Вагнер, в частности, провокативно-терапевтически рассуждал о том, что (европейское) общество рано или поздно «достигнет прекрасного, высокого уровня человеческого развития» не исключительно «с помощью искусства», но «при содействии неизбежных будущих великих социальных революций». Развивая синестетически-синтетические идеалы общественно значимого творчества, будучи скрытым пионером концептуализма, Вагнер пророчит, что «театральные представления» по своей сути станут «первыми коллективными предприятиями», и в итоге «все мы сделаемся художниками в том смысле, что, как художники, мы сумеем соединить наши усилия для *коллективного свободного действия* из любви к самой художественной акционности». В этой протоконцептуалистской проповеди (или провидении) содержится краеугольная суть вагнерианского жизнетворческого синтеза искусств. Согласно Вагнеру, «искусство и его учреждения» в будущем, очевидно, «могут сделаться предвестниками и моделью всех будущих коммунальных учреждений». Как полагает немецкий композитор, «идея, объединяющая корпорацию художников для достижения своей истинной цели, может быть применена и во всяком другом социальном объединении». Такая институция, в которой человечество поставит перед собой действительно достойную духовно-практическую цель самосовершенствования, должна всенепременно возникнуть. Согласно футурологу Вагнеру, «наша будущая социальная организация, если мы достигнем этой истинной цели, не сможет *не носить* художественный характер, который только и соответствует благородным задаткам человеческой природы» [Вагнер 1978: 141].

Великая эпоха модернизма, по сути, отменяет сложившийся в течение веков паттерн линейного соотношения экономики и общества. Зримо усложняясь, экономика как бы дифференцируется от общества; предоставляя почти

все необходимое для жизни, она уже не просто *обслуживает* общество в целях поддержания его воспроизводства, но по факту становится самостоятельной и самодостаточной *законодательной системой* со своими собственными целями, динамикой и результатами. Политическая экономика смыкается с самим стержневым смыслом нашего повседневного бытия и быта. Как отмечает Марк Шелл, «экономика была важным понятием в теории литературы со времен Аристотеля. Этимологически она отсылает к соглашениям (*nomoi*) и распределению (*nemesis*) внутри домохозяйства (*oikos*). Политическая экономика касается производства и распределения в полисе, а также отношений между политическими группами... <...> Ученые утверждают, что ойкономия является синонимом таксиса (порядка) и должна переводиться как конструирование, общее управление или распределение» [Shell 1978: 90].

Модернизм знаменует собой новое время, когда экономика все более трансформируется, и появляется то, что мы сейчас привыкли называть словом «*работа*», — некоторая область активного прагматического личного опыта, отделенная от семьи, небольшого домашнего хозяйства или интимно родственных отношений. Совпадающая с происходящим в последней четверти XIX века *экономика модернизма* наглядно выделяется в сеть самостоятельных организаций, формируя далее свои собственные институты, которые, в свою очередь, уже будут называться трестами, обществами, корпорациями или просто «фирмами». Персонализация пространства, таким образом, выходит на новый уровень существования цивилизации как таковой. Модернизм, и в особенности авангард как культурное явление, модифицирует весь проект *исторического модерна*, превращая его в новый специфический конструкт с изменившимися законами, возможностями и результирующими практиками.

Если, согласно Карлу фон Клаузевицу и Владимиру Ленину, «политика — это концентрированное выражение экономики», то *институализация модернизма* является концентрированным выражением прагматики его эстетического синтетического действия. Ведя речь о незавершенной проектности модерна, Юрген Хабермас в самом начале 1980-х годов наметил многие из важных узлов осмысления феномена социального эффекта модернизма. Не случайно, что все эти соображения Хабермас высказал во Франкфурте при вручении ему Премии имени Теодора Адорно — немецко-еврейского философа-беглеца, который (как и Бенъямин) довольно специфическим образом связал себя с духом европейского модерна. Дальнейший разговор о том, что Хабермас называет установками деятельного «сознания модернистов», оказывается, таким образом, довольно естественно и логично мотивированным, будучи фундированным в самой последовательности развертывания этой тематической дискуссии.

В чем, на наш взгляд, состоит (возможная) суть комплексной экономики модернизма? Каковы ее главные действующие составляющие? Среди прочих элементов этой новой экономики главные роли принадлежат двум относительно новым игрокам, усиливающим свои противоборствующие позиции в эпоху становления индустриального общества (хронологически совпадающего с эпохой модернизма). Речь идет об усиливающейся роли «масс», которые больше «не молчат», а также уже не состоят из одних лишь представителей третьего сословия революционно-болтливых городских буржуа, но включают в себя и ряд участников из новых потоков, хлынувших в городское пространство из безликого сельского мира. Им противостоят новые проекты ради-

кализирующей политической власти. Условно говоря, идеология власти, «надзирающая» и по необходимости «наказывающая», вступает во взаимодействие с доселе безмолвными массами людей, которые впервые в истории обретают «голос» даже не столько в плане артикуляции избирательных прав, сколько в плане формирования своего дискурсивного отношения к новой околоиндустриальной эстетике устанавливающейся экономики жизни.

Предшественники и соотечественники Хабермаса Теодор Адорно и Вальтер Беньямин, согласно исследовавшему их разнородную эстетику амстердамскому философу Тейсу Лайстеру, «утверждают, что модернистское искусство следует понимать как попытку выразить невозможность опыта в современности. Эта невозможность опыта вызвана отчуждением и овеществлением сознания, что также влияет на само наше понимание истории» [Lijster 2017: 10]. Исследователь делает при этом важную оговорку, говоря о том, что самым примечательным образом «ни Адорно, ни Беньямин не используют термин “модернистское искусство”». Укажем вслед за амстердамским автором, что Джей Бернштейн рассматривает *искусство модерна* как автономное искусство *par excellence*, в то время как *модернистское искусство* им понимается (и принимается) как особого рода творческая практика, рефлексующим образом «критически отражающая собственную автономию» [Ibid.] (см.: [Bernstein 1992: 196]). В целом в рамках наших размышлений можно концептуально следовать воззрениям Адорно, которые принципиально суммирует Лайстер: «Адорно понимает модернистское произведение искусства как самокритику искусства, а также как социальную критику и сопротивление культурной индустрии» [Lijster 2017: 99]. Отметим тот факт, что в русле примерно такого же отношения к мировому модернизму развивался и суммарный жизнестроительный эрзац-проект Чужака, Третьякова и Арватова.

Сам установочный настрой эстетического модерна очевидным образом начинается с экспериментальных жизненных и поэтических практик Бодлера и той *мерцающей* теории искусства, которая была создана частично под влиянием всей агональной эстетики Эдгара По. На материале *эстетики существования* самого Бодлера довольно легко увидеть, как микромодернистская институция зарождается и куда впоследствии интонационно движется. Не случайно именно казус Бодлера, в том числе в ракурсе новой мировой экономики, занимал и Вальтера Беньямина, — довольно важного актора и автора, о котором ведет свою речь Хабермас. На примере Бодлера становятся более ясны и заметны многие характерные черты стратегий как *жизнетворческой прагматики*, так и личностного экономического выживания будущих модернистов<sup>4</sup>. Революционный теоретик культуры Борис Арватов намеревался радикально реформировать сам статус критического творца культуры. Согласно Арватову, художник-производственник должен, по сути, превратиться в инженера-конструктора, замещающая в предприятиях «конструкторскую инженерию». Культурный *конструктивизм* той эпохи здесь, несомненно, играл свою роль и помимо задач и деяний одноименного знаменитого движения авангарда. Как подчеркивает Арватов, в будущем-грядущем искусство сможет по факту следовать рука об руку с науко-техникой, выступая в качестве равноправного, организаторски могучего прогрессивного строителя общества, пере-

4 О символистском и модернистском жизнестроительстве в компаративных аспектах см.: [Ioffe 2006; 2008; Шахадат 2017].

нося свои творческие возможности из сферы иллюзорного «в сферу *реального* изменения жизни» [Арватов 1926: 97].

В экономическом разрезе первые представители социалистического авангарда могут оказаться частично выпавшими из зарождающейся мощной экономической модели индустриального модерна, но при этом та же модель диалектически делает возможным и самое их бытие. Иными словами, для художника или литератора не только не обязательно становиться на сто процентов коммерчески инновационным и успешным или финансово (само)востребованным, но также не обязательно быть изначально проектно-независимым или иметь богатого меценатствующего патрона, чтобы создавать особые произведения «жизнеспособных» (в терминах одноименного институционального проекта Богданова), которые при этом трагически не получают массового внимания, понимания или признания. Речь здесь не идет *обо всем советском постреволюционном модернизме*, который являет собой слишком обширный случай бытования искусства, создававшего свои собственные законы жизни и ее экспериментального обустройства.

Как подчеркивает Мария Заламбани, соглашаясь с Арватовым, искусство из индивидуального обязано, по сути, диалектически преобразиться в коллективное, далее возводясь посредством диалектической алхимии в некое особое, возвышающее и помогающее жить коммунальное «искусство коллектива». Последнее же в естественно тесном союзе с техникой должно функционировать на новосозданной «универсальной фабрике» как один из значимых первородных элементов (ре)организации быта. Арватов настойчиво отмечал:

...пролетариату придется перейти от стихийности к нормализованному изменению быта. <...> ...художники перестанут украшать или изображать быт, и — начнут его строить. <...> Строить быт — это значит равноправно участвовать в общественном производстве, — главным образом в производстве средств т.н. производительного потребления; сюда войдут: транспорт, строительные сооружения, одежда, утварь, практическая литература и т.п. [Там же: 117].

Отказ от буржуазно окрашенного искусства для искусства, от «чистого искусства» — это не что иное, как рождение особого подвида практико-утилитарного искусства, которое, как указывает ряд критиков, интенсивно и экстенсивно производит предметы быта и исподволь реорганизует само существование рабочего класса, «активно войдя на фабрику» и создав нового художника-(сан)техника, в целом действуя уже из места непосредственного процесса производства, «чтобы продолжить строительство повседневной социалистической жизни всего общества» [Заламбани 2003: 44].

Согласно Тарабукину, в «производственном мастерстве» вседержательным *содержанием* является утилитаризм и, как бы сказать, изначальная целесобразность вещи, ее принципиальный тектонизм, которыми обуславливается ее форма и конструкция и далее «оправдывается ее социальное назначение и функция» [Тарабукин 1923: 8]. Как поясняет современный исследователь в своей недавней работе, «под *вещью* необходимо понимать не только конкретные полезные предметы быта — удобную мебель и одежду, движущиеся тротуары, рестораны-автоматы (в данном случае речь бы шла об ошибочном сведении производственности к дизайну)» [Былина 2020: 121]. И как далее оказывается, «истинная вещь» — это всего лишь некие «определенные

паттерны» человеческих отношений, «товарный фетишизм которых еще будет необходимо преодолеть» [Там же] (см. также: [Hofmann et al. 2019]).

С приходом индустриальной экономики эпохи модерна возникающие как грибы и *целые коллективные кластеры-грибницы* деятели модернизма находили возможность существования вне обычных рамок капиталистического производства и коммерции. Примечательно, что одна из групп русско-парижских художников монмартрского прекариата второй половины 1920-х годов называлась «Улей». В этом смысле модернизм оказывается принципиально важным побочным продуктом классической марксистской схемы функционирования социума и его культуры (укажем на знаменитый сборник британского академического неомарксиста Терри Иглтона как хороший пример описания этой системы координат: [Иглтон 2007]). Подробно занимаясь важнейшей темой *производственного искусства*, Мария Заламбани говорит о том, что, например, для Штеренберга, который возглавлял отдел изобразительных искусств Петрограда, как, впрочем, и для Луначарского, то или иное видовое искусство — это всегда некое средство «установить контакт с массами, чтобы художественный труд вышел из тесных помещений художественных галерей и заполнил деревни, фабрики и заводы» [Заламбани 2003: 30].

Штеренберг ведет речь о нового рода фигуре *рабочего художника*, призванной воплотить в себе художественное исконное начало, «марширующее вперед в новой уникальной гармонии с техникой». Отмечая этапы развития технического прогресса, как далее укажет Вальтер Беньямин, сама *воспроизводимость* произведения искусства станет технически возможной в основном благодаря тому, что творческое начало плавно перейдет из сферы собственно художественного творчества в более широкую сферу технэ и труда в целом. Штеренберг повествует о том, что новые художники сумеют передать свои разработки обычным работникам фабрик, которые *volens nolens* впрягнутся в новую страду всеобщей эстетики небывалого процесса производства. Социальный статус и социальное состояние искусства, согласно Иеремии Иоффе, являются прямым результатом всего пути его диалектического развития (см.: [Иоффе 2006]). Как отмечает позднесоветский критик А. Мазаев, для Иоффе определение художественности какого-либо произведения состояло в «уловлении того социально-культурного резонанса, который сопровождает динамику его бытования» [Мазаев 2007: 196]. Согласно взглядам Иеремии Иоффе, в содержании искусства скрывается динамика образования новой формы: *тема, идея, задача, установка*, что реализуется посредством ряда приемов в определенном материале, где имеется *содержательная форма и оформленное содержание*. Концепт «художественное» традиционно марксистски воспринимается Иеремией Иоффе как неразрывное новодиаlecticкое единство формы и содержания, но также одновременно и как особого рода «система приемов, используемых для нужд коммуникации социального существования» [Там же: 196—198].

Парадоксальным образом во многом близкой Иоффе оказывается эстетически идеалистическая посткантiansкая немецкая системность Юргена Хабермаса, подробно развивающего вопросы скрытой экономики нового искусства. Согласно Хабермасу, институциональный модернизм можно охарактеризовать через новые предметные установки, складывающиеся вокруг фокуса измененного осознания хода времени. Это (о)сознание выражается в пространственных метафорах *передового отряда*, то есть различных художественных и ли-



тературных авангардов, деятели которых, подобно каким-то необычайным исследователям-разведчикам, проникают в неведомую область человеческой экзистенции, по(д)вергаются риску внезапных субверсивных встреч, покоряют ненаступающее будущее, занимаясь *ориентированием*, оказываясь вынужденными искать правильное направление движения на незнакомой местности без выверенной карты дальнейших действий.

Вместе с тем уже сама центральная ориентация «на движение вперед», на предвосхищение неопределенно-случайного будущего, экстатический культ нового в действительности, согласно Хабермасу, означают прославление таковой культурно-социальной актуальности, которая всякий раз создает *субъективно заполняемое прошлое*. Можно первоначально согласиться с тем, что в повышении градусной ценности эстетического динамизма выражается некая неизбывная и непреходящая тоска по настоящему идеально-вечному времени, то есть потоку частиц, имеющему некие твердые и четкие границы по отношению к *настоящему*. Модернизм может быть понят и отчасти принят как имплицитно «самоотрицающее движение», которое в невидимой утробе своей постоянно лелеет особую «тоску по подлинному присутствию» [Habermas 1985: 9–34; 1996: 38–51].

Юрген Хабермас был одним из тех, кто аналитически подметил и далее имплицитно «оснастил» метафизику скрыто анархистского посткропоткинско-бакунинского намерения радикального модернизма на деле осуществить своего рода «Взорваль», то есть, собственно, взорвать идеологический континуум истории, взнуздав время и убийственно загнав «клячу истории» согласно агитационным строкам Маяковского. Хабермас же в свою очередь подчеркивает эксплозивно-субверсивную силу эстетического сознания, восстающего против всякого рода нормативных достижений опостылевшей законсервированной традиции, сознания, по факту живущего опытом перманентного бунта против всего обычно-нормативного. Кроме того, уже Теодор Адорно в своей общей «эстетической теории» по-разному описывает некие значимые «признаки разложения и распада», которыми как бы всякий раз подтверждается (или «поверяется») подлинность модернистского жеста в аспекте эстетической прагматики. В этом контексте, согласно Адорно, одним из вариантов манифестации модерна и является сам brutальный взрыв. Как и Адорно, Хабермас полагает, что «*модерн* — это особый миф, как бы обращенный против самого себя» [Habermas 1985; 1996]. В свою очередь, сам миф о модерном состоянии метафизической экономики исследуется на примере Эрнста Юнгера в новаторской работе Питера Козловски [Козловски 2002].

*Титанический* аспект новой экономики модернизма оказывается здесь, по нашему мнению, особенно значим. Человек, восставая против богов, как бы автоматически становится одновременно *Титаном* и *Стоиком*, а также — неминуемо — *Финансистом* (согласно серии влиятельных *массовых* романов Теодора Драйзера, это становление происходит в период от Первой ко Второй мировой войне — своего рода апогею или краху экономики первичного модернизма в аспекте взрывного хаоса). Согласно мнению Питера Козловски, *человек* нового экономического индустриального порядка готов взять себе в союзники адскую хтонь сатанистских сил, inferнальным пучком радиоактивных лучей побеждающих естественный строй традиционной природы вещей, узаконенных всем самым прошлым миропорядком. Человек *экономики модернизма* направляет против старых богов нововыдуманное «перезагруженное»

оружие *технэ*, сотканное из метафизики нигилизма и новой исторической (ре)формации. Как показывает универсум модернистского мифа от Эрнста Юнгера в расшифровке Козловски, жизнестроительный авангардизм, знакомый нам по русским материалам, оказывается крайне востребован. Приметами наступления этого новосозданного модернистского человека на отмирающий миропорядок богов становятся, как показывают Юнгер и Козловски, «баракы нового Мира — технические мастерские с их неизменной монохромной монотонностью, где свершаются нужные новой технике жертвоприношения. Ограничения локализации свободы и отчуждение человека в мире *технэ* являются непосредственными результатами разрушения божественного миропорядка под натиском модернистских сил, персонализируемых в форме всеобщего *проектного электричества* [Там же: 121].

Утопическая вневременность мифологического натиска модернистской эстетики, как ее предлагал понимать Теодор Адорно, становится своего рода потенциальной точечной *катастрофой* для всякого данного мгновения, как бы в своем роде взламывающей непрерывность заданной темпоральности. Отметим, что такое метафорическое овеществление модернистского проекта близко к архетипическому понятию уробороса, которое можно описать как одновременную репрезентацию вечности и бесконечности, данную в ракурсе циклической природы жизни и смерти: чередования созидания и разрушения как некоего постоянного процесса перерождения и гибели. Модернистский уроборос представляет собой своеобразный порог *между* смертью и чаемым перерождением. Ведь, согласно загадочному слову евангельскому, *не все мы умрем, но все изменимся*. Синкретический уроборос в ортодоксальной аналитической психологии обычно символизирует немотствующую темноту и саморазрушение одновременно с плодородностью и новой творческой потенцией. Эти дихотомические концепты отражают внутреннюю логику модернистского развития также и в аспекте его сложной политики действия.

Проект культурно-политического модерна, согласно Хабермасу, в своем зародыше сформулированный философами Просвещения в XVIII веке, состоит в том, чтобы не только последовательно развивать универсалистские основы культуросцентричной морали, прогресса и права, но и вдумчиво окучивать автономную сферу искусств во всем ее своеобразии, высвобождая новые когнитивные потенциалы для устроения новой, невиданной жизни. Согласно этому подходу, в *модерне* мы впервые получаем подлинное своеволие эстетического как объективацию художественного приема, направленную на выход за пределы временных и пространственных структур повседневности, демонстративный разрыв с буржуазными условностями восприятия и привычного практического действия. Диалектика игрового шока проявляет себя лишь вместе с обнажающим жестом модернизма как самосознания всей эпохи модерна. В этот момент возникает также новая институционализация художественного пространства и производства, наполовину зависящая от рынка, а наполовину функционирующая *на автопилоте* внутренних законов условного Монмартра и его вкусов, закрепляя новую ситуацию особого рода наслаждения искусством, далее опосредуемого компетентной критикой, которую впервые в истории и порождает модернизм.

Рождение неклинической *критики* можно записать в важнейший актив институциональных революций модернизма — в программу новых резолюций экспертного действия. Впервые в истории уже в XIX веке публика становится

во многом ведомой критикой, а не наоборот. В этом моменте заключен также известный парадокс общества «зрелого капитализма».

Находящийся на позиции довольно жесткой социальной критики международного модернизма Раймонд Уильямс наряду с Терри Иглтоном являлся одной из наиболее примечательных, влиятельных и в общем значительных фигур в рядах «новых левых» того направления, что в Британии обычно называется «марксистской критикой культуры и искусств». Вопросами скрыто марксистской фундированности искусства модернизма длительное время плодотворно занимается видный французский философ и эстетик Жак Рансьер [Rancière 2004].

Со времени издания монументального сборника Малколма Брэдбери и Джеймса Макфарлейна<sup>5</sup> в последующие годы вышел ряд не менее замечательных обзорных, монументальных коллективных трудов. Как отмечает Фредерик Карл, помимо всех своих новаторских форм, модернизм всегда и неизбежно являет собой некую подспудную историю инсургентного противостояния дискурсивной власти. По его словам, «модернизм — это всегда вызов авторитету. Это может быть авторитет поколения или правительства, он может двойственно представлять государство или общество, или просто Другого. Модернизм — это всегда попытка уйти от тех или иных исторических императивов» [Karl 1985: 12].

Уильямс занимался, в частности, проблематикой модернистских институций и метрополий (в том числе и природной связи модернизма и современного города), говоря о таких важнейших понятиях, как «технологии и институции искусства» [Williams 1989: 37], которые повлияли на становление модернистской политики и поэтики. Интересно терминологическое разграничение, предлагаемое Уильямсом в отношении понятий «politics» (политика социального действия) и «policies» (стратегии и практики тех или иных правил поведения) в аспекте модернизма и его дальнейшего культурного развития. Как я отмечал в отдельной работе, в авангарде на уровне его оперативной радикально-модернистской идеологии вопросы «policy» и «politics» по сути диалектически и феноменологически сближаются и отчасти совпадают и, как бы рассредоточиваясь, *снимаются* (см.: [Иоффе 2010]). Речь, в частности, идет об институциональных моментах того, что Лоуренс Рэйни очень удачно называл «культурной экономикой модернизма» [Raney 1999], а Сэра Блэр, в свою очередь, в том же томе в более общем виде обозначала как «модернизм и политика культуры» [Blair 1999].

Вопросы политики русского модернизма непосредственно соприкасаются с различными моделями культурного эксперимента. Вопрос об изначальной возможности четкого разграничения теоретического и эмпирического заметно присутствовал во многих дискуссиях о природе авангардного культурного эксперимента, имевших место в последующие годы (см.: [Vokov 2020; Glisic 2018; Wunsche 2018]). Если модернистский эксперимент иллюстрирует теорию, то именно он устанавливает ее условную умозрительную значимость и дальнейшую валидность. У культурной теории обычно не возникает никакой всеобщей значимости *per se* до тех пор, пока какой-нибудь творческий акт-эксперимент наконец не попытается ферментно воплотить ее в жизнь.

---

5 См. это важное историческое издание: Modernism: 1890—1930 / Ed. by M. Bradbury, J. McFarlane. Harmondsworth; New York: Penguin, 1976.

Подход Чужака предполагает материальную законченность искусства и как бы дальнейшее растворение его «в жизни». Если исторические формы искусства прошлого метафизически и миметически «познавали» окружающую жизнь, то искусство будущей «коммуны» должно само *пересоздавать* эту жизнь, строя ее по наиболее оптимальным канонам материальной вещности. В этом подходе, к примеру, не могло быть места «искуссу» «художественного вымысла». Как справедливо замечает Александра Новоженова, в 1920-е годы в концепциях производственников вышла на первый план извечная *проблема вещности* произведения искусства, которое теперь понималось не как *творение буржуазной эстетики*, но как *вещественный продукт Человека Труда*. Художник становится четким специалистом, работающим в сфере производственных отношений подобно многим другим производителям материальных благ [Новоженова 2014].

Стык науки и эстетики состоит, согласно Чужаку, в специальной новой *работке факта*. Чужак и Третьяков подчас вступают в скрытый диалог и дискурсивно-диалектически пересекаются. Третьяков в дальнейшем по факту оказывается осевой частью мощного движения — того, что мы далее предлагаем называть *советским модернизмом*, к которому принадлежат также Виктор Шкловский, Борис Пильняк, Борис Кушнер, Владимир Арсеньев, Зинаида Рихтер, Владимир Богораз, с кинематографического фланга Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Михаил Калатозов, а со стороны фотожурналистики — Макс Альперт, Аркадий Шайхет и Александр Родченко. Третьяков может считаться важной фигурой в аспекте концептуального влияния модернизма. В нем как бы концентрируется само понятие «левого искусства модернизма» (см.: [Hofmann et al. 2019]).

С точки зрения уже упомянутого А. Мазаева, очевидная концептуальная близость платформ ЛЕФа и Пролеткульта в дальнейшем выглядит в целом достаточно последовательной и логичной. Согласно Мазаеву, «организационная теория», изначально возникшая из работ Александра Богданова и рассматривающая искусство как организацию жизни и человеческого опыта, принципиально реализуется в теориях «Левого фронта», в частности в «жизнестроении» «производственного искусства». В этом ракурсе причина видимой общности Пролеткульта и «Левого фронта» состоит в сходных паттернах осмысления социальной природы искусства, внимания к производству материальности, самого концепта «вещи» и всего того, что «формирует жизнь» в аспекте общественного взгляда. Производственный подход к искусству был призван отменить традиционность *эстетизиса* прошлого, характеризующегося «искусом» или «ложью» как элементом суггестивного фундамента искусства. *Искусство без искуса* в противовес русскому символизму (см. соответствующее эссе М. Волошина) становится главной целью производственного направления эстетики революционного времени. В своем пределе этот подход неминуемо вел к отмене искусства как такового в привычном понимании термина и к слиянию его с жизнью, воплощенной в новой реальности.

Не случайно, что продукционистское дневниково-писательское «наблюдение» в данном контексте фактически выходит на передний план дискуссий и размышления. Критика и порой прихотливая *коррекция* реальности наблюдателя становится частью дискурсивной деятельности, направленной на упрочение социального контроля за происходящим в обществе. В постоянном (про)движении наблюдателя-писателя, документалиста реальности,

неизбежно рождается новое культурное знание о ранее неописанных пластах повседневности и других аспектов социальной жизни. По мысли Третьякова, автор о-писывает или в-писывает себя в будущие отношения старого и нового миров, связанных с Советской Россией и сопредельными с ней «республиками» (землями), происходящими от распавшейся империи (см. детали в: Hofmann et al. 2019)].

Традиционное имперское общество реформируется и «преодолевается» за счет построения нового, в том числе посредством наблюдения и фиксации микроочагов новой общественной реальности политически победившего социализма и соцреализма. Модернизация как метафорически суггестивный термин оказывается здесь всеобъемлюще значимой. Новое время позволяет технически форсировать и модифицировать многие традиционные сегменты общественного устройства и фабрично-заводского бытия, предлагая новые системы организации массового производства (в частности, например, конвейер); на сходные темы много писал в свое время радикальный теоретик итальянского марксизма Антонио Грамши (см.: [Femia 1981]).

В 1920-е и 1930-е годы вопрос *эстетического наблюдения* и фиксации был сопряжен с различными интенциональными авторскими оперативными решениями о вопросах «видимого» и «разрешенного» для показа и упоминания. Выбор конкретных путей для дальнейшей репрезентации соответствующей материи соотносился с тем, что оставалось во многом «прозрачным» и как бы ускользающим от наблюдающего автора. То, как тогдашняя реальность формально репрезентировалась, находилось во многом на стыке эстетического и политического, успешным примером чего мог служить соратник Сергея Третьякова Александр Родченко (см.: [Tumarkin 2015]). Он же является одним из героических представителей авангардной (также модернистской) технизации изображения, где различные виды и перспективы зрения начинали играть центральную и доминантную роль.

Новое «производство» (эстетического и жизненного) «факта», согласно Третьякову, оказывается увязанным с актом его первичного воссоздания в новой умозрительной практике воображения. Этому наследует сложная задача глобальной реорганизации культурного пространства жизни, контроль и власть над которым связывается с деятельностью человека искусства этого новейшего типа. Логическим финалом такого подхода, по сути, станет соцреализм конца 1930-х годов. В общем движении Третьякова от начального периода футуристического и конструктивистского авангарда к социалистической идеологии прослеживается примерно такая же тенденция. Полюса эстетики и политики в русском послереволюционном модернизме характеризуются не противостоянием, но податливой линией связей, напоминающей некую цепь с ее разрывами и сцеплениями (см.: [Ушакин 2016: 57–60]). Важной для изучения наследия Третьякова становится трансгрессивная смесь, состоящая из модернизма и этнографии изображения *другости*, чужого и иного, но при этом скорее близкого, чем далекого. Используя метод письменного и кинофотоинструментария, Третьяков выходит на особый уровень эстетико-эпистемологического комментария, сочетающего интересные ему идеологические эффекты с авангардистской документацией нового типа. Подобного рода документация, по мысли Третьякова, была призвана способствовать устройению и упрочению нового будущего общества гармонично (со)существующих людей труда и ассистирующих им (новых) людей жизнеискусства (см.: [Hofmann et al. 2019]).

Третьяков предлагает важнейший термин — «оперативность», который как бы призван снять противоречие «домысливания» описываемых событий с точки зрения автора. Третьяков развивает это понятие в своем творчестве начиная с ранних 1920-х годов, когда он — футурист и производственник — делает упор на целесообразность и «приказное установление» искусства. Сущность теории производственного искусства заключается в том, что изобретательность художника должна не служить задачам украшения всяческого рода, но быть приложена ко всем производственным процессам. Мастерское делание вещи полезной и целесообразной — вот назначение художника, который тем самым выпадает из касты творцов и попадает в соответствующий производственный союз (см.: [Ibid.]).

Новый экономически оперативный писатель не сидит лишь за письменным столом, фиксируя те или иные вымыслы, — скорее он деятельно участвует в диалектическом становлении текстуального социализма. Он не утопист, не футурист, не культурный турист и не этнограф, который скрыто опасается прогресса, но полноценно, как может, работает на коммунистических стройках, доказывает свою жизнеспособность и жизнестойкость в колхозах, занимается многомерной культурной деятельностью, регистрируя производственные «факты бытия» (см.: [Ibid.]). В соответствии с этим «оперативная литература» — это литература своего рода «новой вещественности» в том смысле, что она не страшится проектировать (а не только *проецировать*) измененную быто-реальность. Новый, рабочий тип писателя не выдумывает действия, лица и места, он пишет «с природы» фигуры нового общества. Таким образом, фантазия как бы становится излишней для литературы (факта) реальности, ибо вся жизнь во многом сама воплощает социалистическую утопию [Günther 1989].

Без минимального оперативного экспериментирования с *формой* модернистский проект почти никогда по факту не возникает. *Формальный эксперимент смыслов* связан с эстетической феноменологией модернизма как такового, где заложена перманентная идея циклической художественной инновации, которая почти во всякой ситуации креативно накладывается на социальную плоскость происходящего на заднем плане в тех или иных сферах человеческой жизни *вне* искусства (ср. концепцию «модернизма как *формалеска*» у Ф. Карла [Carl 1985]). Ведя речь о модернизме, невозможно избежать вопросов, связанных с механикой существования новых проявляющихся видов социального бытования, общественных практик и, шире, того, что мы можем назвать *политикой вещей* как нового поворота в сторону формы, материальности и связанной с ними практикой радикальной инновации.

Как уже отмечалось в критике, движение «за производственное искусство» выступает как своего рода «равнодействующая различных сил», выступающих одновременно. По факту это техническая революция, которая вводит новые формы в быт, которая утверждает новую художественную революцию, которая узаконивает переход от «изображения» к «конструкции». Всеобщая социальная революция предполагает масштаб всей мыслимой реорганизации жизни. В результате возникает объединение художников и теоретиков, естественным образом группирующихся в сфере оперативного бытия «Левого фронта искусств» (см. подробнее: [Заламбани 2003]). Согласно Арватову, литературный текст как художественный продукт «не чужд экономическому и социальному (общественному) контексту». По мнению Арватова, «форма рождается как ответ на ту или иную общественную потребность: чтобы новый

жанр утвердился, необходим социальный заказ, то есть социальный мандат» [Арватов 1926: 112].

Теория позднеавангардного «искусства в производстве», как можно предположить, ведет речь о систематическом выведении эстетики с *бессознательного* уровня на *сознательный* и подчинение ее небывало утопическо-политической идеологии труда. В подобного рода операционности и зарождается вся концепция связи искусства и производства. Общественные отношения оставляют место жизни искусства, которое возникает на фабрике, далее трансформируясь в конкретику быта и досуга. Разные формы производства искусства выдвигают новые оперативные нормы труда. Такая масштабная проектность переоформила и сущность отношений человека и созданной им машины [Заламбани 2003].

## Библиография / References

- [Арватов 1926] — *Арватов Б.* Искусство и производство. Сборник статей. М.: Пролеткульт, 1926.
- (*Arvatov B.* Iskusstvo i proizvodstvo. Sbornik statey. Moscow, 1926.)
- [Былина 2020] — *Былина Е.* Революционизируя технику письма, искусства и медиа. Эстетические теории Вальтера Беньямина и Бориса Арватова // *Неприкосновенный запас.* 2020. № 129. С. 119—135.
- (*Bylina E.* Revolyutsioniziruya tekhniku pis'ma, iskusstva i media. Esteticheskie teorii Waltera Ben'yamina i Borisa Arvatova // *Neprikosnovennyy zapas.* 2020. № 129. P. 119—135.)
- [Вагнер 1978] — *Вагнер Р.* Искусство и революция. / Пер. И. Кацэнеленбогена. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.
- (*Wagner R.* Die Kunst und die Revolution. Saint Petersburg, 1978. — In Russ.)
- [Новоженова 2014] — *Новоженова А.* От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // *Социология власти.* 2014. № 4. С. 117—137.
- (*Novozhenova A.* Ot sotsiologicheskogo determinizma k klassovomu idealu. Sovetskaya sotsiologiya iskusstva 1920-kh godov // *Sotsiologiya vlasti.* 2014. № 4. P. 117—137.)
- [Иоффе 2006] — *Иоффе И.И.* Символизм (мистический идеализм); Конструктивизм; Экспрессионизм и сюрреализм // *Иоффе И.И.* Избранное: 1920—30-е гг. / Сост. М.С. Кagan и др. СПб.: Петрополис, 2006. С. 197—251.
- (*Ioffe I.I.* Simvolizm (misticheskiy idealizm); Konstruktivizm; Ekspressionizm i surrealism // *Ioffe I.I.* Izbrannoe / Comp. by M.S. Kagan et al. Saint Peterburg, 2006. P. 197—251.)
- [Иоффе 2008] — *Иоффе Д.* Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма. М.: Ладомир, 2008.
- (*Ioffe D.* Diskursy telesnosti i erotizma v literature i kul'ture. Epokha modernizma, Moscow, 2008.)
- [Иоффе 2010] — *Иоффе Д.* Идеология авангарда как феномен // *Russian literature.* 2010. № 67. С. 417—441.
- (*Ioffe D.* Ideologia avangarda kak fenomen // *Russian literature.* 2010. № 67. P. 417—441.)
- [Иглтон 2007] — *Иглтон Т.* Марксизм и литературная критика / Пер. с англ. К. Медведева. М.: Свободное марксистское издательство, 2007.
- (*Eagleton T.* Marxism and literary criticism. Moscow, 2007. — In Russ.)
- [Заламбани 2003] — *Заламбани М.* Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов / Пер. с итал. Н. Б. Кардановой. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2003.
- (*Zalambani M.* L'Arte nella produzione. Moscow, 2003. — In Russ.)
- [Козловски 2002] — *Козловски П.* Миф о модерне: поэтическая философия Эрнста Юнгера / Пер. с нем. М.Б. Корчагиной; ред. Е.Л. Петренко. М.: Республика, 2002.
- (*Koslowski P.* Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers. Moscow, 2002. — In Russ.)
- [Мазаев 2007] — *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм, 1920—1930-е гг.: проблемно-тематические очерки и портреты / Вступ. ст. Н.А. Хренова. М.: КомКнига, 2007.

- (Mazaev A.I. *Iskusstvo i bol'shevizm, 1920—1930-e gg.: problemno-tematicheskiye ocherki i portrety* / *Introd. by N.A. Khrenov. Moscow, 2007.*)
- [Маяковский 1957] — *Маяковский В.В. Разговор с фининспектором о поэзии («Гражданин фининспектор! Простите за беспокойство...»)* // *Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. Стихотворения 1925—1926 годов и очерки об Америке / Подгот. текста и примеч. В.В. Кожина, И.Л. Робина, В.В. Тимофеевой. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 119—126.*
- (*Mayakovskiy V.V. Razgovor s fininspektorom o poezii ("Grazhdanin fininspektor! Prostitute za bespokoystvo...")* // *Mayakovskiy V.V. Polnoe sobranie sochineniy: In 13 vols. Vol. 7. Stikhotvoreniya 1925—1926 godov i ocherki ob Amerike / Ed. by V.V. Kozhinov, I.L. Robin, V.V. Timofeeva. Moscow, 1957. P. 119—126.*)
- [Тарабукин 1923] — *Тарабукин Н.М. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.*
- (*Tarabukin N.M. Ot mol'berta k mashine. Moscow, 1923.*)
- [Ушакин 2016] — *Ушакин С. Не взлетевшие самолеты мечты. О поколении формального метода // Формальный метод: Антология русского модернизма. М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 9—60.*
- (*Oushakine S. Ne vzletevshie samolety mechty. O pokolenii formal'nogo metoda. Formal'nyy metod: antologiya russkogo modernizma. Moscow, 2016. P. 9—60.*)
- [Шахадат 2017] — *Шахадат Ш. Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI—XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2017.*
- (*Schahadat Sch. Iskusstvo zhizni. Zhizn' kak predmet esteticheskogo otnosheniya v russkoi kul'ture XVI—XX vekov. Moscow, 2017.*)
- [Шюккинг 1928] — *Шюккинг Л. Социология литературного вкуса / Пер. с нем. Б.Я. Геймана, Н.Я. Берковского; ред. В.М. Жирмунский. Л.: Академия, 1928.*
- (*Schückings L. Soziologie des literarischen Geschmacks. Leningrad, 1928. — In Russ.*)
- [Bernstein 1992] — *Bernstein J.M. The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno. Cambridge: Polity, 1992.*
- [Blair 1999] — *Blair S. Modernism and the Politics of Culture // The Cambridge Companion to Modernism / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 157—174.*
- [Bokov 2020] — *Bokov A. Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920—1930. Zürich: Park Books, 2020.*
- [Cook, Emerson 1987] — *Cook K.S., Emerson R.M. Social Exchange Theory. Beverly Hills: SAGE Publications, 1987.*
- [Delany 2002] — *Delany P. Literature, Money and the Market. London: Palgrave Macmillan, 2002.*
- [Femia 1981] — *Femia J.V. Gramsci's political thought: Hegemony, Consciousness, and the Revolutionary Process. New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1981.*
- [Glisic 2018] — *Glisic I. The Futurist Files. Avant-Garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905—1930. Cornell University Press, 2018.*
- [Goux 1990] — *Goux J.-J. Symbolic Economies After Marx and Freud. Cornell University Press, 1990.*
- [Günther 1989] — *Günther H. Literatur des Fakts // Glossarium der russischen Avantgarde. Graz; Wien, P. 338—345.*
- [Habermas 1985] — *Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.*
- [Habermas 1996] — *Habermas J. Modernity: An Unfinished Project // Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity / Ed. by M. Passerin D'Entreves, S. Benhabib. London: Polity. P. 38—59.*
- [Hofmann et al. 2019] — *Hofmann T., Ioffe D., Günther H. Sergei Tret'iakov: The Aesthetics of Political Documentalism and Productivism // Russian Literature. 2019. Vols. 103—105. P. 2—41.*
- [Ioffe 2006] — *Ioffe D. Modernism in the context of Russian 'Life-creation' // New Zealand Slavonic Journal. 2006. Vol. 40. P. 22—56.*
- [Ioffe 2008] — *Ioffe D. Russian and European Modernism and the Idea of Life-Creation // Dutch Contributions to the Fourteenth International Congress of Slavist / Ed. by S. Brower. Amsterdam: Brill-Rodopi, 2008. P. 151—179.*
- [Ioffe 2011] — *The Legacy of Experiment in Russian Culture. Russian Literature. 2011. Vol. 69. / Ed. by D. Ioffe.*
- [Ioffe 2012a] — *Ioffe D. The Notion Ideology in the Context of the Russian Avant-Garde // Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology. 2012. Vol. 9/1. P. 135—154.*
- [Ioffe 2012b] — *Ioffe D. The Tradition of Experimentation in Russian Culture and the Russian Avant-Garde // The Russian Avant-Garde and Radical Modernism / Ed. by D. Ioffe, F. White. Boston: Academic Studies Press, 2012. P. 454—468.*
- [Ioffe 2017] — *Ioffe D. The Politics of Modernism in Russia // Russian Literature. 2017. Vol. 92. P. 2—14.*
- [Ioffe, White 2019] — *Ioffe D.G., White F.H. The Many Lives of the Russian Avant-Garde. Nikolai Khardzhiev's Legacy: New Contexts. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2019.*



- [Karl 1985] — *Karl F.* Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist 1885—1925. New York: Atheneum, 1985.
- [Lijster 2017] — *Lijster T.* Benjamin and Adorno on Art and Art Criticism. Critique of Art. Amsterdam University Press, 2017.
- [Mauss 1925] — *Mauss M.* Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques // L'Année Sociologique. 1925. № P. 30—186.
- [Rainey 1999] — *Rainey L.* The Cultural Economy of Modernism // The Cambridge Companion to Modernism / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 33—70.
- [Rancière 2004] — *Rancière J.* The Politics of Aesthetics. London: Continuum, 2004.
- [Shell 1978] — *Shell M.* The Economy of Literature. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- [Woodmansee, Osteen 1999] — The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics / Ed. by M. Woodmansee, M. Osteen. London: Routledge, 1999.
- [Tumarkin 2015] — *Tumarkin G.S.* Avant-Garde and After: Photography in the Early Soviet Union // The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film / Ed. by S.G. Tumarkin, J. Hoffmann. New Haven: Yale University Press, 2015. P. 14—41.
- [Williams 1989] — *Williams R.* Politics of Modernism. London: Verso, 1989.
- [Wunsche 2018] — *Wunsche I.* The Organic School of The Russian Avant-Garde. London: Routledge, 2018.
- [Ziolkowski 1992] — *Ziolkowski T.* German Romanticism and Its Institutions. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Павел Арсеньев

# От словотворчества к словостроительству:

ВИНОКУР, ПЛАТОНОВ, ТРЕТЬЯКОВ

В ДИСКУРСИВНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЕ АВАНГАРДА

Pavel Arsenev

From Word-making to Word-production:  
Vinokur, Platonov, and Tretyakov in the Discursive Infrastructure of the Avant-Garde

**Павел Арсеньев** (Университет Женевы; литературно-теоретический журнал [Транслит] (Москва), главный редактор; PhD) lartpaulars@gmail.com.

**Pavel Arsenev** (PhD, l'Université de Genève; Editor in Chief, [Translit] Literary and Theoretical Journal (Moscow)) lartpaulars@gmail.com.

**Ключевые слова:** словостроительство, словотворчество, русский авангард, советский авангард, дискурсивная инфраструктура, медиа-анализ, советская газета, Винокур, Платонов, Третьяков

**Key words:** word-making, word-production, Russian avant-garde, Soviet avant-garde, discourse network, media-analysis, print media, Soviet newspaper, Vinokur, Platonov, Tretyakov

УДК: 808.1+82.0+82.091  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_34

UDC: 808.1+82.0+82.091  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_34

С появления первых практик модернизма часто звучит формула «революции языка», однако только русскому футуризму выпадает шанс испытать ее в промышленных масштабах и осуществить переход от кустарного словотворчества к масштабному словостроительству. В статье исследуется отношение советского художественного авангарда к материально-технической инфраструктуре газеты. Анализируются тексты лингвистов-технологов (Винокур), теоретиков литературной техники (Платонов) и носителей практического знания о работе периодического издания (Третьяков), проектировавших, концептуализировавших и высказывавших апологию происходившего в 1920-е сдвига литературной системы в направлении языка, речевых жанров и темпоральности высказывания газеты.

Beginning with modernism, the formula of “revolution of language” has been used frequently, but only Russian futurism got the chance to test it on an industrial scale, shifting from hand-crafted *word creation* to large-scale word production. This article analyzes the relationship of the Soviet literary avant-garde to the material and technical infrastructure of newspapers. It analyzes the texts of linguistic technicians (Grigory Vinokur), theorists of literary technology (Andrei Platonov), and bearers of practical knowledge of working on a periodical publication (Sergei Tretyakov), who drafted, conceptualized, and delivered apologies to the shift happening in the literary system of the 1920s in the areas of language, speech genres, and the temporality of the nature of what was happening the 1920s.

«Зачем писать стихи, если это не меняет жизнь?» — задавал вопрос себе и всем своим будущим читателям Артю́р Рембо. Мы хотели бы обратить эту формулу и задаться вопросом: «Зачем менять жизнь, если это не меняет способов письма и чтения?» Если быть точнее, нас будет интересовать, в каких отношениях находятся революционная трансформация жизни (жизнестроительство) с перестройкой аппарата языкового выражения и восприятия (словотворчество).

После Октябрьской революции русскому футуризму выпадает шанс воплотить самые смелые замыслы революции языка в промышленных масштабах,

перейти от самоупоенного *словотворчества* к *словостроительству*<sup>1</sup>. Художественный авангард отличается от модернизма тем, что всегда обращается к социальной и технической революции и в случае совпадения во времени растворяется в ней, вместо того чтобы стремиться к самосохранению в истории искусства/литературы. В этой статье мы покажем на примере отношения к такому материально-техническому объекту, как газета, как это работает в русском авангарде.

Нас будут интересовать не тексты газет (необозримые, с одной стороны, и проанализированные героями статьи — с другой), а тексты самих лингвистов-технологов, теоретиков *литературной техники* и носителей *практического знания* о работе периодического издания, проектировавших, концептуализировавших и высказывавших апологию уже де-факто происходившего сдвига литературной системы в направлении языка газеты, ее речевых жанров и темпоральности высказывания. Наш анализ здесь как бы надстраивается над их теорией и практикой, исходя из презумпции доступности самих этих классических текстов.

Если классические литературные тексты (или претендующие на такой статус) до сих пор властно накладывают на филолога методологический императив «анализа конкретных текстов», то политическая экономия «языка наших газет» позволяет пренебречь частными идиосинкразиями стиля в пользу анализа регулярностей, которые отмечал уже Винокур и на основании которых уже действовали Платонов и Третьяков. Язык газет — это big data, и сам характер этого объекта заставляет изменить метод с «близоручного чтения» (close reading) на более дальноручную перспективу<sup>2</sup>, а также сдвинуть приоритеты с первичных источников к вторичным, собственно сменить или усложнить анализ синтезом с целью реконструировать определенную тенденцию 1920-х годов.

## «Язык нашей газеты»: лингвистический Октябрь и механизация грамматики

Наиболее примечательна в отношении к медиуму языка и газеты оказывается эволюция взглядов Григория Винокура, филолога, близкого к формалистам и ЛЕФу. В своей статье «Язык нашей газеты» он противопоставляет поэтический язык «газетной прозы»:

...не даром принято называть «газетной прозой» неудачное поэтическое произведение. В газетном языке как раз не хватает того, что составляет основу поэзии, позволяющей ощутить каждое слово заново, словно в первый раз его слышишь [Винокур 1924: 125].

- 1 Обращаясь к хорошо известной интриге перехода русской литературы и общественной мысли от *богоискательства* (Серебряный век) к *богостроительству* (Богданов, Луначарский и другие), а также пересекающейся (но не совпадающей) с ней историей отказа авангардной поэзии от репрезентации в пользу *словотворчества* (в диапазоне от отдельных окказионализмов к абсолютной нетранзитивности зауми), мы хотели бы предложить термин *словостроительство* для периода позднейшей эволюции авангарда в ходе индустриализации и перестройки быта (куда приводили идеи жизнестроительства) и, соответственно, обозначающий схожие процессы в области языкового производства.
- 2 Методологическое обоснование такого способа избежать традиционных филологических «проблем со зрением» см.: [Арсеньев 2018].

Это не сложно принять за формалистскую позицию, учитывая, что статья опубликована в ЛЕФе. В основе лежит та же оппозиция (языка) газеты и поэзии, что и у Малларме, который подчеркивал, что поэзия *по определению* противопоставлена «четвертой полосе газет». Винокур тоже подразумевает их конститутивную оппозицию, однако, в отличие от своего коллеги по Московскому лингвистическому кружку Романа Якобсона, Винокур с самого начала говорит о поэтическом языке как принципиально не отделенном от повседневного, скорее о фразеологической вариации — иногда удачной, а иногда нет, но демонстрирующей общие законы, раз «газетной прозой» можно назвать *неудачное* поэтическое произведение.

### Грамматика

Чтобы прояснить это расхождение, стоит вернуться к истории журнала «ЛЕФ» и, соответственно, той «ереси», какой могло казаться сближение многих из формалистских кругов с производственным движением, в ходе которого дискурс поэтического мастерства и писательского ремесла через рефлексию социальной функции литературы постепенно приходит к индустриальной работе со смыслами<sup>3</sup>. Поэтому когда спустя десять лет после доклада Шкловского о футуристах в *истории языка* Винокур берет аналогичный ракурс и говорит о строго историко-лингвистической задаче «строителя языка», сравнивая ее с пушкинской, она формулируется так: «...устранить противоречие между языком современного ему быта и магическими чревоощущениями символистов» [ЛЕФ 1923: 206], то есть снять разделение на повседневный язык и образцово-показательный поэтический. Однако задача эта оказывается намного более радикальной, чем просто смена поэтических школ (или тем более мирная передача власти, как иногда представляют отношения между символизмом и футуризмом), поскольку в пределе предполагает постановку под вопрос не только предыдущей школы, но автономии института литературы, что и является задачей авангарда (согласно теории Питера Бюргера [Бюргер 2014]). На это и указывает Винокур, последовательно дистанцируясь от Якобсона:

За последние годы немало было поломано копий, чтобы доказать, что система языка поэтического в корне отлична от системы языка практического. Вопрос этот я считаю в большой мере праздным... нет никакой нужды предписывать этому последнему трактованию слова, как самоценного, лишённого связи с окружающей обстановкой материала... [что] тщетно пытаются замаскировать сторонники «автономности» поэтического слова [ЛЕФ 1923: 205]<sup>4</sup>.

- 
- 3 Под выходцами из кругов формализма мы понимаем участников ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка — Шкловского, Брика, Винокура и других. В первом выпуске журнала Осип Брик в статье под названием «Т. н. “формальный метод”» так сформулирует его задачи внутри ЛЕФа: «Поэт — мастер своего дела. И только. Но чтобы быть хорошим мастером, надо знать потребности тех, на кого работаешь, надо жить с ними одной жизнью. Иначе работа не пойдет, не пригодится... Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла...», — и ниже уже предлагает фразеологический синтез формалистов и производственников: «ОПОЯЗ изучает законы поэтического производства» [ЛЕФ 1923: 13, 14].
  - 4 Ср. предлагаемое Р. Якобсоном определение поэзии как «высказывания с установкой на выражение». В том же выпуске журнала Брик и Маяковский высказываются вполне однозначно: «Мы не хотим знать различия между поэзией, прозой и практическим языком» [ЛЕФ 1923: 40].

Уже в первом из «очерков о лингвистической технологии» Винокур видит футуристические эксперименты не как новую форму чревовещания, а скорее как диалектическое *снятие* противоречия между «безъязыкой улицей» и поэзией, «культурное *преодоление* языковой стихии». По версии Винокура, улица не столько безъязыка, сколько косноязычна, «угнетенные могут говорить», но их пользование языком несознательно и неорганизовано, в речи они повинуются «слепому инстинкту», что требует участия поэтов и лингвистов, однако без того, чтобы разверзался сакраментальный разрыв между двумя языками — поэзии и быта (см.: [Там же: 208]).

В силу заявленного индустриального воображаемого «строительства языка», по версии Винокура, осуществляется не на лексическом уровне выделки отдельных новых, зачастую диковинных, изделий, но на уровне грамматики — то есть в изобретении новых связей между уже существующими элементами. В качестве наиболее радикального типа таких изобретений приводятся примеры из Хлебникова, но вместе с тем они называются еще слишком лабораторными, далее — из Маяковского, как носящие уже более прикладной характер. Важно, однако, что вслед за отказом от теории «поэтического языка» лингвист не признает за титульным футуристическим изобретением — заумью — инженерного характера. Выплескивая с устоявшимися значениями коммуникативную функцию, заумь сводится не столько к чистой поэзии, сколько к «чистой психологии» и гедонизму продленного «восприимательного процесса». Именно здесь вбивается клин между словотворчеством и «массовым языковым строительством», между всегда несущим лабораторный характер экспериментом и ставкой на массовое внедрение, между опытами, противопоставляющими себя «падению на быт», и «языковой работой поэтов», которые «могут быть осмыслены в быту».

Именно в связи с этим — уже *словостроительным*, а не *словотворческим* — изводом футуристической программы, начиная со следующей статьи, Винокур перебирается на следующий языковой ярус — с *делания языка* и *языковой инженерии* на уровень социалистической дискурсивности или, как он сам это называет, «судеб революции в языке»:

Вне этой фразеологии нельзя было мыслить революционно или о революции. Сдвиг фразеологический — соответствовал сдвигу политическому. Здесь были найдены нужные слова — «простые как мычание», — переход от восприятия, которых к действию не осложнялся никакими побочными ассоциациями: прочел — и действуй! [Винокур 1923: 110]

С точки зрения Винокура, революция тоже «состоит не из идей, а из слов», которые уже не только выдают в себе следы сознательного футуристического строительства, но и обнаруживают свое прагматическое или даже бихевиористское измерение. Однако при всем подобном материализме означающего его медианосители не очевидны: «нужные слова» найдены, но рискуют забыться, поэтому от их восприятия необходимо сразу переходить к действию. Все это подразумевает очень локальную коммуникативную ситуацию — как будто устную (в которой нет места для осложнения «нужных слов» побочными ассоциациями), хотя и уточняется, что действие следует за прочтением. Скорее всего, медиатехническим носителем такой коммуникации является *афиша* или *газета*<sup>5</sup>.

5 Отметим, что сам автор «простых как мычание» слов в начале 1920-х активно работает над афишами РОСТА.

Собственно, уже в первой статье Винокур уточняет, что «преодоление инерции языкового мышления» возможно «при сознательной установке на организующие элементы языка», и «особенно ясна эта установка в письме... всякий литературный документ, в самом широком смысле этого термина, — будь то письмо, афиша, газета» [ЛЕФ 1923: 204]. Не только поэзия преодолевает инерцию мышления и организует языковой материал, но и та самая газетная проза или революционные призывы на афише. Проблема последних в том, что они печатаются чаще поэтических книг (и большими тиражами) и поэтому быстрее обнаруживают «судьбы революции в языке» — превращаться в *клише*<sup>6</sup>.

### Фразеология

Выясняя в статье «О революционной фразеологии» отношения не только с «лингвистическим Октябрем», но и с основателем науки о языке, Винокур не сомневается в «возможности сознательного социального воздействия на язык, а следовательно, и в возможности языковой политики. <...> До сих пор, например, эта возможность официальной наукой отрицается» [ЛЕФ 1923: 205]. Статусом «официальной» науки и силой закона здесь наделяется Соссюр, чьи постулаты Винокур практически дословно повторяет. Вместе с тем он не скрывает и политической мотивированности своих предложений, которые сводятся ни много ни мало к «революции в языке / языка»:

Утверждая это, я отнюдь не защищаю либеральную точку зрения демократического культуртрегерства. С моей точки зрения, возможна и такая языковая политика, которая ориентируется на революцию в языке. Но важно одно: революция эта должна мыслиться именно как революция языка, а не чего-либо иного. Иными словами, объектом языковой политики может быть только язык [Винокур 1923: 106].

В этой странной точке гибридизации Маркса и Соссюра узнаваема общелефовская позиция по необходимости планомерной культурной революции после уже состоявшейся политической<sup>7</sup>. Пока поэты и художники ЛЕФа создавали новые революционные формы быта, поведения и, следовательно, чувствования, Винокур задается целью перманентной революции языка или, во всяком случае, создания такой формы языковой политики, которая позволяла бы поддерживать фразеологию в революционном состоянии. Революция языка — в силу самой этимологии (воз)вращения — это то, что все время рискует обернуться своей противоположностью или возвращением того же самого.

---

6 По тому, что выражения «окаменевают», нетрудно вспомнить, что подобное происходит и в поэзии — только на больших исторических отрезках, что и делает рано или поздно «Академию и Пушкина непонятнее иероглифов» (Пощечина общественному вкусу. М., 1912) — и поэтому систематически требует масштабных операций по «воскрешению слова».

7 Разумеется, ближайший контекст всякого упоминаемого строительства культуры — программа культурного строительства, объявленная Троцким, и его же книга, в которой среди прочего активно затрагиваются и вопросы языковой культуры и печати (см.: [Троцкий 1923]).

Если в случае грамматической инженерии поэты под чутким руководством лингвистов «сознательно приступали к языковому изобретению» [ЛЕФ 1923: 208], то на ярусе фразеологии даже сознательное использование неизбежно сталкивается с инерцией, как любовная лодка — с бытом. В ходе перемещения между различными ярусами языка Винокур отмечает и диахронические эффекты «старения» фразеологии. Когда улица уже наделена языком футуристов, а приемы ленинской речи уже исследуются формалистами, вопросы *строительства быта*, в том числе *языкового*, приходят на смену или продолжают *революцию*, в том числе *революцию языка*, и оказываются на порядок сложнее.

Здесь снова самое время обратить внимание на материальный характер всякой культуры. Если «грамматическое творчество — творчество не материальное» [Там же], то вопрос износа языковых выражений и техники внимания всегда существует в какой-то конкретной материальности — это всегда концерт для конкретных инструментов и органов восприятия:

Без преувеличения можно сказать, что для уха, слышавшего словесные канонады Октября, — фразеология эта не более чем набор обесмысленных звуков. Один коммунист, искренне преданный делу рабочего класса, прекрасный знаток профессионального движения, говорил мне как-то, что когда он где-нибудь слышит или читает формулу: «наступление капитала», то ему хочется бежать за три версты, он уже не может прочесть статьи, написанной под этим заголовком, не может дослушать речи, посвященной этой теме. В чем же дело? [Винокур 1923: 111]

А дело в том, что в игру вступают не только нематериальное грамматическое творчество, а конкретные уши и речи. Или статьи и глаза, видевшие такое не раз. Чуть выше, когда еще описывается становление революционной фразеологии социальным фактом, Винокур также уточняет материальные формы, в которых это происходило: «...фразеология подпольных кружков... зазвучала... запросилась на бумагу... возмущала одних и вдохновляла других» [Там же: 109—110]. Другими словами, *социальный факт*, в отличие от *языковых оппозиций*, всегда обнаруживает материальную обшивку и потому является одновременно *техническим фактом*<sup>8</sup>.

Газета как материальная инфраструктура подобно митингу как социальному жанру, по определению подвержена автоматизации в силу ставки на массовое распространение. Легко выступать за «слово как таковое» в изданиях тиражом пять экземпляров и противопоставлять уникальные речевые товары массовой информации. Уникальность и массовость соответственно здесь характеризуют не столько слова, сколько материальность носителей, по отношению к которой их качества оказываются скорее производными<sup>9</sup>. Подобно ретардации сюжета или иного затруднения формы, можно искусственно замедлить износ слов — пользоваться ими редко и в узком кругу. Так поступал дореволюционный футуризм. Но после революции, возможно неожиданно для себя, футуристы оказываются в принципиальной иной медиатехнической ситуации,

---

8 Примерно тем же вопросом о динамике становления *литературным фактом* и утраты языковыми произведениями этого качества задается Юрий Тынянов [Тынянов 1977: 255—270].

9 Так, Винокур допускает вполне массовое использование зауми в рекламе товаров повседневного спроса — и даже рекомендует его, а значит, и заумный язык может быть «автоматизирован» при правильно подобранном носителе.

точно так же, как сами большевики — в иной политической ситуации (когда приходится уже не разрушать старый, но строить свой новый мир). Соответственно смене медиума начинает иначе вести себя и означающее. Автоматизации подвержена не только фразеология — революционная или не очень, но и артистические стратегии. И именно это произошло с чистой заумью — продолжать производство лабораторных образцов более не имело смысла, теперь необходимо было поставить вопрос о возможности их внедрения.

### *Медиатехника*

Между двумя статьями в двух первых выпусках ЛЕФа Винокур переходит от вопросов делания и изобретения языка к вопросам его «обслуживания», от грамматической инженерии — к лингвопрагматике и дискурсивной лингвистике<sup>10</sup>, но, что еще важнее, он все чаще указывает на конкретную материально-техническую обшивку языковой политики, а почти все примеры «революционной фразеологии» берутся из газет. Наконец, в своей третьей статье, которая уже называется «Язык нашей газеты», Винокур не интересуется футуристическим словотворчеством как таковым и работой революционной фразеологии вообще, но стремится специфицировать именно газетную речь:

Расчет на максимальное потребление, а следовательно, и исключительный быстрый темп самого производства, позволяющий строить справедливые аналогии с производством промышленным, неизбежно *механизирует, автоматизирует* газетный язык [Винокур 1924: 124].

Все больше отказываясь от удобного модернистского противопоставления поэзии газете, Винокур начинает с замечаний о «достаточно бесплодной дискуссии о литературных качествах наших газет» (которая, как можно догадаться, велась вокруг его *недостаточности*) и противопоставляет этому изучение «значения газеты как специального факта литературного порядка» [Там же: 117]. Возможно, это тот случай, когда просто быть знакомым с содержанием текста филологу недостаточно и необходимо быть осведомленным о самом материальном контексте высказывания Винокура, то есть стать материальным историком. Дело в том, что эта статья в последнем выпуске ЛЕФа идет сразу после знаменитой статьи Тынянова «О литературном факте», что, очевидно, не могло не сказываться на ее восприятии читателем — если не на самом ее написании автором: как довольно близкий редакции автор, Винокур мог быть осведомлен о композиции этого выпуска, если начинал первую главу своей работы со слов:

Значение газеты как специального факта литературного порядка у нас еще совершенно не выяснено. Если каждому понятна политическая роль газеты, если легко догадаться о социальном смысле газеты... вопрос о собственно-литературной, словесной природе газеты никем и никак еще не поставлен [Там же].

Тем более не поставлен вопрос о характере медиа или газете как техническом факте. Чувствуется, что Винокур хочет заземлить «бесплодные дискуссии о ли-

---

10 Именно этим методологическим сдвигом можно объяснить то, что с конца 1920-х годов Винокур говорит уже не столько о *культуре языка*, сколько о *культуре речи*.



тературных качествах наших газет» [Там же] на какую-то материальность, но не нащупывает никакой другой, кроме материальности языка. Как в случае разговора о строителях языка и революционной фразеологии ему приходилось наткаться на уже имеющиеся ходы ОПОЯЗа, так и здесь он фактически повторяет слова Тынянова о газете как «литературном факте», как бы присоединяясь к предложенной в предшествующей статье ЛЕФа теоретической перспективе для своих прикладных исследований на материале языка газет. И все же это немалый переворот, поскольку с той периферии культуры языка, что всегда служила лишь фоном для выделения драгоценных качеств поэтической речи, Винокур намеревается проделать то же самое — определить особенности «газетного языка как специфической речи» [Там же]. Отсюда уже недалеко и до выяснения материальных условий, определяющих такую специфическую речь.

Сперва он снова сосредоточивается на чисто лингвистических вопросах, но вдруг заговаривает о «материальной насыщенности... писаной речи», а вслед за этим подходит и к операторной спецификации конкретно газетной речи: «...с самого начала журналисту, составляющему газетную телеграмму, приходится мыслить синтаксически» [Там же: 122]. Как крестьянин, «легко и свободно говорящий», обнаруживал свою — и нашу общую — лингвистическую беспомощность при столкновении с новой медиатехнической инфраструктурой<sup>11</sup>, так теперь журналист испытывает на себе принуждение материальности газетных телеграмм. Можно все еще характеризовать это принуждение как жанровое или грамматическое, но жанровая и грамматическая системы историчны, и требование «мыслить синтаксически» в данном случае исходит не просто от «писаной речи», но от такого материального медиума, который еще не был известен Пушкину (хотя литературным русским языком он пользовался или даже являлся его «строителем»). Именно изобретение телеграфа требует «вместить в одну грамматическую цепь целую кучу фактов» [Там же: 123] и — что еще более возмутительно — «мыслить синтаксически».

Чуть выше Винокур формулирует это так: «По своему заданию — телеграмма должна вместить возможно большее количество фактов» [Там же: 122], что совершенно верно, но дьявол скрывается в слове *заданию*. Можно подумать, что это жанровое задание почти *ad hoc* вызов или приглашение самой системы языка или литературной эволюции, как мог бы это объяснить сосед по страницам ЛЕФа Тынянов [Тынянов 1977: 227—252]<sup>12</sup>. Однако в случае жанра телеграммы очевидно, что это *техническое задание* или даже новые *технические требования*, предъявляемые к литературе медиумом. И «газетная проза» их испытывает первой.

Винокур также признает, что эта специфическая речь строится «по готовому уже шаблону, обусловлена выработанными уже в процессе газетного производства речевыми *штампами*, приспособленными уже, *отлитыми* словесными формулами, языковыми *клише*» [Винокур 1924: 124] (курсив наш. — П. А.).

11 Винокур указывает на сцену письма, ранее зарезервированную за поэтическими мучками творчества: «...легко и свободно говорящий и рассказывающий, с того момента, как получает перо в руки да лист бумаги, обнаруживает вдруг лингвистическую беспомощность и принужден думать о языке... <...> В большей или меньшей степени все мы беспомощны перед чистым листом бумаги» [Винокур 1924: 118].

12 И как он, в частности, объяснял появление жанра ораторской оды, упоминая акустику дворцовых помещений, которые литература решает использовать для своей эволюции (см. подробнее: [Тынянов 1977: 227—252]).

Однако если раньше тот факт, что в «речи нет почти ни одного слова, которое не было бы *штампом, клише, шаблоном*» [Там же: 125] (курсив наш. — П.А.), был бы для нее приговором, то теперь Винокур начинает относиться внимательнее к этим низким, с точки зрения ОПОЯЗа, качествам, почти все из которых происходят от типографского оборудования.

Сохраняя противопоставление газеты поэзии по линии *автоматизации — остранения, быстрого производства — продленного восприятия*, Винокур теперь видит в «сумме фиксированных, *штампованных* речений с заранее известным уже, точно установленным, *механизованным* значением, смыслом» не недостаток, но стилистическое своеобразие и повод для спецификации «газетной литературы». Такая настойчивая спецификация этой речи через механизацию и столь явное ее противопоставление деавтоматизации позволяет говорить о ротационном прессе как двигателе теоретического воображения ЛЕФа по ту сторону кустарных процедур по воскрешению слова.

Винокур видит индустриализацию языка как демократическую альтернативу разрыву между поэтическим и повседневным языком, книжной и народной культурой (этот разрыв поддерживается в том числе некоторыми «сторонниками “автономности” поэтического слова»). Аргументы Винокура и раньше строились на технологических метафорах, но к акценту на «писанной речи» как инструменте обострения внимания добавляется теперь и аргумент о преимуществах именно индустриальной организации производства и бессмысленности сопротивления этой централизованной индустриализации языка.

Как взглянули бы... на субъекта, коему в голову пришла бы идея протестовать против... электрификации, на том простом и непреложном основании... что на самом деле деревня наша не употребляет электричества [Там же: 127].

На место лингвистического волюнтаризма (будь то авангардного «воскрешения слова» или партийно стимулируемого «рассвета речи») становится максимально автоматизированное производство языка газеты, этого индустриального конвейера по производству высказываний. Если оно позволяло Винокуру «строить справедливые аналогии с производством промышленным», то тогда система языка оказывается неизбежно пронизывающей каждого и связывающей всех сети вроде электрической. Противостоять этому медиуму и диктуемому им грамматическому протоколу то же самое, что быть противником электричества, то есть, во-первых, того, чем мы и так уже пользуемся / от чего уже зависим, а во-вторых, того, что со времен учредительной формулы Ленина идет в комплекте с советской властью.

В заключение Винокур оговаривается, что, несмотря на то что «штампованность, механичность есть неотъемлемое качество, притом качество... положительное, всякой газетной речи» и в целом оно «оправдывается социально-культурными условиями, окружающими газетную речь», оно все же «потенциально скрывает в себе все же некую культурную опасность. Опасность эта заключается в том, что обусловленная механическим характером газетной речи, примитивность лингвистического мышления создает благоприятную почву также для примитивности мышления логического» [Там же: 129].

Отношения грамматики с логикой — богатая тема, которая должна была бы нас увести к средневековой и затем античной философии языка и сознания, но нас интересует сама оговорка лингвиста, уже допустившего индустриализацию языка и механизацию грамматики, но все еще отстаивающего некие

привилегии логического мышления (которое тем не менее ставится в зависимость от лингвистического). Для иных сторонников поэтического языка логика в принципе не отличима от своего рода механики мысли, а для определенной традиции в философии знака от Лейбница до Тьюринга это качество языка — как и штампованность газетной речи — является положительным. Что же гложет Винокура?

При спецификации газетной речи ему приходится уточнить, что дело не только в цветах риторики, от которых заставляет отказываться строгая экономия газетного языка, то есть не только в стилистической или жанровой проблеме, но в некоторой технологической рациональности, которая обуславливает газетную речь, «требует конденсации, насыщенности, синтаксической изощренности» [Там же: 130]. Речь идет не об отдельных синтаксических штампах, которые уже были реабилитированы, но о более интересных случаях операторов — одновременно пунктуационных и логических:

Очевидно, без запятых, без тире... не обойдешься. <...>

Сюда же относится двоекратное употребление скобок. <...>

Если мы возьмем иностранную печать... то мы найдем там те же штампы... <...> ...практикуется даже заключение в кавычки целых фраз и оборотов, ставших уже традиционными: штамповка здесь приобретает уже характер сознательно рассчитанного маневра (иногда кавычки заменяются курсивом) [Там же: 130—132].

Здесь мы имеем дело уже не просто с *утратившими* «внутреннюю форму» штампами, которые имеют «чисто грамматическое значение, не обладая уже никаким значением вещественным» (и оказываются снова явно или нет противопоставлены вещественности поэтического языка)<sup>13</sup>. Явления эти «суть своего рода синтаксические сигналы» [Там же: 130], которые *никогда* и не обладали вещественным значением, инструменты мышления, которые *в принципе* не имеют референтов. Что могло бы быть «вещественным значением» запятой, тире, скобок или курсива?<sup>14</sup> Газетная речь стремится по своему семиотическому характеру к азбуке Морзе, во всяком случае *сигналы* упомянуты не случайно. Апология индустриальной медиатехники коммуникации приводит Винокура к пониманию глубоко «математической» природы языка, что не отменяет и ее электрификационно-телеграфной «физики», отмеченной выше.

Винокур несколько ужасается открывающимся здесь перспективам механизации — уже не языка, а мышления, хотя, учитывая его защиту письменных и печатных форм речи, он не мог не догадываться, что в истории человеческой мысли изобретение новых инструментов и логических операторов всегда служило научно-техническому прогрессу, и поскольку его фамилия Винокур, а не

---

13 Такие штампы «получаются в результате окаменения чисто словарных элементов речи» и они «материально словарного значения, конечно, уже не имеют. За ними остается значение чисто грамматическое, формальное. Речения эти суть своего рода синтаксические сигналы, зачины, приступы» [Винокур 1924: 131] (курсив наш. — П.А.).

14 На аналогичную проблему невозможности остенсивного определения предлогов, артиклей и других служебных частиц указывает Витгенштейн в «Голубой и коричневой книге» [Витгенштейн 2008].

Бодлер, он должен был бы встать и на сторону этого отрыва операторов от всякой вещественности<sup>15</sup>.

Когда есть готовый каркас и впрок запасена уже автоматизованная словарная сетка, то журналисту, которому лень думать или которому не о чем думать, ничего не стоит, при наличии некоторой техники... заполнить свою схему [Там же: 133].

Возможно, как основатель советской языковой педагогики, он уже чувствует, что языковые каркасы (Карнап) и лексические (нейро)сети, словом «наличие некоторой техники», отобьют всякое желание думать и помешают «душе трудиться». Но тогда это аргумент вида «это убьет то» (*ceci tuera cela*), а рациональность Винокура ограничивается индустриальной эпохой, в которой уже есть «неповинные и необходимые газетные штампы», в соответствии с которыми приведен язык (и рискует быть приведено мышление), но еще нет и не должно быть файлов, поиска по документу и тому подобных операций.

## Фабрика литературы им. А. Платонова, или проповедь ножниц вместо пера

Принципиальный поворот советского авангарда к газетной речи, литературе и модели коммуникации не случаен. Так же, как в случае модернистской поэзии/прозы, выстраивавшей свои поэтики по контрасту, но в конститутивной связи с пространством «четвертой полосы газет» и их «ложным временем», авангард, выбирая различные аспекты этого технологического артефакта, последовательно льнет к газете — в лингвистической теории, литературных экспериментах и организации писательского труда. Так, если Винокур говорит об индустриализации газетной речи (в тесной связи с конституцией поэтического языка и его революцией), то Платонов испытывает необходимость индустриализации и коллективизации писательского труда. Само появление понятия литературного труда, возможно, указывает на то, что язык как лингвистический объект и поэтологический фетиш сбивается со своего поста-мента и оказывается наряду с трудом только одной из практик, переживающих революционные трансформации. Соответственно, его революция или индустриализация — пример этих процессов в широком смысле слова, эффект и двигатель одновременно. Но все же перед тем, как переходить к обсуждению модели «фабрики литературы», необходимо сделать несколько заключений о предшествующих одноименному эссе поэтологических поисках Платонова и их отношении к уже обсуждавшимся программам.

---

15 Начиная с грамматики латыни и заканчивая математическими знаками, операторы постепенно отрываются от твердой почвы «вещественного значения» и «заставляют мыслить синтаксически». К примеру, с изобретением кавычек в XIII веке появляется возможность цитировать. Изобретаемые далее типографские значки позволяют осуществлять математические операции независимо от устной речи, оперируя одними символами и сводя тем самым сложную аргументацию к механизму. Как можно увидеть из рассуждений Винокура, дальнейшая индустриализация и электрификация языка оказывается возможной именно в газетной речи.

## Пролетарская культура как таковая

В 1924—1926 годах Платонов работает в Тамбове инженером, а также довольно много пишет, находясь в поисках не только своего будущего знаменитого стиля, но и модели совмещения писательского труда и общего индустриального строительства. Между писательством и инженерией был, однако, не (только) конфликт, но (и) гомология. Схожий двойственный характер унаследует сам язык его прозы, который мы знаем по произведениям, появляющимся с 1926 года. При этом Платонов не был «эстетическим диссидентом», не призывал к *революции языка* как такового, не прибегал к жанру манифестов и не совершал других действий (при помощи слов), которые предполагаются общемодернистским профилем экспериментального автора<sup>16</sup>. Скорее, как близкий Пролеткульту писатель, Платонов в середине 1920-х заинтересованно смотрит в направлении проекта жизнестроительства, и в том числе его лефовской версии, представленной в текстах Арватова, Чужака и Третьякова.

Конкурирующие (в том числе теперь за право считаться повлиявшей на Платонова) программы — *жизнетворчества* (Федоров) и *жизнестроительства* (Арватов) — подразумевают, что искусство вынужденно выделилось из потока жизни и стало репрезентативным. Это же относится и к *словотворчеству со словостроительством*, которые имеют в виду соответствующую критику в адрес «изобразительной» литературы. Однако преодоление взаимного отчуждения жизни и искусства/литературы различается в этих программах средствами и, следовательно, ведет к различным целям. Производственники сосредоточиваются на (научной) организации творческих форм производства и быта: с точки зрения Серебряного века *словостроительство* футуристов (и тем более лингвотехнология ЛЕФа) ставит слишком земные, слишком практические задачи революции языка, а по мнению уже поднимающей — с противоположного края — голову пролетарской литературы, наоборот, оно слишком оторвано от народной жизни в своих экспериментах с языком<sup>17</sup>. Через эти оппозиции можно понять, в чем здесь дело: словостроительство ставит *практические задачи в области языка*.

Платонов по всем параметрам оказывается примерно в том же регионе идеологического спектра и литературного процесса, к тому же с производственниками его объединяет общий фон идей жизнестроительства: Богданов, как основатель Пролеткульты, сильно повлиял на Арватова и, следовательно, на всю постройку производственного искусства, хотя оно во многом пошло дальше или, во всяком случае, отклонилось от его достаточно умеренных эстетических идей, оставлявших за искусством право организовывать срединный мир эмоций и сохранять характер репрезентации. Идея снятия последней, с одной стороны, наследует богдановскому монистически понятому опыту, преодолевающему деление на физическое и психическое в философии (науки), а в конечном счете и разделение труда и общества на классы. Этот переход Богданов осуществляет не в пример проще: пролетарская революция и культура оказываются на службе выстраивания психофизиологического интерфейса и

---

16 Парадигматическим примером которого можно назвать Маринетти или того же Юджина Джоласа.

17 См. подробнее об этой сложной расстановке сил: [Транслит 2020: 78—87].

цельности опыта или, наоборот, достижения второго позитивизма — на службе Октябрьской культурной революции. В этом смысле пролетарская культура оказывается так же самоценна, как и «воспринимательный процесс» (и тоже «должна быть продлена»), во всяком случае обнаруживаются их общие позитивистские корни. Раз для психофизиологии восприятия искусство — это только «цветовые пятна» на холсте или звуки «неведомых слов», то и у Богданова культура, даже став пролетарской, остается лишь способом организации ощущений. До способа организации (техно-антропологического) быта искусство «продлят» именно производственники, как раз соединившиеся с формалистами в ЛЕФе. В конечном счете организация чувственного опыта и преодоление идеологических искажений, в восприятии Богданова, должно привести не к «более точной» картине мира (в 1920 году Венское общество Эрнста Маха назовет ее научной), но — к непосредственному участию в его организации. Раньше художники только по-разному изображали мир, действительная же задача заключается в том...

Платонов не был так ригористичен, как «иезуиты» ЛЕФа<sup>18</sup>, или не был так уверен в возможности отказаться от «вымыслов языка» для продолжающих им пользоваться. Скорее он находит языку какое-то неожиданное и изобретательное употребление. Он отклоняется как от заумной непрозрачности знака, так и от конструктивистской прозрачности медиума. Подобно Богданову, он не доводит монистическое понимание культуры (пролетариата) до требования (само)отмены искусства в пользу производства, но точно разделяет с ЛЕФом идеи жизне- и словостроительства, проектируя альтернативный способ их реализации.

В одном из немногочисленных текстов, по которым можно реконструировать его отношение к ЛЕФу, Платонов рецензирует первые выпуски журнала, в которых Чужак называет футуристов «молотобойцами языка» и требует от них в ситуации, когда «вяло косноязычат заводы и фабрики», взяться за поиск «ненайденных железных рифм»<sup>19</sup>. Чужак убежден, что не только заводы и фабрики испытывают проблемы с языком, но и пресса страдает от пустых клише — что свидетельствует о беглом знакомстве с идеями Винокура, но опять заставляет развернуться пропасть между остранными футуристами языком и автоматизированным языком газет. Еще тривиальнее, по мнению Платонова, эту проблему ставит Горлов, просто делая футуристов бойцами с автоматизацией языка почти десять лет спустя повторяя соответствующие тезисы Шкловского. Намного более интересно о зауми как о звуковой лаборатории, исследующей возможности языка и влияющей на советскую пропаганду, говорит Третьяков, уточняя, что это закладывает основания для «сознательной стройки языка»<sup>20</sup>, позволяя отмереть делению на поэтический язык (футуристов) и повседневный язык (газет), что непосредственно переключает-

18 «Футуристическим иезуитом слова» сначала называет Кручёных Маяковский (в автобиографии «Я сам»), затем о «фанатичном иезуите Третьякове» пишет Юрий Карабчиевский в «Воскресении Маяковского».

19 Почти все здесь отсылает к метафорике «тонн словесной руды» Маяковского и идеям Винокура соответственно (см.: [Чужак 1923]).

20 «Статьи тов. Третьякова в первых трех номерах “Лефа”, деловито разбирающиеся во всех нелепейших обвинениях, возводимых на “Леф”, и спокойно их отвергающие. Вот и все наиболее интересные теоретические статьи в журнале» [Платонов 2004: 260].

ся с предложениями Винокура и самого Арватова<sup>21</sup>. Ближе всего эта «стройка языка» оказывается и Платонову, но у него она опять же осуществляется при некоторых оговорках.

В поэтической экономии ЛЕФа лингвистический знак уже получает медiateхническую конкретность, но еще почти не знает энтропии и распространяется благодаря «незатухающим колебаниям»<sup>22</sup> *радиотелеграфа*, по которому была впервые передана благая весть о свершившейся революции и который с тех пор без умолку твердит о растущих темпах социалистического строительства и передает факты.

Другим тотемным медиумом партийной сознательности является *газета*, которая не только механизмирует и автоматизирует язык (Винокур), но и является «коллективным организатором». Если вначале левовская лингвистика противопоставляет инерции обыденного языка его *сознательное* использование на письме и особенно в литературе (читай — в поэзии футуризма), то впоследствии *сознательность* будет распространяться скорее на «язык нашей газеты», по необходимости автоматизированный. Такому акценту на сознательности не достает только уточнения, что ей противостоит стихийность, чтобы стать полноценным политическим аргументом. Как известно, в своей диалектике стихийности и сознательности Ленин был на стороне сознательности и именно эту трансцендентальную добродетель приписывал партии как авангарду пролетариата<sup>23</sup>. С другой стороны, Сосюр (с которым в значительной мере спорит Винокур) говорил о невозможности «сознательного вмешательства» какой-либо трансцендентальной воли в систему языка. Но ведь в либеральной политической ситуации немислимо и вторжение каких-нибудь рабочих на страницы газет, не говоря уж об их «сознательном вмешательстве» в публичную политику.

Наконец, как можно вспомнить, формалисты тоже выступают за сознательность, разве что им она достается по наследству от Толстого и действует *не благодаря* слаженной работе трансцендентального аппарата, а скорее *вопреки* ей и вследствие его *стихийной* приостановки — деавтоматизации восприятия и мышления (посредством фонологической редукции или остранения инстанции высказывания)<sup>24</sup>. Так же прихотливо работают и (языковые) механизмы у Платонова. Если «подобные тексты невозможно читать мимо языка, на котором они написаны, — ибо мы далеко не всегда способны разделить языковую информацию на главную и второстепенную, не уверены в своем праве игнорировать те

21 Арватов посвящает зауми статью, приходя к схожим выводам, что и Винокур: «Производственное крыло ЛЕФа видит «два сходящиеся процесса: практический язык усваивает себе вопросы языка поэтического, поэтический же язык стремится стать утилитарным» (см.: [Арватов 1923: 91]).

22 Название книги члена ЛЕФа, занятого в проекте электрификации Б. Кушнера.

23 Это, разумеется, немало влияло не только на политику большевиков, но и на поэтику соцреализма (см. об этом подробнее в: [Кларк 2002]). Причем сознательность распространяется согласно физическим законам электрического света, истребляя обскурантизм и невежество масс (ср. с аналогией механизации языка с электрификацией в: [Винокур 1924]).

24 Возможно, даже в настойчивом употреблении Шкловским «дезорганизационной» фразеологии можно увидеть след его правозероовского бэкграунда. Если для большевиков все в государственном механизме должно работать как следует, то для тех, кто не мог себя целиком отождествить с победившей в революционной борьбе силой, все большую эстетическую ценность приобрели поломки советской повседневности и языка.

или иные нюансы как незначительные» (цит. по: [Dhooge 2012: 252]), то их можно тоже признать идущими против традиционного и слишком удобного деления на поэтический язык и повседневный, на котором держится модернистское определение литературы. Но если Винокур переворачивает оппозицию и привилегирует ровно те термины (автоматизация, штампованные речения и т.п.), которые для раннего «модернистского» формализма служили точкой отталкивания в определении поэтического языка, то Платонов скорее размывает границу между поэтической функцией, как ее определяет Якобсон, и (социально-)коммуникативной. Если мы не можем «читать мимо этого языка», но не можем и совсем не реагировать на сообщение на нем, значит они не только отклоняются от некоторых лингвистических норм успешной коммуникации (в том числе усердствуя в использовании клише и их «творческом преобразении»), но написаны Платоновым *мимо* конститутивных делений формальной поэтики.

Платонов не только тормозит лефовскую риторику прогресса, но и не удовлетворяется формалистским «сопротивлением материала» или уже зарождающейся диссидентской чувственностью инстинктивного отклонения от «генеральной линии» и «стилистических расхождений с советской властью». Начав с «ленинских норм» и сохраняя им верность до конца, всей своей эволюцией в 1930-е годы Платонов показывает, что «социалистическая трагедия» лежит между научно-технической победой над материей (включая материальность слова) и прозрачностью сообщения фактов, каким его видел ЛЕФ, и чистым языковым «вредительством», характерным для авангарда в буржуазной ситуации.

Происходящий в этом узле отношений формализма и жизнестроительства сдвиг от словотворчества к словостроительству позволяет нам выстроить нечто вроде континуума от чистой психо(физио)логии зауми Крученых и «поэзии неведомых слов» Зданевича через изобретение новых сочетаний (с помощью уже существующих) морфем в «корнесловии» Хлебникова и новых словообразовательных моделей у Маяковского до новых сочетаний слов у Платонова<sup>25</sup>. Платонов как бы не опускается до словотворчества ниже морфологии слова, поскольку это не будет иметь коммуникативного, а значит, и жизнестроительного смысла, и поэтому, как убедительно показывает Дуге, является образцовым «строителем языка» по классификации Винокура (см.: [Dhooge 2012])<sup>26</sup>. Платонов работает не над созданием новых, уникальных или тем более заумных слов, но над новыми связями между уже существующими элементами — как на уровне синтаксиса и фразеологии (чему обычно посвящаются исследования по его языку), так и на уровне монтажа литературных текстов. Его интересуют не столько визионерские изобретения, сколько *ресайклинг*, вторичное — но от того не менее изобретательное — использование.

Однако на сочетаемости слов и изобретении новых типов связей между ними юрисдикция поэтики не заканчивается, а скорее только начинается (рань-

25 Такой континуум позволяет объяснить, почему, с точки зрения Винокура, все, что ниже смысловозначительной границы, имеет отношение к психологии, все, что выше, может быть названо *словостроительством* (и тогда имеет отношение к лингвистике, которая, по мнению Соссюра, находится в юрисдикции социальной психологии).

26 Создание новых лексических единиц абсурдно еще и с точки зрения Соссюра, тогда как более сознательная инициатива на верхних уровнях вроде синтаксиса им вполне допускается.



ше это и вовсе отнесли бы к риторике)<sup>27</sup>. Именно к экспериментам с языковыми элементами большего масштаба стремится Платонов, обращаясь к *флагрантному материалу* и прибегая к *операциям монтажа*.

### *Проповедь ножниц вместо пера*

Если «лингвистическая технология» Винокура включает «сумму штампованных речений», которые следуют из логики работы наборного стана, то Платонов говорит о необходимости писать «живыми кусками самого языка», чье инструментальное бессознательное нам еще предстоит реконструировать:

Надо писать отныне не словами, выдумывая и копируя живой язык, а прямо кусками самого живого языка («украденного» в тетрадь), монтируя эти куски в произведение. Эффект получается (должен получиться) колоссальный, потому что со мной работали тысячи людей, вложивших в записанные у меня фразы свои индивидуальные и коллективные оценки миру и внедрившие в уловленные мною факты и речь камни живой Истории [Платонов 2011: 51].

Платонов заимствует у газеты принцип монтажа, но сохраняет органический характер самих «кусков». Предлагаемая им механизация разворачивается не на уровне лексики или грамматики (материальной основой чего является набор строк из отдельных литер, позволяющий «штамповать»), но на более высоких синтаксических уровнях, что позволяет как раз сохранять самим монтируемым элементам характер «живого языка» и одновременно «коллективизировать» субъекта высказывания. Платонов предлагает литературе иметь дело с материальными единицами иного масштаба — не *словами как таковыми*, но *кусками устной и письменной речи*, которые должны стать «полуфабрикатами для литератора, так как это все сделано ненарочно, искренно, бесплатно, нечаянно и лучше не напишешь»<sup>28</sup>.

Платонов трудится не в «литейном цеху», куда Третьяков определял заумь на «огромном словопрокатном заводе современной поэзии», а скорее в монтажно-сборочном отделе; с другой стороны, он оперирует еще не механизированными предложениями, как это было у Винокура, а «живыми кусками». «Фабрика литературы» Платонова, это дочернее автономное предприятие ЛЕФа, проводит *индустриализацию* и *коллективизацию* литературного производства, делая материалом писателя *речение*. Делом литератора теперь становится скорее сборка речевой конструкции из готовых деталей, нежели сбор и первичная обработка материала, чем ранее были заняты футуристы<sup>29</sup> и что теперь делегируется ничего еще не знающим об этом *устам и бумагам*.

---

27 Нечто подобное, только в диахроническом измерении, рисовалось воображению Исидору Изу, когда он говорил о расщеплении пластического образа у Бодлера, сонорного образа — у Малларме, слова — у сюрреалистов, оставляя самому Изу задачу расщепления буквы и звука, что повторяет задачу, уже выполненную Кручёных в 1913 году. Возможно, именно поэтому Илье Зданевичу и пришлось прочитать в свое время доклад «После нас хоть леттризм».

28 Обратим внимание на то, что полуфабрикаты «сделаны», а «лучше не напишешь». В контексте будущей смены инструментальной базы литературы эти глаголы выступают симптомом будущей смены инструментальной базы литературы.

29 Ср. название лекции Маяковского «Поэзия — обрабатывающая промышленность».

Это можно даже называть аутсорсингом, но что является реальным двигателем этого производства, если оставить в стороне метафорику заводов и фабрик?

Вероятнее всего, «новым душевным и волевым оборудованием» писателя становятся *ножницы*. Платонов и сам указывает на прогресс материально-технической базы литературного производства: «Чехов имел приемником жизни записную книжку, Пушкин работал в архивах, Франс проповедовал ножницы вместо пера» [Там же: 48].

Как несложно заметить, только ножницы и позволяют получить «куски живого языка» (вместо «фиксированных штампованных речений», обеспеченные ротационным прессом) для их последующего монтирования в произведение. Материальная история ножниц пересекает литературную со второй половины XIX века, но к «сознательной установке» на такое средство производства и помещению ножниц на свой герб придут дадаисты<sup>30</sup>. Любой может создать дадаитское стихотворение, нужны всего две вещи: «Возьмите газету. Возьмите ножницы» (Т. Тцара). Впрочем, Платонов здесь отклоняется и от этого *mot d'ordre* авангарда, придерживаясь еще традиционной иерархии «при водительстве, при “монтаже” одного лица — мастера, литератора» [Там же: 48—49], который не выпускает ножниц из своих рук.

«Проповедь ножниц вместо пера» позволяет и Платонову обнаружить бумагу не только как идеальную проекционную плоскость для мыслей, какой она еще была у Малларме — с большим («*Devant le papier, l'artiste se fait*») или у Винокура — с меньшим успехом («с того момента, как получает перо в руки да лист бумаги... принужден думать о языке. <...> ...все мы беспомощны перед чистым листом бумаги» [Винокур 1924: 118]). Оснащенный ножницами индивид обнаруживает к тому же, что он уже не так беспомощен перед бумагой, причем не только перед чистым листом, но и исписанным и покрытым печатными символами. Если Кручёных и вслед за ним Введенский оказались чувствительны к «поверхности песни», то есть материальности акустического и графического означающего, то Платонов обнаруживает *материальность* традиционного (и потому редко замечаемого) *носителя означающего*, и это позволяет ему не ограничиваться чистым уплощением референции, но «создать способ литературной работы, эквивалентный современности» [Платонов 2011: 47], и одновременно сохраняющий органический характер «кусков живого языка»:

В эту тетрадь я неукоснительно вношу и наклеиваю все меня заинтересовавшее, все, что может послужить полуфабрикатом для литературных работ, как то: вырезки из газет, отдельные фразы оттуда же, вырезки из много- и малочитаемых книг [Платонов 2011: 50].

Становящиеся возможными манипуляции с газетными вырезками позволяют свернуть трансцендентальную активность автора в жест монтирования.

Затем я листаю вечером тетрадь, останавливаюсь на заинтересовавшей меня записи (иногда совпадающей с редакционно-общественной конъюнктурой...), беру ее за центр, за тему и работаю... Получается сочинение, где лично моего (по числу букв) 5— 10%, зато все мое душевное желание, зато весь мой «монтаж» [Там же].

30 См. подробнее о ножницах и материально-технической истории авангарда: [Транслит 2020: 23—33].

Сперва газеты были более или менее замечаемым носителем текстов и соперником института литературы, с начала XX они все чаще оказываются еще и материалом искусства (слова), переходящего от соперничества к точечной апроприации<sup>31</sup>, а наконец к 1920-м годам становятся и моделью для целого ряда авангардных техник письма, которые благодаря этому удается не только выделить из общего потока модернистского искусства, но и дифференцировать между собой<sup>32</sup>.

В случае *вырезок* чрезвычайно важно то, что они не *выписки* и не *перепечатки*, поэтому главным героем на «фабрике литературы» оказывается не печатная машинка, но новая информационная техника, связывающая вполне традиционные бумагу и ножницы. Встреча этих объектов, менее спектакулярная, чем в случае зонтика и швейной машинки, остается почти не замеченной, но больше влияет на дальнейшую эволюцию литературных техник. Возможность делать вырезки и создавать новые текстовые ансамбли из «готовых объектов» приводит к практике, задачи которой могут варьироваться в зависимости от культурно-политической среды. Так, капиталистическая экономика внимания требует организации специальных бюро (clipping), занимающихся отбором информации для своих клиентов — публичных персон, заинтересованных в технически пока еще столь сложном vanity search<sup>33</sup>. Часто сама эта операция носит уже чисто индустриальный характер и, как часто бывает в медиаархеологии, анонимными агентами новой информационной техники оказываются молодые дамы, чьи «природные данные» (на этот раз память) являются важными техническими звеньями дискурсивной сети<sup>34</sup>.

На советской «фабрике литературы» в качестве операторов информации тоже фигурируют «тысячи безымянных, но живых и красных уст», однако более примечательной оказывается не их гендерная принадлежность, а степень личного участия и организационная иерархия: с одной стороны, это «тысячи людей, *вложивших* в записанные у меня фразы свои индивидуальные и коллективные оценки миру и *внедрившие...* камни живой Истории» [Там же: 51], с другой — чуть далее «камни» ограняются и уточняются, что «каждый литкор, сообразно внутренней своей склонности, специализируется на каком-либо одном сюжете» [Там же: 53], и, наконец, с третьей стороны, через пару абзацев выясняется, что вообще «ничего своего в *извлекаемое* из жизни литкоры приносить не должны, давая, напр., диалог, вырезку или событие *вживе* и целиком» [Там же: 54] (курсив наш. — П.А.).

Степень контаминации материала добывающим (обрабатывающим, фабрикующим) агентом не столько колеблется, сколько зависит от инструмента. Пока мы пользуемся ножницами, мы все еще существуем в системе «литкус-

31 Одним из первых эпизодов, судя по всему, стоит считать тот, когда В. Степанова начинает одновременно с кубистами и дадаистами вкраплять фрагменты газеты в свои работы.

32 Так, методы обращения с газетными языком, жанрами и материальностью в сюрреализме и «Новом ЛЕФе» принципиально различаются. Также вырезки из газеты в это время использует Альфред Дёблин (см. подробнее об обращении Дёблина с ножницами: [Ногн 2003]).

33 См. об одном таком случае в истории искусства и науки [Heesen 2004].

34 Гендерное разделение труда выглядит так: «The girls do not cut, they only mark with pencil. Cutting is the job of the boys» (см. подробнее об отношениях полов с означающим в начале XX века: [Kittler 1990]).

тарничества». Но как только мы имеем дело с газетным набором, он требует разделения труда между стоящими за ним монтерами и получающими задания и отправляющимися за материалом литкорами. Еще недавно непроизвольные поставщики сырья переходят в штат фабрики.

Индустриализация литературного труда неизбежно ведет к тому, что мы не просто *обрабатываем* более или менее случайно найденный и остранным увиденный материал («уловленный» и «украденный в тетрадь»), который может потому нести индивидуальные черты, но распространяем логику монтажа и политику редакции уже на уровень *сбора* материала или его *добычи* («извлекаемого из жизни»), который таким образом получает изначально пропитанный редакционным заданием характер и потому не нуждается в примесях личной интонации, равно как и в последующей очистке от нее.

...сюжет разбивается на несколько подсюжетов и каждый подсюжет обслуживается отдельным литкором. Напр., сюжет «труд» легко разъемлется на десятки подсюжетов: платина, руда, лесопромышленность и т. д. — в одном районе малого радиуса [Там же: 54].

Как уже и литкустарник с вырезками, газета не может третировать все хронологически и вынуждена рубрицировать информацию (пусть и не столь универсально, как энциклопедия), поэтому она прибегает к смешанным принципам, отсылающим как к типу референциального объекта («платина, руда, лес»), так и к роду журналистского письма («диалог, вырезка или событие живое»). Рубрикация создает новый тип классификационной темпоральности: от выпуска к выпуску в рубрике публикуются тексты одного типа, но посвященные разным объектам, благодаря чему советская повседневность только и становится читаемой. Рубрика — это шлюз между контингентностью мира и усвоенными способами его понимания, которые и сами возникли в ходе первичных различительных операций. Рубрика — это пример трансцендентального устройства для приема эмпирических данных, каким был жанр в литературе, только в ситуации «максимального потребления» и «быстрого темпа самого производства».

Принципиальное отличие рубрики газеты от литературных жанров в том, что первые сосуществуют на одной странице. Это приучает читателя газет к фрагментированному и сериальному восприятию современности — что так и пугает литераторов, привыкших к иллюзии целостной картины литературного канона, к которому рассчитывают с большими или меньшими боями примкнуть и они. Такое фасеточное видение основано на конкретных типографских условиях организации пространства страницы. Эффект разброда и гетерогенности соседствующих сообщений испытывал пределы (и служил тренировкой) классификационных способностей читателей задолго до социальных сетей. Дизайн медиа (в данном случае — газетной полосы) обладает силой трансцендентального фильтра, имея совершенно материальный характер.

Если Платонов предлагает «писать кусками живого языка», монтируя их в произведение, то Третьяков настаивает на «диалектическом монтаже действительных фактов». Эти двое равно поглощены проектом коллективизации и индустриализации литературы и расходятся не столько в заявленных методах, сколько в подлежащей им материально-технической базе. Платонов проговаривается о ножницах, Третьяков грезит скорее киномонтажной лабораторией (в которой он часто оказывается). Поэтика в своем этимологическом

смысле, *способ делания*, может быть реконструирована из более или менее точных указаний на материальную культуру и «технику писательского ремесла» — уже не метафорическую, а скорее метонимическую и следующую из «второй профессии». При этом сами писатели (все зависит от их чувствительности к новым культурным техникам) могут продолжать настаивать на «таланте, ничего не делая для изобретения новых методов своей работы... благо есть инерция издательской промышленности» [Там же: 47].

## «Наш эпос — газета» или «Роман, имя которому наша современность»

Благодаря газете литература познает продуктивный характер принуждений материальности, который «сменяет или осложняет» существовавшие ранее более произвольные принуждения жанровой системы и во всяком случае указывают на факторы, предшествующие «авторской воле» и превышающие ее. Эти принуждения постепенно усваиваются, как и ранее нормативная поэтика (например, форма сонета), и начинают не менее эффективно фасонировать «излияния чувств» и оформлять воображение литераторов. Подобно тому как рубрика оказывается трансцендентальным фильтром, определяющим оптику отправляющегося за материалом корреспондента, другие аспекты материальности газетного производства начинают определять литературные изобретения — по контрасту (в модернизме) или метонии (в авангарде).

Так, наряду с коллективно-рубрикаторским характером производства, которое пытался привить литературе Платонов, газетная литература известна своими притязаниями на *актуальность*. Это эфемерное качество можно заземлить разве что на грамматику настоящего времени. Однако грамматика актуальности не сводится только к *языку* «нашей газеты», но уже имплементирована техникой — типографии и транспорта, позволяющих связать не очень разнесенное время производства высказывания с временем его потребления. Такой не отмеченный Винокуром аспект «быстрого темпа производства», как необходимость тратить время на доставку новостей «на места», делает актуальность очень локализованным понятием<sup>35</sup>. Несмотря на рассуждение Ленина о «свете, который необходимо принести в массы», а также электрификацию как идущую в одном пакете с советской властью, в 1920-е газеты доставляются не со скоростью света, а со скоростью железной дороги<sup>36</sup>. (Грамматическое) «время газет» оказывается не столько *ложным* (Стайн), сколько

---

35 С определенного момента «Правда» начинает разделяться на несколько выпусков, предназначенных для различных регионов с учетом часовых поясов и времени на доставку: так, в Калининскую область из Москвы доставлялся выпуск, подписанный в печать в 18:00, а в Москву — в 23:00. Это расслоение времени высказывания не могло не повлиять на дальнейшую механизацию грамматики (времени): заголовки и колонтитулы первого выпуска отмечались ромбиком (◇), второго — кружком (●).

36 Чтобы «Правда» была получена читателями Москвы и Ленинграда в один день, только с июня 1931 года между Москвой и Ленинградом начинает работать авиалиния, доставляющая в Ленинград матрицы «Правды». Надобность в непосредственной доставке матриц в типографии отпала только с появлением фототелеграфа (см. подробнее: [Оксман 1969]).

*сложно организованным* и требующим расходов на охват «огромного количества человеческих личностей, масс и территорий» [Платонов 2011: 55–56].

И в то же время, начиная с изобретения телеграфа, тирания актуальности обнаруживает свои эпистемологические пределы. Газета оставляет рефлексии ежемесячному журналу, сама пускаясь на перегонки со скоростью света<sup>37</sup>. Провода телеграфа символизируют эту трансмиссию актуальности и физически трансформируют макет газеты, а вместе с ним трансцендентальный аппарат ее читателей.

В своем стремлении обогнать само время газеты оказываются не столь далеки от поэтов, желающих создавать *новости, всегда остающиеся новостями*. Безнадежное желание газет совпасть с актуальностью и поэтический кайрос на первый взгляд можно развести с помощью аппарата Бенвениста: поэзия делает содержанием высказывания акт/событие высказывания (поэтому так важна перформативность слова поэта), тогда как газеты, напротив, делают свой акт высказывания как бы никогда не поспевающим за наступающими рассказчика фабульными событиями (поэтому они полнятся новостями, которые уже на момент их написания перестают быть новостями). Короткое замыкание речи поэта, взявшегося *говорить*, но ничего не *сообщающего*, как бы подразумевает: важен сам тот факт, что я *сейчас* говорю, а не *то, о чем* я говорю. В отличном от этого случае всегда продолжающих поступать в газету сведений важно *то, что (снова) происходит*, а не *то, как и кем* в конечном счете об этом *говорится*. Возможно, теория *литературы факта* является попыткой синтеза поэзии и газеты, постоянно культивируемой актуальности (акта) высказывания и форсированного устаревания его содержания. Впрочем, технически обусловленное ускорение темпоральности письма делают журналиста тем, кто пишет не просто пока события еще *имеют место*, но и отчасти разворачиваются *под его влиянием* (даже если такое оказывает одно его присутствие, что первым и заметил Третьяков, назвав это оперативностью [Fore 2006]). В то же время и мифология поэтического высказывания как минимум начиная с романтизма подразумевает, что поэт всегда пишет так, чтобы событие еще только произошло в его речи (а не предшествовало ей, заставляя речь лишь описывать его). Если «поэт современной жизни» (Бодлер) теперь еще немного и журналист, то это потому, что современный журналист теперь еще немного поэт.

### *На службу газеты и журнала*

Проза уничтожилась из-за отсутствия времени на писание и чтение, из-за недоверия к выдуманному и бледности выдумки рядом с жизнью.

*В. Маяковский*

В том же самом первом номере ЛЕФа, редактором которого обозначен Маяковский, в котором начинают публиковаться «Очерки лингвистической технологии» Винокура и который рецензируется Платоновым, молодой поэт из владивостокской группы «Творчество» Сергей Третьяков публикует статью,

37 Это является не такой уж метафорой с того момента, как информация начинает передаваться не аналоговым, а цифровым сигналом (см. подробнее: [Киттлер 2009]).

где, проектируя «перспективы футуризма», он отмечает, что «в словесном искусстве производственная теория только намечена» [ЛЕФ 1923]. Если в лингвистике подход, по словам Винокура, «планомерный, рациональный... производственный» выделил газетную речь в качестве формы индустриальной революции языка, а инженер Платонов предложил проект индустриализации писательского ремесла, на долю Третьякова выпадет индустриализация отношений между литературным вымыслом и газетным фактом.

Хотя при запуске ЛЕФа (1923) партия еще продолжает относительно мягкую культурную политику, в год прекращения его издания появляется Постановление ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925), в котором звучит призыв «использовать все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму, понятную миллионам»<sup>38</sup>. В результате этого левовцы оказываются в более маргинальной позиции, чем в первые годы после революции, и все же на следующий год Маяковский подает, а Госиздат утверждает заявку на возобновление журнала «Левого фронта искусств», в котором поэт обещает бороться против реставрации старого искусства и мелкобуржуазных тенденций, а Третьяков заявляет, что главный враг ЛЕФа — воинствующий пассивизм.

Получающий же вследствие постановления 1925 года более твердые позиции пролетарский реализм настаивает, что именно он «понятен миллионам». Желание Платонова сочетать «способы литературной работы, эквивалентные современности», с «кусками живого языка» реагирует на это же постановление: техническим достижением выступают ножницы, а понятность миллионам обеспечивается «тысячами уст». При всех подобных расчетах это было половинчатым решением, потому что Платонов продолжает работать ножницами в одиночку. В свою очередь, продолжая спорить с акцентом РАППа на содержании (разумеется, «революционном») и настаивать на технической революции литературного языка, «Новый ЛЕФ» уже к концу первого года издания выдвигает модель, в которой сочетаются формальная изобретательность с «передачей фактов». Для этого «техническим достижениям старых мастеров» будут противопоставлены технические достижения новых медиа:

Станковой картине, считающей, что она выполняет функцию «отображения действительности», ЛЕФ противопоставляет фото — более точное, быстрое, объективное средство фиксации факта... В литературе ЛЕФ противопоставляет беллетристике, претендующей на «отобразительство» — репортаж, литературу факта, порывающую с традициями литературного искусства и целиком уходящую в публицистику, на службу газеты и журнала [Новый ЛЕФ 1927: 1].

Другими словами, *техника*, о которой идет речь в Постановлении ЦК РКП(б), просто понята ЛЕФом не как литературная или живописная, а буквально и *расширенно*, тогда как факты — не как существующие сами по себе и до операции записи, но как ее производные. Такая техника уже не может быть отброшена ради «содержания», и при этом она сама становится адвокатом реальности — но не «переданной», а *точно записанной*.

Тогда и странное для околочформалистского издания утверждение превосходства реальности над художественным вымыслом (пусть даже в форму-

38 Известия ЦК РКП(б). 1925. № 25—26. (Первая публикация: Правда. 1925. 1 июля).

лировке «фиксации факта») надо понимать как акцент на реальности индексального знака вместо символического, которым традиционно пользовалась литература. Этот новый характер знака вытекает из новой техники записи и печати, то есть фотофиксации и газетного прессы. Если автор «Фабрики литературы» уже требует «писать не словами, выдумывая и копируя», а прямо «кусками живого языка», то литература факта предлагает писать прямо кусками (фактами) самой реальности, которые тоже не являются копией или выдумкой, но находятся с ней в индексальной связи, не сводясь при этом к чистой зауми. Литература факта эмулирует работу фото- и киноаппарата, и именно рядом с таким физико-химическим продолжением жизни выдумка оказывается бледной, а (традиционная) проза уничтожается. Во все эпохи, когда появляется новая техника фиксации и распространения, повествовательный вымысел начинает терпеть притеснения, однако с автоматизацией и встраиванием этой техники в трансцендентальный аппарат вымысел берет реванш. Так произошло и в этот раз.

### «Роман, имя которому наша современность»

Писать романы «медленным толстовским подходом» — это прежде всего долго и одиноко. Из требования прямого участия в политической и культурной работе вытекает какая-то другая темпоральность. Из технологической материальности новых медиа тоже следовал совершенно новый опыт времени. И политическая, и технологическая современность требовали новых форм письма (записи) и чтения. Если другие члены редакции связывают идею *фактографии* с (разрывом с) историей дореволюционной литературы (Чужак), эволюцией техники и теории прозы (Шкловский) или идеологической функцией интеллигенции (Брик), Третьяков оказывается наиболее чувствителен к материальной организации культуры:

Каждая эпоха имеет свои писательские формы, вытекающие из хозяйственной природы эпохи... <...> ...любой одиночка спасует перед масштабом, в котором охватывает факты газета, и перед быстротою подачи этих фактов [Литература факта 2000: 32].

Разумеется, все не сводится к чисто технологическому детерменизму, и Третьяков чувствителен и к логике литературной эволюции, переплетенной с политической историей («история запоминает в литературе те факты, которые были социально формирующими (так формировал эмоцию либерала Пушкин, радикала — Некрасов и Толстой, интеллигента-революционера — Горький), то сегодня... газетчик» [Там же: 37]), и к медиологии («То, чем была библия для средневекового христианина... чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман, — тем в наши дни для советского активиста является газета»), но все же чаще всего Третьяков склоняется именно к логике *технологических метонимий* литературы — типографского оборудования. Его ближайший единомышленник Шкловский, высказывая аналогичные соображения, прибегает чаще всего к *метафорам отдаленных технических устройств*: в своем походе на большие романы и эпические полотна они оказываются у него «какими-то алюминиевыми телегами, издаваемыми в то время, когда нужно строить стальной и алюминиевый автомобиль». Именно поэтому и



в своей писательской практике Третьяков предпочитает гибридизировать литературу с журналистикой, тогда как Шкловский склоняется к модели сохраняющегося разделения труда между литературой и «второй профессией», вдохновляющей своей технической рациональностью [Там же: 194—199].

Третьяков приходит к выводу, что при нынешнем уровне развития медиаинформации роман не мог бы ни быть написан «у любого Толстого, т.е. человека, пишущего романы (ускорь он даже в сто раз темп своей работы» [Там же: 32]), ни быть прочитан. «Нашим эпосом» объявляется газета, а «новым Львом Толстым» должен стать не большой советский романист, «заражающий» или поучающий массы, но скорее рядовой автор, выступающий *одно- временно и в роли его героя*. Таким образом, жанро-родовые свойства новой литературы у Третьякова следуют из материальной организации газетного производства:

О какой «Воине и мире» может идти речь, когда ежедневно утром, схватив газету, мы по существу переворачиваем новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность. Действующие лица этого романа, его писатели и его читатели, — мы сами [Там же: 33].

Из такого де факто произошедшего совмещения «действующих лиц» с авторами и читателями следует не только отказ от жанровой формы романа («проза уничтожилась»), но и специфическая грамматика повествования, как бы преодолевающая вымысел. Отказываясь от всезнающего рассказчика толстовского типа, фактография оказывалась «работой по живому человеку (без кавычек)» (Так Н. Чужак назовет биоинтервью Третьякова «Дэн Ши-Хуа» (см.: [Там же: 62])).

Гибридизация ролей героя и читателя и тем более делегирование такому гибриду функции авторства затрагивает в первую очередь не их жанровую принадлежность, но нарративно-фикциональное устройство текстов, а значит, их грамматическое время [Аванесян, Хенниг 2014]. Для того чтобы быть одновременно *субъектом* и *объектом* высказывания, необходимо уже не «продлить чувствование вещи», но использовать *продленное настоящее время* (present continuous tense). Если ранний формализм был склонен скорее к обнажению сделанности и тем самым вымышленности сюжета, то литература факта (при активном теоретическом участии, однако, Шкловского и Брика) декларирует необходимость избавления от вымысла вообще в пользу представления самого материала. Столь радикальная смена обусловлена не только логикой литературной эволюции и императивом авангардного эксперимента, но и появлением конкретных средств (фото- и кино-) фиксации, позволяющих представить этот материал. Литература факта призвана действовать как фотোগрафический индекс, хотя продолжает пользоваться словами.

По аналогии с модернистской поэзией, в которой оказывается возможно *слово-как-такое*, модернистская проза акцентирует акт рассказывания и референциальную нестабильность самого рассказываемого, то есть сводится к *самовитому повествованию*, как бы не повествуящему ни о чем, кроме себя<sup>39</sup>. Грамматически такая «поэтика настоящего времени» стремится пред-

39 «Разница между романом Стерна и романом обычного типа точно такая же, как между обыкновенным стихотворением с звуковой инструментровкой и стихотворением футуриста, написанным на заумном языке» [Шкловский 1926: 139].

ставить дело так, что все происходящее в фабуле происходит *здесь и сейчас*, когда длится акт сюжетного изобретения, то есть пока автор сидит за письменным столом<sup>40</sup>. Упоминание стола неизменно выдавало не только фиктивность фабульных событий, но и растущее профессиональное самосознание литературы<sup>41</sup>. «Техника писательского ремесла» уже рассматривается формалистами на прагматическом уровне<sup>42</sup>, тогда как в фактографии будет нащупана и подвергнута критике ее медиаприрода и материальная культура. Это и приводит к переходу от *письменного стола к ротационному прессу*.

### *От стола к ротационному прессу*

Газетчик, подобно рассказчику в «Поэтике настоящего времени», существует *здесь и сейчас*, но при этом он как противостоит «бесполезному» вымыслу, так и отказывается от сюжета, акцентирующего видение повествователя. Он существует в едином эпическом времени со своими героями (и читателями), но не за письменным столом, а «когда ежедневно утром, схватив газету... переворачивает новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность». Другими словами, повествуемыми оказываются не *вымышленные*, а *индексально фиксируемые* реальные события, которые монтируются не просто в сюжете (пусть даже экспериментальном — как у Шкловского или Платонова), но еще и на газетной странице. Благодаря иной материальной оснастке — газете вместо книжного кодекса — меняется и нарративно-фикциональный порядок.

В год основания «Нового ЛЕФа» Маяковский констатирует, что «проза уничтожилась из-за отсутствия времени на писание и чтение, из-за недоверия к выдуманному и бледности выдумки рядом с жизнью» [Маяковский 1927: 14]. Поэт, нетерпеливый уже в силу формальной организации акцентного стиха (и ритма, диктуемого печатной машинкой), выбирал радио в качестве «дальнейшего продвижения слова, лозунга, поэзии», однако как редактор журнала он же уточнял, что это только «одно из». Другим медиарасширением «словесной базы» и способом ухода от «бледности выдумки» и решением дефицита времени была газетная фактография, идеологом которой и становится другой поэт-футурист и другой редактор «Нового ЛЕФа» — Сергей Третьяков.

Третьяков чувствует, что не столько злая воля или царская цензура (как считает Чужак), но сама соотнесенность с материальностью книги и темпоральностью письменного стола делает романистов склонными к вымыслу. В свою очередь, соотнесенность с газетой и диктуемым ей ритмом «схватывания» повышала чувствительность к факту даже тех, кто, как Шкловский, всегда держит в уме логику гамбургского счета литературы. Таким образом, важно не только грамматическое время «романа, имя которому наша современность»

40 Как это происходит, к примеру, у Аплайка: «“Кролик” оторвался от земли, пока я сидел за небольшим письменным столом и писал мягким карандашом предложения в настоящем времени» (Rabbit Angstrom. A Tetralogy. L.; N.Y.; Toronto, 1995. P. VIII).

41 Бюргер называет это предшествующей авангарду стадией эстетизма, в которой достигается полное самосознание художественных средств (см.: [Бюргер 2014]).

42 Хансен-Лёве отмечает «поворот формалистов к проблемам литературного быта или, шире говоря, к вопросам прагматики» [Hansen-Löve 1985: 92].

или агентность «действующих лиц... нас самих», но и тот материальный медиум, благодаря которому все это существует, — газета.

Осложнение вопросов литературной *формы* вопросами *медиа*техники нужно рассматривать именно как радикализацию чувствительности авангарда к самому медиуму, а не к тому, что он передает, — то есть чувствительности (техно)формалистской<sup>43</sup>. Однако наряду с рациональностью самой литературы, теперь расширенной и дополненной новыми медиа, здесь вступает в игру и социотехническая революция, заставляющая не только «журналиста, составляющего газетную телеграмму, мыслить синтаксически», но любого человека входить к коалиции с конкретными медиа и обнаруживать, что он коммуницирует и, следовательно, мыслит по-новому. Литературные изобретения здесь оказываются только одним из следствий, иногда вполне побочным, и поэтому важно сохранять способность к переворачиванию литературоведческой перспективы. Интерес к газетной речи может также сигнализировать о чувствительности к тонким колебаниям жанровой системы, перегруппировке ее центра и периферии, а работа над рекламными афишами — тактическим «отходом за подкреплением», необходимым для будущего маневра по обогащению поэтического языка<sup>44</sup>. Однако задачей авангарда чаще всего оказывается не поддержание рентабельности и автономии литературного производства, но их стратегическая профанация и растворение в индустриальной повседневности. Решающим фактором в этом оказывается не революция духа или даже языка, а техническая революция языкового медиума, которая определяет и дальнейшие трансформации жанровой системы. Не соображения эстетической выгоды, а внимание к уже происходящей трансформации материальной инфраструктуры коммуникации, в соответствии с которой необходимо привести литературную технику и вместе с тем снять ее специфичность как отделенной практики.

\* \* \*

Теперь становится видно, что речь идет не о непримиримой оппозиции повседневного и поэтического языка (как у Якобсона и в раннем футуризме), не о переворачивании отношений между ними (как у Винокура) или апроприации кусков одного агентами другого (как у Платонова), но о более сложной системе контактов и обменов — причем не только языка (этого понятия, всегда распалющегося эссенциалистские амбиции без уточнения терминологического объема), но и функциональных стилей речи, техник повествования, форм писательского труда и литературного быта. Другими словами, между газетой и (книжной) литературой существует двойная коммерция: газете достаются автоматизированный язык и устоявшиеся нарративные протоколы, а ее авторам — никогда до конца не утолимые литературные амбиции (в советской версии эта проблема получила название «литературной учебы» и «второй профессии»), в то время как сама литература подпитывается полевыми изобретениями газеты, учится у нее отношению ко времени, обращению с информацией, языком, читателем, зачастую в пародическом режиме. А порой и целые жанры за-

43 «Шоферу важно прежде всего, чтобы машина шла, а не кто на ней едет» [Шкловский 2002: 44].

44 Именно так интерпретирует Тынянов занятия Маяковского рекламой советских товаров [Тынянов 1977: 172].

рождаются на страницах газет и перемещаются в центр жанровой системы с «четвертой полосы газет». Причем впоследствии привкус периферийности выветривается и бывшее газетное чтиво чтят по разряду первостатейной поэзии (так было со «Стихотворениями в прозе» Бодлера, в целом изобретшим подобный модернистский тип коммутации).

Советский авангард решил «пойти другим путем» и не конденсировать литературно новые техники письма, вырабатываемые ротационным прессом, а наоборот — растворить писательские привилегии и изобретения в газетной фактографии, придав повседневной коммуникации более творческий характер и тем самым добившись жизнестроительного идеала разотчуждения быта. Если Платонов при всем своем интересе к жизне- и словостроительству оказывается все еще существующим в пределах модернистской протокола авторства, то Третьяков в своей фактографической практике стремился двигаться в противоположном направлении — «от мольберта к машине». В случае литературы этот маршрут можно было бы прочертить от писательского стола к ротационному прессу.

Тогда как Платонов с его «кусками живого языка, украденного в тетрадь», «уловленными» им «фактами и речью» — это еще добыча именно литературной традиции, которая теперь, благодаря испытанному влиянию фактографии, проповедует «ножницы вместо пера», Третьяков, выступавший в качестве теоретика газетной фактографии и работавший редактором реального печатного издания, претендует на то, чтобы «порвать с традициями литературного художества и целиком уйти в публицистику, на службу газеты и журнала», что ему в конечном счете удастся. С фигурой Третьякова от «героической попытки ухода из литературы», о которой оказалась лучше всего осведомлена история самой литературы, мы переходим к той пограничной зоне, где авангардные изобретения действительно выводили своих «операторов» за пределы юрисдикции изящной словесности и поэтому остаются достаточно малоизвестными для ее историков.

## Библиография / References

- [Аванесян, Хенниг 2014] — *Аванесян А., Хенниг А.* Поэтика настоящего времени / Пер. с нем. Б. Скуратова. М.: РГГУ, 2014. (*Avanessian A., Hennig A.* Prasens. Poetik eines tempus. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Арватов 1923] — *Арватов Б.* Речетворчество (по поводу «заумной поэзии») // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 79—91.
- (*Arvatov B.* Rechetvorchestvo (po povodu “zaumnoj poezii”) // LEF. 1923. № 2. P. 79—91.)
- [Арсеньев 2018] — *Арсеньев П.* Видеть за деревьями лес: о дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // Новое литературное обозрение. 2018. № 150. С. 16—34.
- (*Arsenev P.* Videt' za derev'yami les: o dal'nem chtenii i spekulativnom povorote v literaturovedenii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 150. P. 16—34.)
- [Витгенштейн 2008] — *Витгенштейн Л.* Голубая и коричневая книги (Предварительные материалы к Философским исследованиям) / Пер. с англ. В.А. Суровцева, В.В. Иткина. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2008.
- (*Wittgenstein L.* Die Philosophischen Untersuchungen. Novosibirsk, 2008. P. 14—221. — In Russ.)
- [ЛЕФ 1923] — ЛЕФ. 1923. № 1. (LEF. 1923. № 1.)

- [Бюргер 2014] — *Бюргер П.* Теория авангарда / Пер. с нем. Сер. Ташкенова; ред. К. Саркисов. М.: V-A-C press, 2014.
- (*Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Винокур 1923] — *Винокур Г.* О революционной фразеологии (один из вопросов языковой политики) // ЛЕФ. 1923. №2. С. 104—118.
- (*Vinokur G.* O revolyutsionnoy frazeologii (odin iz voprosov yazykovoy politiki) // LEF. 1923. № 2. P. 104—118.)
- [Винокур 1924] — *Винокур Г.* Язык нашей газеты // ЛЕФ. 1924. № 6. С. 117—140.
- (*Vinokur G.* Yazyk nashey gazety // LEF. 1924. № 6. P. 117—140.)
- [Киттлер 2009] — *Киттлер Ф.* Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 года / Пер. с нем. О. Никифорова, Б. Скуратова. М.: Логос; Гнозис, 2009.
- (*Kittler F.* Optische Medien. Berlin, 2011. — In Russ.)
- [Кларк 2002] — *Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.
- (*Clark K.* Sovetskiy roman: istoriya kak ritual. Ekaterinburg, 2002.)
- [Литература факта 2000] — Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Ред. Н.Ф. Чужак. М.: Захаров, 2000.
- (Literatura fakta: Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa / Ed. by N.F. Chuzhak. Moscow, 2000.)
- [Маяковский 1927] — *Маяковский В.* Расширение словесной базы // Новый ЛЕФ. 1927. № 10. С. 14—17.
- (*Mayakovskiy V.* Rasshireniye slovesnoy bazy // Novyy Lef. 1927. № 10. P. 14—17.)
- [Новый ЛЕФ 1927] — Мы ищем // Новый ЛЕФ. 1927. № 11—12. С. 1—2.
- (*My ishchem* // Novyy LEF. 1927. № 11—12. P. 1—2.)
- [Оксман 1969] — *Оксман М.* Газета передана по фототелеграфу. М.: Связь, 1969.
- (*Oksman M.* Gazeta peredana po fototelegrafu. Moscow, 1969.)
- [Платонов 2004] — *Платонов А.* Сочинения / Под ред. Н. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. I. Кн. 2.
- (*Platonov A.* Sochineniya / Ed. by N. Kornienko. Moscow, 2004. Vol. I. Bk. 2.)
- [Платонов 2011] — *Платонов А.* Фабрика литературы (о коренном улучшении способов литературного производства) // Платонов А. Фабрика литературы: литературная критика, публицистика. М.: Время, 2011. С. 45—51.
- (*Platonov A.* Fabrika literatury (o korennom uluchshenii sposobov literaturnogo proizvodstva) // Platonov A. Fabrika literatury: literaturnaya kritika, publitsistika. Moscow, 2011. P. 45—56.)
- [Транслит 2020] — Транслит. 2020. № 23 (Материальные культуры авангарда).
- (Translit. Literaturno-teoreticheskij zhurnal. 2020. № 23.)
- [Троцкий 1923] — *Троцкий Л.* Вопросы быта М.: Красная новь, 1923.
- (*Trotsky L.* Voprosy byta. Moscow, 1923.)
- [Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- (*Tynyanov Y.* Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977.)
- [Чужак 1923] — *Чужак Н.* К задачам дня // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 145—152.
- (*Chuzhak N.* K zadacham dnya // LEF. 1923. № 2. P. 145—152.)
- [Шкловский 1926] — *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Федерация, 1926.
- (*Shklovsky V.* O teorii prozy. Moscow, 1926.)
- [Шкловский 2002] — *Шкловский В.* «Еще ничего не кончилось...». М.: Пропанганда, 2002.
- (*Shklovskiy V.* «Eshche nichego ne konchilos...». Moscow, 2002.)
- [Dhooge 2012] — *Dhooge B.* G.O. Vinokur's "New class approach". A possible model for A.P. Platonov's poetic language? // Russian Literature. 2012. Vol. LXXII. № 2. P. 153—200.
- [Fore 2006] — *Fore D.* Operative word in soviet factography // October. 2006. № 2 (118). P. 95—131.
- [Hansen-Löve 1985] — *Hansen-Löve A.* «Бытология» между фактами и функциями // Revue des études slaves. 1985. Vol. 57. F. 1. P. 91—103.
- [Heesen 2004] — *Heesen A.* te. News, papers, scissors // Things That Talk: Object Lessons from Art and Science / Ed. by L. Daston. New York: Zone Books, 2004.
- [Horn 2003] — *Horn E.* Literary Research: Narration and the Epistemology of the Human Sciences in Alfred Doblin // Modern Language Notes. Vol. 118. № 3 / Ed. by R. Campe. John Hopkins University Press, 2003. P. 719—739.
- [Kittler 1990] — *Kittler F.* Discourse Networks 1800—1900 / Transl. by M. Metteer, C. Cullens. Forew. by D. Wellbery. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Ольга Соколова

# Лингвосоциальная инженерия авангарда 1920-х годов:

«ВЗЯТИЕ ЗИМНЕГО» НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА  
И СВОБОДНАЯ РЕСПУБЛИКА ФЬЮМЕ ГАБРИЕЛЕ  
Д'АННУНЦИО

Olga Sokolova

The Linguistic Social Engineering of the 1920s Avant-Garde: Nikolai Evreinov's *The Storming of the Winter Palace* and Gabriele D'Annunzio's Free State of Fiume

**Ольга Соколова** (Институт языкознания РАН; отдел теоретического и прикладного языкознания, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) olga.sokolova@iling-ran.ru.

**Ключевые слова:** жизнестроение, Н. Чужак, С. Третьяков, художественный авангард, политика, гибридизация дискурсов, Г. Д'Аннунцио, Н. Евреинов

УДК: 81.42; 792; 7.038.531

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_62

В статье исследуется стратегия «искусства-жизнестроения» Н. Чужака и близкие к ней концепции раннесоветского авангарда (фактография, прозискусство и другие). Основные положения проекта жизнестроения анализируются с точки зрения семиотической организации, перформативности и субъективации. Ключевые постулаты жизнестроительной программы применяются при анализе двух проектов 1920-х годов, образованных по модели «массового театра», но получающих различные формы воплощения в России и Италии: спектакля «Взятие Зимнего» (1920) Николая Евреинова и Свободной Республики Фьюме (1919–1921) Габриеле Д'Аннунцио. Особенности темпоральности, вербальной и невербальной формы выражения и коммуникативной структуры позволяют сделать вывод о сходстве жизнестроительных моделей, которые получили различные фокусы реализации в художественно-политических практиках русского и европейского авангарда и модернизма того времени.

**Olga Sokolova** (Dr. habil.; Senior Researcher, Department of Theoretical and Applied Linguistics, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences) olga.sokolova@iling-ran.ru.

**Key words:** zhisnestroyenie (life-building), Nikolai Chuzhak, Sergei Tretyakov, artistic avant-garde, politics, discourse hybridization, Gabriele D'Annunzio, Nikolai Evreinov

UDC: 81.42; 792; 7.038.531

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_62

This article examines Nikolai Chuzhak's strategy of “art-as-life-building” and similar concepts of the early Soviet avant-garde (factography, proziskusstvo (production art), etc.). The fundamental positions of the project of life-building are analyzed from the point of view of semiotic organization, performativity, and subjectivation. Key postulates of the organization of life of the life-building program are applied in the analysis of two projects from the 1920s formed according to the model of “mass theater,” but resulting in different forms of implementation in Russia and Italy: *The Storming of the Winter Palace* (1920) by Nikolai Evreinov and the Free Republic of Fiume (1919–1921) by Gabriele D'Annunzio. The features of temporality, verbal and non-verbal forms of expression, and communicative structure allow for conclusions to be drawn about the similarity of two life-organizations models, which had different focuses in the artistic and political practices of the Russian and European avant-garde and modernism of the time.

...и в реальном, действительном искусствоворчестве; и в действительной, костистой драке за нужный социальный строй, — везде и всюду пролетариат центр тяжести переносит с момента познания на непосредственное строение вещи, включая сюда и идею, но — лишь как определенную инженерияльную модель.

*Н. Чужак*

## Программа «жизнестроения» и механизмы институционализации в художественном авангарде и политике 1920-х годов

Обращаясь к проблеме формирования концепции жизнестроения в художественном авангарде, можно отметить, что наиболее активно этот процесс происходит в конце 1910-х и в 1920-е годы, когда авангардное искусство институционализируется и авангардисты получают возможность создания новой художественной и социальной системы Советского государства. Стратегия жизнестроения, опираясь на идею «искусства-жизнетворчества» раннего авангарда, а также на разработанные формалистами в отношении художественного языка понятия «обнажения приема», «деавтоматизации» и «воскрешения слова», получила возможность социальной проекции в условиях институционализации искусства.

Одним из важных подходов к проблеме институционализации является концепция структурной трансформации «публичной сферы» Ю. Хабермаса (1982), которая содержит идею «буржуазного» социального запроса Нового времени и его ориентацию на рациональный диалог государства и социума, коллективную коммуникацию и достижение консенсуса (см.: [Хабермас 2016]). Такое понимание публичной сферы легло в основу современных концепций «общества модерности» с его развитой системой институтов, социальным и культурным плюрализмом. В этой же логике можно говорить и о художественных практиках: социальная ориентация на публичность и преодоление элитарности охватывает искусство начала XX века, которое, согласно концепции институтов модернизма Л. Рейни, понимается как «публичная культура», развивающая стратегию коммодификации. При этом произведение искусства, будучи объектом «культурной продукции», выходит за границы продуктов немедленного потребления, интегрируясь в экономику другого уровня: патронажа и коллекционирования «как спекулятивной фиксации инвестиций» [Raineу 1998: 41].

Наряду с экономически обусловленной моделью институционализации, применимой при описании европейского модернизма, существуют альтернативные подходы, ориентированные на выявление механизмов системного сдвига в области эстетики и политики, более актуальные при анализе ранне-советского авангарда. Здесь проблема коммодификации и патронажа как противостояния элитарного и публичного искусства в условиях метаэкономической спекуляции художественными текстами получает другую реализацию — в основании оппозиции лежит преодоление изоляции искусства от реальности, балансирование на границе чистого, автономного и прикладного, ангажированного искусства (подробнее о разрушении целостности автономного произведения искусства как преодолении границы между искусством и реальностью см.: [Бюргер 2014]). Учитывая тенденцию к взаимодействию художественного

авангарда и политики в 1920-е годы в Советской России, более релевантными для анализа представляются, с одной стороны, подходы европейских философов культуры (В. Бенямина и Ж. Рансьера), направленные на выявление механизмов подобного взаимодействия, и советских теоретиков «искусства-жизнестроения» и производственного искусства (Н. Чужака, С. Третьякова, О. Брика, Б. Арватова и Б. Кушнера) — с другой.

В фокусе внимания европейских и отечественных теоретиков оказывается взаимодействие эстетической, политической и социальной функций в новых условиях их реализации, связанных с новыми коммуникативными, дискурсивными и медиальными параметрами, которые выразились в моделях «искусства-жизнестроения» и «художественного производства». Если концепция «политизации искусства (эстетики)» и «эстетизации политики» В. Бенямина разрабатывает проблему взаимодействия искусства и масс [Беньямин 1996], что наиболее показательно реализуется на этапе создания раннесоветского искусства и литературы, то иная форма взаимодействия искусства и политики осмысливается Ж. Рансьером. Его теория представляет обратный вектор осмысления институционализации, когда искусство и политика составляют «две формы разделения чувственного, подвешенные, как одна, так и другая, к специфическому режиму идентификации» [Рансьер 2007: 67]. Важным для нашего исследования является идея «перехода от статуса зрителя к статусу действующего лица», направленного на изменение существующего разделения чувственного опыта, в чем искусство сближается с политикой [Там же: 65]<sup>1</sup>. Такой переход, в результате которого происходит актуализация политической и эстетической деятельности субъектов, может быть рассмотрен с коммуникативной точки зрения и обозначен как «сдвиг субъективации». Таким образом, именно социально-политический и эстетический эксперимент, реализовавшийся в художественном авангарде 1920-х годов, стал тем фокусом, который позволил выразить новую оптику сдвига между индивидуальным и коллективным, автономным и ангажированным, производством и потреблением.

Программа жизнестроения, реализуемая в раннесоветском авангарде, охватила все формы репрезентации, включая междискурсивное взаимодействие, коммуникативный сдвиг и медиальные средства выражения. Мы обратимся к анализу прагматики жизнестроения и рассмотрим особенности художественной и политической перформативности, (авто)референциальности и субъективации с целью выявления ключевых векторов, отражающих динамику процесса институционализации в авангарде 1920-х годов.

## Прагматика «жизнестроения»: от эгоцентричности к коллективному медиуму

Если автореференциальность присуща художественному дискурсу в целом, что обусловлено доминированием эстетической функции (Р. Якобсон) и откры-

---

1 По мысли Р.С. Осминкина, отношения между искусством и политикой в раннесоветском авангарде реализуются не в рамках взаимного противоречия, а в форме «сложного взаимообмена между художественными формами и социальными практиками, между эстетическими и политическими средствами выражения и репрезентации» [Осминкин 2016: 115].



тостью его семиотической структуры (У. Эко), то особая перформативность авангарда, направленность на создание нового художественного языка, способного оказать воздействие на адресата и трансформировать реальность, позволяет выделить его среди других типов художественного дискурса. Учитывая, что для искусства в целом создание вымышленного мира относится к области абстрактной референции, важно подчеркнуть, что авангардное искусство буквально фокусируется на конструировании новой реальности — именно это стало основой концепции жизнестроения 1920-х годов. Об особой авангардной перформативности как «внутренней логике значения всякого конкретного коммуникативного сообщения» пишет Д. Иоффе, выделяя «акционную изобразительность» и «непосредственную контекстуальность» [Иоффе 2012: 406].

Сравним авангардную перформативность с политической (с учетом установки политического дискурса на завоевание и удержание власти), которая выражается в том, что политические сообщения не констатируют положение дел, а убеждают адресата совершить действия, выступая в роли перформативов (в терминологии Дж. Остина [Остин 1999]). Таким образом, перформативный потенциал политического дискурса зависит от эффективности достижения обозначенной цели манипуляции сознанием адресата и, соответственно, трансформации окружающей реальности. Если в политическом дискурсе мы имеем дело с перформативностью в традиционном понимании, то при обращении к авангардной перформативности нужно принимать во внимание «перформативный поворот» (у истоков которого стоял Л. Витгенштейн), когда вперед выходит прагматика, а значение перестает быть универсалией, требуя актуализации в каждом конкретном случае употребления в речевой практике.

Переосмысление функции языка из «орудия изображения» в «средство конструирования» действительности находит отражение как в авангардной литературе (о концепции «революции языка и знака» см.: [Фещенко 2018]), так и в раннесоветском политическом дискурсе с его установкой на формирование нового «языка революции»<sup>2</sup>, а также в «обнажении приема» политического языка по модели поэтического, что отразилось в работах формалистов (показателен в этом плане первый выпуск журнала «ЛЕФ» за 1924 год, посвященный языку В.И. Ленина). Как отмечает И.А. Калинин, «описание языка Ленина как языка, в котором реализуются “открытые формалистами” законы поэтического языка, становится для опоязовцев легитимной возможностью распространить свою теорию литературной эволюции на область социальной истории в целом» [Калинин 2018: 605].

Таким образом, традиционное разграничение художественной и политической перформативности, которое вслед за Х. Арндт и Т. Адорно было переосмыслено М. Джемом как противопоставление «художественной выдумки» и «политической лживости» [Jay 2010], нивелируется в концепции жизнестроения. Различие этих двух типов перформативности, которые могут противопоставляться по лежащим в их основании функциям — эстетической и политической<sup>3</sup>, — преодолевается и формирует новую *перформативность*

- 
- 2 Следуя логике К. Маркса, в последнем из «Тезисов о Фейербахе» (1845), озвучившим призыв к политическим действиям как команду («Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его» [Маркс 1955: 4]), в политике 1910—1920-х годов формируется «язык революции».
  - 3 О политической функции см.: [Золян 2018].

жизнестроения как самого процесса воздействия словом на реальность. Ключевыми здесь становятся идеи жизнестроения Чужака, «фактографии» реальности и «литературы факта» С. Третьякова и прозискусства Б. Арватова.

В концепции жизнестроения пересматривается семиотический статус искусства и его референциальная соотнесенность с действительностью. Автореференциальность искусства оказывается направлена не только на само высказывание, но и на действительность (*быт, жизнь* в терминологии Чужака) как процесс их взаимной организации. Чужак противопоставляет «новейшее» «искусство дня» прочим художественным формациям:

Если искусство не какой-то украшающий придаток к жизни, служащий к услаждению специально праздных людей, а некий *жизнеорганизующий* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — О.С.) с преобладанием эмоции *прием*, то ясно, что *всякое изобретательное в плане жизнестроения мастерство*, организующее быт по принципу подсознательного прохождения, есть искусство [Чужак 1925а].

Более того, в программной статье «Осознание через искусство» (1920) Чужак выстраивает оппозицию искусства и не-искусства именно через отношение к реальности, провозглашая путь искусства: «творить “реальнейшую реальность”», т.е. самую жизнь, используя ее как некое *сырье*, выковывая из этого труднейшего материала небывалые еще в истории *производственные формы*» [Чужак 1921: 89]. Выраженная в превосходной степени «реальнейшая реальность» как продукт искусства в концепции Чужака равнозначна не преувеличению признака реальности, но формированию значения «такой, как должна быть». Таким образом, «сырье» жизни обретает статус «реальности» и становится «производственной формой» истории, только пройдя гиперболическую обработку искусством и получив статус «сверхреальности» как единственно соответствующей реальности жизнестроения. При этом всякая оппозиция между «сырьем» и «производственными формами», искусством и реальностью, словом и фактом здесь снимается.

Идея строения жизни и быта получает развитие в работах авангардистов и производственников. Другой значимой для осознания программы жизнестроения концепцией является «фактография» С. Третьякова. Как отмечает Д. Фор, «радикально пересмотрев отношения между работой и семиозисом, Третьяков видел в документировании не объективное отражение онтологически первичной реальности, но активное вмешательство в ткань самой жизни. Охватывающая и материальные, и когнитивные аспекты предмета фактография оказывалась, в сущности, производственным искусством информационной эпохи» [Фор 2016: 185].

Развивая идею «новой семиотики» жизнестроения, можно отметить, что основным элементом семиотической триады (по Ч. Моррису) становится «факт» (термин Третьякова) как «момент жизнеоборудующей изобретательности и мастерства» [Чужак 1925а], представляющий собой одновременно означаемое (объект реальной действительности) и означающее (его репрезентанту). Такое преодоление референциальной границы между знаком и объектом, как реализация раннеавангардных установок, оказывается возможной, поскольку именно факт становится знаком нового формата: «Участие в жизни самого материала я называю оперативным отношением... <...> ...конструирование чего-то важного — это оперативизм» [Третьяков 2016: 363]. Факт в жизнестроении — это принцип организации искусства не как «метода познания

жизни (отсюда — пассивная созерцательность)», но как «метода строения жизни (отсюда — преодоление материи)» [Чужак 1923: 36].

Синтактика жизнестроения определяет те отношения, которые формируются между словами как «действиями», посредством новых медиаканалов и их комбинаций в виде «фото-лито-изо-монтажных» технологий [Чужак 1925б], включая газету, радио, кино и «массовый» театр, и репрезентируются в форме гибридных жанров, образованных по формату «литературного монтажа» (термин В. Беньямина): агит-стих, агит-поэма, биоинтервью, оперативный репортаж и др. Актуализация факта через его «обработку» как лозунга (ср. с названием статьи Третьякова «Обработка лозунга», 1923) оказывается возможной благодаря сети медиатехнологий, организующих функционирование факта в общей информационной системе. Различные валентности определяют способность фактов присоединять другие факты и организовывать новые нелинейные связи между ними, что позволяет сформировать новую синтактику жизнестроительства как полимодальной структуры. Это выражается через медиа- и языковые технологии, когда формирование новой валентности непереходного глагола *работать* подчеркивает действенность слова и действие словом: «...работать фельетоны трудновато» [Третьяков 1927: 64]<sup>4</sup>.

В новой прагматике жизнестроения отношения между знаком и объектом, действием и его репрезентацией конструируются в виде лингвосоциальной инженерии, где слово является фактом, а человек — одновременно «сырьем» и «инженером». Элементы такой производственно-художественной системы не изолированы, но представляют трансляцию множественных практик и констелляций вербального и эмпирического модусов. По словам Арватова, целью искусства становится «реальное, сознательное, научное и тем не менее свободное *пересоздание форм самой действительности*» [Арватов 1930: 8]. Искусство и реальность, слово и факт образуют гибридный конструкт, направленный на самого себя в автореференциальной проекции медиалабораторий. Согласно Чужаку, обработка сырья формирует новую социальную материю в целом и организует ее единицу — человека:

Новое искусство беспокоится не только о воздейственно-прикладнической стороне искусства, сколько о квалифицированной *обработке материи* в диалектически-утилитарном назначении, что уже само по себе не может не *организовывать человека* [Чужак 1925б: 4].

Сходная идея звучит в призыве Третьякова внедрить «социально-инженерный подход и рациональные методы разработки и эксплуатации материала, рождаемые в глубине индустриальных лабораторий», в киноискусство [Третьяков 2016: 233] и, шире, — в искусство как таковое. В жизнестроительной программе слово не только актуализирует реальность в форме речевых действий, но трансформирует отношения между знаком и объектом, который не относится к области внеязыковой действительности, но оказывается вовлечен в семиозис жизнестроения. Повышенная перформативность этой инженерии реальности

4 Ср. с конструкцией «цель наша — работать картины и рисунки», уже в 1910-е годы сформулированной П. Филоновым для обозначения концепции «сделанных картин» [Филонов 1988: 32], что подчеркивает установку на преемственность и эстетической, и лингвистической «инженерии» в искусстве 1910-х и 1920—1930-х годов.

факта и лозунга позиционируется Третьяковым в формате «великой агит-фабрики», вырабатывающей «не холостые, а боевые слово-патроны, цепко попадающие в мякоть человеческой памяти» [Там же: 228].

Важной компонентой прагматики жизнестроения является формирование нового субъекта, что можно обозначить как «сдвиг субъективации», который строится на совмещении индивидуальных установок, характерных для авангардного дискурса, с коллективными, характерными для политического. Такой сдвиг проявляется также в преодолении характерной для институционализации безличной формы выражения<sup>5</sup>, когда участники коммуникации становятся неодушевленными институционализированными субъектами. Традиционно при институционализации происходит обезличивание участников коммуникации (ср. с исследованием «Два тела короля» (1957) Э. Канторовича, развитым М. Фуко, когда король «расчленяется» на две составляющих: «естественное» и «политическое» — «подставка под корону»).

Однако в стратегии жизнестроения институционализация (в отличие от реализации в политическом дискурсе) получает другой вектор развития: благодаря сдвигу субъективации обезличивание преодолевается при сохранении перформативных возможностей политической функции. Такое понимание динамичной субъективности соответствует идеям о специфическом режиме идентификации как перераспределения субъектной идентичности Ж. Рансьера и концепции «освобожденного» революционной энергией, или экспропрированного субъекта В. Беньямина [Benjamin 1991: 299]<sup>6</sup>. В жизнестроительном проекте реализуется сдвиг от стандартного для политического дискурса безличного субъекта к индивидуально-коллективному, это повышает перформативный потенциал сообщений, которые организуются как единство эмпирического факта, художественного высказывания и «производственных форм» истории.

## Республика Фьюме и «Взятие Зимнего»: политическая валентность эстетической функции. Общие черты двух жизнестроительных проектов

Примерами реализации программы жизнестроения можно назвать два перформативно-медиальных проекта: революционное политическое событие — Республику Фьюме (1919—1921) Габриеле Д'Аннунцио<sup>7</sup> и коллективную театраль-

5 Ср. со словарным определением: «Институционализация (лат. institutum) — процесс формализации социальных отношений, переход от неформальных отношений (объединений, соглашений, переговоров) и неорганизованной деятельности к созданию организационных структур с иерархией власти» [Кравченко 2010].

6 О грамматическом, политическом и личностном «антисубъективизме» В. Беньямина см.: [Зацепин 2015].

7 Предысторией Республики Фьюме стало недовольство итальянцев мирным договором, подписанным после Первой мировой войны. Статус г. Фьюме (сейчас Риека, Хорватия) оказался спорным, поскольку на него претендовало также Королевство сербов, хорватов и словенцев. В 1919 году Д'Аннунцио во главе отряда из 2500 солдат вошел во Фьюме и объявил его независимой республикой, «освобожденной» от власти Итальянского государства и от иностранной интервенции. Республика просуществовала до января 1921 года.

ную постановку — «Взятие Зимнего» (1920) Николая Евреинова<sup>8</sup>. Оговорим возможность сопоставления этих гибридных проектов в рамках стратегии жизнестроения. Оба проекта — Д'Аннунцио и Евреинова — можно отнести к жизнестроительным экспериментам по формированию альтернативной социальной и исторической реальности, которые могут быть осмыслены как тексты культуры (в концепции Ю. Лотмана), особенно учитывая, что они восходят к двум разным модернистским и авангардным традициям — европейской и русской.

В связи с установкой на форму выражения и социально-художественное конструирование в проектах Д'Аннунцио и Евреинова мы будем рассматривать эстетико-медиаальные аспекты, а не конкретные политические процессы<sup>9</sup>. В обоих случаях важны период реализации (1920-е годы) и методологический эксперимент, связанный с языковой обработкой материала эмпирической действительности как формы лингвосоциальной инженерии. Понимание политики как «переконфигурации определяющего общность сообщества разделения чувственного», «введения в него новых субъектов и объектов», «донесения как говорящих голосов тех, кто раньше воспринимался как шумные животные» [Рансьер 2007: 66], подтверждает возможность анализа этих проектов в аспекте художественного производства и жизнестроительства. Более того, как и в случае с формалистами, «принципиальные несходства политических установок представителей формального метода важны, но они не должны скрывать главного: общность этого поколения формировалась прежде всего не его политикой, а его эстетикой» [Ушакин 2016: 15].

Медиаальная гибридность, структурирование «оперативной» темпоральности и формы индивидуально-институциональной субъективности позволяют говорить об общности этих проектов жизнестроения в раннесоветском и итальянском изводах.

Вначале обратимся к проекту Д'Аннунцио. Учитывая спорный статус Республики Фьюме как в политическом, так и в художественном аспектах, приведем ряд аргументов в пользу возможности проекции на Команданте (пусть гипотетически) роли «жизнестроителя». Во-первых, для Республики Фьюме (*Reggenza italiana del Carnaro*, Итальянское регентство Карнаро) было характерно доминирование эстетической функции над политической. Это выразилось уже в названии республики, основанием для которого стала ритмическая структура — одиннадцатисложник, или фалекейский стих, а также в том, что основополагающий документ — конституция Фьюме, или «Хартия Карнаро» (1920), — кардинально отличался от классических текстов подобного жанра своим разностилевым характером, включая элементы риторического, возвышенно-патетического и лирического стилей<sup>10</sup>.

8 Массовая театральная постановка «Взятие Зимнего», призванная воспроизвести главное революционное событие, состоялась под руководством Н. Евреинова в ноябре 1920 года на Дворцовой площади. В постановке было задействовано, по разным данным, от восьми до десяти тысяч человек, в том числе солдаты и матросы, военная техника и крейсер «Аврора».

9 О политических воззрениях Д'Аннунцио в период Республики Фьюме, в том числе о его отношениях с Советской Россией, см.: [Кураш 2020].

10 Отличие конституции Карнаро от других текстов законодательного жанра также выразилось в сочетании разных стилей, включении перифраз (*il cieco veggente di Sebnico* [D'Annunzio 1980: 243] 'слепой провидец из Шибеника', то есть Гомер), латинских выражений (*excitat auroram; corpus separatum; res populi* [Ibid.: 243, 225, 226]), цитат из произведений известных и анонимных авторов. Подробнее см.: [Соколова 2018].

Осмывая необходимость обновления политического языка в новых социально-политических условиях, которые задала Первая мировая война, Д'Аннунцио выдвигал требование преобразования языка политики в язык поэзии, который обладает «действенностью» (*efficacia della parola*) и повышенной перформативностью: «новый [политический] строй» может быть основан только на «лирическом строе», «каждая новая жизнь благородного народа — это лирическое усилие», «всякое единодушное и творческое чувство — это лирическая сила», а выразителем этого языка должен быть «вооруженный поэт» [D'Annunzio 1980: 219].

Во Фьюме «культура слилась с политикой и искусством в уникальном синтезе» [Ledeen 1977: ix]; в своем общении с народом «инновационный гений Д'Аннунцио вышел далеко за границы традиционной политики... появление его как *актера* на Европейской политической сцене предвосхитило повсеместные изменения в организации *политических празднований*» [Ibid.]. Помимо революции в политике, это был художественно-социальный эксперимент — «карнавальная праздничная», «восстание против пошлой реальности», «город-эксперимент, город-утопия», куда «стремились авангардисты всех мастей» [Шварц 2010: 365]. Во-вторых, возможность осмысления Республики Фьюме в категориях жизнестроения определяется выходом этого «текста» за границы политического процесса, что меняет его дискурсивный статус — из актанта политической коммуникации он становится социально-художественным проектом. Республика Фьюме, получившая мировое признание как город поэтов и художников, так и не получила легитимации на международном уровне, из-за чего и прекратила существование как политический субъект.

Несмотря на очевидные различия проектов Д'Аннунцио и Евреинова, можно выделить и некоторые их общие черты как двух практик жизнестроения. С точки зрения структуры оба проекта представляют собой гибридные медиаконструкты (ср. с термином «гибридные конструкции» М.М. Бахтина). Гибридные тексты характеризуются структурной гетерогенностью, преодолением внутреннего противопоставления между элементами и формированием новых свойств, возникающих в результате синтеза различных компонентов, что можно обозначить как формально-семантическую неаддитивность. Они формируются в зоне междискурсивного взаимодействия, тенденция к гибридации в них проявляется в форме языковых, жанровых, поликодовых и других видов гибридов [Соколова 2020]. Гибридность реализуется в использовании нескольких каналов и кодов при передаче информации, и в таком преодолении границ между искусством и реальностью, когда компоненты политического процесса становятся эстетическими объектами, а сами социальные институты конструируются в художественных лабораториях жизнестроения.

В этих проектах основным медиа становится «*массовый театр*» как новая форма социально-художественной инженерии, «искусства дня» (термин Н. Чужака), характеризующаяся повышенным перформативным потенциалом и позволяющая совместить массовость и актуальность газеты с оперативностью очерка и контактностью радио. Доминирование эстетической функции в законопроектах и политических акциях Д'Аннунцио выразилось в совмещении возможностей современного театра с архаическим и классическим, в балансировании на грани между импровизацией (перформансом) и ритуалом; в формировании ритуально-импровизационной стратегии коммуникации с толпой.

Если в случае Республики Фьюме политический проект оказывается воплощен в художественных категориях, то во «Взятии Зимнего» художественный текст реализуется как политический проект-переворот. Об особой перформативности театра Евреинова пишет И.М. Чубаров, интерпретируя его концепцию «театрализации жизни» как «тотальную театрализацию»: «Это концепция условных ролей, т.е. попытки инсценирования всех сторон жизни... художественное отрешение всех известных социальных практик, в ряду которых может стоять даже социальная революция» [Чубаров 2012: 55].

Концепция «театрокрации» Евреинова строится на диалектическом соотношении «непобедимого театрократического начала человеческой жизни», с заложенным изначально инстинктом театральности, выраженном в «театре для себя» [Евреин 2002], театре как искусстве. Такая идея преодоления границ между индивидуальным и коллективным была заложена в массовом перформансе «Взятие Зимнего»:

В третью годовщину нашей октябрьской революции явилась радостная необходимость вспомнить *всенародно* об этом знаменательном событии в ярких и *убедительно наглядных формах. Такие формы дает театр!* (цит. по: [Nikolai Evreinov 2016: 27])<sup>11</sup>.

«Массовый театр» становится мультимодальным медиаканалом, который выходит за границы художественного, обретая политическую функцию. Это проявляется в возможности не столько миметической репрезентации исторических событий или выражения их в форме художественного вымысла, сколько в трансфере их в настоящее как социального действия и факта. Такой механизм трансфера обладает перформативным потенциалом конструирования социально-художественной реальности.

## Коммуникативные модели стратегии жизнестроения

Мы сопоставим эти проекты с целью выявления как сходств, так и различий, которые реализуются в виде двух коммуникативных моделей, базирующихся на стратегии жизнестроения. Обратимся к анализу основных параметров этих жизнестроительных проектов, которые включают особенности темпоральности, коммуникативные роли участников формы реализации.

### *Временная проекция: перспективность vs. ретроспективность*

Для Республики Фьюме характерна *перспективная точка зрения*, построенная по принципу моделирования будущего (искомого суверенитета регентства Карнаро) в настоящем (в ситуации политической изоляции). Такая темпоральная направленность соответствует скорее раннеавангардной установке на утопическую трансформацию реальности с помощью языкового и художественного эксперимента, чем политической перформативности.

---

11 Оригинал см. в: Евреин Н. «Взятие Зимнего дворца». Статья главного режиссера постановки // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 4.

Движение в будущее как смещение действительской точки *origo* во времени-пространстве Д'Аннунцио провозглашал в речах периода Фьюме: «Я пошел маршем со своими солдатами: маршем в будущее» [D'Annunzio 1980: 217]. Временная перспектива выстраивается в текстах Д'Аннунцио с помощью целого комплекса грамматических и лексических средств. Например, частотное употребление слов с приставкой *ri-* (*ricacciare*, *riconquista*, *ricominciare* и других), которая становится продуктивной моделью создания неологизмов и актуализации редких слов (*riudire*, *rigaloppare*, *rinchiudere*, *ritraboccare*, *rivalicare*, *ritraversare* и т. д.)<sup>12</sup>. Эта приставка имеет два основных значения: повторения и усиления, — которые не всегда четко разграничиваются и могут накладываться друг на друга. Значение повтора, выражаемое приставкой *ri-*, в силу ее продуктивности и регулярной воспроизводимости в политических речах, характеризуется многократностью и универсальностью, способностью выражать одновременно перфектную завершенность действия и его потенциальную возможность. Значение усиления, относящееся к категории интенсификации, в зависимости от контекста может накладываться на функцию универсальной повторяемости, создавая эффект одновременной реализованности события до момента речи, его воспроизводимости здесь и сейчас и потенциальной возможности в будущем. Отметим также неузальное сочетание грамматических форм времени, например «Fu, è, sarà» («Было, есть, будет») [D'Annunzio 1980: 139], где в совмещении давно прошедшего (*passato remoto*), настоящего и будущего времен концентрируется идея обобщающей, универсальной повторяемости, с одной стороны, и направленности в будущее, перформативности действия — с другой. Такую временную перспективу можно обозначить как сочетание панхронической универсальности и футуристической устремленности в будущее.

Прежде чем рассмотреть специфику темпоральности с точки зрения перформативности и конвенциональности, проанализируем высказывания Д'Аннунцио в аспекте характерного для политических текстов использования конвенциональных речевых актов (то есть различных форм цитации) и ритуальных практик. Согласно теории перформативности, решающую роль в процессе означивания дискурса играет полисемия, реализуемая в актуальной коммуникации. Развивая идею Дж. Остина о «конвенциональных результатах» высказывания, зависящих от социальных условий, в которых оно произносится, Жак Деррида утверждает, что конвенциональное высказывание, с одной стороны, должно функционировать как цитата, то есть обладать свойством воспроизводимости в разных контекстах, а с другой — не должно иметь однозначной интерпретации в любом контексте, в котором оно может быть произнесено [Derrida 1977: 185—186]. Цитатность как один из режимов репрезентации сообщений в республике Карнаро имеет особые черты проявления, она сочетает тенденции к архаизации и неологизации, что позволяет одновременно реализовывать две стратегии: создания политического метаязыка как формы «обнажения приема» и конструирование политического «новояза», перформативно воздействующего на социальную действительность.

Режим цитации представляет собой сложную стратифицированную структуру, включающую как элементы античного культа, так и религиозные францисканские компоненты. На примере религиозного дискурса проявляется ори-

12 Подробнее о языковых особенностях речей Д'Аннунцио см. в исследовании по истории итальянского языка, и в том числе языка политики [Leso 1994: 743].



ентация на нарушение авторитарной дискурсивной целостности. Это выражается в одновременном воспроизведении ритуала и его девалоризации с помощью деавтоматизации речевых конвенций, что связано с установкой на создание перформативного речевого акта. Перформативность выражается, во-первых, в разрушении целостности религиозной конвенции и актуализации ее через «остранение» (ср., например, с форматом публичной «молитвы», в которой библейские реминисценции совмещаются с пародированием Нагорной проповеди в «*Orazione per la sagra dei Mille*»). Во-вторых, перформативность обусловлена использованием принципов средневековой риторики, которые были предназначены для произнесения, а традиция их включения в художественный дискурс восходит к средневековой литературе: «...*ars dictandi* — искусство написания официальных писем и документов, *ars arguendi* — искусство произнесения речей и *ars predicandi* — проповедничество» [Челышева 1998: 56]<sup>13</sup>. Искусство проповеди (*ars praedicandi*), представляющее каноническое описание вербальной и жестовой формы, было переосмыслено у Д'Аннунцио как сочетание «религиозных и литературных источников», одновременное «перечитывание францисканской традиции и национальная переработка францисканского мистицизма» [Pietrobon 2018: 135].

Проповедь подвергалась эстетизации и политизации у Д'Аннунцио как ре-актуализация религиозного медиа, сформированного на границе конвенциональной и перформативной стратегий. Пересечение этих стратегий соответствует жизнестроительным установкам на использование «сырья» жизни, переработки его посредством языка как формотворчества, но только здесь вектор движения эксперимента направлен от институционализированной (даже патронажно верифицированной) конвенции к революционному обновлению политического и языкового строя.

Лозунги, ставшие частью политического ритуала во Фьюме, не создавались Д'Аннунцио непосредственно в период существования республики, они были «цитатами» из его довоенного творчества. Прием, в котором соединились стратегии цитации и неологизации, — это реактуализация лагинских выражений, вновь вводимых в активный словарный запас: *milite ignoto* (лат. 'неизвестный солдат') — надпись на могиле неизвестного солдата, погибшего во время Первой мировой войны; выражение *mare nostrum* (лат. 'наше море' — обозначение Средиземного моря у древних римлян) вновь стали употреблять с легкой руки Д'Аннунцио для «оправдания» колониальных походов Италии на Африку. К области «новояза» относятся такие неологизмы, как *velivolo* (воздушное судно, от лат. *velivólus* — 'летающий под парусами'), который вошел в военный обиход во время кампании «Полет над Веной» в 1919 году, и *scudetto* — значок в виде трехцветного герба победителя национального чемпионата Италии, который впервые использовали во время футбольной игры во Фьюме в 1920 году. Среди лозунгов, прошедших «обработку» Д'Аннунцио, можно отметить лаконичный девиз, ставший символом смелости и равнодушия к смерти — *Me ne frego* ('Мне плевать', от итал. *fregarsene* — 'плевать, наплевательски относиться').

13 О коммуникативном взаимодействии проповедника и его аудитории на материале средневековых проповедей на романских языках см.: [Челышева 2014]. Соотношение вербального и перформативного аспектов, медиальная специфика языка записи и речитации также учитывались Д'Аннунцио при разработке собственной жизне-творческой стратегии.

Таким образом, Д'Аннунцио развивает стратегию ритуально-импровизационной коммуникации, совмещая режимы цитации и неологизации с установкой на деконвенционализацию высказываний и социально-художественных практик, которые одновременно отсылают к прошлому в его соотношении с будущим и актуализируют настоящее.

Обращаясь к исследованию темпоральной структуры в художественно-исторической реконструкции «Взятия Зимнего» Евреинова, можно отметить формирование в ней *ретроспективной точки зрения*, то есть моделирование прошлого (реальных октябрьских событий 1917 года) в настоящем (массовом спектакле реконструкции событий внехудожественной реальности). Здесь авангардная перформативность художественного текста (трансформация реальности словом в проекции на будущее время) сочетается с политической перформативностью институциональных фактов (декларирование социальных институций в настоящем), актуализируя прошлое в настоящем.

Более того, сама реконструкция представляет собой цитату, интертекст, но не воспроизводящий чужое высказывание, которое не может быть реконструировано в силу его нехудожественной, эмпирической природы, а «открытый» текст с возможностями многочисленных интерпретаций в новых контекстах.

### *Форма реализации: вербальное vs. невербальное выражение*

Различие в форме выражения стратегии жизнестроения отмечается в выборе медиаканалов, определяющих специфику отбора и трансляции материала и влияющих на создаваемый перформативный эффект.

Если для проекта Д'Аннунцио было характерно доминирование вербального кода передачи информации (многочисленные речи с балкона, листовки и манифесты), который сочетался с визуальным, аудиальным и кинетическим (разработка визуальной символики «Республики Красоты», реактуализация «римского приветствия»), то в реконструкции Евреинова использование вербальных средств было минимизировано и ориентировано на моделирование прошлого как настоящего. В описании постановки самим режиссером отмечается процесс поиска языковых средств, способных формировать новые факты и объекты действительности:

Тьма... Вот *грянул пушечный выстрел*, возвещающий начало представления! <...> Здесь полная организованность в отличие от красной платформы, где на фоне красно-кирпичных фабрик, где еще не собравшийся воедино, еще несогранизовавшийся пролетариат напряженно *прислушивается* к стотысячному зрителю, *ожидая* от народа *искомого лозунга, совета* или призыва к конечному действию. Но робок еще народ и *не слышится* из его уст *нужного слова!*.. (цит. по: [Nikolai Evreinov 2016: 27]).

Среди маркеров констативности и перформативности в текстах Евреинова выделяются лозунги, «обработанные» как революционные цитаты, что определяет установку автора на актуализацию коммуникативного события через его воспроизведение как «присваивание» речи говорящим (по Э. Бенвенисту). Но цитаты не только воспроизводят «авторитетные» высказывания прошлого («с Адмиралтейского Проезда вооруженные матросы — “краса и гордость Ре-

волюции”, как назвал их тогда т. Троцкий»), но и отсылают к обыденному дискурсу — к высказываниям рядовых участников революционного события. Лозунги-цитаты в постановке «Взятие Зимнего» представляют собой сочетание неопределенно-личных конструкций как маркеров косвенной речи и призывов с редуцированными глаголами. Это обращения и конструкции с объектом в именительном и субъектом в дательном: «Слышится песня: “Смело, товарищи, в ногу!”, раздаются крики: “Вся власть Советам»» [Там же]. Имплицитная форма воздействия, подвергнутая институционализации в виде цитат, превращает обыденные высказывания в политические лозунги-констатации.

Если перевести опыт Октябрьской революции в категорию «травматического опыта», то такое «проигрывание», согласно С.А. Ушакину, представляет «контекстуализацию травмы», которая «превращается в сложный процесс сочетания “публичной” политики и “частных” чувств»; переплетение институциональной и индивидуальной лояльности [Ушакин 2004: 610–611].

Жизнестроительный потенциал постановки реализуется как в историческом контексте, так и в актуальном режиме воспроизведения/восприятия сообщения, соединяя в себе конвенциональность и контекстуальную неоднозначность. Это подчеркивается в свидетельствах очевидцев с помощью выражения неизбежности революционных событий в исторической перспективе (как писал Л. Никулин: «Все благоприятствовало зрелищу») и актуализации их в точке художественно-исторической реконструкции: «*Все благоприятствовало зрелищу, за исключением погоды. <...> Однако, несмотря на погоду, Зимний дворец был взят с редким энтузиазмом*» (цит. по: [Анненков 2016: 526])). «Массовый театр», который сам формирует медиальное пространство означивания, актуализирует «оперативные» пространственно-временные отношения через участие субъекта «в жизни самого материала» (по Третьякову) и сдвигает дейктический центр из исторического прошлого в оперативное настоящее:

Одновременно будут фигурировать три сцены. Две условные театральные и одна реальная историческая. На первой сцене события должны ставиться в комедийном стиле, на второй — в тонах героической драмы, а на третьей — в тонах батального зрелища. Режиссеру приходится привести к одному знаменателю эти три стили, к стилю чисто театральному (цит. по: [Nikolai Evreinov 2016: 20]).

Функциональная прагматика жизнестроения, реализованная в реконструкции Евреинова, выражается в преодолении оппозиции индивидуального и институционального, исторического и актуального, дистанцированного и оперативного искусства.

### *Компоненты массовой коммуникативной ситуации: «коллективный автор» и «коллективный адресат»*

В речах периода Республики Фьюме структура субъекта формируется за счет сочетания индивидуальных и коллективных установок, что реализуется посредством дейктического сдвига от первого лица единственного числа ко множественному, где инклюзивное «мы» маркирует пресуппозицию выражения сообщения говорящим от имени других. Основным каналом передачи информации жителям Фьюме стали знаменитые речи с балкона, которые позволили осуществлять коммуникацию в оперативном режиме, преодолевая дистант-

ность записанной речи и реализуя стратегию индивидуально-личного обращения к толпе. Сам Д'Аннунцио осмыслял модель единения с толпой в категориях поэтического творческого акта:

*Толпа содержит в себе скрытую красоту, вспышки [вдохновения] которой могут зажечь только поэта и героя. <...> Слово поэта, переданное толпе, подобно жесту героя, является актом, создающим внезапную красоту в темноте души, так же как великий скульптор может извлечь силу божественной статуи из каменного блока [D'Annunzio 1939].*

Расширение стандартной коммуникативной рамки и вовлечение адресата в интеракцию возникало за счет диалога между оратором и аудиторией. Ярким примером такой интерактивной коммуникации является речь: «Человек погиб. Человек остался» («Un uomo è perduto. Un uomo resta». Фиуме, 5 декабря 1920 года [D'Annunzio 1980: 245–250]), которая была представлена в форме перформанса с участием трех персонажей: Команданте, Народа и Легионеров. Такое понимание жизнестроительной функции высказывания сравнимо концепцией гибридного высказывания поэта как инженера, который «может *оглаголить*, т.е. сделать действенным все, что только возможно» [Арватов 2020: 133]. В коммуникативной модели республики Карнаро характерное для политического дискурса авторитарное доминирование отправителя сообщения подвергается смещению за счет дейктического сдвига (употребление форм «мы» инклюзивного), а также активном вовлечении адресата в интеракцию.

В основе проекта Евреинова были заложены концепции «театрализации жизни», «массового спектакля» и «коллективного автора». Функции автора, согласно теории Евреинова, передавались толпе, а субъект выражался в форме коллективно-индивидуального «я»:

*Эта историческая пьеса написана коллективным автором, поставлена коллективным режиссером и разыграна коллективным актером — в виде восьмидесяти тысяч массы, явившей в этот памятный день вдохновенно-творческий облик первой театральной армии мира (цит. по: [Nikolai Evreinov 2016: 27]).*

*...коллективный «автор» состоял из 10 режиссерских сил Петрограда и работал чрезвычайно единодушно и увлеченно [Ibid.: 20].*

Важна для понимания концепции коллективного автора идея «эстетической монстрации» [Ibid.: 20] как нового медиума, в котором художественное высказывание обретает жизнестроительную функцию через трансформацию всех параметров коммуникативного акта<sup>14</sup>. Формат «коллективного автора» и «коллективного актера» соответствует сдвигу субъективации не только грамматически и прагматически, но и социально. Революционно заряженный «коллективный» субъект становится «шифтером», который реализует множественный сдвиг — не только эстетический, но социальный, формирующий

14 Актуальность идей Евреинова подчеркивается возрождением «монстраций» спустя почти сто лет, в 2000-е годы, на волне новой необходимости осмысления политического опыта художественными средствами. Первая монстрация состоялась в 2004 году в Новосибирске. Уже на протяжении почти двадцати лет монстрации в России являются коллективной формой выражения мнения в условиях невозможности других способов диалога народа с властью.

новую систему пространственно-временных координат: реконструкция прошлого в настоящем проецирует событие настоящего в будущее.

Вслед за В. Бенямином, говорящем о «передаче» предмета в его «непосредственной близости» в эпоху технической воспроизводимости, можно провести аналогию с коммуникативной моделью Евреинова, который минимизирует коммуникативную дистанцию между адресантом и адресатом. Благодаря методу «художественной спецификации» Евреинова, эстетический объект и репродукция (в терминологии Бенямина), автор и наблюдатель становятся единым коммуникативным центром.

Подводя итог, отметим сходные и дифференциальные черты двух этих жизнестроительных проектов. Среди общих черт выделяется характерная для Республики Фьюме и «Взятия Зимнего» художественно-политическая модель, которая представляет собой преодоление дихотомии: политическую организацию эстетической деятельности и эстетическую трансформацию социальных институтов, в образовании которых начинает доминировать установка на художественную автореференциальность (например, в усилении поэтической функции в конституции Республики Фьюме и повышении перформативности в постановке «Взятие Зимнего»). Характерное для этой эпохи повышение значимости медиаканалов и формирование новых медиатехнологий совмещается со сдвигом в сторону коллективного субъекта (массовые карнавалы и суды, (де)монстрации и перформансы; коллективный автор или коллективный адресат). Установка на «оперативность» как проявление более общей тенденции к фактографичности, смещение событий в прошлое или будущее провоцируют необходимость темпорального сдвига в момент актуального настоящего. Только обработка «сырья жизни» средствами лингвосоциальной инженерии делает историческое прошедшее или гипотетическое будущее фактом жизнестроения.

Сопоставление двух этих проектов позволяет также сделать вывод о двух вариантах реализации жизнестроения в русском и европейском авангарде. Предлагая альтернативное понимание концепции европейского «модернизма-как-приключения» и русского «модернизма недоразвитости» М. Бермана [Berman 1982], С.А. Ушакин подчеркивает, что установка на становление, процессуальность русского авангарда и формализма делает несостоятельным такое противопоставление: «Русский модернизм оказывается не столько “модернизмом недоразвитости”, сколько специфическим вариантом радикального модернизма с характерной для него установкой на “недолговременность”, “нецельность” и “незавершенность”» [Ушакин 2016: 37].

Жизнестроительная программа Республики Фьюме была реализована одновременно как перевод политического языка в категорию поэтического и совмещение ритуализации с обновлением и открытой потенциалностью временной категории. Это проявилось в языковых стратегиях (архаизация и неологизация), структуре субъекта (дейктический сдвиг, активная интеракция с коллективным адресатом) и темпоральной организации (сочетание панхронической универсальности с футуристической перспективностью).

Евреин действовал в русле традиции русского авангарда с его идеей слова как действия и языка революции как метода возделывания лингвистического материала, «целины». В основе проекта Евреинова, реализуемого в гибридной дискурсивной практике, заложена концепция «коллективного» автора и актера, приводящая к формированию индивидуально-массового адресата и реа-

лизации основных положений жизнестроения. В концепции жизнестроения раннесоветского авангарда ключевыми становятся идеи художественного производства нового социума, процесс деиндивидуализации и деиерархизации участников коммуникации. Институционализация же искусства представляет собой «деланье» истории из сырья фактов, но не результат, выраженный в виде утвержденных речевыми актами социальных институтов.

## Библиография / References

- [Анненков 2016] — Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: цикл трагедий. М.; Берлин: Directmedia, 2016.
- (Annenkov Yu.P. Dnevnik moikh vstrech: tsikl tragediy. Moscow; Berlin, 2016.)
- [Арватов 1930] — Арватов Б. Об агит- и проз-искусстве. М.: Федерация, 1930.
- (Arvatov B. Ob agit- i proziskusstve. Moscow, 1930.)
- [Арватов 2020] — Арватов Б. О Маяковском. М.: Common place, 2020.
- (Arvatov B. O Mayakovskom. Moscow, 2020.)
- [Беньямин 1996] — Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Под ред. Ю.А. Здорового. М.: Медиум, 1996.
- (Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy voproduzimosti: Izbrannye esse / Ed. by Yu.A. Zdorovyy. Moscow, 1996. — In Russ.)
- [Бюржер 2014] — Бюржер П. Теория авангарда / Пер. с нем. С. Ташкенова; ред. К. Саркисов. М.: V-A-C Press, 2014.
- (Burger P. Theorie der Avantgarde / Ed. K. Sarkisov. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Евреинов 2002] — Евреинов Н.Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и коммент. А.Ю. Зубкова, В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002.
- (Yevreinov N.N. Demon teatral'nosti / Comp., ed., comment. by A.Yu. Zubkov, V.I. Maksimov. Moscow; Saint Petersburg, 2002.)
- [Зацепин 2015] — Зацепин В. «Passagen-Werk» Вальтера Беньямина: архитектура, аллегория и историческое движение // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин. Политика & Эстетика: Коллективная монография. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 84—93.
- (Zatsepin V. "Passagen-Werk" Val'tera Ben'yamina: arkhitektura, allegoriya i istoricheskoe dvizhenie // Sharl' Bodler & Val'ter Ben'yamin. Politika & Estetika: Kollektivnaya monografiya. Moscow, 2015. P. 84—93.)
- [Золян 2018] — Золян С.Т. Язык политики или язык в политической функции? // Политика. 2018. № 3. С. 31—49.
- (Zolyan S.T. Yazyk politiki ili yazyk v politicheskoy funktsii? // Politiya. 2018. № 3. P. 31—49.)
- [Июффе 2012] — Юффе Д. Прагматика и жизне-творчество авангарда (еще раз о концепции авангарда у М.И. Шапира) // Philologica. 2012. Vol. 9. № 21/23. С. 405—421.
- (Ioffe D. Pragmatika i zhiznetvorchestvo avangarda (eshche raz o kontseptsii avangarda u M.I. Shapira) // Philologica. 2012. Vol. 9. № 21/23. P. 405—421.)
- [Калинин 2018] — Калинин И.А. Как сделан язык Ленина: материал истории и прием идеологии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15. № 4. С. 605—617.
- (Kalinin I.A. Kak sdelan yazyk Lenina: material istorii i priem ideologii // Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature. 2018. Vol. 15. № 4. P. 605—617.)
- [Кравченко 2010] — Кравченко И.И. Институционализация // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М.: Мысль, 2010 (<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01b0ea7e433b0fe93ff681b0> (дата обращения: 26.11.2021)).
- (Kravchenko I.I. Institutsionalizatsiya // Novaya filosofskaya entsiklopediya: In 4 vols. Moscow, 2010 (<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01b0ea7e433b0fe93ff681b0> (accessed: 26.11.2021)).)
- [Кураш 2020] — Кураш А.П. Габриэль Д'Аннунцио между большевизмом и ардитизмом: Анализ конституции Фьюме // Телекинет. № 3 (12). 2020. С. 38—58.
- (Kurash A.P. Gabriel' D'Annunzio mezhdu bol'shevizmom i arditizmom: Analiz konstitutsii F'yume // Telekinet. № 3 (12). 2020. P. 38—58.)

- [Маркс 1955] — Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. Т. 3. М.: Издательство политической литературы, 1955. С. 1—4.
- (Marx K. Thesen über Feuerbach // Marx K., Engels F. Sochineniya: In 50 vols. Vol. 3. Moscow, 1955. — In Russ.)
- [Остин 1999] — Остин Дж. Как производить действия с помощью слов / Пер. с англ. Л.Б. Макеевой, В.П. Руднева. М.: Идея-Пресс, 1999.
- (Austin J.L. How to Do Things with Words. Moscow, 1999. — In Russ.)
- [Осминкин 2016] — Осминкин П.С. Политики раннесоветского авангарда: от «беспредметности» к «жизнестроению» // Вестник культуры и искусств. 2016. № 4 (48). С. 111—117.
- (Osminkin P.S. Politiki rannesovetskogo avangarda: ot "bеспредметности" k "zhiznestroeniyu" // Vestnik kul'tury i iskusstv. 2016. № 4 (48). P. 111—117.)
- [Рансьер 2007] — Рансьер Ж. Разделя чувственное / Пер. В. Лапицкова, А. Шестакова. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
- (Ranciere J. Le partage du sensible. Saint Petersburg, 2007. — In Russ.)
- [Соколова 2018] — Соколова О.В. Республика Фьюме: между эстетической кампанией и политическим производением искусства // Коммуникативные исследования. 2018. № 3 (17). С. 155—171.
- (Sokolova O.V. Respublika F'yume: mezhdru esteticheskoy kampaniei i politicheskim proizvedeniem iskusstva // Kommunikativnye issledovaniya. 2018. № 3 (17). P. 155—171.)
- [Соколова 2020] — Соколова О.В. Гибридные тексты как форма взаимодействия авангардного художественного и политического дискурсов // Слово.ру: Балтийский акцент. 2020. Т. 11. № 1. С. 50—86.
- (Sokolova O.V. Gibridnye teksty kak forma vzaimodeystviya avangardnogo khudozhestvennogo i politicheskogo diskursov // Slovo.ru: Baltiyskiy aktsent. 2020. Vol. 11. № 1. P. 50—86.)
- [Третьяков 2016] — Третьяков: Факт // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. II. Материалы / Под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 199—446.
- (Tret'yakov: Fakt // Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. T. II. Materialy / Ed. by S.A. Oushakine. Ekaterinburg; Moscow, 2016. P. 199—446.)
- [Третьяков 1927] — Третьяков С. Штык строк // Новый Лэф. 1927. № 8—9. С. 55—75.
- (Tret'yakov S. Shtyk strok // Novyy Lef. 1927. № 8—9. P. 55—75.)
- [Ушакин 2004] — Ушакин С.А. Вместо утра: материализация памяти и герменевтика боли в провинциальной России // Ab Imperio. 2004. № 4. С. 603—639.
- (Oushakine S.A. Vmesto utraty: materializatsiya pamyati i hermenevtika boli v provintsial'noy Rossii // Ab Imperio. 2004. № 4. P. 603—639.)
- [Ушакин 2016] — Ушакин С.А. Не взлетевшие самолеты мечты // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. I. Системы / Под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 9—60.
- (Oushakine S.A. Ne vzletevshie samolety mechty // Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. Vol. I. Sistemy / Ed. by S.A. Oushakine. Ekaterinburg; Moscow, 2016. P. 9—60.)
- [Фещенко 2018] — Фещенко В.В. Литературный авангард на лингвистических поворотах. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
- (Feshenko V.V. Literaturnyy avangard na lingvisticheskikh povorotakh. Saint Petersburg, 2018.)
- [Фор 2016] — Фор Д. Сергей Третьяков: факт // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. II. Материалы / Ред. С.А. Ушакин. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 183—198.
- (For D. Sergey Tre't'yakov: fakt. Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. Vol. II. Materialy / Ed. by S.A. Oushakine. Ekaterinburg; Moscow, 2016. P. 183—198.)
- [Хабермас 2016] — Хабермас Ю. Структурная трансформация публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества / Пер. с нем. М.М. Беляева; ред. М. Беляев. М.: Вест мир, 2016.
- (Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft / Ed. by M. Belyaev. Moscow, 2016. — In Russ.)
- [Чельшева 1998] — Чельшева И.И. Становление литературного языка Италии: к типологии формирования романских литературных языков: Дисс. ... д-ра филол. наук. М.: Институт языкознания РАН, 1998.
- (Chelysheva I.I. Stanovlenie literaturnogo yazyka Italii: k tipologii formirovaniya romanskikh literaturnykh yazykov: Dr. habil. thesis. Moscow, 1998.)
- [Чельшева 2014] — Чельшева И.И. Проповедник и его аудитория: лингвистические аспекты исследования средневековой романской проповеди // Динамика культурно-исторической парадигмы: человек, слово, текст. М.; Калуга: Институт языкознания РАН, 2014. С. 80—98.

- (*Chelysheva I.I.* Propovednik i ego auditoriya: lingvistichekie aspekty issledovaniya srednevekovoy romanskoj propovedi // *Dinamika kul'turno-istoricheskoy paradigmy: chelovek, slovo, tekst.* Moscow; Kaluga, 2014. P. 80—98.)
- [Чубаров 2012] — *Чубаров И.М.* «Эшафот как театр» Николая Евреинова // *Социология власти.* 2012. № 8. С. 50—57.
- (*Chubarov I.M.* “Eshafot kak teatr” Nikolaya Evreino-va // *Sotsiologiya vlasti.* 2012. № 8. P. 50—57.)
- [Чужак 1921] — *Чужак Н.* К диалектике искусства. От реализма до искусства как одной из производственных форм. Теоретически-polemicheskie stat'ii. Чита: Изд. Дальпечати, 1921.
- (*Chuzhak N.* K dialektike iskusstva. Ot realizma do iskusstva kak odnoj iz proizvodstvennykh form. Teoreticheski-polemicheskie stat'ii. Chita, 1921.)
- [Чужак 1923] — *Чужак Н.* Под знаком жизне-строения // *ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств.* 1923. № 1. С. 12—39.
- (*Chuzhak N.* Pod znakom zhiznestroyeniya // *LEF: Zhurnal levogo fronta iskusstv.* 1923. № 1. P. 12—39.)
- [Чужак 1925а] — *Чужак Н.* Искусство в наши дни III. Искусство быта // *Жизнь искусства.* 1925. № 27. С. 2.
- (*Chuzhak N.* Iskusstvo v nashi dni III. Iskusstvo byta // *Zhizn' iskusstva.* 1925. № 27. P. 4.)
- [Чужак 1925б] — *Чужак Н.* Искусство в наши дни I. Фото-лито-изо-монтаж // *Жизнь искусства.* 1925. № 23. С. 3—4.
- (*Chuzhak N.* Iskusstvo v nashi dni I. Foto-lito-izomontazh // *Zhizn' iskusstva.* 1925. № 23. P. 3—4.)
- [Филонов 1988] — Павел Николаевич Филонов: Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея: Каталог выставки / Сост. Н.А. Барабанова и др.; ст. Е.Ф. Ковтун; науч. ред. Е.Н. Петрова. Л.: Аврора, 1988.
- (*Pavel Nikolaevich Filonov: Zhivopis'. Grafika. Iz sobraniya Gosudarstvennogo Russkogo muzeya: Katalog vystavki / Comp. by N.A. Barabanova et al.; art. by Ye.F. Kovtun; sci. ed. by Ye.N. Petrova.* Leningrad, 1988.)
- [Шварц 2010] — *Шварц Е.А.* Габриэле Д'Аннунцио: Крылатый циклоп (Путеводитель по жизни Габриэле Д'Аннунцио). СПб.: Вита Нова, 2010.
- (*Shvarts E.A.* Gabriele D'Annunzio: Krylatyy tsiklop (Putevoditel' po zhizni Gabriele D'Annunzio). Saint Petersburg, 2010.)
- [Benjamin 1991] — *Benjamin W.* Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europaischen Intelligen // *Gesammelte Schriften.* Sieben Bände. Bd. II. 1—3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 295—310.
- [Berman 1982] — *Berman M.* All that is solid melts into air: The experience of modernity. New York: Simon and Shuster, 1982.
- [D'Annunzio 1980] — *D'Annunzio G.* Scritti politici di Gabriele D'Annunzio. Milano: Feltrinelli, 1980.
- [D'Annunzio 1939] — *D'Annunzio G.* Il Fuoco. Rome: Il Vittoriale Degli Italiani, 1939.
- [Derrida 1977] — *Derrida J.* Signature Event Context // *Glyph.* 1977. № 1. P. 172—197.
- [Jay 2010] — *Jay M.* The virtues of mendacity: on lying in politics. Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2010.
- [Ledeon 1977] — *Ledeon M.* The first Duce, D'Annunzio at Fiume. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1977.
- [Leso 1994] — *Leso E.* Momenti di storia del linguaggio politico // *Storia della lingua italiana: II. Scritto e parlato. / A cura di L. Serianni, P. Trifone.* Torino: Giulio Einaudi Editore, 1994. P. 703—755.
- [Nikolai Evreinov 2016] — Nikolai Evreinov & others. “The Storming of the Winter Palace”. Ed. by I. Arns, I. Chubarov, S. Sasse. Zurich-Berlin: Diaphanes, 2016.
- [Pietrobon 2018] — *Pietrobon E.* In margine a “Poesia e preghiera” // *Rivista di letteratura religiosa italiana.* 2018. № 1. P. 135—140.
- [Rainey 1998] — *Rainey L.* Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture. Yale University Press, 1998.



# Джон Э. Боулт

## Крылья свободы:

### ПЕТР МИТУРИЧ И АЭРОКОНСТРУКТИВИЗМ

John E. Bowlt

Wings of Freedom: Petr Miturich and Aeroconstructivism

**Джон Э. Боулт** (Университет Южной Калифорнии, профессор кафедры славистики; PhD) [bowlt@usc.edu](mailto:bowlt@usc.edu).

**John E. Bowlt** (PhD; Professor, Department of Slavic Languages, University of Southern California) [bowlt@usc.edu](mailto:bowlt@usc.edu).

**Ключевые слова:** Петр Митурич, Владимир Татлин, Фридрих Цандер, Константин Циолковский, Николай Чужак, воздухоплавание, Летун, Летатлин, волновик, Первая мировая выставка моделей межпланетных аппаратов и механизмов, приборов и исторических материалов

**Keywords:** Petr Miturich, Nikolai Chuzhak, Vladimir Tatlin, Fridrikh Tsander, Konstantin Tsiolkovsky, aeronautics, Letun, Letatlin, volnovik, First Universal Exhibition of Models of Interplanetary Apparatuses and Mechanisms, Gadgets and Historical Materials

УДК: 75.03+74.01/821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_81

UDC: 75.03+74.01/821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_81

Статья посвящена аэродинамическим экспериментам Петра Васильевича Митурича (1887—1956), в частности его «Летуну». Если «Летатлин» Владимира Татлина широко известен, то «Летун» Митурича менее исследован. Митурич заинтересовался полетами во время Первой мировой войны, разработав свой первый летательный аппарат в 1918 году, прежде чем построил и испытал прообраз «Летуна» 27 декабря 1921 года. Этот проект можно назвать образцом русского «аэроконструктивизма» (по аналогии с итальянским *Aeropittura*). Основной довод Митурича состоял в том, что современный человек должен передвигаться не на телегах и лошадях, а с помощью нового экологичного аппарата — «волновика», который будет перемещаться, подобно рыбе или змее, благодаря волнообразным движениям. В статье обсуждается общий контекст опытов Митурича: например, знакомство с идеями Татлина и Велемира Хлебникова (с 1924 года он был женат на художнице Вере Хлебниковой, сестре поэта), а также с летательными изобретениями Сикорского, Цандера и Циолковского и других ученых, представленными на московской Первой мировой выставке моделей межпланетных аппаратов и механизмов, приборов и исторических материалов в 1927 году.

The article focuses on the aerodynamic experiments of Petr Vasil'evich Miturich (1887—1956), in particular his so-called *Letun*, a project comparable to Vladimir Tatlin's *Letatlin*, but less familiar. Miturich became interested in flight during the First World War, elaborating his first flying apparatus in 1918 before constructing a prototype and undertaking a test flight on 27 December, 1921 — which might be described as an example of Russian *Aeroconstructivism* (by analogy with Italian *Aeropittura*). Miturich's basic deduction was that modern man must travel not by horse and cart, but with the aid of a new, ecological apparatus — the *undulator*, which, thanks to its undulatory movements, would move like a fish or snake. The article delineates the general context of Miturich's experiments, for example, his acquaintance with the ideas of Tatlin and Velemir Khlebnikov (in 1924 Miturich married the artist, Vera Khlebnikova, Velemir's sister) as well as the inventions of Igor Sikorsky, Fridrikh Tsander, Konstantin Tsiolkovsky and other scientists who contributed to the First Universal Exhibition of Models of Interplanetary Apparatuses and Mechanisms, Gadgets and Historical Materials held in Moscow in 1927.

Одна из важнейших тем русского модернизма — полет, метафорический и реальный. Примеров этому множество: от летающих демонов Михаила Врубеля до стихотворения Александра Блока «Авиатор», от разбившегося самолета в опере «Победа над солнцем» до аэросупрематизма Казимира Малевича. Многочисленные зримые и литературные примеры могли бы вывести нас на

орбиту среди ангелов, самолетов, воздушных шаров, космических кораблей, левитации и небесного свода, но в этой статье мы сфокусируемся на одном художнике — Петре Васильевиче Митуриче (1887—1956) — и на одном событии, которое, кажется, сильно повлияло на его творческую биографию, или, по крайней мере, произошло параллельно.

Речь идет об одном из самых невероятных изобретений позднего авангарда — о *летательном аппарате*, который Митурич назвал сначала «Летурич», а потом «Летун»<sup>1</sup>. Если «Летатлин» Владимира Татлина широко известен, то о «Летуне» Митурича знают меньше и, следовательно, он заслуживает серьезного исследования, тем более что оно приведет нас к более широкому контексту взаимосвязей воображаемых полетов Велемира Хлебникова. С 1924 года Митурич был мужем художницы Веры Хлебниковой<sup>2</sup>, сестры поэта, который оказал глубокое влияние на мировоззрение художника.

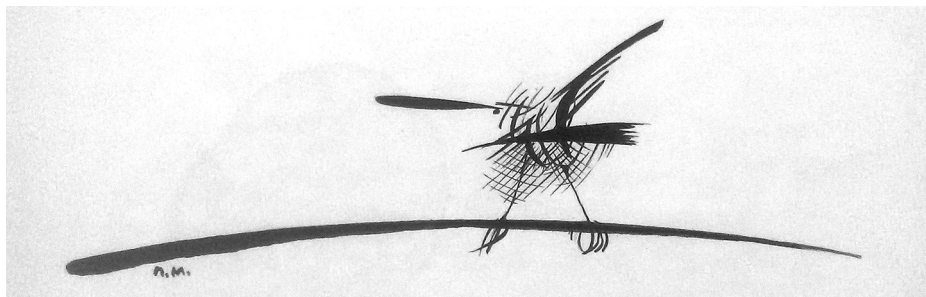


Ил. 1. Вера Хлебникова. Портрет Петра Митурича. 1924. Бумага, карандаш. Из архива семьи художника

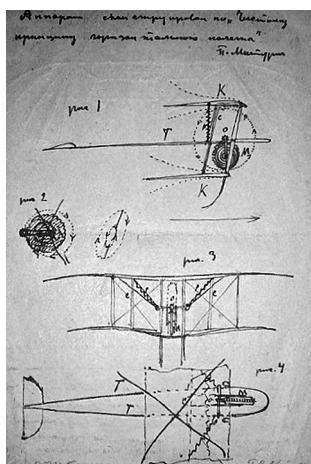
Митурич впервые заинтересовался полетами во время Первой мировой войны, когда он изучал и изображал воздушные шары как часть системы обороны крепости Осовец на Восточном фронте. Вдохновленный, несомненно, проектами «летающих жилищ-ячеек» Хлебникова и проницательными наблюдениями за птицами, Митурич придумал свой первый аппарат для полетов в 1918 году. Запечатленный на рисунке «Птица на ветке» (ил. 2), он скорее напоминает летающий объект — или «механическую птицу», — над которым Митурич работал в 1918—1922 годах (ил. 3—5). Митурич испытал прообраз модели 27 декабря 1921 года в Санталове<sup>3</sup> и похоже, что, подобно Татлину, он разрабатывал идею своего летательного аппарата с особым воодушевлением в середине 1920-х годов. Почему же их

опыты возникают именно в это время? В качестве ответа давайте рассмотрим главные детали «Летуна», в частности «волновик» (ил. 6). Эти детали связаны с тем, что можно назвать русским аэроконструктивизмом (по аналогии с итальянским *Aerofuturismo* или *Aeropittura*) — и воплощением того, что Николай Чужак называл «жизнестроение» [Чужак 1923]<sup>4</sup>.

- 1 Ср.: «По словам моего отца (Василия Митурича. — Дж. Б.), по семейной легенде задолго до слова «Летатлин» существовало другое — «Летурич» — предложенное непосредственно Хлебниковым, однако не зафиксированное в письменных документах» (письмо Сергея Митурича к Джону Э. Боулту от 10 июля 2020 года).
- 2 Портрет П. В. Митурича работы Веры Хлебниковой см.: (ил. 1)
- 3 О технических деталях модели и ее первом полете см. записи Митурича: [Митурич 1988: 104].
- 4 См. также: [Чужак 1928а; 1928б; 1928в]. Изобретая словосочетание «жизнестроение», Чужак, по-видимому, противостоял символистам с их лозунгом «жизнетворчества».

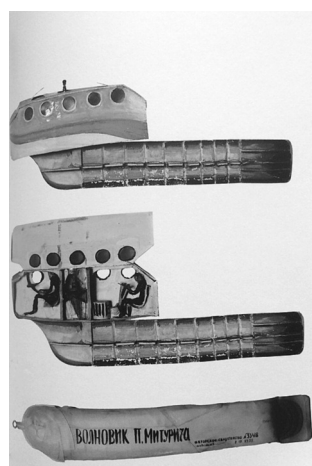
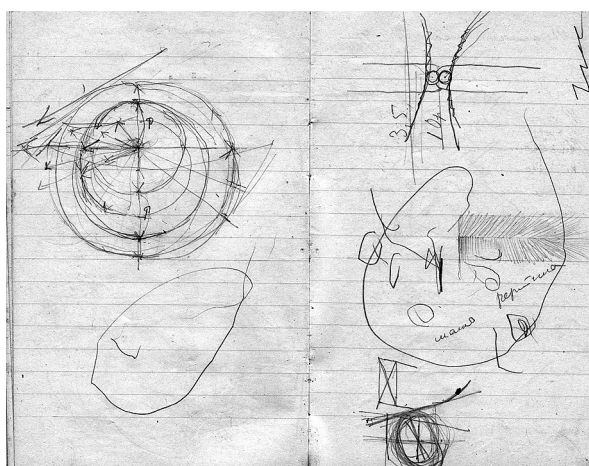


Ил. 2. П. Митурич. Визитка (Птица на ветке). 1918–1922. Бумага, тушь, кисть. Из собрания Государственной Третьяковской галереи



Ил. 3. П. Митурич. «Аппарат свой сконструировал по “Чистому принципу горизонтального полета”». Ок. 1921. Бумага, красная тушь. Из архива семьи художника

Ил. 4. П. Митурич. «Ура, первый полет модели совершился. 28 XII 1921 г.». Бумага, карандаш. Из архива семьи художника



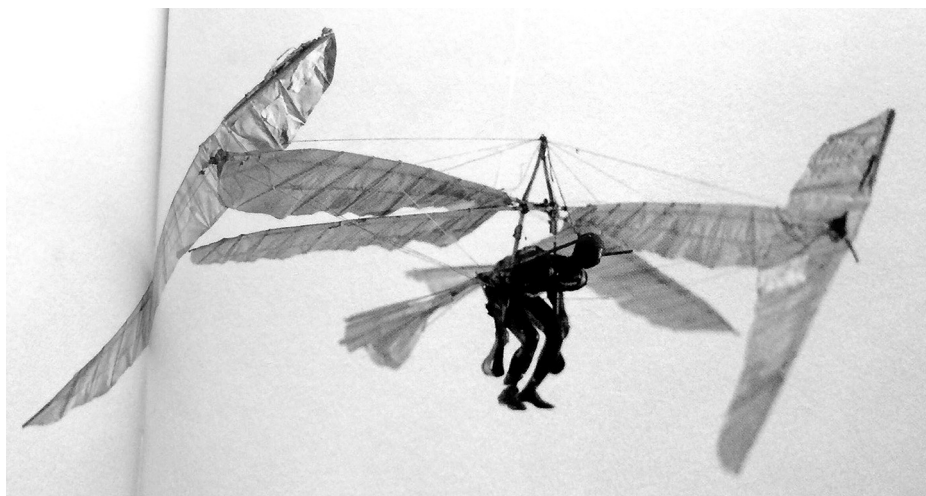
Ил. 5. П. Митурич. Рисунки летательного аппарата в записной книжке. 1921. Бумага, карандаш. Из архива семьи художника

Ил. 6. П. Митурич. Волновик. Ок. 1930. Из архива семьи художника

Основной довод Митурича состоял в том, что современный человек должен передвигаться не на телегах и лошадях, а с помощью нового, экологического аппарата — «волновика», который будет перемещаться, подобно рыбе или змее, благодаря волнообразным движениям [Митурич 1997: 104]. Митурич утверждал, что двигательный импульс всех животных, рыб и птиц основывается на спиральном толчке и что каждая следующая волна продолжает отражаться — и вызывать дополнительную энергию — как эхо (как, между прочим, в башне Татлина, «Памятнике III Коммунистического интернационала»). Благодаря целесообразному применению размещения и перемещения, притяжения и отталкивания, «волновик» будет двигаться в воздухе, воде и на земле, и в зависимости от поверхности соприкосновения будет называться дирижаблем, лодкой, глиссером или гусеницей. Митурич обосновал свой замысел следующим образом:

Техника стремится к появлению кривых путей и форм пространства и запечатывания с постоянной жесткостью для преодоления встречных и боковых усилий среды. <...> Она игнорирует факты переменного действия и также ритмы самих движущихся феноменов. <...> Предлагаемые мной движители, автоматически осуществляющие волнообразное движение сложного порядка, ценны выражением в технике иного пространства и движения в нем, т.е. времени [Там же: 107].

Дирижабль, или летательный аппарат, — «Летун» (ил. 7) — расширил этот принцип. На одном листе, хранящемся в архиве художника, мы находим четыре рисунка: набросок от 26 марта 1923 года, план с объяснениями 1920—1930-х годов и серию из одиннадцати эскизов для «дирижабля, основанного на принципе “волнового движения”» 1932 года (см.: [Петр Васильевич Митурич 1978])<sup>5</sup>. Судя по заметкам и черновикам Митурича, пилот «Летуна» должен был направлять аппарат вручную и двигать его педалями.



Ил. 7. П. Митурич. «Летун» (макет). Ок. 1927. Дерево, пергамент, металл.  
Из архива семьи художника

5 Изображения «волновика» см. также в: [Петр Митурич 2018: 265—272].

До некоторой степени «Летун» Митурича совпадает с концепцией Чужака и других конструктивистов о «жизнестроении», согласно которой искусство должно стать компонентом «активной культуры» [Чужак 1927: 23]. Продвигая «материализацию искусства» как главную цель новой культуры, Чужак, возможно, имел в виду аппараты Татлина и Митурича, чьи технические объяснения во многом переключались с его собственной аргументацией:

Революция литературной формы, как и культурная революция, есть революция сознания прежде всего. Это — борьба за право выражения революционного сознания революционными средствами... Нельзя, наконец, опыт современного строительства осуществлять вчерашней техникой, — нельзя приемы литературного оборудования современного человека добывать из арсенала феодального мастерства [Чужак 1928б: 18–19].

Можно сказать, что летательные аппараты Татлина и Митурича были ответом на вызов Чужака.

Неизбежно сравнение «Летуна» с «Летатлиным», который более известен, — и потому, что сохранилась большая часть подлинной модели, и потому, что ее много раз повторяли (назовем, например, реконструкцию, созданную для коллекции Георгия Костаки в Салонниках, см.: [Bowl et al. 2010; Millard 2015]). Показательно, что «Летатлин» тоже должен был летать без топлива, с помощью велосипедного механизма (педалей) и крыльев или пропеллеров, управляемых руками. Татлин, которого Хлебников однажды назвал «тайновидцем лопастей»<sup>6</sup>, испытал свою модель с небольшим успехом, но после 1933 года перестал ею заниматься, вернувшись к поверхностям натюрмортов и портретов.

Митурич и Татлин пришли к созданию своих конструкций разными путями, но оба достигли художественной зрелости во время бурного развития авиационной промышленности в 1910-х годах и стали свидетелями создания всевозможных летательных аппаратов. Татлин говорил о «чугунных крыльях» на лекции в Царицыно еще в 1916 году<sup>7</sup> и, как заметил Николай Пунин, сам «Памятник III Интернационала 1919 года» должен был «подняться» с земли и, следовательно, символизировать стремление коммунизма к покорению других планет [Пунин 1920]. Митурич, со своей стороны, глубоко интересовался орнитологией и, будучи студентом класса батальной живописи Академии художеств, учился рисовать военные машины, в том числе самолеты. В 1915 году он даже пытался поступить в летное училище (см.: [Петр Митурич 2012: 20]), а в следующем году прошел курсы по военной технике, которые включали самолеты и безмоторный полет<sup>8</sup>. Как художник, солдат и инженер, Митурич, вероятно, находился под сильным впечатлением от летательных аппаратов Игоря Сикорского «Гранд» и «Илья Муромец», созданных в 1913–1914 годах. Они, кстати, были быстро приспособлены к военным нуждам Первой мировой

6 Ср. в стихотворении В. Хлебникова 1916 года: «Татлин, тайновидец лопастей. / И винта певец суровый, / Из отряда солнцеловов. / Паутинный дол снастей. / Он железною подковой...».

7 15 мая 1916 года Владимир Татлин, Дмитрий Петровский и Велемир Хлебников выступали с лекциями под общим названием «Чугунные крылья футуристов» в Доме науки и искусств в Царицыно. Плакат к лекциям воспроизведен, например, в: [Владимир Татлин 1993: 258].

8 Письмо Петра Митурича к Вере Хлебниковой 10 сентября 1930 года (Семейный архив С.В. Митурича, Москва).

войны. Кроме того, тогда популярная пресса публиковала бесчисленные статьи о воздухе и космосе с многочисленными изображениями самолетов и космических кораблей, написанные как инженерами, так и научными фантастами. С особым усердием в прессе отмечались триумфы первых русских авиастроителей, пилотов и аэродинамиков, при этом почетное место отводилось Игорю Сикорскому и Константину Циолковскому, и, очевидно, Митурич и Татлин следили за этими направлениями с пристальным вниманием. Интересно то, что в 1930 году Митурич был свидетелем полета «Графа Цепелина 127»: «Сегодня утром меня разбудил крик мальчишек: “Цепелин!” ... плывет серая металлического цвета и контура туча — “Граф Цепеллин 127” ... Сделал 2 круга над Кремлем... Вокруг него кружилось множество аэропланов. Зрелище необыкновенное» [Митурич 1997: 278].

Митурич и Татлин были хорошо осведомлены об авиационных экспериментах друг друга и даже, как показывает их переписка 1926—1927 годов, были готовы к сотрудничеству. Так, например, 1 апреля 1927 года Татлин писал Митуричу: «...продумана работа моя по птице почти вся, но... ясно одно, что осуществление модели у нас с тобой совершенно разное. <...> Части я уже воспроизвел в модели, а некоторые в натуральную величину. <...> ...твое предложение принять участие в работе для меня приемлемо»<sup>9</sup>. Однако приглашение Татлина не привело к объединению сил, и в 1929 году их краткое сближение перешло в состояние взаимного недоверия, вражды и избегания друг друга, вызванное, по-видимому, согласием Татлина на предложение государственной комиссии оформить катафалк для гроба Владимира Маяковского (Митурич воспринял это как оскорбление памяти Хлебникова).

Конечно, эти примеры русского аэроконструктивизма рождают основной вопрос: почему Татлин и Митурич, изобретатели-любители, пришли к такой безумной идее, как летающая машина, основанная на велосипедном механизме и ручном управлении крыльев, которая при сильном ветре могла бы выйти из-под контроля и разбиться? Кроме того, эти примеры свидетельствуют о том, что мы помним русский конструктивизм больше за то, что он *не сделал*, чем за то, что он совершил.

Можно, конечно, видеть в летательных аппаратах Митурича и Татлина непосредственный отклик на основные теоретические требования конструктивистов, составленные еще в начале 1920-х годов. Например, в каталоге к выставке «5 × 5 = 25», проходившей в 1921 году в московском Институте художественной культуры, Александр Веснин, Любовь Попова, Александр Родченко, Варвара Степанова и Александра Экстер объявили, что их экспонаты были лишь «подготовительными опытами для конкретных конструкций» и что «техника» (технология) должна заменить «искусство» — идея, которая в 1920-е годы продолжала влиять на теорию и практику советского искусства, несмотря на возврат к реализму. В 1927 году, например, конструктивистский архитектор Моисей Гинзбург требовал «отказа от метафизической сущности идеалистической эстетики» и продвижения «художественного материализма» (цит. по: [Афанасьев 1970: 82]). Другими словами, в поисках «жизнестроения» искусство должно перейти не только от репродукции к продукции, но и от «алхимии» к «химии» [Тарабукин 1923: 42]. Интересно отметить несколько

9 Письмо Татлина к Митуричу от 1 апреля 1927 года. Цит. по: [Митурич 2008: 321—324]. Оригинал письма находится в Khardzhiev-Chaga Archive, Stedelijk Museum (Амстердам).

фактов: начиная с 1915 года в своих рисунках Родченко использует «научные» инструменты — линейку и компас, в 1923—1924 годах Попова и Степанова делают эскизы тканей массового производства для текстильной фабрики, а в своем конструктивистском манифесте 1922 года Алексей Ган, лидер конструктивистского движения, констатирует, что «тектоника, фактура, конструкция» теперь заменяют искусство [Ган 1922: 56] и что «интеллектуально-материальное производство устанавливает трудовые взаимоотношения и производственную связь с наукой и техникой, вставая на место искусства, которое по своей природе не может оторваться от религии и философии и не в силах выскочить из замкнутого круга отвлеченной, спекулятивной деятельности» [Там же: 49]. Не случайно то, что в эпоху конструктивизма и продуктивизма доминируют именно новые «механические» средства (кинематография, документальная фотография, пресса, реклама), на фоне которых инженерные проекты Митурича и Татлина являются вполне логичными.

Но если с точки зрения «идеалистической эстетики» традиционного искусства «Летун» и «Летатлин» были радикальными артефактами, то в контексте современной им науки и техники они не были особенно революционными — к 1927 году уже было создано много планеров, быстро развивалась аэрокосмическая техника, в небе было полно самолетов, даже молодой студент ВХУТЕМАСа Георгий Крутиков проектировал летающие города [Хан-Магомедов 2008: 78—96]. Но почему 1927 год так важен? Возможно, ответ связан с конкретным событием, произошедшим в Москве и перекликавшимся с воображаемыми полетами Митурича, Татлина и многих их современников.

24 апреля 1927 года, почти десять лет спустя после событий Красного Октября, в доме 68 на Тверской открылась необычная выставка. Это была Первая мировая выставка моделей межпланетных аппаратов и механизмов, приборов и исторических материалов — необычайное чествование древней мечты покорить космос и достичь планет нашей Солнечной системы. Разделенная на секции по странам происхождения, Первая мировая выставка отдала почетное место открытиям и изобретениям современных пионеров космических путешествий (см.: [Bowl et al. 2010: 256—257]). Она состояла из диаграмм и эскизов самолетов и ракет, трехмерных моделей, впечатлений художников о небесных и галактических явлениях, подробных объяснений скорости, тяги, гравитации и т.д. Тем самым выставка суммировала интенсивный интерес, энтузиазм и страсть, с которыми люди в 1920-х годах воспринимали идею пилотируемого воздушного и космического полета. Конечно, выставка имела политические и военные смыслы, но независимо от ее стратегического значения для советского режима она может быть рассмотрена не только как фундаментальная веха в истории русской технологии, но и как магическое сочетание физики и метафизики, астрономии и астрологии.

Первая мировая выставка получила восторженный общественный отклик, она обсуждалась в прессе, и из документальных источников мы знаем, что ее посетили Иван Кудряшев, Александр Лабас, Владимир Люшин и, вероятно, Александр Родченко. Учитывая особый интерес Митурича и Татлина к полетам, заманчиво добавить и их в этот список.

Не удивительно, что главное место на Первой мировой выставке 1927 года отвели Циолковскому: на посвященном ему стенде показывались его рисунки, модели из дерева и металла, а также многочисленные наброски и схемы траекторий, дирижаблей, космических кораблей и космонавтов. Хотя Циолковский,

подобно Митуричу и Татлину, не имел специального научно-технического образования, он обладал удивительной проницательностью и интуицией и предлагал возможные решения основных технических проблем, которые мешали развитию воздушного и космического полета в то время. Среди его предложений — жидкое топливо, многоступенчатая ракета, эффекты гравитации, использование атомной и солнечной энергии, космические станции и т.д. (см.: [Nakov 2002]).

Каталог Первой мировой выставки не был опубликован, но сохранившиеся фотографии и обзоры раскрывают замысел ее организаторов (изобретателей-любителей и профессиональных инженеров) и весьма отчетливо свидетельствуют о времени научной и культурной зрелости, когда многие думали о завоевании воздушного пространства. Одним из ключевых источников сведений является альбом с оригинальными фотографиями и подписями<sup>10</sup>. Фотографии моделей самолетов и ракет, технические карты и изображения планет дают нам подробное представление об этой исторической выставке, состоявшейся почти столетие назад. Живое внимание привлек так называемый ракетомобиль Григория Полевого, расположенный рядом с отделом Циолковского.

Более прямое отношение к Митуричу и его «Летуну» имеет представленная на Первой мировой выставке модель крылатой ракеты, разработанная Фридрихом Цандером, одним из самых оригинальных и выдающихся ракетных инженеров, который усовершенствовал свою формулу для реактивных двигателей и ракет на жидком топливе, надеясь, что они могли бы использоваться для межпланетного полета<sup>11</sup>. В 1909 году, еще учась в Рижском политехническом институте (кстати, альма-матер Эль Лисицкого), Цандер построил свой первый планер и настолько увлекся авиацией, ракетостроением и возможным завоеванием космоса, что даже дал своим детям имена Астра и Меркурий.

На выставке 1927 года экспериментальный межпланетный корабль Цандера занял почетное место, поскольку он предложил блестяще предвиденное им решение проблемы расхода топлива. На лекции, которую Цандер прочитал в Московском обществе любителей астрономии еще в 1924 году, он уже говорил о принципах своего межпланетного корабля, согласно которым основное топливо будет получаться из частей его конструкции, состоящей из алюминия, магния и пластмасс. По мере того, как корабль набирал бы высоту, эти части (крылья, топливные баки, пропеллер и т.д.) становились бы лишними и направлялись бы в специальную камеру для измельчения, затем передавались в котел для плавления, после чего они бы поступали в реактивные двигатели в качестве топлива. Цандер также разрабатывал идеи добавочных внешних зеркал, которые отражают солнечный свет (солнечные панели), выращивания огорода на борту с получением свежих фруктов и овощей, а также возвращения на Землю с помощью парашюта.

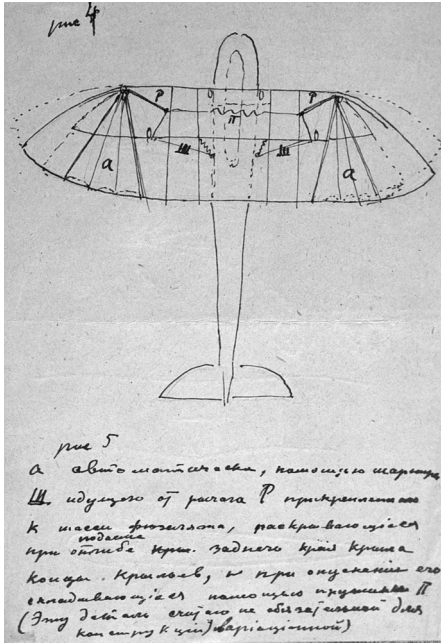
На общем фоне многочисленных научных и художественных проектов о космосе межпланетный корабль Цандера был очень заметен, как и планер

10 Фотоальбом (без названия, без имени составителя и без даты) с изображениями экспозиции и газетными вырезками, в котором представлена Первая мировая выставка моделей межпланетных аппаратов и механизмов, приборов и исторических материалов находится в Музее космонавтики в Москве: Фонды ГМИК им. К.Э. Циолковского. ОФ 76. А-1-1-46. 31 л. Копия альбома также находится в архиве Institute of Modern Russian Culture (Лос-Анджелес, США).

11 О Цандере см., например: [Зильманович 1966].



Татлина, висевший в Музее нового западного искусства. В 1932 году (за несколько месяцев до испытательного полета «Летатлина») Цандер опубликовал свои результаты в книге «Проблема полета при помощи реактивных аппаратов», в которой рассматривалась тема реактивного двигателя [Цандер 1932]. Подобно Митуричу, он также разработал пилотируемый планер, который должен был управляться ракетой и который успешно выполнил испытательный полет в марте 1933 года, совпав с испытательными полетами Татлина, прошедшими тем же летом, и дирижабля Митурича, «основанном на принципе “волнового движения» (ил. 8). Осуществление таких дальновидных экспериментов привело к поразительным достижениям советской космической программы в 1950—1970-х годах.



Ил. 8. П. Митурич. Летательный аппарат. Ок. 1922. Бумага, красные чернила. Из архива семьи художника

Правда, катаклизм сталинского Большого террора и «жизнерасстройство» препятствовали и искажали развитие воздушных и космических исследований. Но с другой стороны, для тех, кто приспособился и выжил, авиация и космонавтика стали убежищем от угнетения повседневности, поддерживая — как ни странно — непрерывность как научных исследований, так и эстетического освобождения в советские годы. Для более чувствительных художников того времени воздушное и космическое даже стали альтернативной темой, незапятнанной мелочностью материальной жизни, и сам Митурич, сочетая конструктивистскую технику с богатым воображением, никогда не отказывался от темы полета, о чем свидетельствует его рисунок авиамодельной мастерской 1954 года (см. ил.: [Петр Митурич 1973: 122]). В этом контексте особый интерес представляют воспоминания Сергея Митурича:

Я общался с Петром Васильевичем Митуричем очень редко (за исключением последнего лета в деревне Студенец, когда мне исполнилось 10 лет) — я жил с родителями на самой окраине Москвы, т.е. далеко от ул. Мясницкой. Но помню, как однажды был у него с няней, и Петр Васильевич показывал мне свою железную птицу с вибрирующими крыльями из перьев фазана. У нее был бензиновый моторчик размером с кулак, довольно тяжелый кубик, он приводил в движение тяги, которые приводили в волновое движение перья (крыльями эта птица, как я помню, не махала). Дед меня расспрашивал, нет ли на даче у моей бабушки (т.е. его первой жены, Натальи Константиновны) асфальтовой дорожки длиной метров 300 для хорошего разбега его модели? (Эту цифру я хорошо запомнил.) Я думаю, это был год 1954<sup>12</sup>.

12 Письмо Сергея Митурича к Джону Э. Боулту от 10 июля 2020 года.

Почти столетие назад Митурич и Татлин, Циолковский и Цандер предприняли то, что многие считали невыполнимой задачей. Но их идеи, грандиозные, невероятные и пророческие, осуществились, и их создания, странные и чудесные, вывели человечество за последние границы — в межпланетное пространство. В конце своего супрематического манифеста 1915 года Малевич призывал: «...товарищи авиаторы, плывите в бездну...» [Малевич 1995: 151]. Воззвание, которое даже сегодня не утратило своей силы.

## Библиография / References

- [Афанасьев 1970] — Из истории советской архитектуры 1926—1932 / Отв. ред. К.Н. Афанасьев. М.: Наука, 1970.  
(Iz istorii sovetskoy arhitektury 1926—1932 / Ed. by K.N. Afanas'ev. Moscow, 1970.)
- [Владимир Татлин 1993] — Владимир Татлин. Ретроспектива. Каталог выставки в Кунстхалле / Ред. А. Стригалева, Ю. Хартен. Дюссельдорф, 1993.  
(Vladimir Tatlin. Retrospektiva. Katalog vystavki v Kunsthalle / Ed. by A. Strigalev, Yu. Harten. Düsseldorf, 1993.)
- [Ган 1922] — Ган А. Конструктивизм. Тверь: Тверское издательство, 1922.  
(Gan A. Konstruktivizm. Tver', 1922.)
- [Зильманович 1966] — Зильманович Д. Пионер советского ракетостроения Ф.А. Цандер. М.: Воениздат, 1966.  
(Zil'manovich D. Pioner sovetskogo raketostroeniya F.A. Tsander. Moscow, 1966.)
- [Малевич 1995] — Малевич К. Супрематизм. Из «Каталога Десятой Государственной выставки» // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913—1929 / Ред. А.С. Шатских, А.Д. Сарабьянов. М.: Гилея, 1995. С. 149—151.  
(Malevich K. Suprematizm. Iz "Kataloga Desyatoy Gosudarstvennoy vystavki" // Sbranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913—1929 / Ed. by A.S. Shatskikh, A.D. Sarabyanov. Moscow, 1995. P. 149—151.)
- [Митурич 1988] — Митурич П. Записи // Петр Митурич. 1887—1956. Избранные рисунки: Каталог выставки / Сост. К.В. Безменова, М.П. Митурич; вступ. ст. Е.А. Кибрик, М.П. Митурич. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1988.  
(Miturich P. Zapisi // Petr Miturich. 1887—1956. Izbrannye risunki: Katalog vystavki / Comp. by K.V. Bezmenova, M.P. Miturich; introd. by E.A. Kibrik, M.P. Miturich. Moscow, 1988.)
- [Митурич 1997] — Митурич П. Записки суrowsого реалиста эпохи авангарда / Сост. М. Митурич, В. Ракинин, А. Сарабьянов. М.: РА, 1997.  
(Miturich P. Zapiski surovogo realista epokhi avangarda / Comp. by M. Miturich, V. Rakitin, A. Sarabyanov. Moscow, 1997.)
- [Митурич 2008] — Митурич С. Неизвестный Митурич: Материалы к биографии. М.: Три квадрата, 2008.  
(Miturich S. Neizvestnyy Miturich: Materialy k biografii. Moscow, 2008.)
- [Петр Васильевич Митурич 1978] — Петр Васильевич Митурич (1887—1956). К 90-летию со дня рождения. Каталог выставки / Сост. Е. Жукова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 1978.  
(Petr Vasil'evich Miturich (1887—1956). K 90-letiyu so dnya rozhdeniya. Katalog vystavki / Comp. by E. Zhukova. Moscow, 1978.)
- [Петр Митурич 2018] — Петр Митурич. 1887—1956: Графика, живопись, проекты / Сост. С.В. Митурич. М.: Три квадрата, 2018.  
(Petr Miturich. 1887—1956: Grafika, zhivopis', projekty / Comp. by S.V. Miturich. Moscow, 2018.)
- [Петр Митурич 1973] — Петр Митурич. Альбом / Вступ. ст. Н.Н. Розановой. М.: Советский художник, 1973.  
(Petr Miturich. Al'bom / Introd. by N.N. Rozanova. Moscow, 1973.)
- [Петр Митурич 2012] — Петр Митурич. К 125-летию со дня рождения: Каталог выставки графики из собрания Государственной Третьяковской галереи / Сост. Н.А. Беловостова, Е.Д. Толочнова. М.: Три квадрата, 2012.  
(Petr Miturich. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya: Katalog vystavki grafiki iz sobraniya Gosudarstvennoy Tret'yakovskoy galerei / Comp.

- by N.A. Belovostova, E.D. Toloknova. Moscow, 2012.)
- [Пунин 1920] — *Пунин Н.* Памятник III Интернационала. Петроград: Отдел изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения, 1920.  
(*Punin N.* Pamyatnik III Internatsionala. Petrograd, 1920.)
- [Тарабукин 1923] — *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.  
(*Tarabukin N.* Ot mol'berta k mashine. Moscow, 1923.)
- [Хан-Магомедов 2008] — *Хан-Магомедов С.* Георгий Крутиков. М.: Русский авангард, 2008.  
(*Khan-Magomedov S.* Georgiy Krutikov. Moscow, 2008.)
- [Цандер 1932] — *Цандер Ф.* Проблема полета при помощи реактивных аппаратов. М.: Объединенное научно-техническое издательство Народного комиссариата тяжелой промышленности, 1932.  
(*Tsander F.* Problema poleta pri pomoshchi reaktivnykh apparatov. Moscow, 1932.)
- [Чужак 1923] — *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. 1923. № 1. С. 12—39.  
(*Chuzhak N.* Pod znakom zhiznestroeniya // LEF: Zhurnal levogo fronta iskusstv. 1923. № 1. P. 12—39.)
- [Чужак 1927] — *Чужак Н.* Ответы на анкету // Современная архитектура. 1927. № 1. С. 21—23.  
(*Chuzhak N.* Otvety na anketu // Sovremennaya arkhitektura. 1927. № 1. P. 21—23.)
- [Чужак 1928а] — *Чужак Н.* Литература жизнестроения // Новый Леф. 1928. № 10. С. 2—17.  
(*Chuzhak N.* Literatura zhiznestroeniya // Novyy Lef. 1928. № 10. P. 2—17.)
- [Чужак 1928б] — *Чужак Н.* Литература жизнестроения // Новый Леф. 1928. № 11. С. 15—19.  
(*Chuzhak N.* Literatura zhiznestroeniya // Novyy Lef. 1928. № 11. P. 15—19.)
- [Чужак 1928в] — *Чужак Н.* Левее Лефа // Новый Леф. 1928. № 12. С. 27—32.  
(*Chuzhak N.* Levee Lefa // Novyy Lef. 1928. № 12. P. 27—32.)
- [Bowlit et al. 2010] — *El Cosmos e la vanguardia rusa: Arte e exploración especial 1900—1930.* Exhibition catalogue / Ed. by J. Bowlit, N. Misler, M. Tsantsanoglou. Santander; Thessaloniki: Fundacion Marcelino Botin; State Museum of Contemporary Art, 2010.
- [Millard 2015] — *Cosmonauts. Birth of the Space Race.* Exhibition catalogue / Ed. by D. Millard. London: Science Museum, 2015.
- [Nakov 2002] — *Nakov A.* Le Vol Libre' des hommes e des formes: quelques éléments d'une convergence significative entre Malewicz et Ciolkowski // La conquête de l'air. Une aventure dans l'art du XX siècle. Catalogue d'exposition / Ed. A. Monseigne et al. Toulouse: Les Abattoirs, 2002. P. 183—193.

# Лариса Пискунова, Игорь Янков Авангард на Урале:

ИДЕЯ И ПАМЯТНИК

Larisa Piskunova, Igor Yankov  
Avant-Garde on Ural: Idea and Landmark

**Лариса Пискунова** (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина; доцент Уральского гуманитарного института; кандидат философских наук) [lpiskunova@gmail.com](mailto:lpiskunova@gmail.com).

**Игорь Янков** (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина; старший научный сотрудник Уральского гуманитарного института; кандидат философских наук) [iyankov@yandex.ru](mailto:iyankov@yandex.ru).

**Ключевые слова:** архитектура авангарда, конструктивизм, памятник архитектуры, конструктивистская архитектура Екатеринбурга, конструктивистская архитектура Свердловска, травматический опыт, исторический опыт, *Городок чекистов*

УДК: 72+94 (47)  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_92

В статье исследуется специфика конструктивистской архитектуры Екатеринбурга/Свердловска как элемента авангардного наследия. Анализируется отношение городской среды с практиками авангарда, выявляется своеобразная эманация авангардной идеи на Урале вследствие несовпадения его базовых принципов и их реального воплощения. Авторы делают вывод, что превращение конструктивистского наследия в памятник авангарду оказывается ретроспективным и внутренне сложным процессом в силу противоречия между идеологией авангарда, устремленной вперед, и феноменом памятника, по своей сути ретроспективного и избирательного. Архитектура авангарда вписана в исторический опыт, соединяющий в себе и творческие поиски мастеров, и практики ее освоения горожанами, и феномен сопутствующего насилия.

**Larisa Piskunova** (PhD; Associate Professor, Ural Institute of Humanities, Ural Federal University) [lpiskunova@gmail.com](mailto:lpiskunova@gmail.com).

**Igor Yankov** (PhD; Senior Researcher, Ural Institute of Humanities, Ural Federal University) [iyankov@yandex.ru](mailto:iyankov@yandex.ru).

**Key words:** avant-garde architecture, constructivism, landmark, constructivist architecture of Ekaterinburg, constructivist architecture of Sverdlovsk, traumatic experience, historical experience, *Gorodok chekistov*

UDC: 72+94 (47)  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_92

This article studies the specifics of the constructivist architecture of Ekaterinburg/Sverdlovsk as an element of the avant-garde legacy. The relationship of the city atmosphere to the phenomenon of the avant-garde is analyzed, revealed to be a unique emanation of the avant-garde idea in the Urals due to the discrepancy of its basic principles and their real implementation. The transformation of the constructivist legacy into a monument to the avant-garde is retrospective and internally complex due to the contradiction between the ideology of the avant-garde, which is directed forward, and the phenomenon of the monument, which is by its nature retrospective and selected.

На архитектурной карте России Екатеринбург выделяется обилием памятников авангарда. Это наследие не такое обширное, как в Москве или Санкт-Петербурге, но оно отличается разнообразием функций сооружений и их количеством. В городе множество типов жилых зданий, принадлежащих к авангардной архитектуре, а также клубов, административных, служебных и медицинских сооружений. Кроме того, в Екатеринбурге конструктивистские здания создают

связную городскую среду. Хотя в последнее время она подвергается разрушению: памятники физически уничтожаются, а в исторических микрорайонах проводится варварская точечная застройка.

Изучая раннесоветскую архитектурную среду Екатеринбурга в разных аспектах, таких как история стиля, социальный опыт, бренд территории, мы столкнулись с проблемными вопросами: как определить характер авангардности среды? В чем специфика отношения идеи авангарда и статуса памятника?

Мы полагаем, что в связи с этим необходимо выявить и описать разные темпоральные регистры «авангардности» и проблему ретроспективной обобщаемости феномена авангарда, неизбежной в процессе превращения его в памятник.

В старом Екатеринбурге и раннем Свердловске практики разных художников и художественных групп, определявших себя как авангардные, существовали недолго, в основном в период Гражданской войны и в первые послевоенные годы. С наступлением НЭПа большинство художников-авангардистов и лиц, как-то связанных с подобной художественной деятельностью, покинули Свердловск.

Позже в художественном музее города Ирбита (Свердловская область) окажется коллекция авангардистской графики, а в музее изобразительного искусства Екатеринбурга сформируется богатая коллекция изобразительного авангарда, которая включает работы Казимира Малевича, Эль Лисицкого, Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Александра Родченко, Василия Кандинского и других.

Художественные процессы, проходившие на Урале в начале 1920-х годов, являлись составной частью художественной жизни страны. Их самобытность определял комплекс причин: во-первых, мощный потенциал в развитии декоративно-прикладного искусства, сформированный до 1917 года (камнерезное искусство, роспись и чеканка по металлу, чугунное литье, иконопись); во-вторых, отсутствие в это время советского художественного канона и относительная самостоятельность художников от идеологической повестки центра; в-третьих, на Урале работали такие художники, как Д. Бурлюк, А. Лабас, А. Парамонов, Л. Туржанский, С. Эрзя, Ю. Блюменталь, А. Лежнев, М. Елгаштина, Н. Русаков, В. Кузнецов, И. Шадр и другие. Благодаря их творчеству искусство Урала того времени не было провинциальным [Алексеев 2001]. Нацеленность на выполнение послереволюционного плана монументальной пропаганды позволила им в некоторой мере объединить свои усилия, что привело к созданию значительных и разнообразных художественных произведений. Но в дальнейшем разобщенность в интересах и целях, отсутствие единой эстетической платформы и материальной базы сильно снизило их возможности, а установка центра на политизацию изобразительного искусства, усиленно проводимая представителями власти на местах, приводила к крайней консервативности художественной атмосферы Урала. Сам факт того, что основу сохранившейся коллекции составляют работы, которые были «потеряны» или «забыты» в провинции в период отрицания авангарда, затем «открыты» в новых контекстах и наделены статусом значимости, является наглядным примером разрыва исторической преемственности в судьбе авангарда и демонстрирует ретроспективный характер придания ценности этим феноменам.

Так или иначе, к началу массового конструктивистского строительства в Свердловске художественной авангардной активности в городе и регионе практически не было. Конец 1920-х годов оказывается временем уже практически

полного «изживания» авангардных поисков в художественной жизни и утверждения новых сталинистских социально-политических и культурных форм.

Однако в архитектуре скорость «проживания» авангардных поисков оказывается другой. Массовое конструктивистское строительство в стране в целом и в местах его особенной концентрации — Свердловск, Новосибирск, Иваново — осуществляется в условиях, когда авангард в других художественных сферах уже потерял возможности для активной жизни. К 1929 году, времени окончания НЭПа и оформления сталинского режима, художественный авангард в основном «завершился», в архитектуре же, наоборот, годы первой пятилетки — это время наиболее широкого и массового авангардистского (конструктивизм был практически официальным, государственным стилем) строительства и обсуждения урбанистических проектов: домов-коммун, соцгородов и соответствующего преобразования образа жизни советских людей в этих новых городах и домах. В это время в Свердловске создается соцгород Уралмаш, жилкомбинаты для сотрудников ОГПУ-НКВД («Городок чекистов» и Дом чекистов), дома Уралоблсовета и Госпромурала, комплексы жилых, общественных и административных зданий Медгородка и «Городка юстиции», жилые дома Горсовета, Дом печати, Дом связи, стадион «Динамо», гостиницы «Центральная» и «Большой Урал», Дом контор и Дом промышленности. Но уже к 1930 году происходит осуждение так называемых левацких утопических уклонов в проектах строительства домов-коммун, а в 1932 году, после завершения конкурса проектов на строительство Дворца советов, идет сворачивание конструктивистского строительства. Хотя в последующие несколько лет вплоть до 1936 года начатые здания достраиваются, новые проектируются и строятся уже с учетом складывающегося официального подхода к архитектуре.

В результате мы можем наблюдать в Свердловске своеобразную эманацию авангарда. Когда тут, в провинции, в отдалении от основных художественных центров, в условиях отсутствия собственно художественной авангардной среды, происходит массовое строительство авангардных зданий, создается связанное архитектурное пространство. Сложности с созданием этой архитектуры вызваны не только ее стилевыми особенностями, но и отсутствием нужных строительных материалов. Одним из главных отличий авангарда от других архитектурных практик было использование при строительстве железобетона, что расширяло спектр конструктивных приемов и являлось, по мнению многих исследователей, «горячей точкой» дискуссий о формообразовании в архитектуре. В силу разных обстоятельств (прежде всего нехватки цемента — его отправляли на строительство промышленных зданий) на Урале гражданские объекты возводятся из кирпича, часто с использованием камышита и соломи́та. Интересным приемом, также позволяющим экономить, является «архитектурная инклюзия» — здания строились на месте старых домов и усадеб с использованием их фундаментов и стен. В результате многоэтажное здание поглощало старую двухэтажную постройку, включая ее в себя (см.: [Пискунова и др. 2019; Екатеринбург 2015]).

Архитекторы, работавшие в Екатеринбурге, состояли в региональном отделении Объединения современных архитекторов (общественной организации конструктивистов) и опирались в своей работе на рекомендации и публикации конструктивистского журнала «Современная архитектура». В разное время ответственными редакторами этого издания были лидеры конструктивизма М.Я. Гинзбург и А.А. Веснин. При реализации проектов им приходилось ми-



*Ил. 1. Сергей Крылов. Дом-коммуна. Комплекс домов Уралоблсовета.  
Архитекторы М. Гинзбург, Л. Пастернак, С. Прохоров. Строительство  
1930—1933 годов*



*Ил. 2. Сергей Крылов. Дом-коммуна. Комплекс домов «Госпромурала».  
Архитекторы Г. Валенков, Е. Коротков. Строительство 1930—1936 годов*

ряться с нехваткой необходимых строительных материалов, а также с необходимостью приспособлять принципы «новой архитектуры» (плоские крыши, большие окна, открытые балконы) к особым погодным условиям или к техническим требованиям для фундаментов и стен, особенностям их обработки и утеплению, наличию руста, которые не соответствовали классическому конструктивизму.

Таким образом, реализованные архитектурные объекты Свердловска (впрочем, как и большинство построек в стране в тот период), оказались далеки от первоначальной авангардной идеи преобразования всех сторон жизни посредством создания новой городской архитектурной среды и создания условий для взаимодействия этих новых людей друг с другом в домах-коммунах (ил. 1, 2), жилкомбинатах («Городок чекистов»), клубах, промышленных (ил. 3)



*Ил. 3. Сергей Крылов. Водонапорная башня завода УЗТМ г. Свердловск («Белая башня»).  
Архитектор М. Рейшер*

и общественных зданиях (ил. 4). К этому необходимо добавить и то, что, во-первых, люди оказались совершенно не готовы к условиям такой «новой, коммунальной жизни» в жилкобинах, а, во-вторых, потребности (количественные и качественные) в новой архитектуре радикально расходились с материальными возможностями для их создания. В итоге реальный архитектурный авангард оказался односторонним, неполноценным, отстающим от цельной идеи чистого авангарда.

Однако такая, возможно негативная, оценка свердловской авангардной архитектуры как неполноценного авангарда и собственно неполноценного конструктивизма не совсем корректна и опирается лишь на его формальное несоответствие исходной идее.

История «признания» конструктивизма состоит из нескольких стадий конструирования истории. Авангардные поиски 1920-х годов, которые были ориентированы на радикальное обновление как всей архитектуры, так и всех сторон жизни, в силу революционности претензий не предполагали бытие конструктивизма как стиля архитектуры или тем более одного из стилей.



*Ил. 4. Сергей Крылов. Здание, фасадные решения здания Облсполкома и Обкома ВКП(б)/КПСС. Архитекторы С.Е. Захаров, А.К. Макаров, И.Ф. Нейман.  
Строительство 1930-х годов*



Запрет и осуждение конструктивизма в 1930-е годы создали основание для последующего его «открытия» в конце советской истории активистами и исследователями. На этом этапе авангард превращается в нечто противоположное своей первоначальной идее, а именно в «памятник» и «знаки памяти» исторического опыта.

К началу XXI века в связи с активным освоением широкими городскими слоями представлений о ценности авангарда оно постепенно превращается в возможное основание для поиска и формирования городской идентичности, особенно в случае такого города, как Екатеринбург. В нем, с одной стороны, почти не сохранилась застройка предшествующих исторических периодов, а с другой — конструктивизм создает связную городскую среду<sup>1</sup>.

Хотя конструктивистские объекты Екатеринбурга и построены не из железобетона и могут вместо плоских крыш прятать за аттиком односкатную крышу или обладать рустованной гранитной отделкой цоколя (как в случае «Городка чекистов»), что связано в том числе и с приспособлением к конкретным природным условиям Урала, это не уничтожает их художественную выразительность именно как авангардных объектов. Приведенные в данной статье фотографии должны проиллюстрировать художественную выразительность объектов и их соответствие авангардной идеологии, комплексность застройки уральской столицы в 1920-е годы. С другой стороны, даже те объекты, которые как отдельный феномен не обладают столь сильными выразительными качествами, как, например, снесенный ПРОМЭКТ, являются частью городской среды раннесоветской эпохи. Понимание авангардной архитектуры как части городской среды и городской идентичности конструирует ее ценность.

Современная прагматика подобных негативных оценок авангардной архитектуры очевидна, и лежит она в поле борьбы за статус, за строительные рынки и реновацию городских пространств. Еще в начале XXI века бывший мэр Екатеринбурга Аркадий Чернецкий называл конструктивизм «архитектурой для бедных», подразумевая порочность самих конструктивистских идей и необходимость замены зданий в этом стиле новой, современной архитектурой. Эта же практика негативной оценки авангардной архитектуры применяется и в настоящее время для экспертных обоснований сноса конструктивистских объектов, в частности здания ПРОМЭКТа в декабре 2020 года. Тогда в заключении было написано, что строение не является строго конструктивистским. Схожее мнение другие эксперты озвучивали журналистам:

Этот дом не обладает яркими признаками конструктивизма — видимо, поэтому его и не отнесли к объектам культурного наследия, — считает заведующий кафедрой истории искусств и реставрации Уральской архитектурной академии Михаил Голобородский. — Например, должны быть горизонтальное членения, большие окна. Это здание раннего периода, пережиток старой классической архитектуры, оно стилистически не созрелее [Порошина и др. 2021].

Подобная экспертиза открывает возможность для сноса практически любого здания в Екатеринбурге, так как все они не совсем конструктивистские, если смотреть с позиции соответствия чистой идее. И это позволило бы по-настоя-

1 См., например, активистские проекты, связанные с превращением идеи авангардного наследия Екатеринбурга в основания городской идентичности: <https://avantgarde-territory.com>.

щему «зачистить» город. Сама идея оценки авангарда, исходящей из позиции соответствия его некому полноценному, правильному идеалу, деструктивна и уничтожает практики авангарда как таковые.

Авангардные поиски по сути своего определения ориентированы вперед, в будущее. Современная тенденция превратить авангард в историческое прошлое, то есть создать из стремления в будущее памятник — это радикальная трансформация идеи авангарда, изменение его места в линии времени.

Превращение авангарда в памятник происходит ретроспективно, с помощью построения нарратива о его величии и значимости. Конструктивистское наследие наделяется ценностью, но эта ценность уже свершившегося, запечатленного в опыте проектирования, в самих зданиях, в опыте их освоения и обживания.

В результате авангард — по своей сути темпоральное явление, стремящееся в будущее и предполагающее тотальное преобразование жизни и всей окружающей действительности, — оказывается не тотальным феноменом, а «одним из»: одной из форм архитектуры, творчества, художественного стиля, сосуществующих с другими.

Конструктивистская архитектура — это сфера опыта. Опыта жизни, который связывает творческие поиски и планы с практикой, взаимодействие творца и материи. Опыта насилия и травмы одновременно с творчеством, впечатанных в ткань городской среды.



*Ил. 5. Сергей Крылов.  
Гостиница «Исеть».  
«Городок чекистов».  
Архитекторы И. Антонов, В. Соколов, А. Тумбасов, А. Стельмашук.  
Строительство  
1929—1936 годов*

Показательно, что ярким памятником конструктивистской архитектуры, оказавшим огромное влияние на формирование облика города, является «Городок чекистов» (архитекторы И. Антонов, В. Соколов, А. Тумбасов и А. Стельмашук). Его корпуса обладают выразительными особенностями, притягивают к себе внимание фотографов, художников, кинематографистов, архитекторов и просто туристов и жителей города. Он также знаменит отдельными фасадными элементами и архитектурными решениями, планировкой квартир, примечательной и очень яркой городской доминантой — гостиницей «Исеть» (первоначально это место жительства одиноких и холостяков в структуре жилкомбината НКВД; *ил. 5, 6*), а также лестницей клуба им. Дзержинского (ныне здание краеведческого музея; *ил. 7*).

Кроме общей архитектурной выразительности и уникальных творческих решений «Городок чекистов» связан со множеством мифов и легенд, отражаю-



*Ил. 6. Сергей Крылов. Внутренние фасадные решения гостиницы «Исеть». «Городок чекистов». Архитекторы И. Антонов, В. Соколов, А. Тумбасов, А. Стельмацук. Строительство 1929—1936 годов*



*Ил. 7. Сергей Крылов. Лестница клуба им. Ф.Э. Дзержинского. «Городок чекистов». Архитекторы И. Антонов, В. Соколов, А. Тумбасов, А. Стельмацук. Строительство 1929—1936 годов*

щих как особенности его необычного вида и планировки, так и специфику драматичной, трагической и травматичной советской истории. В 1934 году Иван Антонов, основной архитектор «Городка чекистов», остался жив только благодаря поспешному отъезду в Финляндию, гражданином которой он, выходец из Выборга, являлся. Антонов спасся от неминуемых репрессий со стороны тех самых чекистов, для которых и проектировал «Городок». В этом сюжете особенно наглядна амбивалентность связей творческого и травматического, пронизывающих всю историю авангарда.

Екатеринбург/Свердловск — это узел, концентрация архитектурного опыта, воплотившего творческое начало авангарда.

Екатеринбург, осваивая свое конструктивистское наследие, создает нарратив городской идентичности в конкуренции и взаимодействии с другими мифами и нарративами (убийство царской семьи, Ельцин, горнозаводская цивилизация). На наш взгляд, лучшим поэтическим предвидением описанных процессов является стихотворение Владимира Маяковского 1928 года:

<...>

Из снегового, слепящего лоска,  
из перепутанных  
сучьев  
и хвои —  
встает  
внезапно  
домами Свердловска  
новый город:  
работник и воин...

<...>

У этого  
города  
нету традиций,  
бульвара,  
дворца,  
фонтана и неги.  
у нас  
на глазах  
городище родится  
из воли  
Урала,  
труда и энергии!

[Маяковский 1958: 22]

## Библиография / References

- [Алексеев 2001] — *Алексеев Е.П.* Художественная жизнь и развитие изобразительного искусства Урала 1920-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001.  
(*Alekseev E.P.* Khudozhestvennaya zhizn' i razvitiye izobrazitel'nogo iskusstva Urala 1920-h godov: PhD thesis. Moscow, 2001.)
- [Екатеринбург 2015] — Екатеринбург. Архитектурный путеводитель. 1920—1940 / Сост. Э. Кубенский, А. Елизарьева. Екатеринбург: Татлин, 2015.  
(Ekaterinburg. Arkhitekturnyy putevoditel'. 1920—1940 / Comp. by E. Kubenskiy, A. Yelizar'yeva. Ekaterinburg, 2015.)
- [Маяковский 1958] — *Маяковский В.В.* Екатеринбург — Свердловск («Из снегового слепящего лоска...») // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 9 / Ред. В. Дувакин. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 19—22.  
(*Mayakovskiy V.V.* Ekaterinburg — Sverdlovsk ("Iz snegovogo slepyashchego loska...") // Mayakovskiy V.V. Polnoe sobranie sochine-niy: In 13 vols. Vol. 9 / Ed. by V. Duvakin. Moscow, 1958. P. 19—22.)
- [Пискунова и др. 2019] — *Пискунова Л., Старостова Л., Янков И., Сучков Н.* Конструктивистские городки Свердловска. 1920—1930-е гг. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019.  
(*Piskunova L., Starostova L., Yankov I. Suchkov N.* Konstruktivistskie gorodki Sverlovsk. 1920—1930-e gg. Moscow; Ekaterinburg, 2019.)
- [Порошина и др. 2021] — *Порошина Е., Шамро Ю., Чернобритцева А.* «Без ярких признаков конструктивизма»: почему здание ПРОМЭКТа не стало памятником? (<https://www.oblgazeta.ru/economics/realty/119039/> (дата обращения: 15.12.2021)).  
(*Poroshina E., Shamro Yu., Chernobritseva A.* "Bez yarkikh priznakov konstruktivizma": pochemu zdanie PROMEKТа ne stalo pamyatnikom? (<https://www.oblgazeta.ru/economics/realty/119039/> (accessed: 15.12.2021)).)

# Проблемы обращения со сталинским прошлым в СССР

Михаил Габович

## Отражения на фоне:

СОВЕТСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ  
И ГЕРМАНСКОЕ ПОКАЯНИЕ<sup>1</sup>

Mischa Gabowitsch

Foils and Mirrors: The Soviet Intelligentsia and German Atonement

**Михаил Габович** (Эйнштейновский форум, старший научный сотрудник; PhD) mischa.gabowitsch@einsteinforum.de.

**Mischa Gabowitsch** (PhD; senior researcher, Einstein Forum) mischa.gabowitsch@einsteinforum.de.

**Ключевые слова:** коллективная память, обращение с прошлым, Западная Германия, СССР, Россия, интеллектуальная история

**Keywords:** memory studies, dealing with the past, West Germany, Soviet Union, Russia, intellectual history

УДК: 94(47).084.9+94(470)+94(430).087  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_102

UDC: 94(47).084.9+94(470)+94(430).087  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_102

В статье речь идет о том, как покаяние ФРГ за преступления национал-социализма представляла себе советская и постсоветская интеллигенция, прежде всего в 1960—1990-е годы. Также рассматривается косвенное влияние западногерманских дебатов на репрезентации сталинизма внутри СССР. Примерами служат фильм «Обыкновенный фашизм», биография Гитлера «Преступник номер 1» и дискуссия между Александром Солженицыным и Григорием Померанцем. Тезис статьи заключается

Gabowitsch discusses how references to a supposedly exemplary German model of atonement for National Socialism became a staple of Soviet and post-Soviet debates about Stalinist terror even though the details of the German experience remain unknown. In the 1960s, early West German publications about the Nazi past indirectly influenced Soviet Aesopian narratives that hinted at similarities between fascism and communism, such as the documentary film *Ordinary Fascism* and the Hitler biography *Criminal Number One*. The idea of successful German

1 Настоящий текст представляет собой существенно сокращенный перевод статьи «Foils and Mirrors: The Soviet Intelligentsia and German Atonement», опубликованной в сборнике: *Replicating Atonement: Foreign Models in the Commemoration of Atrocities* / Ed. by M. Gabowitsch. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. P. 267—302. Работа над русским текстом выполнена за счет гранта Российского научного фонда (проект № 20-18-00342 «Институциональные и неинституциональные ритуалы в структуре позднесоветского общества (1956—1985)» под руководством Александра Фокина. Заголовком русской версии я обязан Кириллу Осповату.

в том, что более или менее явное сравнение нераскаянной России с кающейся Германией зачастую оказывалось непродуктивным приемом, который не столько окрылял, сколько умалял собственные российские усилия по осмыслению преступлений прошлого.

atonement was introduced in dissident *samizdat* debates in the 1970s as a foil for Russia's own moral failures and has been used in similar comparative fashion ever since. It is only recently that German commemorative practices have been adapted in more creative ways.

В этой статье речь пойдет о том, как покаяние Западной Германией за преступления национал-социализма представляла себе советская и постсоветская интеллигенция, прежде всего в 1960—1990-е годы. До СССР доходили всего лишь отдельные отголоски бурных дебатов, шедших в ФРГ по этому вопросу. Западногерманское «преодоление прошлого» оказало определенное влияние на отношение позднесоветской интеллигенции к сталинскому террору, но влияние это было весьма косвенным. Даже в постсоветскую эпоху (и по сей день) многие из наиболее активных участников споров о советском прошлом знакомы с германской дискуссией лишь отрывочно. И тем не менее — возможно, именно из-за фрагментарного характера этого их знания — ссылки на идеализированную «германскую модель» стали общим местом задолго до распада Советского Союза. Тезис статьи заключается в том, что более или менее явное сравнение нераскаянной России с кающейся Германией зачастую оказывалось непродуктивным приемом, который не столько окрылял, сколько умалял собственные российские усилия по осмыслению преступлений прошлого. И только в последние годы германский опыт работы с прошлым стал для России источником вдохновения для выработки более конкретных творческих подходов к собственной истории.

В сравнительной перспективе пример России представляет особый интерес в силу того, что — в отличие от многих других стран — Холокост занимает второстепенное место в системе представлений россиян о сути «германского фашизма» и, следовательно, о специфике западногерманского подхода к нацистскому прошлому. Значительная часть катастрофы европейского еврейства произошла на советской земле. Несмотря на это международные репрезентации Холокоста почти не проникали в послевоенный СССР, и даже постсоветскую Россию лишь слабо затронул поток мемуаров, фильмов, романов и исследований о Холокосте, выходящих в Северной Америке и Западной Европе. Тем не менее ссылки на Германию как на идеальный тип, к которому России следовало бы стремиться, получили широкое распространение не только в узком кругу тех, кто профессионально работает с памятью, но и среди более широкой общественности, критически относящейся к той культуре публичной коммеморации, которая господствует в России. Таким образом, российский кейс показывает, что представление о нацистской Германии как о парадигматическом образце зверства и послевоенной ФРГ как образце покаяния не всегда основываются на том, что исследователи анализировали как глобальную или космополитическую память о Холокосте [Levy, Sznajder 2002].

В первой части статьи я рассматриваю примеры того, как разработка темы нацизма в послевоенной западногерманской драматургии, художественной литературе и исторической науке повлияла на предпринимавшиеся в 1960-е годы в СССР первые попытки изображать фашистскую Германию, подразумеваемая сталинский Советский Союз. Затем я рассмотрю ссылки на Западную

Германию как моральный образец, звучавшие в дебатах об исторической и коллективной вине и покаянии в 1970-е и 1980-е годы; в центре внимания при этом будет спор между двумя советскими диссидентами — Александром Солженицыным и Григорием Померанцем. В заключение я обращусь к постсоветской критике российской памяти о сталинизме: подобная критика до сих почти всегда апеллирует к западногерманской практике *Vergangenheitsbewältigung* (совладания с прошлым) как к позитивному, но недостижимому примеру для подражания — причем особенно энергично такой тезис обычно выдвигают люди, имеющие смутные представления об истории ФРГ.

Иными словами, как одобряющие, так и уничижительные ссылки на Германию как на образец покаяния служили и служат проекциями тех позиций, которые занимали участники внутрироссийских споров о России. Конечно, едва ли можно назвать оригинальной констатацию, что у людей, пишущих об истории зарубежных стран, интерес к ней в той или иной мере определяется тем, что беспокоит их в реальности собственной страны. Однако то, как в России интерпретируют опыт Федеративной Республики, можно, пожалуй, счесть особенно ярким примером этой логики, поскольку использование его в качестве экрана для проекций российского опыта носит повальный характер, а эмпирические, научные исследования, содержащие взвешенный анализ германского опыта в его историческом контексте, наоборот, появляются редко, их число и тиражи невелики, а в общественных дискуссиях они, как правило, игнорируются. В отсутствие реального знакомства с послевоенной историей Западной Германии тема искупления грехов нацистского прошлого в ФРГ — точнее, то, как ее видят в России, — иногда представляет собой поле битвы, на котором ведутся словесные баталии по совсем другим темам, касающимся не германских, а российских проблем. Битвы эти ведутся между теми, кто восхищается идеализированной картиной покаяния в ФРГ, и теми, кто критикует ее как извне навязанную немцам негативную идентичность, занимая позицию, в самой Германии характерную лишь для ультраправых.

## 1960-е годы: пределы «эзопова фашизма»

В первые послевоенные десятилетия произошло многих таких событий, которым впоследствии суждено было играть центральную роль в западногерманских дебатах о моральной и юридической ответственности за Холокост и другие нацистские преступления. К числу этих событий относятся первый Нюрнбергский процесс 1945—1946 годов, публикация работы Карла Ясперса «Вопрос о виновности. О политической ответственности Германии» [Jaspers 1946] и программа денацификации 1946—1951 годов, а также дипломатические усилия 1950-х годов, направленные на урегулирование вопроса о репарациях и освобождении германских военнопленных, оставшихся в Советском Союзе [Olick 2005; Frei 2012]. Однако сами дебаты фактически начались только в 1960-х годах. Такие события, как волна антисемитских граффити, появившихся в Германии зимой 1959—1960 годов, лекция Теодора Адорно 1959 года «Что значит “проработка прошлого”» [Adorno 1977] и особенно суд над Адольфом Эйхманом 1961—1962 годов и три франкфуртских процесса над персоналом концлагеря Аушвиц (1963—1968) вызвали эхо в средствах массовой информации и в культурной жизни страны, хотя большинство западных немцев



по-прежнему избегали этой темы. Книга Ойгена Когона о системе концентрационных лагерей [Kogon 1946], немецкий перевод дневника Анны Франк, а также исследования иностранных и германских историков от Алана Буллока до Мартина Брошата к тому времени уже выходили массовыми тиражами, хотя поначалу они не вызвали в Германии интереса (см.: [Vogel-Klein 2000]).

В Советском Союзе между тем делались первые робкие шаги к тому, чтобы осмыслить сталинский террор. В результате оттепели в СССР возникли два способа говорить о нацистской Германии, и оба были в некотором смысле проекцией внутрисоветской проблематики. В официальных заявлениях нацистское государство изображалось как самый грозный враг Советского Союза и подчеркивалась мощь его военной машины. Это делало более впечатляющим ратный подвиг СССР и обеспечивало социальную сплоченность в эпоху, когда становилось все более влиятельным «поколение лейтенантов». Пика своего этот вариант достиг в возрожденном культе Великой Отечественной войны, утвердившемся в середине 1960-х годов (см.: [Кукулин 2005; Gabowitsch 2021]).

В среде же либеральной интеллигенции, напротив, некоторые стали использовать репрезентации нацистского режима в качестве эзопова языка для критики советской системы. Это создало предпосылки для некоторых ранних преломлений германских дебатов в условиях СССР.

В 1960 году Василий Гроссман направил рукопись своей военной эпопеи «Жизнь и судьба», написанной в 1950-е годы, редакторам литературных журналов: сначала он показал ее Александру Твардовскому, главному редактору «Нового мира», а затем официально подал в литературный журнал «Знамя». Попытка эта, естественно, оказалась тщетной, поскольку открытое обсуждение Гроссманом некоторых тем было слишком смелым даже для тогдашних времен. Однако сам факт, что Гроссман предпринял попытку напечатать «Жизнь и судьбу», свидетельствует о больших надеждах, которые XX съезд партии пробудил в сердцах относительно узкого круга городских либеральных «творческих работников» — нередко интеллектуалов еврейского происхождения, участвовавших в деятельности советского агитпропа до, во время и после войны. Некоторые из них знали Германию достаточно хорошо: ряд родившихся в еврейских семьях будущих советских историков Веймарской республики и Третьего рейха, например Яков Драбкин (1918—2015), или переводчиков и редакторов немецкой литературы, таких как Евгения Кацева (1920—2005), в первые послевоенные годы работали в Информбюро Советской военной администрации в Германии. Даниил Мельников (1916—1993), о чьей работе пойдет речь ниже, вырос в Берлине, поскольку был сыном сотрудника советского торгового представительства. Он возглавил отдел контрпропаганды ТАСС в 1941 году, в возрасте 25 лет, и занимал эту должность до сентября 1945 года, то есть до окончания войны с Японией.

Однако такое знание страны не было обязательным условием. Сам Гроссман, сын учительницы французского языка, не говорил по-немецки, а в «Жизни и судьбе» персонажи-немцы порой напоминают скорее советских людей. Этот главный роман Гроссмана — впечатляющее литературное размышление о человеческом уделе. Однако в своих деталях он примечателен прежде всего не как равно глубокий анализ нацистского и сталинского вариантов тоталитаризма, а как попытка вообще сравнить советскую систему с той, которая выступала бесспорным воплощением зла. Тем самым писатель задал тон другим попыткам разобраться в национал-социализме и его преступлениях: интерес

авторов к новейшей германской истории не столько проистекал из разностороннего ее понимания, сколько был вызван поисками зеркального отражения советского общества.

На протяжении 1960-х годов, когда оттепель достигла своего пика и снова наступили «заморозки», сравнение Советского Союза с нацистской Германией превратилось в своего рода опознавательный знак либеральной интеллигенции, нащупывающей новые свободы и обнаруживающей их границы.

Две наиболее заметные попытки вписать критику сталинской системы в повествование о нацистской Германии были предприняты в середине 1960-х годов. Одна из них — документальный фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм», основанный на исследованиях и сценарии Майи Туровской и Юрия Ханютина, — была в значительной степени успешной. Фильм вышел на экраны кинотеатров в декабре 1965 года. Только в Советском Союзе за год проката его (согласно Майе Туровской) увидели около двадцати миллионов зрителей [Туровская 2006а], и он имел международный успех, став вехой в истории кинематографических репрезентаций национал-социализма (см.: [Hansgen, Beilenhoff 2016]).

Второй попыткой такого рода была написанная в середине 1960-х годов Даниилом Мельниковым и Людмилой Черной биография Гитлера под названием «Преступник номер 1». Она стала жертвой цензуры, распространялась в самиздате и наконец вышла в 1981 году, а затем выдержала на протяжении 1980-х несколько переизданий на русском, латышском и эстонском языках, а новое, дополненное издание вышло в свет перед самым распадом СССР.

Оба произведения обладали двоякой привлекательностью. С одной стороны, каждое из них снискало популярность среди относительно широкой публики, поскольку было премьерой: в фильме «Обыкновенный фашизм» большинству советских зрителей впервые представилась возможность увидеть документальные кадры с нацистскими лидерами, а книга «Преступник номер 1» стала первой биографией Гитлера, написанной или изданной в Советском Союзе. С другой стороны, в обоих случаях авторы сознательно вписывали в свои работы намеки на то, что гитлеровская Германия — ключ к пониманию сталинской системы<sup>2</sup>. И наконец, в постсоветский период и фильм, и книга воспринимались прежде всего как предупреждение и противоядие от новой «фашистской угрозы» в России.

«Обыкновенный фашизм» длится почти три часа. Это фильм о взлете и падении нацистского режима, но его авторы намеренно структурировали картину таким образом, чтобы напрашивались параллели с Советским Союзом. Многие зрители улавливали это скрытое послание. На диссидентов Виктора Сокирко и Лидию Ткаченко оно произвело такое впечатление, что в 1966—1968 годах они создали собственный слайд-фильм под названием «Обыкновенный культ», в котором применили технику компиляции Ромма к культам Ленина и Сталина [Сокирко, Ткаченко б. г.]. Однако сказать, как Майя Туровская, что «об этом думали все» [Туровская 2006б], было бы преувеличением: как обвинение тоталитарных режимов вообще и советской системы в частности «Обыкновенный фашизм» воспринимался теми, кто хотя бы во время оттепели стал восприимчив к критике сталинизма. В отличие от большинства населения, эти люди

---

2 Подробнее об этом см. в английском варианте статьи [Gabowitsch 2017a: 274—275].

знали как об антисемитизме сталинской эпохи, так и о нацистском геноциде евреев, и им требовался лишь намек, чтобы провести параллели между ними. Сам Ромм — яркий тому пример. Режиссер фильмов «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939) — двух веж в истории создания ленинского мифа в сталинской России, он в годы войны занимал должность начальника Главного управления по производству художественных фильмов. Он был на переднем крае полупубличных баталий между русскими националистами и их противниками в 1940-е годы и потом снова в 1962 году, и каждый раз он сравнивал антисемитизм советского образца с программой национал-социализма [Ромм 2014: 138—153, 240—253; Митрохин 2003: 166—167]. Однако в фильме слово «еврей» упоминается лишь один раз: ведь в официальной советской интерпретации евреи были лишь одной из групп жертв среди многих. Самым большим преступлением Гитлера считалось нападение на Советский Союз, а выделение евреев среди его жертв, не говоря уже об использовании таких понятий, как Шоа или Холокост, противоречило бы этой точке зрения.

«Преступник номер 1» — первая биография Гитлера, созданная в СССР, — была одной из нескольких совместных работ историка Даниила Меламида, выступавшего под псевдонимом Мельников, и его жены Людмилы Черной — литературного критика и переводчика немецкой литературы. Написанная для неспециалистов и лишённая научного аппарата, опубликованная версия книги делает множество уступок ортодоксальному марксистско-ленинскому историографическому канону, так что подрывные намерения авторов, которые Черная подчеркивает в своих опубликованных в постсоветское время мемуарах, уже не вполне очевидны для читателя XXI века. Однако взрывоопасной книгу сделал сам выбор биографического жанра, так как внимание к личности нацистского фюрера ставило под сомнение димитровское определение фашизма и наводило на мысль о сравнении культа Гитлера в Германии с недавно отвергнутым культом личности Сталина в СССР. В своих мемуарах Черная перечисляет те пункты, в которых, по ее мнению, сравнение было бы очевидно для тех, кто читал книгу в 1968 году [Черная 2015: 516—521], то есть для читателей, которые были подготовлены к восприятию параллелей просмотром «Обыкновенного фашизма». Фильм стал еще одним источником вдохновения для книги (Мельников был консультантом на съемках картины, см.: [Там же: 503]). Черная идет еще дальше, утверждая, что книга была задумана как критика не только Сталина, но и Ленина как творца советского тоталитаризма [Там же: 501—502]. Ревизионистская направленность «Преступника номер 1» не укрылась от взора Отдела культуры ЦК КПСС, и он распорядился уничтожить уже напечатанный тираж книги — на том основании, что она была «написана так, что возникает много аналогий с нашей партией» [Кондратович 2011: 436]. Уже подписанная в печать, книжная версия «Обыкновенного фашизма» (раскадровка с закадровым текстом) тоже была снята с публикации, а сам фильм не показали по телевидению.

Эти примеры показывают, что сколько-нибудь неортодоксальные репрезентации «германского фашизма» расценивались как проблематичные. Разговор открытым текстом о том, как в Западной Германии некоммунистическими силами предпринимались попытки разобраться с нацистским прошлым, был бы просто немислим. Однако косвенным образом произведения советских авторов были связаны с этими попытками. По словам Черной, написание «Преступника номер 1», как и всех предыдущих и последующих работ о на-

цистской Германии, которые выпустили она и ее муж, было бы невозможно, если бы Мельников во время своего визита в Западную Германию в конце 1950-х годов не познакомился с писателем Генрихом Бёллем — крупной фигурой в движении за преодоление прошлого. Мельников принимал участие в этой поездке в качестве члена редакционной коллегии журнала «Международная жизнь» — главного советского периодического издания по внешней политике. Помимо книг, которые сам Мельников смог купить в ФРГ, Бёлль вскоре отправил по почте (!) Мельникову и Черной, которые уже перевели некоторые из его произведений, два ящика с книгами о «фашизме» — «почти все труды по немецкому фашизму, изданные в Западной Европе и США. И на немецком, то есть американские, английские и французские исследования были в переводах на немецкий» [Черная 2015: 492] (см. также: [Там же: 431—432]).

«Переводя хорошие послевоенные западногерманские романы и заглядывая иногда в библиотеку, присланную Бёллем, — пишет Черная, — я постепенно осознавала, что между немецким национал-социализмом и ленинизмом-сталинизмом существует коренное сходство» [Там же: 500]. Кроме мемуаров Черной не удалось найти другого источника, подтверждающего удивительную историю этого подарка, но даже если она приукрашена или неверно датирована, ясно, что супруги не смогли бы написать своей биографии Гитлера без таких уникальных контактов с Западной Германией и в конечном счете без возможности использовать германские и переводные книги о национал-социализме, написанные на волне возобновившегося интереса западногерманской общественности к этой теме. Точно так же и Майя Туровская неоднократно заявляла, что на написание будущего сценария «Обыкновенного фашизма» ее вдохновила книга, принесенная неназванным знакомым: это была работа эмигрировавшего в США германского социолога кино Зигфрида Кракауэра «От Калигари до Гитлера» — социально-психологическое исследование культурных условий прихода Гитлера к власти (см., например: [Turowska 2003; Туровская 2006в]).

Еще одним примером резонанса, хоть и слабого, между зарождающимся каноном западногерманской литературы *Vergangenheitsbewältigung* и предпринимавшимися в СССР попытками разобраться в собственном прошлом и настоящем является перевод и постановка пьесы Петера Вайса «Дознание» — документальной драмы, которая составлена из цитат из протоколов первого судебного процесса по делу Аушвица, проходившего во Франкфурте-на-Майне в 1963—1965 годах. Этот судебный процесс над служащими концлагеря и капо, а также реакция средств массовой информации на него стали одной из вех в истории общественных дебатов о Холокосте в послевоенной Германии. Пьеса Вайса стала наиболее известной литературной реакцией на них: 19 октября 1965 года премьера спектакля состоялась одновременно в нескольких театрах Западной и Восточной Германии, а вскоре пьеса была поставлена во многих других странах. Помимо того, что Вайс был коммунистом, для литературно-политического истеблишмента ГДР и Советского Союза его произведение оказалось приемлемым еще и потому, что в нем не фигурировало слово «еврей», зато неоднократно упоминались в качестве жертв фашизма советские граждане: эти поправки автор внес в текст в последнюю минуту.

В то время как сам судебный процесс, на котором постоянно упоминалось, что большинство жертв были евреями, практически не привлек внимания советской прессы, пьеса была быстро переведена на русский и почти сразу же

поставлена в московском Театре на Таганке — важнейшей для послеоттепельной культуры площадке, которая как никакое другое место для этого подходила. Первым спектаклем этого театра стала антикапиталистическая притча Бертольта Брехта «Добрый человек из Сезуана», которая впервые была поставлена в Шукинском училище, где антифашистская песня Брехта «Бараний марш» была с восторгом встречена зрителями, явно уловившими ее общий антиавторитарный посыл. Реакция ректора училища была гневной: «Никакие двусмысленности, призванные возбуждать ассоциации с нашей советской действительностью, в этом спектакле совершенно неуместны» [Абелюк, Леенсон 2007: 11]. Другая постановка Театра на Таганке — новаторская поэтическая композиция о войне «Павшие и живые» — стала моментом, когда, по словам Риммы Кречетовой, «впервые на нашей сцене совсем рядом оказались две, тогда даже в страшных снах несопоставимые темы: немецкий фашизм и внутренние советские репрессии» (цит. по: [Там же: 45]).

Премьера спектакля «Дознание», поставленного восходящей звездой московской режиссуры Петром Фоменко (1932—2002), прошла 26 декабря 1966 года [Weimers 1997: 323]. Затем состоялось всего 14 показов — необычайно мало даже для Театра на Таганке, которому приходилось постоянно бороться за свои постановки [Ibid.: 316]. Однако, вопреки официальной версии, представленной на сайте театра, «идеологические разногласия между советской властью и Петром Вайсом»<sup>3</sup> вряд ли могли стать причиной снятия спектакля, поскольку такие разногласия обозначились только в сентябре, когда Вайс выступил с критикой отсутствия свободы творчества в Чехословакии, а открытый разрыв произошел только в 1970 году, в год столетия Ленина, когда Вайс написал пьесу под названием «Троцкий в изгнании», что привело к публичному обмену зловными репликами между ним и его бывшим переводчиком Львом Гинзбургом. На самом деле спектакль был снят художественным руководителем театра Юрием Любимовым. Видимо, он включил «Дознание» в репертуар Таганки прежде всего для того, чтобы получить официальное разрешение на постановку другой пьесы Вайса — «Марат/Сад». Потом он счел, что постановке Фоменко недостает темпа, а режиссер отказался что-либо в ней менять, и тогда Любимов без колебаний отправил ее в небытие [Михалева 2002].

Во всех упомянутых случаях было бы упрощением говорить о явном конфликте между — с одной стороны — отдельными, маргинализированными «либералами», зашедшими слишком далеко в своем уподоблении Германии зеркальному отображению СССР, и — с другой стороны — монолитной системой, применяющей четкий набор цензурных правил. Границы возможного оспаривались в сложной конфигурации взаимоотношений: «либералам» противостояли их оппоненты из ортодоксальной националистической «русской партии» в культурном истеблишменте, а к партийным чиновникам те и другие обращались за разрешением споров, ход и исход которых порой зависели от институциональной микрополитики.

Например, то, что Гроссман решил подать «Жизнь и судьбу» в консервативный журнал «Знамя», а не в более либеральный «Новый мир» (что было бы очевидным выбором), было обусловлено его личной обидой на Александра Твардовского, который раньше уже отверг одно из его произведений [Липкин

3 История театра в спектаклях. 1964—1974. Первое десятилетие Таганки... // <https://www.taganka.org/html/stuecke/spektakli.htm> (дата обращения: 02.06.2013).

1990: 91]. Конечно, и «Новый мир» не смог бы опубликовать роман «как есть», но, по крайней мере, последствия могли бы быть менее тяжкими.

Другой пример — снятие Любимовым «Дознания» со сцены Театра на Таганке. Людмила Черная признает, что судьба уже допущенной к печати книги «Преступник номер 1» переменилась роковым образом, когда, поощряемые влиятельными лицами, такими как поэт Борис Слуцкий, она и ее муж решили передать рукопись в «Новый мир» для предварительной публикации: там рукопись в конечном итоге пала жертвой цензуры в ходе демарша властей по пресечению либеральных тенденций этого журнала, и публикация книги стала невозможной [Черная 2015: 510—515]. Наиболее яростным критиком «сравнений», заложенных в фильм «Обыкновенный фашизм» стал националист и сталинист Всеволод Кочетов (1912—1973), главный редактор журнала «Октябрь» и один из главных противников Михаил Ромма со времен спора об антисемитизме 1962—1963 годов. Не каждое подозрение в проведении некорректных параллелей автоматически приводило к цензурному запрету, и не каждое отрицательное цензорское заключение, вынесенное в одной инстанции, автоматически рассматривалось как тотальный запрет на публикацию произведения: еще в 1970 году Мельников, похоже, был уверен не только в том, что его биография Гитлера будет напечатана, но и в том, что увидит свет и ее германское издание [Melnikow 1970].

Таким образом, к началу 1970-х годов для небольшой прослойки городской либеральной интеллигенции нацистское прошлое Германии стало зеркалом, в котором можно было созерцать тоталитарное прошлое Советского Союза. Хотя это отчасти было следствием тех усилий по критической переоценке германского прошлого, которые начали в то время предприниматься в ФРГ, само явление *Vergangenheitsbewältigung* оставалось почти неизвестным в СССР.

## 1970-е годы: вина и покаяние

Люди, создавшие в 1960-е годы феномен «эзопова фашизма», входили в советскую интеллектуальную элиту. Ромм был знаменитым режиссером, часто выезжал на международные кинофестивали. Мельников не только ездил в ФРГ, но и был рупором советской внешней политики в западногерманской прессе и на телевидении, пока его сын не эмигрировал из СССР в 1977 году (см., например: [Ibid.]), и продолжал публично выступать в качестве представителя истеблишмента в эпоху гласности [Melnikow 1991]. Эзоповский подтекст их произведений, похоже, имел меньшее значение для Ромма и Мельникова, чем для Туровской и Черной, которые работали в тени этих мужчин, но пережили их и смогли спустя много лет озвучить свое (по крайней мере, ретроспективное) видение эзоповского измерения своей работы [Туровская 2006б: 277; Черная 2015: 500—501].

Примечательно, однако, что в 1960-е годы мысль советской интеллигенции, похоже, никогда не шла далее попыток указать на сходство между национал-социалистическим и сталинским режимами. Этический аспект — вопрос о моральной ответственности за прошлое и о тех обязательствах, которые она налагает на людей в настоящем (и налагает ли вообще), — не обсуждался в сравнительном ключе: границы эзопова языка не оставляли места для таких дискуссий. По мере углубления «застоя» споры об истории и политике пере-

мещались на кухни и в самиздат — диссидентскую литературу, авторы которой не были столь полно включены в истеблишмент. В большинстве своем эти авторы были лишены доступа к большой аудитории, и, в отличие от тех, кто публиковался в официальных изданиях, у них не было необходимости использовать подтекст и письмо между строк: они могли обращаться к теме без экивоков. Между тем в Западной Германии к 1970-м годам дебаты о нацистском прошлом активизировались. Студенческое движение 1968 года и радикальные левые группы, которые оно оставило после себя, были полны духом бунта против поколения родителей — соучастников преступлений нацизма. В конце 1969 года Вилли Брандт, бывший участник антинацистского сопротивления, стал первым социал-демократом, занявшим пост канцлера ФРГ. В 1971 году он был удостоен Нобелевской премии мира за свою «восточную политику», целью которой было ослабление напряженности в отношениях с восточными соседями его страны. Наиболее впечатляющим символом этой политики стал его знаменитый жест во время визита в Польшу в декабре 1970 года, когда он встал на колени перед мемориалом Варшавского гетто.

Этот жест Брандта и дал повод для первой, по всей видимости, дискуссии о коллективном покаянии в советской диссидентской литературе. Дискуссия эта явилась частью затянувшейся полемики между писателем Александром Солженицыным и философом Григорием Померанцем, в которой вопрос о коллективной вине и ответственности рассматривался в терминах, в чем-то напоминающих «Вопрос о виновности» Ясперса. В своем монументальном труде «Архипелаг ГУЛАГ», опубликованном в Париже в конце 1973 года и ходившем в самиздате, Солженицын уже сравнивал нацистский и сталинский репрессивные аппараты, ссылаясь на показания одного заключенного (характерно, что он преследовался как профсоюзный активист, а не как еврей); этот человек прошел через допросы в обеих странах и говорил, что советский вариант был более жестоким. Солженицын с восхищением, но очень расплывчато говорил о денацификационных мерах, размах которых советские функционеры (впрочем, не без основания) принижали. Он подчеркивал количество затронутых этими мерами лиц, и вопрошал: «Для чего Германии дано наказать своих злодеев, а России — не дано?». Выбор слов («для чего») наводит на мысль о том, что он рассматривал этот вопрос через призму национальной судьбы, а не причинно-следственных связей и ответственного действия субъекта [Солженицын 2006: 167]. В эссе Солженицына «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни», написанном в ноябре 1973 года, незадолго до того как вышло парижское издание «Архипелага ГУЛАГа» и писатель был выслан на Запад через ФРГ, он тоже говорил о моральных достижениях Западной Германии — с тем чтобы лучше критиковать Советский Союз. Этот текст представлял собой размышление о самой возможности этического понимания жизни общества и, в частности, коллективной «национальной» вины и национального покаяния. (Эссе было включено в составленный годом позже сборник «Из-под глыб», многие авторы которого стремились реабилитировать этнонациональные интерпретации социальной действительности.) Солженицын утверждал, что раскаяние и ответственность за преступления сталинской эпохи могут и должны быть коллективными. Однако он не верил в то, что субъектом раскаяния может выступить политическая партия — хотя именно партия представлялась наиболее очевидным кандидатом на такую роль с тех пор, как Хрущев в своем докладе 1956 года заявил о том, что

Коммунистическая партия зашла слишком далеко. Солженицын же считал, что раскаяние должно быть проявлено народами, которые он рассматривал как живые организмы, обладающие собственной субъектностью: «Мистически спаянная в общности вины, нация направлена и к неизбежности общего раскаяния» [Солженицын 1974а: 123]. Западная Германия указывала путь:

Раскаяние нации вернее всего, осязательнее всего и выражается в ее д е л а х. Делах конечных.

Сильное движение раскаяния мы видим и в нашу расчетливую, беспокоящую эпоху — у страны, несущей на себе вину двух мировых войн. Увы, не у всей той нации. У той половины (трех четвертей) ее, где на пути раскаяния не стала запретной бетонной стеной идеология ненависти.

Это раскаяние — не словесное, не в уверениях, а в реальных поступках, в больших уступках — драматически явлено нам через Canossa-Reise канцлера Брандта в Варшаву, в Освенцим, затем в Израиль. Элементы этого раскаяния вероятно влились и в опрометчивую Ostpolitik. Практически эта политика не сбалансирована, какой бывают все «политики» всегда. Она родилась, быть может, из нравственных задач, в облаке того раскаяния, которое наполнило атмосферу Германии после Второй Мировой войны. Именно этим нравственным импульсом, а не государственным расчетом, она и выделяется. Подобные движения жаждется увидеть сегодня и от других наций и стран. (От первых — н а с!) Оправдала бы она себя и практически, если бы от восточноевропейских партнеров встретила бы такое же душевное движение, а не выхватывающую политическую корысть [Там же: 123—124].

Осуждая любые авансы Запада социалистическим правительствам, Солженицын тем не менее представил ФРГ как образец для подражания в контексте нормативной дискуссии о сталинском прошлом. Однако он признавал, что прежде всего его заботила Россия и что он писал «с верой в природную склонность русских к раскаянию, к покаянию, а потому в нашу способность даже и в нынешнем состоянии найти импульс к нему и явить всемирный пример» [Там же: 124].

Поэтому Солженицын не проявил никакого интереса к подробностям дискуссии, шедшей в Западной Германии по поводу жеста Вилли Брандта, — например, к тому факту, что осуждавших этот поступок было среди западных немцев больше, чем одобрявших его, или к связи между политикой примирения, проводившейся канцлером, и интересами его страны в области экономики, политики и безопасности. Все это Солженицын обошел вниманием, хотя и не рассматривал коллективное раскаяние, к которому призывал, как преимущественно моральный долг. Он считал, что перспективы экологической катастрофы, а также межэтнические распри ставили под угрозу само существование человечества еще больше, чем призрак ядерной войны, а коллективное раскаяние, ведущее к самоограничению, представлялось ему способом предотвратить неминуемую гибель [Там же: 117—118]. Сколь бы провидческим ни было его предчувствие тех вызовов, с которыми предстояло столкнуться человечеству, его представление об «облаке того раскаяния, которое наполнило атмосферу Германии после Второй мировой войны», было наивным. И это вполне понятно, поскольку, не зная иностранных языков, информацию о новейшей истории Германии он мог получать только из третьих рук. Нарисовав розовую картину покаяния за грехи прошлого в ФРГ как повод для разговора о том, что русскому народу необходимо «лечение наших душ» [Там же: 148],



Солженицын задал тон большинству последующих дебатов на эту тему. Ответ Г.С. Померанца, впервые опубликованный в 1978 году в самиздатском журнале «Поиски», поразителен в нескольких отношениях. Померанц (отсидевший, как и Солженицын, в лагере) владел несколькими языками, благодаря своей работе в должности библиографа в Институте научной информации по общественным наукам имел доступ к зарубежной литературе, его работы по дзен-буддизму пользовались успехом у широкой публики. В своем ответе он учитывал и сложность моральных проблем, и различия между историческими контекстами. Солженицын сознательно пренебрег такими нюансами: он поставил грехи французского, голландского и британского колониализма на одну доску с решением Запада вернуть советских гражданских беженцев по окончании Второй мировой войны в СССР, с изгнанием угандийским правительством азиатского меньшинства из страны в 1972 году и с османским геноцидом армян 1915 года — на том основании, что каждое из этих преступлений делало все общество замешанным в преступлениях его правителей [Там же: 121—123]. Зло было абсолютным, одномерным и легко узнаваемым, особенно в своей коммунистической ипостаси. Однако тем самым отрицалось и существование иерархии вины: Россия не раз причиняла зло Польше, но поляки, по мнению Солженицына, тоже должны были покаяться за завоевание восточных славян в XVI и XVII веках и за разрушение православных церквей в 1930-е годы [Там же: 138—139]. Каждый народ в какой-то момент своей истории в чем-то провинился, хотя Солженицын признавал, что по прошествии слишком долгого времени вина, возможно, перестает быть «живой». Померанц возражал: такая абсолютизация зла подразумевает и оправдание кровавой расправы над коммунистами (в Испании в 1936 году, в Индонезии в 1965-м), и невозможность заключения союза с тем, кто являет собой меньшее зло (например, союз со Сталиным против Гитлера) [Померанц 1980: 16]. Он также пронизательно отметил, что использование преступлений нацизма и сталинизма в качестве единственного мерила может привести к тому, что другие злодеяния (например, преступления Франко) будут выглядеть пустяками [Там же: 18]. И наоборот, черно-белое видение исключает возможность того, что порочный режим может эволюционировать в нечто более доброкачественное, — Померанц утверждал, что это произошло с режимом Франко в поздний период и могло произойти с коммунистическим режимом [Там же]. Тексты Солженицына, по мнению Померанца, были отмечены «нежеланием понять возможность нравственного пафоса, отличного от своего собственного» [Там же: 25].

Более тонкое понимание проявилось и в том, как трезво Померанц оценивал степень раскаяния западных немцев, и в его отказе рассматривать коллективное раскаяние как нечто, присущее только целым народам: «Мне кажется, что чешские коммунисты в 1968 г. были охвачены духом покаяния более полно, более единодушно, чем западные немцы; и это тем более ценно, что произошло до оккупации» [Там же: 19].

В идейном отношении диалог между Солженицыным и Померанцем — пожалуй, в большей степени, чем другие дебаты о коллективной этике в литературе диссидентского самиздата, — предвосхитил будущий переход в мировых дискуссиях о памяти от победной риторики к политике сожаления и напряженность между ними; вместе с тем в нем заметны уже и некоторые из проблем, присущих этому витку дискуссий о коллективной памяти, включая то, что можно назвать гонкой раскаяний: «И какое же очищение, даже востор-

женное, вызывает у нас, когда враги признают свою вину перед нами! С каким рвением добрым хочется перехлестнуть их в раскаянии, превзойти в великодушии!» [Солженицын 1974а: 141]. Что из этого следовало, было не совсем ясно. Оба автора признавали, что их размышления вряд ли будут иметь практическое значение в краткосрочной перспективе, хотя Солженицын и давал политические рекомендации. В своем «Письме вождям Советского Союза» 1973 года он выступил за превращение СССР в русское национальное государство. В «Раскаянии и самоограничении» он пришел к выводу, что России следовало бы отказаться от гонки вооружений, борьбы за первенство в космосе и внешней экспансии (и, как он писал в других своих текстах, избавиться от некоторых нерусских республик) ради внутреннего развития того, что он называл «Северо-Востоком», — от севера европейской части России до Камчатки. Таким образом, он выступал за то, что Александр Эткинд позже описал как «внутреннюю колонизацию». Померанц критиковал Солженицына за это: когда один и тот же автор призывает к коллективному покаянию в фарисейском морализирующем тоне, клеймит Иди Амина за изгнание индийцев из Уганды, и в это же самое время горюет по поводу наплыва «азиатов и западных индийцев» в Великобританию [Солженицын 1974б: 245] — его аргументы звучат не очень убедительно [Померанц 1980: 31–34]. Таким образом, восхищенный взгляд Солженицына на покаяние германского общества за нацистские преступления остался поверхностным, но при этом он воспроизвел одну из заложенных в этом феномене аксиом — ту, критическая рефлексия по поводу которой началась в самой Германии лишь много времени спустя после воссоединения: а именно что раскаяние предполагает этническую чистоту как единственную гарантию преемственности коллективной субъектности. Этот аспект дискуссии чрезвычайно остро заявил о себе в конце перестройки и особенно в постсоветский период, после того как СССР распался на условно этнонациональные республики, а в дебатах о коллективной вине, исторической ответственности и статусе жертв возобладало этнонациональное понимание прошлого. Подход Солженицына к этой проблеме и его представление о том, какой вклад внесла Западная Германия в ее разрешение, — и то, что он рассматривал коллективное раскаяние как соревнование, почти подобное движению стран наперегонки по пути модернизации и прогресса, и то, что в ФРГ он видел эталон всенародного раскаяния (все более недостижимый), — имели определяющее значение для характера дискуссии в долгосрочной перспективе. Менее нравственно абсолютистская точка зрения Померанца, — который допускал возможность того, что субъектами покаяния могут быть не только целые народы, большее значение уделял индивиду и призывал учитывать исторический контекст, на фоне которого достижения Западной Германии выглядели менее впечатляющими, — в конечном итоге оказалась не столь влиятельной, хотя и его взгляды получили отклик в непродолжительный период интенсивных споров о наследии сталинизма в годы перестройки.

## Перестройка и постперестроечная Россия: советские преступления и германские модели

Для более широкого круга авторов только во время перестройки Западная Германия стала служить нравственным образцом в вопросах осмысления прошлого.

В 1987—1988 годах в советских газетах, тонких и толстых журналах, а также в научной периодике начался новый спор о сталинизме [Ferretti 1993]. Толчком к нему послужил в первую очередь фильм-притча Тенгиза Абуладзе «Покаяние». Российский историк Александр Борозняк сравнил эти дискуссии с послевоенными дебатами в Западной Германии [Борозняк 1999: 189]. Однако публикации в российской периодике имели гораздо более широкую аудиторию. Эта дискуссия и ее более поздние отзвуки еще больше закрепили идею, что германский «опыт» вины и покаяния является образцовым, хотя ввиду отсутствия переводов ссылки на этот опыт оставались весьма абстрактными. Участники дискуссии часто цитировали формулу Солженицына, противопоставлявшего германскую денацификацию советской безнаказанности, но лишь немногие из них выходили за рамки этой формулы. Таким образом, нормативное сравнение было встроено в общественную дискуссию о покаянии за нацистские преступления в Германии еще до того, как стало доступно хотя бы самое элементарное знание о способах и содержании этого покаяния. Одной из поразительных особенностей этой дискуссии является то, что она началась уже после того, как в самой ФРГ разгорелся так называемый спор историков (*Historikerstreit*) — дебаты о бремени прошлого и его последствиях для нынешней и будущей политической ориентации Германии. Хотя этот спор очень скоро нашел свое отражение в публикациях на многих языках и вызвал мощный резонанс в целом ряде стран от Турции до США (см.: [Gabowitsch 2017b]), в Советском Союзе он никакого эффекта не произвел, хотя в чем-то он вполне мог бы вписаться в построения тех, кто в СССР восхищался германским примером покаяния. Такое отсутствие внимания к специфике развернувшихся в ФРГ дебатов — публикации, вышедшие в рамках *Historikerstreit*, до сих пор не переведены на русский — показывает, как в позднесоветских и постсоветских дискуссиях работали ссылки на опыт ФРГ. Российские авторы в первую очередь выступали за закрепление в публичном пространстве маркеров покаяния, отсылающих к сталинскому периоду. Кроме этого некоторые авторы выступали за то, чтобы, следуя германскому примеру, ответственность за былые преступления несло и осознавало общество в целом, а не только политические лидеры.

С другой стороны, многие авторы толковали концепцию тоталитаризма расширительно, так что она охватывала весь советский период, а не только сталинскую эпоху. Они возлагали ответственность за все преступления советской власти на Коммунистическую партию в целом, приравнивая ее к НСДАП. Вследствие этого, особенно в начале 1990-х годов, звучали призывы к тому, чтобы провести в России свою денацификацию и, в частности, свой Нюрнбергский процесс над партийными лидерами. (Кстати, ссылки на Нюрнберг встречались гораздо чаще, чем на люстрации, проводившиеся в Восточной Германии или других постсоциалистических странах после 1989 года: это еще одно свидетельство того, что знание о реальных германских дебатах было менее важно, чем использование упрощенного образа предпринятых в Германии усилий по искуплению преступлений прошлого в качестве экрана для проекций своего видения российской ситуации.) Кроме того, германский опыт должен был стать прививкой против нового российского национализма, который в некоторых своих разновидностях, ворвавшись в публичное поле в конце 1987 года, действительно опирался на национал-социалистические образцы. Видя безнаказанность групп, проповедовавших антисемитизм, а позднее и биологические варианты расизма, либеральная интеллигенция часто утверждала, что негатив-

ный опыт Германии и извлеченные ею уроки прошли мимо России. Опираясь на распространившуюся в начале 1990-х годов метафору «Веймарской России», они воспринимали появление в публичной сфере ультранационалистических групп как «угрозу фашизма», несмотря на то что объединения, больше всего напоминавшие нацистов по риторике и символике, были самыми маленькими и наименее успешными в националистической части российского политического спектра. Противоядием от «фашистской болезни», как часто называли это явление, многим стала представляться сильная, даже авторитарная защита демократии как от скатывания к национализму, так и от возвращения коммунизма: эти две угрозы рассматривались как две стороны одной медали. Отказ от национализма, расизма и антисемитизма часто преподносился (и до сих пор нередко воспринимается) как определяющая черта послевоенного западногерманского общества, не в последнюю очередь вызванная благотворной военной оккупацией. Команда Ельцина предприняла (безуспешную) попытку добиться от нового Конституционного суда запрета Коммунистической партии, а идея превращения процесса в этом суде в новый Нюрнбергский процесс серьезно обсуждалась некоторыми из ключевых фигур [Fein 2007: 249]. Таким образом, наиболее важными элементами Vergangenheitsbewältigung в Германии, как оно виделось из России, были денацификация, Нюрнбергский процесс (как правило, в единственном числе) и смелые публикации отдельных лиц, которые постепенно начинают оказывать влияние на все общество. Очевидно, что такое представление было обусловлено давним российским взглядом на интеллигенцию как на совесть общества. При этом игнорировалось, что такие медиа-события, как трансляция американского телесериала «Холокост» или, позднее, выставка 1995—1999/2001—2004 годов, посвященная преступлениям вермахта, сильнее сформировали общественный климат, чем публикации Ясперса или Адорно. Не учитывалась и динамика межпоколенческих отношений, которая лежала в основе многих ключевых событий в Германии, связанных с попытками взглянуть в лицо собственному прошлому. Возобновившись сразу же после распада Советского Союза, это стремление использовать Германию в качестве идеального образца для России совпало с глобальным бумом памяти, который сделал германскую «модель» более привлекательной во всем мире, поскольку она ассоциировалась с Холокостом, который теперь стал универсальным мериллом зла. В сочетании с экономическим значением Германии для постсоциалистической Европы и с теми неоспоримыми преимуществами в институциональном обеспечении и в доступе к источникам, которыми обладали западногерманские ученые, это сделало многих из них весьма напористыми в отстаивании — как это ни парадоксально — уникальности преступлений собственной страны и превосходство собственного раскаяния. Ян Плампер, ставший впоследствии известным историком России и Советского Союза, а в начале 1990-х годов работавший в организации «Знак искупления — служба во имя мира», позже вспоминал:

...встречи с участием западногерманских — как правило, леволиберальных — историков и их российских коллег, работающих в «Мемориале»\* или симпатизирующих ему, на модных в то время «круглых столах». Германские историки пытались убедить своих российских коллег, что национал-социализм и сталинизм нельзя сравнивать, в то время как их российские (часто еврейские) коллеги с удовольствием предавались таким сравнениям. <...> Немцы часто прибегали к беспомощному патернализму и вели себя удивительно авторитарно, когда пытались

убедить своих российских коллег в том, что Холокост — уникальное явление. «Уникальность» имела тенденцию превращаться в «превосходство»: «Германский дух поминовения оздоровит мир» [Plamper 2005: 168].

В то время как российские историки и активисты памяти (многие из которых были связаны с «Мемориалом»\*) продолжали углублять и развивать те вопросы, которые впервые были публично поставлены в 1987—1988 годах в ходе дебатов о сталинизме, многие интеллектуалы постсоветской России тем не менее продолжали отстаивать идеализированную версию германского *Vergangenheitsbewältigung* как недостижимый стандарт, на фоне которого их собственные усилия выглядели менее значительными.

## От эталона к источнику вдохновения?

Превратившись в абстрактную модель, опыт ФРГ по проработке прошлого играет в России роль, сопоставимую с ролью американской модели модернизации (и дополняющей ее). Теория модернизации в том виде, как она была сформулирована в американской социологии в 1950-х годах, представляла общество США в качестве универсального мерила социального и экономического развития. Теоретикам модернизации удалось сформулировать эту модель в достаточно абстрактных терминах, чтобы отделить ее от страны ее происхождения. Модернизационная модель оставалась чрезвычайно популярной среди постсоветской российской либеральной интеллигенции — возможно, потому, что для перехода на нее требовалось лишь незначительно скорректировать советскую веру в прогресс, понимавшийся сначала как индустриализация, а потом как «научно-технический прогресс» [Бикбов 2014: 238—262]. Согласно этой точке зрения, США не являются сами по себе идеалом; просто они оказались самым развитым обществом, если уровень развития измерять по универсальной шкале, хотя американское общество и не единственный пример успешной западной модерности. Это позволяет отнести любое свидетельство такой модерности, будь то обнаруженное в США, во Франции или в Швейцарии, к абстрактному Западу или даже к «цивилизованному миру». Именно с этим идеализированным Западом в целом, а не с какой-то отдельной страной, и сравнивают Россию, причем такой интеллектуальный ход характерен как для националистов, так и для либералов. В рамках этого западоцентричного дискурса Германия предстает в качестве образца нравственности, символа успешной этической ориентации, подобно тому, как США олицетворяют собой модерность экономическую и социальную. И модерность американского типа, и германская моральность используются метонимически: если Германия олицетворяет, но не исчерпывает желаемые качества, то любой пример критического обращения с прошлым каким бы то ни было европейским автором или политиком становится свидетельством успешного общеевропейского процесса проработки прошлого. Германия, которая часто изображается с помощью ссылок на «Вопрос о виновности» Карла Ясперса, кажется слишком маленькой, чтобы быть единственной точкой отсчета. Россию фактически сравнивают не с отдельной страной, где проработка прошлого на самом деле сталкивалась с трудностями и противоречиями, а с идеальной картиной, составленной из лучшего, что было в опыте всех стран.

Сам по себе акт абстракции и даже идеализации не является ни оригинальным, ни предосудительным: как иначе сделать исторически конкретный опыт продуктивным для своих собственных целей? Проблема заключается в том, что — в случае Германии даже больше, чем США, — успех модели становится в значительной степени непонятным, когда ее отделяют от конкретных обстоятельств, в которых она сложилась. Тот факт, что модернизационный дискурс легко критиковать, вряд ли делает его менее привлекательным, пока единственная альтернатива ему видится в «азиатских», самобытных российских или других национальных ценностях, содержание которых обязательно остается расплывчатым. Германская модель сталкивается с большими трудностями, поскольку альтернатива ей очевидна: это такое видение истории, которое наполнено национальной гордостью и прославлением прошлого. Таким образом, вопреки благим намерениям, апелляции к германскому *Vergangenheitsbewältigung* в такой идеализированной форме оказались малополезными и, возможно, даже контрпродуктивными в российском контексте. В них смешивается слишком много разных вещей: демократия и покаяние; национал-социализм и сталинизм; советский коммунизм и российский национализм. В итоге они свелись к символу всего того, чего не хватает в России, и, следовательно, установили заведомо недостижимую планку. Как мы видели ранее, у России была своя традиция обсуждения нравственного значения преступлений прошлого, свидетельством чему может послужить, например, упомянутый спор Солженицына и Померанца — диалог, безусловно, в чем-то проблематичный и многие вопросы не проговоривший, что, впрочем, роднит его со многими дебатами о прошлом в послевоенной Западной Германии. Вместо того чтобы продолжать эту традицию, либералы в конце перестройки и в начале 1990-х годов в подавляющем большинстве своем конструировали идеализированный образ Запада и, в частности, Германии, морально превосходящей Россию. Это вполне может быть одной из причин, по которой значительная часть российской интеллигенции отвернулась от дискурса демократизации. Что касается восприятия германской истории, то с начала 2000-х годов все больше авторов ищут интеллектуальные образцы для подражания не в послевоенной ФРГ, а среди национал-консерваторов веймарской эпохи. Такие авторы, как Эрнст Никиш, Эрнст Юнгер, Карл Шмитт и Освальд Шпенглер, которых раньше читали в основном в узких кругах «новых правых», стали популярны среди большого числа гуманитариев. Показательно, что среди послевоенных историков особой популярностью пользуется Эрнст Нольте — помимо его влиятельного труда «Фашизм в его эпохе», на русский язык была переведена его книга «Европейская гражданская война», в которой фашизм определяется как реакция на марксизм. Комментарии, касающиеся послевоенной истории Германии, становятся все более пренебрежительными и ироничными: в частности, участниками интернет-дискуссий и даже российскими государственными СМИ нередко высказывается мнение, что американцы навязали немцам политкорректность и отрицание собственной национальной идентичности и что Германию заставили отказаться от национального величия<sup>4</sup>. Персонаж пьесы Владимира Сорокина «Hochzeitsreise»

4 См., например, телепрограмму «Вести недели», выпуск от 18 октября 2015 г.: «Вашингтон выпотрошил из японцев самурайский дух» (<https://www.vesti.ru/article/1749278> (дата обращения: 29.11.2021)).

говорит, что ему жаль германскую культуру, «потому что — убожество. Боятся они спичку зажечь» [Сорокин 1995]. Конечно, этот новый негативный образ опять же имеет условное отношение к самой Германии — это снова проекция собственной травмы России, один из аспектов попытки компенсировать потерю имперского величия национализмом. В этой атмосфере любые ссылки на иностранную модель покаяния, которая должна быть реализована в России, в лучшем случае провоцируют равнодушие, а в худшем — раздражение и обиду. Если бы «Спор историков» перевели сейчас, спустя более чем тридцать лет, консервативные его участники наверняка оказались бы более популярны, чем их критики, — в частности потому, что это был в первую очередь политический спор о национальной идентичности и интеграции с Западом, а не историографический спор об источниках и их интерпретации.

Эта атмосфера маргинализирует тех, кто выступает за преодоление сталинского и советского прошлого, но она же дала стимул и контрдвижениям, выступающим против того, что их участники рассматривают как государственную реабилитацию сталинизма; в этом можно увидеть некоторое сходство с западногерманским активизмом 1960-х годов. Именно в этом контексте впервые германская культура проработки нацистского прошлого используется в качестве резервуара конкретных идей, которые могли бы быть восприняты в российском контексте, а не рассматривается просто как экран для риторических проекций. Сюда относятся публикации о сталинских палачах, написанные их детьми или внуками, которые впервые пытаются проблематизировать дела своих родственников, а не оправдывать их (см., например: [Родос 2008]). Если говорить о более коллективном активизме, то можно упомянуть инициативу под названием «Топография террора», в рамках которой на онлайн-карту Москвы наносятся места использования принудительного труда, казней, протеста и т.д.: ее авторы открытым текстом ссылаются на одноименную более давнюю германскую инициативу в качестве источника вдохновения<sup>5</sup>. Еще одна идея, адаптированная из Германии, — это «Камни преткновения» — небольшие медные блоки с выгравированными на них именами и датами жизни и смерти жертв нацистского режима, которые художник Гунтер Демниг с 1992 года размещает перед зданиями, в которых эти люди жили до депортации и казни. В России эта идея стала источником вдохновения для проекта под названием «Последний адрес», в рамках которого на зданиях, где были последние места жительства жертв сталинского террора, прикрепляются таблички из нержавеющей стали. Может быть, еще слишком рано говорить об этом, но можно надеяться, что подобные инициативы предвещают изменение отношения к германскому покаянию — от непродуктивного восхищения к творческому присвоению.

*Авторизованный перевод с английского  
Кирилла Левинсона*

---

5 Топография террора. О проекте // <https://topos.memo.ru/node/1> (дата обращения: 23.06.2017).

## Библиография / References

- [Абелюк, Леенсон 2007] — *Абелюк Е., Леенсон Е.* Таганка: личное дело одного театра. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (*Abeliuk E., Leenson E.* Taganka: lichnoe delo odnogo teatra. Moscow, 2007.)
- [Бикбов 2014] — *Бикбов А.Т.* Грамматика порядка: Историческая социология понятий, которые меняют нашу реальность. М.: ИД ВШЭ, 2014.
- (*Bikbov A.T.* Grammatika poryadka: Istoricheskaya sotsiologiya ponyatiy, kotorye menayut nashu real'nost'. Moscow, 2014.)
- [Борозняк 1999] — *Борозняк А.* Искупление. Нужен ли России германский опыт преодоления тоталитарного прошлого? М.: Пик, 1999.
- (*Borozniak A.* Iskuplenie. Nuzhen li Rossii german-skiy opyt preodoleniya totalitarnogo proshlogo? Moscow, 1999.)
- [Кондратович 2011] — *Кондратович А.* Новомирский дневник. М.: Собрание, 2011.
- (*Kondratovich A.* Novomirskiy dnevniki. Moscow, 2011.)
- [Кукулин 2005] — *Кукулин И.* Регулирование боли. (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940—1970-х годов) // Память о войне 60 лет спустя. Россия, Германия, Европа / Ред.-сост. М. Габович. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 617—658.
- (*Kukulin I.* The regulation of pain. The Great Patriotic War in Russian literature from the 1940s to the 1970s. Eurozine, 6 May 2005 // <https://www.eurozine.com/the-regulation-of-pain> (accessed: 05.11.2021) — In Russ.)
- [Липкин 1990] — *Липкин С.* Жизнь и судьба Василия Гроссмана. М.: Книга, 1990.
- (*Lipkin S.* Zhizn' i sud'ba Vasiliya Grossmana. Moscow, 1990.)
- [Михалева 2002] — *Михалева Э.* Петер Вайс на сцене театра на Таганке // Вагант. 2002. № 7/8/9 (<https://www.vagant2003.narod.ru/2002152025.htm> (дата обращения: 22.06.2017)).
- (*Mikhaleva E.* Peter Vays na stsene teatra na Taganke // Vagant. 2002. № 7/8/9 (<https://www.vagant2003.narod.ru/2002152025.htm> (accessed: 22.06.2017)).)
- [Митрохин 2003] — *Митрохин Н.* Русская партия: движение русских националистов в СССР 1953—1985. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- (*Mitrokhin N.* Russkaya partiya: dvizhenie russkikh natsionalistov v SSSR 1953—1985. Moscow, 2003.)
- [Померанц 1980] — *Померанц Г.* Сон о справедливом возмездии (Мой затянувшийся спор) // Синтаксис. 1980. № 6. С. 13—87.
- (*Pomerants G.* Son o spravedlivom vozmezdii (Moy zatyanyvshiyся spor) // Sintaksis. 1980. № 6. P. 13—87.)
- [Родос 2008] — *Родос В. Я* — сын палача. Воспоминания. М.: ОГИ, 2008.
- (*Rodos V. Ya* — syn palacha. Vospominaniya. Moscow, 2008.)
- [Ромм 2014] — *Ромм М.* Как в кино. Дубль-2. Устные рассказы. М.: Деком, 2014.
- (*Romm M.* Kak v kino. Dubl'-2. Ustnyye rassказы. Moscow, 2014.)
- [Сокирко, Ткаченко б.г.] — *Сокирко В., Ткаченко Л.* Начала. «Обыкновенный культ» — нулевой диафильм // Диафильмы и дневники. Т. 1. Партизанское кино. 1977 г. [б.г.] (<http://sokirko.info/Part71/Ob.kult> (дата обращения: 23.06.2017)).
- (*Sokirko V., Tkachenko L.* Nachala. "Obyknovennyy kul't" — nulevoy diafil'm // Diafil'my i dnevniki. Vol. 1. Partizanskoye kino. 1977 g. [s.a.] (<http://sokirko.info/Part71/Ob.kult> (accessed: 23.06.2017)).)
- [Солженицын 1974а] — *Солженицын А.* Раскалание и самоограничение // Из-под глыб. Сборник статей. Париж, 1974. С. 115—150.
- (*Solzhenitsyn A.* Raskayaniye i samoogranicheniye // Iz-pod glyb. Sbornik statey. Paris, 1974. P. 115—150.)
- [Солженицын 1974б] — *Солженицын А.* Образованщина // Из-под глыб. Сборник статей. Париж, 1974. С. 217—260.
- (*Solzhenitsyn A.* Obrazovanshchina // Iz-pod glyb. Sbornik statey. Paris, 1974. P. 217—260.)
- [Солженицын 2006] — *Солженицын А.* Архипелаг ГУЛАГ. 1918—1956. Опыт художественного исследования. Т. I—II. Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
- (*Solzhenitsyn A.* Arkhipelag GULAG. 1918—1956. Opyt khudozhestvennogo issledovaniya. Vol. I—II. Ekaterinburg, 2006.)
- [Сорокин 1995] — *Сорокин В.* Hochzeitsreise. [1995] // <https://srkn.ru/texts/hochz4.shtml> (дата обращения: 29.11.2021).
- (*Sorokin V.* Hochzeitsreise. [1995] // <https://srkn.ru/texts/hochz4.shtml> (accessed 29.11.2021).)
- [Туровская 2006а] — *Туровская М.* Об этой книге // Обыкновенный фашизм / Под ред. М. Ромма, М. Туровской, Ю. Ханютина. СПб.: Сеанс, 2006. С. 3.



- (*Turovskaia M.* Ob etoy knige // Obyknovenny fashizm / Ed. by M. Romm, M. Turovskaia, Yu. Khanyutin. Saint Petersburg, 2006. P. 3.)
- [Туровская 2006б] — *Туровская М.* Очуждение // Обыкновенный фашизм / Под ред. М. Ромма, М. Туровской, Ю. Ханютина. СПб.: Сеанс, 2006. С. 272—281.
- (*Turovskaia M.* Ochuzhdenie // Obyknovenny fashizm / Ed. by M. Romm, M. Turovskaia, Yu. Khanyutin. Saint Petersburg, 2006. P. 272—281.)
- [Туровская 2006в] — Театровед, критик и сценарист Майя Туровская [интервью]. Радио Свобода. 2006. 24 сентября (<https://www.svoboda.org/a/265668.html> (дата обращения: 23.06.2016)).
- (*Turovskaia M.* Teatrovéd, kritik i stsénarist Maia Turovskaia [Interview]. Radio Svoboda. 2006. September 24 (<https://www.svoboda.org/a/265668.html> (accessed 23.06.2016)).)
- [Черная 2015] — *Черная Л.* Косой дождь. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- (*Chernaya L.* Kosoy dozhd'. Moscow, 2015.)
- [Adorno 1977] — *Adorno T.W.* Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit // Adorno T.W. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 555—572.
- [Beumers 1997] — *Beumers B.* Yuri Lyubimov at the Taganka Theatre. 1964—1994. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.
- [Fein 2007] — *Fein E.* Rußlands langsamer Abschied von der Vergangenheit. Würzburg: Ergon, 2007.
- [Ferretti 1993] — *Ferretti M.* La memoria mutilata: La Russia ricorda. Milano: Corbaccio, 1993.
- [Frei 2012] — *Frei N.* Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit. 5. Auflage. München: Beck, 2012.
- [Gabowitsch 2017a] — *Gabowitsch M.* Foils and Mirrors: The Soviet Intelligentsia and German Atonement // Replicating Atonement: Foreign Models in the Commemoration of Atrocities / Ed. by M. Gabowitsch. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. P. 267—302.
- [Gabowitsch 2017b] — *Gabowitsch M.* Replicating Atonement: The German Model and Beyond // Replicating Atonement: Foreign Models in the Commemoration of Atrocities / Ed. by M. Gabowitsch. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. P. 1—21.
- [Gabowitsch 2021] — *Gabowitsch M.* Victory Day before the Cult: War Commemoration in the USSR, 1945—65 // The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia / Ed. by D.L. Hoffmann. London; New York: Routledge, 2021. P. 64—85.
- [Hansgen, Beilenhoff 2016] — *Hansgen S., Beilenhoff W.* Image Politics. Ordinary Fascism — Contexts of Production and Reception // Ghetto Films and their Afterlife / Ed. by N. Drubek. Special Double Issue of Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2016. № 2—3. ([https://www.researchgate.net/publication/310801573\\_Image\\_Politics\\_Ordinary\\_Fascism\\_-\\_Contexts\\_of\\_Production\\_and\\_Reception](https://www.researchgate.net/publication/310801573_Image_Politics_Ordinary_Fascism_-_Contexts_of_Production_and_Reception) (accessed: 17.11.2021)).
- [Jaspers 1946] — *Jaspers K.* Die Schuldfrage. Heidelberg: Lambert Schneider, 1946.
- [Kogon 1946] — *Kogon E.* Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. München: Karl Alber, 1946.
- [Levy, Sznajder 2002] — *Levy D., Sznajder N.* Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory // European Journal of Social Theory. 2002. Vol. 5. № 1. P. 87—106.
- [Melnikow 1970] — *Melnikow D.* Ich bin für die Prinzipien von Rapallo [Interview]. Der Spiegel. 1970. № 4. S. 90—100.
- [Melnikow 1991] — *Melnikow D.* Illusionen oder eine verpaßte Chance? Zur sowjetischen Deutschlandpolitik 1945—1952 // Osteuropa. 1991. Bd. 41. № 6. S. 593—601.
- [Olick 2005] — *Olick J.* In the House of the Hangman: The Agonies of German Defeat, 1943—1949. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- [Plamper 2005] — *Plamper J.* Lebens-Bildung. Mit Aktion Sühnezeichen in St. Petersburg // Osteuropa. 2005. Bd. 55. № 8. S. 163—170.
- [Turowskaja 2003] — *Turowskaja M.* Verfremdung: Der gewöhnliche Faschismus // Berlin-Moskva, Moskau-Berlin 1950—2000: Chronik / Hrsg. von P. Choroschilow, J. Harten, J. Sartorius, P.-K. Schuster. Berlin: Nicolai, 2003. S. 195—198.
- [Vogel-Klein 2000] — *Vogel-Klein R.* Einleitung // Die ersten Stimmen: deutschsprachige Texte zur Shoah 1945—1963 / Hrsg. von R. Vogel-Klein. Würzburg: Königshausen und Neumann. S. 7—32.

\* Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал» признано в Российской Федерации некоммерческой организацией, выполняющей функции иностранного агента. — *Примеч. ред.* Автор статьи оценивает действия Министерства юстиции, присвоившего данный статус, как злонамеренное и репрессивное вмешательство в свободу научных исследований. — *Примеч. автора.*

# Домашние интеллектуальные собрания позднесоветского времени

Составитель блока Илья Кукулин

## От составителя

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_122

From the Editor

В концептуальной предисловии к сборнику материалов «Литературные кружки и салоны» Марк Аронсон вкратце указал на интенсивное возрождение «кружковой» культуры в литературе русского модернизма [Аронсон 1929: 74], а Борис Эйхенбаум в том же сборнике пронизательно указал на возможность нового развития «домашних» форм социальности в советское время [Эйхенбаум 1929: 6]<sup>1</sup>. Такие «домашние» формы интенсивно развивались в относительно безопасный период 1950—1960-х, став площадкой для выработки новых режимов публичности в советских условиях<sup>2</sup>. Однако теоретически этот социальный феномен не изучен и доньше — хотя замечания о влиянии «кухонных разговоров» на общественную атмосферу в позднем СССР стали, кажется, уже общим местом, а Юлий Ким воспел эти разговоры в своем блестящем музыкальном спектакле «Московские кухни» (1990). Очень существенно, что помимо свободных частных дискуссий, условно обозначаемых как «кухонные», в позднем СССР сложились и более отрефлектированные и более упорядоченные формы частных интеллектуальных собраний: неофициальные семинары, чтения и обсуждения новых произведений в мастерских художников, дискуссионные кружки. Кроме того, новое — по сравнению с началом XX века — социальное самосознание приводило в 1960—1970-е годы к культивированию нетрадиционных типов мышления и разговора в таких постоянно существующих частных сообществах, которые в другую эпоху назвали бы салонами (см. о них, например: [Зиник 2019]).

- 
- 1 О социальных и политических истоках европейской культуры салонного обсуждения интеллектуальных проблем см.: [Craveri 2005].
  - 2 О режимах публичности см.: [Атнашев и др. 2021].

Сегодняшний этап изучения подобного рода сообществ — это прежде всего сбор и систематизация информации. Сведения о некоторых регулярных собраниях в Ленинграде представлены в энциклопедии «Самиздат Ленинграда» [Долинин и др. 2003], а Жозефина фон Цитцевиц в своей первопроходческой книге подробно проанализировала деятельность одного из ленинградских подпольных семинаров [von Zitzewitz 2016].

Нехватка подобных исследований затрудняет понимание позднесоветского общества в целом. Еще в 1851 году Сергей Уваров писал: «...частные, так сказать, домашние общества, состоящие из людей, соединенных между собой свободным призванием и личными талантами и наблюдающих за ходом литературы, имели и имеют не только у нас, но и повсюду ощутительное, хотя некоторым образом невидимое, влияние на современников» [Уваров 1851: 41]. Суждение о «невидимом влиянии» не потеряло актуальности за 170 лет. Особенно важно учесть это «невидимое влияние» при изучении таких обществ, как советское, где значительная часть важнейших культурных событий происходила в «полупубличных» пространствах или вообще в узком кругу друзей и коллег.

Предлагаемая подборка статей, как мы надеемся, будет способствовать заполнению этой лакуны. Наша задача — выработать теоретические подходы к изучению домашних интеллектуальных собраний советской эпохи и к изучению их «невидимого влияния»<sup>3</sup>. **Максим Лукин** анализирует соотношение публичной деятельности и приватного «собирания сообществ» в жизни писательницы-фантастки Ариадны Громовой; его работа позволяет оценить масштабность этой недооцененной фигуры и значение домашних собраний в практике подцензурных, постоянно публиковавшихся советских фантастов. **Анна Писманик** в анализе собраний «Лианозовской школы» — вроде бы хорошо изученной с точки зрения ее художественной продукции — едва ли не впервые обсуждает новые режимы публичности, выработанные в результате многолетней организационной работы Оскара Рабина. Наконец, **Антонина Белугина** впервые анализирует «невидимое влияние», которое оказал действовавший в Москве в конце 1970-х — начале 1980-х семинар по обсуждению новейших произведений неофициального искусства — и генезис этого семинара как уникальной институции.

Статьи, включенные в подборку, подготовлены в рамках исследовательского проекта «Сети и институты в советской литературе», реализуемого в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» в составе мегапроекта «Литература как культурная практика и социальный опыт».

---

3 Мария Майофис предположила, что в разных кружках, называемых «литературными», литература занимала разное место — более того, само понимание того, что такое литература, могло в них различаться [Майофис 2014]. Статьи из этой подборки подтверждают мысль М. Майофис — применительно не только к литературе, но и к изобразительному искусству.

## Литература / References

- [Атнашев и др. 2021] — *Атнашев Т., Велижев М., Вайзер Т.* Двести лет опыта. От буржуазной публичной сферы к российским режимам публичности // Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5—83.
- (*Atnashev T., Velizhev M., Weiser T.* Dvesti let opyta. Ot burzhuznoy publichnoy sfery k rossiyskim rezhimam publichnosti // Nesovershennaya publichnaya sfera. Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii / Comp. by T. Atnashev, T. Weiser, M. Velizhev. Moscow, 2021. P. 5—83.)
- [Аронсон 1929] — *Аронсон М.* Кружки и салоны // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны / Под ред. Б. Эйхенбаума. Л.: Прибой, 1929. С. 15—82.
- (*Aronson M. Kruzhki i salony // Aronson M., Reiser S. Literaturnye kruzhki i salony / Ed. by B. Eikhenbaum. Leningrad, 1929. P. 15—82.*)
- [Зиник 2019] — *Зиник З.* С надеждой на встречу // Colta.ru. 2019. 1 октября (<https://www.colta.ru/articles/literature/22550-god-nazad-umerla-elena-shumilova-vspominaet-zinoviy-zinik> (дата обращения: 19.12.2021)).
- (*Zinik Z. S nadezhday na vstrechu // Colta.ru. 2019. October 1 (https://www.colta.ru/articles/literature/22550-god-nazad-umerla-elena-shumilova-vspominaet-zinoviy-zinik (accessed: 19.12.2021)).*)
- [Долинин и др. 2003] — *Долинин В.Э., Иванов Б.И., Останин Б.В., Северюхин Д.Я.* Самиздат Ленинграда, 1950-е — 1980-е: Литературная энциклопедия / Под общ. ред. Д.Я. Северюхина. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- (*Dolinin V.E., Ivanov B.I., Ostanin B.V., Severiukhin D.Ja. Samizdat Leningrada, 1950-e — 1980-e: Literaturnaja entsiklopediya / Ed. by D.Ja. Severiukhin. Moscow, 2003.*)
- [Майофис 2014] — *Майофис М.* Методология изучения литературных сообществ: [видео] // Постнаука. 2014. 17 октября ([https://www.youtube.com/watch?v=2Xyvv7TpKWg&ab\\_channel=%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0](https://www.youtube.com/watch?v=2Xyvv7TpKWg&ab_channel=%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0) (дата обращения: 19.12.2021)).
- (*Mayofis M. Metodologiya izucheniya literaturnykh soobshchestv: [video] // Postnauka. 2014. October 17 (https://www.youtube.com/watch?v=2Xyvv7TpKWg&ab\_channel=%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0 (accessed: 19.12.2021)).*)
- [Уваров 1851] — *Уваров С.С.* Литературные воспоминания (Редактору «Современника») // Современник. Т. 27. № 6. Отд. 2. С. 37—42.
- (*Uvarov S.S. Literaturnye vospominaniya (Redaktoru "Sovremennika") // Sovremennik. 1851. Vol. 27. № 6. Sect. 2. P. 37—42.*)
- [Эйхенбаум 1929] — *Эйхенбаум Б.* Предисловие // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны / Под ред. Б. Эйхенбаума. Л.: Прибой, 1929. С. 3—7.
- (*Eikhenbaum B. Predislovie // Aronson M., Reiser S. Literaturnye kruzhki i salony / Ed. by B. Eikhenbaum. Leningrad, 1929. P. 3—7.*)
- [Craveri 2005] — *Craveri B.* The Age of Conversation / Transl. from Italian by T. Waugh. New York: The New York Review of Books, 2005.
- [von Zitzewitz 2016] — *von Zitzewitz J.* Poetry and the Leningrad Religious-Philosophical Seminar 1974—1980: Music for a Deaf Age. Modern Humanities Research Association; Routledge, 2016.

Максим Лукин

# Домашние собрания, социальные сети и биографическая стратегия А.Г. Громовой (1916—1981)<sup>1</sup>

Maxim Lukin

Home Gatherings, Social Networks, and Biographical Strategies of Ariadna Gromova (1916—1981)

**Максим Лукин** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; стажер-исследователь Института советской и постсоветской истории, студент) myulukinn@gmail.com.

**Maxim Lukin** (Student, Research Assistant, Institute for Advanced Soviet and Post-Soviet Studies; National Research University “Higher School of Economics”) myulukinn@gmail.com.

**Ключевые слова:** советская научно-фантастическая литература, позднесоветское общество, поле литературы, публичная сфера, биографические исследования, анализ социальных сетей

**Keywords:** Soviet science fiction, late-Soviet society, field of literature, public sphere, biographical studies, social network analysis

УДК: 82-312.9+929+93/94+316.7  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_125

UDC: 82-312.9+929+93/94+316.7  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_125

В статье впервые реконструируется биография А.Г. Громовой (1916—1981) — советской писательницы-фантаста, литературного критика, переводчицы. Кейс Громовой служит материалом для анализа взаимодействия официальный литературных институций, с одной стороны, и неформальных социальных сетей и пространств коммуникации, распространенных в позднем СССР, — с другой. В социальном окружении Громовой выделены сети поэтов киевского происхождения, писателей-фантастов и западных ученых и критиков, интересовавшихся советской научно-фантастической литературой. Подчеркивается, что способность Громовой быть культурным менеджером и агентом-посредником, соединяющим разные социальные сети, способствовала успеху ее литературной карьеры и развитию «социально-философского» направления советской научной фантастики, несмотря на серьезное сопротивление цензурных и идеологических инстанций.

This article reconstructs for the first time the biography of Ariadna Gromova (1916—1981), a Soviet science fiction writer, literary critic and translator. Gromova’s case serves as material for analysis of the interaction between official literary institutions, on the one hand, and the informal social networks and communicative spaces widespread in the late USSR on the other. In Gromova’s social surroundings, networks of poets from Kiev, science fiction writers, and Western scholars and critics interested in Soviet science fiction have been identified. The author emphasizes that Gromova’s ability to be a cultural manager and intermediary agent who connected different social networks contributed to the success of her literary career and the development of “socio-philosophical” movement in Soviet science fiction, despite the serious opposition from the censors and ideological institutions.

Описывая «звезд фантастической Москвы» 1960-х годов в своих мемуарах, Кир Булычев (Игорь Можейко) заметил: «Аркадий (Стругацкий. — М.Л.) совсем не казался главным. Царицей бала была, без всякого сомнения, Ариадна Громова» [Булычев 2009]. В 1968 году повесть Громовой «В круге света» была

1 Исследование выполнено в рамках проекта «Сети и институты в советской литературе», реализуемого в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» в составе мегапроекта «Литература как культурная практика и социальный опыт». Благодарю Г.Ю. Вальдберга, И.В. Кукулина, М.Л. Майофис, А.В. Сметанина за ценные обсуждения и комментарии.

опубликована в «Антологии советской фантастики» [Громова 1968] — подписанном издании, вышедшем в издательстве «Молодая гвардия»; в этой же книжной серии публиковались произведения таких признанных во всем мире авторов, как Рэй Брэдбери и Айзек Азимов, так что включение произведения Громовой в соответствующий том было своего рода «знаком качества».

Громова входила в комиссию по приему в Союз советских писателей, переводила Станислава Лема и считалась одним из самых известных за рубежом советских критиков в области научной фантастики<sup>2</sup>. Собрания дома у Громовой — во время визитов Станислава Лема в СССР или после вечеров в Центральном доме литераторов в Москве — стали неизменной деталью в воспоминаниях о ней. Сейчас, однако, имя Громовой почти не известно никому, кроме специалистов по советской научно-фантастической литературе; ни о ней, ни о ее творчестве нет, кажется, ни одной научной статьи. Задача этой работы — на материале биографии Громовой и анализа ее круга общения показать связь между публичными институционализированными и домашними, «альтернативно-институциональными» формами литературной коммуникации в позднесоветской литературе и, в частности, в среде фантастов.

## Биографическая траектория Громовой: реконструкция

Ариадна Громова (девичья фамилия Давиденко) родилась в 1916 году в Москве, однако в связи с революцией 1917 года семья переехала в Киев. В 1938 году Громова успешно окончила историко-филологический факультет Киевского университета, уже с декабря 1935 года по апрель 1938 года она работала литературным консультантом в киевской «Литературной газете», а с августа 1938 года по сентябрь 1941 года — литературным консультантом и редактором в киевской газете «Юный пионер»<sup>3</sup>. Громова курировала детский литературный кружок при этой газете, среди участников которого были будущие поэты Наум Мандель (в дальнейшем получивший известность как Наум Коржавин), Лазарь Шерешевский, Григорий Шурмак (впоследствии автор знаменитой песни «Воркута — Ленинград») и погибший на войне Павел Винтман. Отношения с киевскими знакомыми Громова будет поддерживать до конца своей жизни.

При оккупации Киева в 1941 году был расстрелян первый муж писательницы — Борис Громов. Мемуаристы утверждают, что в 1942—1943 годах Громова была связной киевского подполья и несколько раз бежала из немецкого плена (см.: [Мирер 1990: 42; Щербакова 2009]), но из-за отсутствия источников сложно сказать, насколько такая версия событий соответствует действитель-

2 Так Громову охарактеризовали в приглашении на конференцию в Университете Торонто в 1971 году: «Громова находится в уникальном положении критика, в равной степени хорошо известного в СССР и англоязычных странах» (Invitation to Miss Gromova // Центральный государственный архив г. Москвы (ЦГАМ). Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 261. Л. 9). Несмотря на это, Громова ни разу не смогла поучаствовать в академических мероприятиях в англоязычных странах — ее туда просто не выпускали. Помимо СССР, Громова за всю свою жизнь смогла побывать только в социалистических Польше и Чехословакии.

3 Справка, выданная редакцией газеты «Молодь Украины» 13 ноября 1946 г. // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 292. Л. 16.

ности<sup>4</sup>. В 1944 году Громова продолжила обучение в аспирантуре, прервавшаяся из-за войны, и в 1946 году защитила кандидатскую диссертацию по теме «Эстетика Брюсова». В том же году Громова стала старшим научным сотрудником в Институте литературы АН УССР<sup>5</sup>. В 1949 году ее диссертация была «задним числом» раскритикована в Высшей аттестационной комиссии за «безудержную апологию Брюсова», «антимарксизм» и «буржуазный объективизм», а саму Громову обвинили в «космополитизме»<sup>6</sup>; эти обвинения могли быть частью кампании против официальных оппонентов Громовой — М.Ф. Рылского и А.А. Гозенпуда<sup>7</sup>.

В 1949 году Громова переехала в Челябинск в связи с переводом на работу ее второго мужа, Евгения Громова, однофамильца ее первого мужа<sup>8</sup>. Она преподавала в Челябинском государственном педагогическом институте [Щербатова 2009] — вероятно, переезд изменил карьерные ориентации Громовой, и она больше не занималась научными исследованиями. В 1954 году Громова с мужем переехали в Москву, и сначала она работала в «Литературной газете», а в 1955—1958 годах — в «Дружбе народов»<sup>9</sup>. В 1958 году Громову приняли в Союз писателей СССР.

В 1959 году был опубликован первый научно-фантастический роман Громовой «По следам неведомого» (написан в соавторстве с В. Комаровым). Помимо занятий собственно литературным творчеством — с 1959 по 1971 годы она опубликовала семь романов и повестей [Вельчинский, Миловидов 1990] — Громова была активным критиком (см., например: [Громова 1972; 1973]), редактором и рецензентом<sup>10</sup>, участвовала в исследовательской группе ведущего советского футуролога И. Бестужева-Лады по прогнозированию общественных

- 
- 4 Такой нарратив Громовой могла сконструировать намеренно, чтобы войти в поле «военно-партизанской» литературы: с 1951 года она пыталась опубликовать роман «Линия фронта — на востоке», посвященный деятельности подпольного движения в Киеве. Роман долго отклонялся издательствами (по-видимому, по идеологическим причинам), в 1958 году в издательстве «Советский писатель» была опубликована только первая часть. Московский адвокат Я.И. Айзенштадт полагал, что вопрос об издании второй части книги был передан на рассмотрение в отдел агитации и пропаганды ЦК КПСС (см.: [Айзенштадт 1991: 58]).
  - 5 Трудовая книжка А.Г. Громовой // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 292. Л. 23.
  - 6 Отзыв на диссертацию А.Г. Давиденко «Эстетика Брюсова» // Там же. Д. 293. Л. 14—33.
  - 7 В 1947 году в газете «Советская Украина» Рылского обвинили в «националистических ошибках» [Губин 2020], А.А. Гозенпуд в 1949 году был уволен из Малого театра и некоторое время был вынужден скрываться, опасаясь ареста (см.: А.А. Гозенпуд: [Биография] // Век перевода (<http://www.vekperevoda.com/1900/gozenpud.htm>)).
  - 8 Трудовая книжка А.Г. Громовой // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 292. Л. 24. Биография Евгения Громова не очень ясна: по-видимому, он являлся однофамильцем первого мужа писательницы и во время войны был заместителем начальника управления аэродромного строительства в составе общесоюзного наркомата внутренних дел (Указ Президиума ВС СССР О награждении работников аэродромного строительства // Государственный архив Российской Федерации. Ф. Р7523. Оп. 4. Д. 188. Л. 1).
  - 9 Автобиография А.Г. Громовой, 29.07.1964 // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 61. Л. 5. В «Дружбе народов» Громова изначально рецензировала произведения украинско- и белорусскоязычных писателей, затем заведовала отделом критики и библиографии.
  - 10 Громова была внутренним рецензентом журналов «Дружба народов», «Знамя», «Москва», издательств «Детская литература», «Мир» (см.: ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 67, 69). Внутренние рецензии оставались одним из источников дохода Громовой до конца жизни [Нудельман 1984].

потребностей до 2000 года [Бестужев-Лада 2004: 714], активно интересовалась оккультизмом и парапсихологией.

Сочетание различных социально-культурных интересов — от внимания к «военной» литературе до исследований модернистской поэзии, увлечения футурологией и идеями нью-эйджа<sup>11</sup> — наряду с периодической сменой мест проживания формировали многоуровневое социальное окружение Громовой. Включенность Громовой в разные социальные сети и контексты делает ее кейс особенно перспективным для понимания механизмов позднесоветского поля литературы.

## Историография и методология исследования

Основной этап писательской карьеры Громовой приходится на конец 1950-х — 1970-е годы, период развития новых форм социальности, которые были невозможны в сталинский период. В ответ на постепенное включение граждан в управление страной и связанное с этим усиление взаимного контроля — О.В. Хархордин называет этот процесс коллективизацией жизни [Хархордин 2016: 384] — внутри формальных коллективов образовывались неформальные, развивались субкультурные движения и приятельские сети [Там же: 384, 412]. В результате снижения контроля за повседневной жизнью и активного жилищного строительства появлялись пространства «неформальной публичности», или «публично-приватная сфера» [Voronkov, Zdravomyslova 2002].

Историки долгое время говорили о размежевании интеллигенции в 1960—1970-е годы на «либеральный» и «консервативный» лагеря [Зезина 1999; Эггелинг 1999; Vrudny 2000: 17—19]<sup>12</sup>. Недавние исследования, однако, показывают более сложные механизмы «цеховой солидарности» писательских групп [Митрохин 2003: 145] и развития неформальных сетевых сообществ [Кукулин, Майофис 2017; Ivanauskas 2014] в позднесоветский период<sup>13</sup>.

Учитывая описанный контекст, мне кажется уместным применить метод анализа социальных сетей для изучения окружения Громовой. Под сетью в социологии обычно понимается совокупность отношений между акторами (людьми или организациями), объединенными как формальными, так и неформальными связями [Гидденс, Саттон 2019: 201]<sup>14</sup>. Связи в рамках сети могут различаться интенсивностью (или «силой» [Granovetter 1973]), сами же сети могут как поддерживать, так и подрывать функционирование институтов<sup>15</sup>.

11 Громова собрала коллекцию самиздатских текстов по эзотерике и парапсихологии (см.: ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 411). В 1966 году В. Немцов публично критиковал Громову за «телепатические бредни» [Немцов 1966].

12 Такая модель восприятия закрепилась в ответ на попытку властей предотвратить развитие писательских группировок созданием Союза писателей РСФСР в 1958 году [Майофис 2016: 304].

13 Эти процессы проходили не только в писательской среде: так, в ответ на административное и политическое давление в 1960—1970-е годы сформировалось неформальное сообщество математиков [Герович 2020].

14 Отношения, которые образуют сеть, могут возникать независимо от интенций акторов [Barkey 2009: 722].

15 Например, в позднем СССР сеть клубов любителей фантастики выполняла одобряемое государством задачи, а сети теневой экономики или распространения самиздата противоречили официальным институтам [Кукулин 2017б: 152].



Харрисон Уайт предложил объяснять формирование идентичности человека тем, что в процессе жизни он переключается между разными сетями, меняет свое положение в них, что отражается на его представлениях о социальном порядке и самом себе [White 2008; Каспэ 2018: 296]). Пьер Бурдьё предложил рассматривать жизнь человека как серию перемещений между различными полями социального пространства [Бурдьё 2002: 80]<sup>16</sup>. Моя статья, таким образом, близка к исследованиям поведенческих стратегий акторов поля литературы (см.: [Берг 2000; Лямина, Самовер 2017]).

На основе анализа личного архива Громовой (ЦГА г. Москвы) и корпуса мемуаров я выделил несколько социальных сетей, сформированных вокруг нее: поэтов и писателей, имеющих общие киевские корни; писателей-фантастов «социально-философского» направления; зарубежных критиков и исследователей советской фантастики. Ниже я постараюсь показать, как в домашнем общении Громовой складывались и реализовались отношения в рамках более широких социальных сетей.

## Киевская сеть Громовой

В статье, посвященной взаимоотношениям Иосифа Бродского и Наума Коржавина, поэт и писатель Григорий Шурмак вспоминает, как в августе 1973 года Громова «давала обед в честь друзей, имеющих общие киевские корни»: «Были Л. Шерешевский с женой, Н. Коржавин, уже нацеленный на отъезд в эмиграцию, Т. Глушкова и мы с сыном» [Шурмак 2003]. Поэты, присутствовавшие на этом обеде, познакомились еще в 1930-е годы: все они занимались в литературном кружке при газете «Юный пионер», которым руководила Громова [Шерешевский 1990: 35]. Громова также поддерживала контакты с вдовой погибшего в войну Павла Винтмана Зинаидой Сагалович<sup>17</sup>. Кроме того, Громова продолжала переписываться с киевлянкой О.М. Светличной, участвовавшей в деятельности подполья в период оккупации.

Контакты с Шерешевским Громова восстановила в 1956 году — после его реабилитации и переезда в Горький<sup>18</sup>. В письме от 8 июня 1963 года он жаловался, что за десять лет жизни в Горьком «ни одной строки не удалось пробить без долгого и изнурительного боя с дураками и трусами»<sup>19</sup>. В том же году Громова стремилась помочь ему с обменом горьковской квартиры на московскую<sup>20</sup> — переехать он смог только в 1972 году, вероятно, не без ее участия. Кроме того, по просьбе Шерешевского Громова оказывала протекцию горьковскому драматургу Ю. Волчку в процессе его принятия в Союз писателей<sup>21</sup>.

---

16 Это особенно важно в отношении биографий писателей, поскольку в поле литературы практически нет стабильных «постов» и позиций [Бурдьё 2005: 383].

17 Подробнее о Винтмане см.: [Lapidus 2014: 164—165]. Умерший человек может оставаться «членом» сети, если остальные участники поддерживают память о нем [Crăik 2009].

18 В 1944 году, после полугода службы в армии, Шерешевский был арестован и находился в заключении до 1953 года.

19 Письмо Шерешевского Л.В. Громовой А.Г. от 8.06.1963 г. // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 280. Л. 3.

20 Письмо Шерешевского Л.В. Громовой А.Г. от 6.11.1963 г. // Там же. Л. 5.

21 Там же.

Переписка Громовой с Григорием Шурмаком<sup>22</sup> сохранилась с 1955 года — в письме он жаловался на литературные неудачи: в 1951 году его пьесу «В Парижской Коммуне» отклонили в Комитете по делам искусств, статью по эстетике не стали печатать в «Вопросах философии»<sup>23</sup>. В 1962 году Шурмак отправляет Громовой черновик романа о войне «Нас время учило», названного по строке из песни Булата Окуджавы<sup>24</sup>; в 1964 году Громова пытается помочь с его публикацией в «Юности» («Страшно рад, что роман нравится Аксену. Если это выльется в успех — то успехом я буду обязан вам»<sup>25</sup>), однако рукопись отклоняют. В итоге книга вышла только в 1989 году.

Среди киевлян, сохранявших устойчивые контакты с А.Г. Громовой, был украиноязычный писатель Л.С. Первомайский (1908—1973). Громова выступала переводчиком Первомайского (за 1959—1960 годы она перевела шесть его рассказов) и его «литературным агентом» в Москве. Отношения с Первомайским, очевидно, сложились у Громовой еще до войны — киевский поэт Л.Н. Вышеславский считал его «поэтическим учителем» Павла Винтмана [Вышеславский 1990: 3]. В письме 11 марта 1960 года Первомайский благодарил Громову за «устройство» рассказа в «Дружбу народов»<sup>26</sup>. Поскольку в 1949 году Первомайский, будучи евреем (его настоящее имя Илья Шлёмович Гуревич), подвергся жесткой критике и обвинениям в еврейском национализме, на протяжении 1950-х годов его публикации в Киеве оставались «выборочными»<sup>27</sup>. Отношения с Громовой позволяли Первомайскому публиковаться хотя бы в переводах.

Громова, таким образом, стремилась лоббировать интересы своих земляков в Москве; в свою очередь, общение в рамках сети позволяло ей сохранять свою киевскую идентичность.

### «Фантастическая шарашка наша»<sup>28</sup>: сеть писателей-фантастов

В заметке 1975 года о своих визитах в СССР Станислав Лем подчеркивал особое координационное значение домашних собраний у Громовой:

Ариадна Громова, Рафаил Нудельман и Александр Мирер были со мной повсюду: на бесчисленных встречах с читателями, в редакциях журналов и издательствах — старались показать мне Москву. <...> Квартира Ариадны Громовой во время каждого моего пребывания в Москве превращалась в нечто вроде штаба, где было

22 В 1949 году Шурмак переехал в Донецк и работал там директором школы рабочей молодежи. В конце 1950-х он вернулся в Киев. См. подробнее: [Шурмак 2020].

23 Письмо Шурмака Г.М. Громовой А.Г. от 18.11.1955 г. // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 281. Л. 2.

24 Там же. Л. 18.

25 Там же. Л. 22.

26 Письмо Первомайского Л. Громовой А.Г. от 11.03.1960 г. // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 237. Л. 6.

27 В письме от 29 марта 1960 г. Первомайский сетовал: «Но каковы мои киевские друзья? Мало того, что они закрыли для меня доступ во все киевские редакции, длинные их руки достают и до Москвы» (см.: Там же. Л. 10). О биографии Первомайского см. Первомайский Леонид // Электронная еврейская энциклопедия (<https://eleven.co.il/jews-in-world/literature-journalism/13176/> (дата обращения: 20.12.2020)).

28 Выражение из письма А.Н. Стругацкого брату от 8 декабря 1964 г. [Стругацкие 2009: 262].

полно народу, где составлялись планы на ближайшие дни, просматривались последние издания, переводы, статьи [Лем 1975: 251—252].

О встречах дома у Громовой говорят многие мемуаристы. Харьковский физик и популяризатор фантастики М.И. Каганов вспоминает, что на одной из встреч с Лемом дома у Громовой выступал со своими песнями А.И. Галич [Каганов 2006]. Московский фантаст А.И. Мирер рассказывает, как для Лема в «доме фантастики» — квартире Громовой — пел Владимир Высоцкий [Мирер 1990]. Писательница Галина Щербакова называет дом Громовой «явочной квартирой фантастов тех времен»; кроме фантастов в квартире можно было встретить «экстрасенсов и нумерологов» [Щербакова 2009]. Израильский фантаст Геннадий Вальдберг вспоминает, как был приглашен к Громовой после обсуждения фильма Андрея Тарковского «Солярис», состоявшегося на Мосфильме: Громова консультировала молодого писателя и позволила пользоваться обширной домашней библиотекой<sup>29</sup>.

Собрания у Громовой были достаточно регулярны: Рафаил Нудельман вспоминал, как после семинара фантастов в редакции издательства «Молодая гвардия» он сам, А.Б. Стругацкий, А.И. Мирер, М.Т. Емцев и Е.И. Парнов отправились домой к Громовой:

Потом семинар как-то незаметно распался на группы, и обнаружилось, что Аркадий и несколько других едут к Громовой; взяли и меня. ...с тех пор так оно и пошло на долгие месяцы — встречи на семинаре или в редакции у Клюевой (редактора научно-приключенческой и фантастической литературы в «Молодой гвардии». — М.Л.), возбужденные разговоры о делах и очередных планах, а затем — магазин, Большая Грузинская, допоздна у Громовой, коньяк и колбаса [Нудельман 2009: 66].

Литературное объединение писателей-фантастов при издательстве «Молодая гвардия», семинары которого упоминает Нудельман, было образовано в 1962 году: в московское отделение вошли, помимо Громовой, А.Н. Стругацкий, А.Л. Полищук, С.Ф. Гансовский, А.П. Днепров, М.Т. Емцев, Е.И. Парнов, А.И. Мирер; ленинградское объединение составили Г.С. Гор, Г.С. Мартынов, И.И. Варшавский, Б.Н. Стругацкий; бакинское — Г.С. Альтов (Альтшуллер), В.Н. Журавлева, Е.Л. Войскунский, И.Б. Лукодянов<sup>30</sup>. Взаимодействие в этой институциональной среде, очевидно, и способствовало развитию сетевых отношений вокруг Громовой.

Многие авторы, входившие в литературное объединение, принадлежали к «социально-философскому» направлению в советской фантастике: они стремились отойти от рамок «ближнего предела» и «предвидеть будущее»<sup>31</sup>, поверять рационализм этической рефлексией, отстаивали свободу высказывания («приключения мысли») и в целом отличались неконформистскими, анти-авторитарными взглядами.

Одной из важнейших функций сети фантастов была помощь в публикации «труднопроходимых» текстов. В 1961 году Геннадий Гор обещал помочь Гро-

29 «Среди этих книг попадались раритеты, марксовский Достоевский, сабашниковский Брюсов, “Скорпион” с Балтрушайтисом и Сологубом» [Вальдберг 2019].

30 Коллективное письмо писателей-фантастов в ЦК ВЛКСМ, черновик, б/д // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 317. Л. 5.

31 Цитата из «манифеста» этого направления [Нудельман 1964: 24]. Подробнее о «социально-философском» направлении см.: [Геллер 1985; Кукулин 2007].

мовой с публикацией романа «Поединок с собой» в ленинградских журналах. 19 июня он писал, что поговорит с редакторами журналов «Звезда» Г.К. Холоповым и «Нева» С.А. Ворониным<sup>32</sup>, 6 июля передал роман Д.А. Гранину<sup>33</sup>; в сентябре 1961 года рукопись была в журнале «Звезда» на рецензии у М.Л. Слонимского, который дал на нее негативный отзыв<sup>34</sup>. В итоге роман был опубликован в 1962 году в журнале «Урал»<sup>35</sup>.

Сетевые связи помогали координировать публичные действия во время идеологических кампаний против фантастов социально-философского направления. Одна из таких кампаний произошла в 1966 году: в январе в «Известиях» фантаст старшего поколения В.И. Немцов (1907—1994) подверг критике «упрощение законов общественного развития» в произведениях Стругацких [Немцов 1966]; на эту статью публично ответил И.А. Ефремов [Ефремов 1966] и ленинградские критики Е.П. Брандис и В.И. Дмитриевский [Брандис, Дмитриевский 1966], упрекнувшие Немцова в «вульгарно-социологическом подходе». 5 марта того же года отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС направил начальству записку «О недостатках в издании научно-фантастической литературы», подписанную А.Н. Яковлевым<sup>36</sup>. В ответ Громова направила письмо в секретариат правления СП СССР, в котором потребовала провести широкое совещание по вопросам научной фантастики, «попытаться оберечь интересы писателей»<sup>37</sup>. Фантасты социально-философского направления в этой ситуации попытались предложить оппонентам публичную дискуссию, но в 1966 году это было уже невозможно.

Другой, не менее важной, функцией сети фантастов стала взаимная поддержка в системе литературных институций, в первую очередь в рамках Союза писателей СССР. В 1964 году по рекомендации А.Г. Громовой в члены Союза писателей были приняты А.Н. и Б.Н. Стругацкие [Стругацкие 2009: 145], в 1966 году она рекомендовала для приема Е.И. Парнова и С.Ф. Гансовского<sup>38</sup>.

Громова стремилась распространять информацию о молодых авторах, «продвигать» их в литературных кругах, о чем сказано в письме А.Н. Стругацкого брату от 18 октября 1962 года:

Сверхъестественными усилиями А.Г. Громовой «Возвращение» читают все более или менее значительные работники советской литературы. На сей предмет она выморщила у меня три экземпляра и пустила их по знакомым — а знакомые у нее почтенные [Стругацкие 2008: 614]<sup>39</sup>.

32 Письмо Гора Г.С. Громовой А.Г. от 19.06.1961 г. // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп.1. Д. 194. Л. 1.

33 Письмо Гора Г.С. Громовой А.Г. от 6.07.1961 г. // Там же. Л. 2.

34 Письмо Гора Г.С. Громовой А.Г. от 15.09.1961 г. // Там же. Л. 3—4.

35 Урал. 1962. № 9. С. 75—109; № 10. С. 95—127; № 11. С. 58—93.

36 В то время Яковлев принадлежал к антилиберальному лобби; причиной появления этой записки мог быть антисемитизм, характерный для круга, к которому принадлежал тогда этот партийный функционер (см.: [Митрохин 2003: 133]). Обвинения могли быть инициированы фантастами старшего поколения — А. Казанцевым или В. Немцовым [Кукулин 2017а].

37 Письмо А.Г. Громовой в Секретариат Правления СП СССР, б/д // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 317. Л. 29—33.

38 Рекомендации, данные А.Г. Громовой Е.И. Парнову и С.Ф. Гансовскому для вступления в СП СССР // Там же. Д. 325. Л. 3—4.

39 В этом пассаже речь идет о повести Стругацких «Возвращение (Полдень, 22-й век)», которая впервые вышла в 1961 году, а с 1967 года переиздавалась в новой версии под названием «Полдень, XXII век (Возвращение)». В первоначальном варианте были

Сеть фантастов активно пользовалась возможностями взаимодействия, которые обеспечивались институциональной системой. В марте 1968 года московский фантаст А.И. Мирер напоминал Громовой о прозвучавшей на «фантаст-обед» идее «собраться своей компанией всерьез»: организовать творческий семинар московских и ленинградских фантастов в Переделкино, который финансировался бы Литфондом<sup>40</sup>. В феврале 1969 года Е.Л. Войскунский отправил Громовой письмо, в котором предлагал провести всесоюзное совещание писателей-фантастов в Баку («...будет спокойней: подальше от лишних глаз и ушей»), заручившись поддержкой местного отделения Союза писателей<sup>41</sup>.

Несмотря на то что писатели чувствовали себя во враждебном окружении (об этом говорит реплика Войскунского), они стремились освещать некоторые из семинаров в печати. К примеру, в 1966 году Б.С. Мейлах просил А.Г. Громову, Е.И. Парнова и Ю.И. Кагарлицкого подготовить отчеты о прошедшем в Ленинграде семинаре:

Гор пишет в «Литературной России», но нужно обеспечить отчеты в «Знании — силе», «Юном технике», «Юности», «Молодой гвардии», «Ниве». <...> Разверните бурную деятельность. «Известия», «Комс[омольскую] правду» и «Сов[етскую] культуру» обеспечим отсюда<sup>42</sup>.

Иначе говоря, часто сетевые отношения формировались благодаря, а не вопреки существовавшим литературным институтам.

## Сеть западных исследователей фантастики

В октябре 1974 года к Громовой пытался попасть, но не застал ее дома филолог, сотрудник Сорбонны Андре Монье, приехавший на месяц в Москву. Монье представлялся «другом вашего друга Миши Геллера» и передавал его письмо Громовой<sup>43</sup>. Историк Михаил Геллер, эмигрировавший из СССР в Польшу в 1957 году, с 1969 года жил во Франции и был в СССР табуированной, непоминаемой фигурой; по взглядам он был близок к советским диссидентам. В некоторых случаях, таким образом, эмигранты из СССР за рубежом могли соединять славистов с советскими литераторами.

Монье не был единственным славистом, заинтересованным в общении с советскими фантастами. Американский филолог Джон Глэд в 1968 году приехал в СССР по программе академических обменов с США; в 1970 году в Университете Нью-Йорка он защитил диссертацию «Русская советская научная фантастика и связанная с ней критическая деятельность» [Glad 1970], подготовленную на кафедре русской советской литературы МГУ. Диссертация — по словам Рафаила Нудельмана, высказанным в письме Станиславу Лему от 8 декабря 1985 года, — была написана на основе «частных разговоров» с Громовой и дру-

---

фрагменты о Второй мировой войне и о лагерях ГУЛАГа, при подготовке повести к печати вычеркнутые цензурой.

40 Письмо Мирера А.И. Громовой А.Г. от 4.03.1968 г. // ЦГАМ. Ф. Л-194. Оп. 1. Д. 229. Л. 2.

41 Письмо Войскунского Е.Л. Громовой А.Г. от 12.02.1969 г. // Там же. Д. 182. Л. 3.

42 Письмо Мейлаха Б.С. Громовой А.Г., б/д // Там же. Д. 228. Л. 9.

43 Письмо Монье А. Громовой А.Г. от 10.10.1974 г. // Там же. Д. 232. Л. 1.

гими фантастами [Лем, Нудельман 2021: 230]. Общение Гледа с советскими авторами продолжилось и потом: в письме от 5 мая 1973 года он договаривался с Громовой о встрече в июне; состоялась ли эта встреча, мне пока установить не удалось<sup>44</sup>.

С 1971 года сохранилась переписка Громовой с филологом и исследователем фантастики Дарко Сувином. Сувин родился в Югославии, защитил диссертацию в Университете Загреба и в 1969 году эмигрировал в Канаду, где стал профессором в Университете Мак-Гилл в Монреале [Wegner 2011: 10–11]. На момент начала переписки Сувин активно занимался проблематикой утопии в научно-фантастической литературе. В письме от 13 января 1971 года он благодарит Громову и Нудельмана за подарки, переданные через известного американского фантаста Фредерика Пола в октябре 1970-го и предлагает Громовой написать эссе о связи Брюсова и Уэллса<sup>45</sup>. В 1971 году Сувин занимался составлением библиографии советской фантастики [Suvin 1971]. Коммуникация с Громовой была ему необходима, в частности, для понимания того, как развивается советская фантастика.

В 1974 году Сувин предлагал Громовой и Нудельману подготовить статьи для специального выпуска журнала «Science Fiction Studies»<sup>46</sup>, посвященного творчеству Филиппа Дика и Урсулы Ле Гуин<sup>47</sup>. Несмотря на такую возможность, Громовой не удалось подготовить ни одной статьи для западных журналов; безусловно, здесь нужно учесть те риски, которые создавали публикации на Западе для советских авторов.

## Громова как посредник и культурный менеджер

Важной чертой деятельности Громовой было стремление соединять разные круги общения — быть посредником («мостом») между разными сообществами. К примеру, в январе 1965 года она просила И.Л. Сельвинского (знакового ей с киевских времен: Сельвинский переписывался с П.И. Винтманом [Шерешевский 1990: 36]) поддержать «фантастические стихи» Е.И. Парнова<sup>48</sup>. В марте 1968 года Громова рекомендовала ленинградскому филологу Б.С. Мейлаху ученых, интересующихся футурологией и научной фантастикой: заведующего кафедрой научного коммунизма Пермского государственного университета З.И. Файнбурга, московских футурологов И.В. Бестужева-Ладу и Э.А. Араб-оглы, харьковских физиков М.И. Каганова и И.М. Любарского, томских социологов В.Н. Сагатовского и В.И. Бахштановского<sup>49</sup>.

В отличие от многих советских писателей 1930–1950-х годов, которые находились на положении *de facto* государственных служащих и боялись создавать кружки, чтобы не быть обвиненными в «групповщине» и — еще хуже — в «создании организации» [Антипина 2005: 354–358], Громова выстраивала

44 Письмо Гледа Дж. Громовой А.Г. от 3.05.1973 г. // Там же. Д. 232. Л. 5.

45 Письмо Сувина Д. Громовой А.Г. от 13.01.1971 г. // Там же. Д. 261. Л. 1.

46 Журнал был основан Сувином совместно с Р.Д. Мулленом из Университета Индианы.

47 Письмо Сувина Д. Громовой А.Г. от 8.05.1974 г. // Там же. Л. 27.

48 Письмо Громовой А.Г. Сельвинскому И.Л. от 5.01.1965 г. // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1160. Оп. 1. Д. 214. Л. 1.

49 Письмо Громовой А.Г. Мейлаху Б.С. от 15.03.1968 г. // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 3128. Оп. 1. Д. 184. Л. 3.

вокруг себя разветвленную сеть формальных и неформальных контактов. Новым по сравнению с 1930—1950-ми годами в этой модели было стремление писателей взаимодействовать между собой, объединяться в группы, самоорганизовываться. Изменилось само понимание литературной карьеры: теперь она осмыслялась не в смысле пути к должности, но как путь к занятию определенной социальной позиции — к примеру, участника литературного движения.

В годы оттепели страх быть обвиненным в «групповщине», безусловно, сохранялся (и был вполне обоснован — о чем говорит резкая критика авторов альманаха «Литературная Москва» [Майофис 2016] или «социально-философских фантастов» на уровне ЦК), но расширились возможности неформального взаимодействия (развивалась сфера неформальной публичности, увеличивалось число «тусовок» — литературных движений и приятельских сетей). Домашние собрания у Громовой создавали условия для взаимодействия, социализации молодых авторов, обмена идеями и книгами, а также — что особенно важно — координации публичных действий писателей в институциональной среде. Громова тем самым оказалась одним из архитекторов сложного ансамбля социальных связей и «анклавов свободного высказывания» [Велижев и др. 2021: 61], возникавших в обществе, где любые попытки автономной самоорганизации блокировались, но были распространены сети связей между «своими» в разного рода клановых и патрон-клиентских группировках. Умелая координация формальной и неформальной публичных сфер, взаимодействие внутри официальных советских институций литературы (Союза писателей, издательств, литературных объединений) и неофициальных пространств — иначе говоря, способность быть культурным менеджером и агентом-посредником — позволили Громовой сделать очень многое для развития «социально-философского» направления в позднесоветской фантастике. Пример Громовой позволяет говорить о взаимовлиянии по-разному институционализированных форм литературной коммуникации в позднем СССР, не всегда вписывающихся в дихотомическое разделение «официального» и «неофициального».

## Библиография / References

- [Айзенштадт 1991] — *Айзенштадт Я.И.* Записки секретаря Военного трибунала. Лондон: ОРІ, 1991.  
(*Ayzenshtadt Ya.I.* Zapiski sekretarya Voennogo tribunala. London, 1991.)
- [Антипина 2005] — *Антипина В.* Повседневная жизнь советских писателей 1930—1950-х гг. М.: Молодая гвардия, 2005.  
(*Antipina V.* Povsednevnaia zhizn' sovetskikh pisateley 1930—1950-kh gg. Moscow, 2005.)
- [Берг 2000] — *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000.  
(*Berg M.* Literaturokratiya. Problema prisvoeniya i pereraspredeleniya vlasti v literature. Moscow, 2000.)
- [Бестужев-Лада 2004] — *Бестужев-Лада И.В.* Свою счеты с жизнью. Записки футуролога о прошедшем и приходящем. М.: Алгоритм, 2004.  
(*Bestuzhev-Lada I.V.* Svoizu schety s zhizn'yu. Zapiski futurologa o proshedshem i prikhodyashchem. Moscow, 2004.)
- [Брандис, Дмитриевский 1966] — *Брандис Е., Дмитриевский В.* Фантасты пишут для всех! // Литературная газета. 1966. 1 февраля.

- (Brandis E., Dmitrievskiy V. Fantasy pishut dlya vsekh! // Literaturnaya gazeta. 1966. February 1.)
- [Бульчев 2009] — Бульчев К. Не отвлекайся... // Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1963—1966 гг. / Сост. С.П. Бондаренко, В.М. Курильский. Киев: НКП, 2009. С. 67.
- (Bulychev K. Ne otlekaysya... // Neizvestnye Strugatskie. Pis'ma. Rabochie dnevniki. 1963—1966 gg. / Ed. by S.P. Bondarenko, V.M. Kuril'skiy. Kiev, 2009. P. 67.)
- [Бурдые 2002] — Бурдые П. Биографическая иллюзия / Пер. с фр. Е. Мещеркиной // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2002. Т. 1. № 1. С. 75—84.
- (Bourdieu P. L'illusion biographique // Interaksiya. Interv'yu. Interpretatsiya. 2002. Vol 1. № 1. P. 75—84. — In Russ.)
- [Бурдые 2005] — Бурдые П. Поле литературы / Пер. с фр. М. Гронаса // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики / Сост. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. С. 365—473.
- (Bourdieu P. Le champ litteraire // Bourdieu P. Sotsial'noe prostranstvo: polya i praktiki / Ed. by N.A. Shmatko. Moscow; Saint Petersburg, 2005. P. 365—473. — In Russ.)
- [Вальдберг 2019] — Вальдберг Г. Воспоминания об Ариадне Громовой // Архив фантастики. 2019 ([http://archivsf.narod.ru/1947/gennadiy\\_valdberg/story\\_01.htm](http://archivsf.narod.ru/1947/gennadiy_valdberg/story_01.htm) (дата обращения: 11.11.2021)).
- (Val'dberg G. Vospominaniya ob Ariadne Gromovoy // Arkhiv fantastiki. 2019 ([http://archivsf.narod.ru/1947/gennadiy\\_valdberg/story\\_01.htm](http://archivsf.narod.ru/1947/gennadiy_valdberg/story_01.htm) (accessed: 11.11.2021)).)
- [Велижев и др. 2021] — Атнашев Т., Велижев М., Вайзер Т. Двести лет опыта. От буржуазной публичной сферы к российским режимам публичности // Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России / Сост. М. Велижев, Т. Атнашев, Т. Вайзер. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5—83.
- (Atnashev T., Velizhev M., Weiser T. Dvesti let opyta. Ot burzhuaznoy publichnoy sfery k rossiyskim rezhimam publichnosti // Nesovershennaya publichnaya sfera. Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii / Ed. by M. Velizhev, T. Atnashev, T. Weiser. Moscow, 2021. P. 5—83.)
- [Вельчинский, Миловидов 1990] — Вельчинский В.Г., Миловидов Б.А. А.Г. Громова: Библиография // Советская библиография. 1990. № 6. С. 50—52.
- (Vel'chinskiy V.G., Milovidov B.A. A.G. Gromova: Bibliografiya // Sovetskaya bibliografiya. 1990. № 6. P. 50—52.)
- [Вышеславский 1990] — Вышеславский Л.Н. О Павле Винтмане // Винтман П.И. Голубые следы. Киев: Дніпро, 1990. С. 1—3.
- (Vysheslavskiy L.N. O Pavle Vintmane // Vintman P.I. Golubye sledy. Kiev, 1990. P. 1—3.)
- [Геллер 1985] — Геллер Л. Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике. Лондон: OPI Ltd, 1985.
- (Geller L. Vselennaya za predelom dogmy. Razmysleniya o sovetsoy fantastike. London, 1985.)
- [Герович 2020] — Герович В. «Математический рай»: параллельная социальная инфраструктура послевоенной советской математики // Логос. 2020. Т. 30. № 2. С. 93—128.
- (Gerovich V. "Matematicheskii ray": parallel'naya sotsial'naya infrastruktura poslevoennoy sovetsoy matematiki // Logos. 2020. Vol. 30. № 2. P. 93—128.)
- [Гидденс, Саттон 2019] — Гидденс Э., Саттон Ф. Основные понятия в социологии / Пер. с англ. Е. Рождественской, С. Гавриленко; науч. ред. С. Гавриленко. 2-е изд. М.: Изд. дом НИУ ВШЭ, 2019.
- (Giddens A., Sutton P. Essential Concepts in Sociology. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Громова 1968] — Громова А.Г. В круге света // Антология советской фантастики. М.: Молодая гвардия, 1968. С. 118—262.
- (Gromova A.G. V krugе sveta // Antologiya sovetsoy fantastiki. Moscow, 1968. P. 118—262.)
- [Громова 1972] — Громова А.Г. Зигзаги фантастики // Литературная газета. 1972. 19 апреля.
- (Gromova A.G. Zigzagi fantastiki // Literaturnaya gazeta. 1972. April 19.)
- [Громова 1973] — Громова А.Г. Бесплодный спор с романом: [Рец. на фильм А. Тарковского «Солярис»] // Литературная газета. 1973. 7 марта.
- (Gromova A.G. Besplodnyy spor s romanom: [Retzenziya na fil'm A. Tarkovskogo "Solyaris"] // Literaturnaya gazeta. 1973. March 7.)
- [Губин 2020] — Губин Д. День в истории. 19 марта: в Киеве родился польский шляхтич, сочинивший украинскую песню о Сталине (о М.Ф. Рылском) // Украина.ру. 2020. 19 марта (<https://ukraina.ru/history/20200319/1027074661.html> (дата обращения: 24.03.2020)).
- (Gubin D. Den' v istorii. 19 marta: v Kieve rodilsya pol'skiy shlyakhtich, sochivnivshiy ukrainskuyu pesnyu o Staline (o M.F. Ryl'skom) // Ukraina.ru. 2020. March 19 (<https://ukraina.ru/history/20200319/1027074661.html> (accessed: 24.03.2020)).)
- [Ефремов 1966] — Ефремов И.А. Миллиарды граней будущего // Комсомольская правда. 1966. 28 января.
- (Efremov I.A. Milliardy graney budushchego // Kom-somol'skaya pravda. 1966. January 28.)



- [Зезина 1999] — *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950—60-е годы. М.: Диалог-МГУ, 1999. (*Zezina M.R.* Sovetskaya khudozhestvennaya intelligentsiya i vlast' v 1950—60-e gody. Moscow, 1999.)
- [Каганов 2006] — *Каганов М.* Из воспоминаний: я был знаком со Станиславом Лемом // Еврейская старина. 2006. № 11—12 (<http://berkovich-zametki.com/2006/Starina/Nomer11/Kaganov1.htm> (дата обращения: 08.03.2020)).
- (*Kaganov M.* Iz vospominaniy: ya byl znakov so Stanislavom Lemom // Evreyskaya starina. 2006. № 11—12 (<http://berkovich-zametki.com/2006/Starina/Nomer11/Kaganov1.htm> (accessed: 08.03.2020)).)
- [Каспэ 2018] — *Каспэ И.* В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Kaspe I.* V soyuze s utopiyey. Smyslovyye rubezhi pozdnesovetskoj kul'tury. Moscow, 2018.)
- [Кукулин 2007] — *Кукулин И.В.* Альтернативное социальное проектирование в советском обществе 1960—1970-х годов, или Почему в современной России не прижились левые политические практики // Новое литературное обозрение. 2007. № 88. С. 169—201.
- (*Kukulin I.V.* Al'ternativnoe sotsial'noe proektirovanie v sovetskom obshchestve 1960—1970-kh godov, ili Pochemu v sovremennoj Rossii ne prizhilis' levyye politicheskie praktiki // Novoe literaturnoe obozrenie. 2007. № 88. P. 169—201.)
- [Кукулин 2017а] — *Кукулин И.В.* Периодика для ИТР: советские научно-популярные журналы и моделирование интересов позднесоветской научно-технической интеллигенции // Новое литературное обозрение. 2017. № 145. С. 61—85.
- (*Kukulin I.V.* Periodika dlya ITR: sovetskie nauchno-populyarnyye zhurnaly i modelirovanie interesov pozdnesovetskoj nauchno-tehnicheskoy intelligentsii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 145. P. 61—85.)
- [Кукулин 2017б] — *Кукулин И.В.* Продисциплинарные и антидисциплинарные сети в позднесоветском обществе // Социологическое обозрение. 2017. Т. 16. № 3. С. 136—172.
- (*Kukulin I.V.* Prodisziplinarnyye i antidisciplinarnyye seti v pozdnesovetskom obshchestve // Sotsiologicheskoye obozrenie. 2017. Vol. 16. № 3. P. 136—172.)
- [Кукулин, Майофис 2017] — *Кукулин И., Майофис М.* Анализ социальных сетей в исторической социологии культуры (на материале советской детской литературы 1954—1957 годов) М., 2017. Препринт SSRN ([https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2981561](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2981561) (дата обращения: 01.11.2019)).
- (*Kukulin I., Mayofis M.* Analiz sotsial'nykh setey v istoricheskoy sotsiologii kul'tury (na materiale sovetskoy detskoj literatury 1954—1957 godov). Moscow, 2017. Preprint SSRN ([https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2981561](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2981561) (accessed: 01.11.2019)).)
- [Лем 1975] — *Лем С.* Воспоминания // Книга друзей / Сост. В. Борисов. М.: Правда, 1975. С. 249—255.
- (*Lem S.* Vospominaniya // Kniga družey. Ed. by V. Borisov. Moscow, 1975. P. 249—255.)
- [Лем, Нудельман 2021] — *Лем С., Нудельман Р.* Лабиринты и маски: письма и статьи / Сост. и пер. польских текстов В.И. Язневича, В.И. Борисова. Иерусалим: Млечный путь, 2021.
- (*Lem S., Nudel'man R.* Labirinty i maski: pis'ma i stat'i / Ed. by V.I. Yaznevich, V.I. Borisov. Jerusalem, 2021.)
- [Лямина, Самовер 2017] — *Лямина Е.Э., Самовер Н.В.* «Беспечен как Лафонтен»: заработки, доходы и жизненные стратегии И.А. Крылова // Семиотика поведения и литературные стратегии: Лотмановские чтения — XXII. Вып. 3 / Сост. М.С. Неклюдова, Е.П. Шумилова. М.: Изд-во РГГУ, 2017. С. 64—128.
- (*Lyamina E.E., Samover N.V.* "Bespechen kak Lafonten": zarabotki, dokhody i zhiznennyye strategii I.A. Krylova // Semiotika povedeniya i literaturnyye strategii: Lotmanovskie chteniya — XXII. Iss. 3 / Ed. by M.S. Neklyudova, E.P. Shumilova. Moscow, 2017. P. 64—128.)
- [Майофис 2016] — *Майофис М.Л.* Двухпартийная организация и двухпартийная литература? Политическое воображение советских писателей и становление позднесоветской культурной парадигмы (конец 1956 — начало 1957 гг.) // Ab Imperio. 2016. № 3. С. 267—309.
- (*Mayofis M.L.* Dvukhpartijnaya organizatsiya i dvukhpartijnaya literatura? Politicheskoye voobrazhenie sovetskikh pisateley i stanovlenie pozdnesovetskoj kul'turnoy paradigmy (konets 1956 — nachalo 1957 gg.) // Ab Imperio. 2016. № 3. P. 267—309.)
- [Мирер 1990] — *Мирер А.И.* Наперекор судьбе: [Об А. Громовой] // Советская библиография. 1990. № 6. С. 41—44.
- (*Mirer A.I.* Naperekor sud'be: [Ob A. Gromovoy] // Sovetskaya bibliografiya. 1990. № 6. P. 41—44.)
- [Митрохин 2003] — *Митрохин Н.* Русская партия. Движение русских националистов в СССР. 1953—1985 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

- (*Mitrokhin N.* Russkaya partiya. Dvizhenie russkikh natsionalistov v SSSR. 1953—1985 gody. Moscow, 2003.)
- [Немцов 1966] — Немцов В. Для кого пишут фантасты? // Известия. 1966. 18 января. (*Nemtsov V.* Dlya kogo pishut fantasty? // IZvestiya. 1966. January 18.)
- [Нудельман 1964] — Нудельман Р. Возвращение со звезд. Мысли о научной фантастике // Техника—молодежи. 1964. № 5. С. 24—25.
- (*Nudel'man R.* *Rafail.* Vozvrashchenie so zvezd. Mysli o nauchnoi fantastike // Tekhnika—molodezhi. 1964. № 5. P. 24—25.)
- [Нудельман 1984] — Н[удельман] Р. Obituary/Necrologie // Canadian-American Slavic Studies. 1984. Vol. 18. № 1—2. P. 152.
- (*N[udel'man] R.* Obituary/Necrologie // Canadian-American Slavic Studies. 1984. Vol. 18. № 1—2. P. 152.)
- [Нудельман 2009] — Нудельман Р.И. Встречи и расставания // Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1963—1966 гг. / Сост. С.П. Бондаренко, В.М. Курильский. Киев: НКП, 2009. С. 65—66.
- (*Nudel'man R.I.* Vstrechi i rasstavaniya // Neizvestnye Strugatskie. Pis'ma. Rabochie dnevniki. 1963—1966 gg. / Ed. by S.P. Bondarenko, V.M. Kuril'skiy. Kiev, 2009. P. 65—66.)
- [Стругацкие 2008] — Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1942—1962 гг. / Сост. С.П. Бондаренко, В.М. Курильский. М.: АСТ; Донецк: НКП, 2008.
- (*Neizvestnye Strugatskie.* Pis'ma. Rabochie dnevniki. 1942—1962 gg. / Comp. by S.P. Bondarenko, V.M. Kuril'skiy. Moscow, Donetsk, 2008.)
- [Стругацкие 2009] — Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1963—1966 гг. / Сост. С.П. Бондаренко, В.М. Курильский. Киев: НКП, 2009.
- (*Neizvestnye Strugatskie.* Pis'ma. Rabochie dnevniki. 1963—1966 gg. / Ed. by S.P. Bondarenko, V.M. Kuril'skiy. Kiev, 2008.)
- [Хархордин 2016] — Хархордин О.В. Обличать и лицемерить: генеалогия российской личности. 2-е изд. СПб.: Изд-во ЕУ СПб, 2016.
- (*Kharkhordin O.V.* Oblichat' i litsemerit': genealogiya rossiyskoy lichnosti. 2<sup>nd</sup> ed. Saint Petersburg, 2016.)
- [Шерешевский 1990] — Шерешевский Л.В. Всего несколько встреч // Винтман П.И. Голубые следы. Киев: Дніпро, 1990. С. 35—37.
- (*Sheresheskiy L.V.* Vsego neskol'ko vstrech // Vintman P.I. Golubye sledy. Kiev, 1990. P. 35—37.)
- [Шурмак 2003] — Шурмак Г.М. Иосиф Бродский — Наум Коржавин: притяжение и отталкивание // Континент. 2003. № 116 (<https://magazines.gorky.media/continent/2003/116/iosif-brodskij-8212-naum-korzhasvin-prityazhenie-i-ottalkivanie.html> (дата обращения: 29.03.2020)).
- (*Shurmak G.M.* Iosif Brodskiy — Naum Korzhavin: prityazhenie i ottalkivanie // Kontinent. 2003. № 116 (<https://magazines.gorky.media/continent/2003/116/iosif-brodskij-8212-naum-korzhasvin-prityazhenie-i-ottalkivanie.html> (accessed: 29.03.2020)).)
- [Шурмак 2020] — Шурмак Г.М. Моя тропа... // Интернет-журнал «Самиздат» ([http://samlib.ru/s/spiridonow\\_a\\_s/shurmak.shtml](http://samlib.ru/s/spiridonow_a_s/shurmak.shtml) (дата обращения: 29.03.2020)).
- (*Shurmak G.M.* Moya tropa... // Internet-zhurnal "Samizdat". ([http://samlib.ru/s/spiridonow\\_a\\_s/shurmak.shtml](http://samlib.ru/s/spiridonow_a_s/shurmak.shtml) (accessed: 29.03.2020)).)
- [Щербаклова 2009] — Щербаклова Г.Н. Люди одной крови // Если. 2009. № 1. С. 280—283.
- (*Shcherbakova G.N.* Lyudi odnoy krovi // Esli. 2009. № 1. P. 280—283.)
- [Эггелинг 1999] — Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежнев. 1953—1970 гг. / Пер. с нем. Л. Молчанова. М.: АИРО — XX, 1999.
- (*Eggeling W.* Die sowjetische Literaturpolitik 1917 bis 1932. Von der Vielfalt zur Bolschewisierung der Literatur, 1917 bis 1932. Moscow, 1999. — In Russ.)
- [Barkey 2009] — Barkey K. Historical Sociology // The Oxford Handbook of Analytical Sociology / Ed. by Peter Hedstrom and Peter Bearman. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 712—733.
- [Brudny 2000] — Brudny Y.M. Reinventing Russia. Russian Nationalists and the Soviet State, 1953—1991. Cambridge; London: Harvard University Press, 2000.
- [Craik 2009] — Craik K.H. Reputation: a network interpretation. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
- [Glad 1970] — Glad J.P. Russian Soviet science fiction and related critical activity. PhD thesis. New York, 1970.
- [Granovetter 1973] — Granovetter M.S. The Strength of Weak Ties // American Journal of Sociology. 1973. Vol. 78. № 6. P. 1360—1380.
- [Ivanauskas 2014] — Ivanauskas V. 'Engineers of the Human Spirit' During Late Socialism: The Lithuanian Union of Writers Between Soviet Duties and Local Interests // Europe-Asia Studies. 2014. Vol. 66. № 4. P. 645—665.
- [Lapidus 2014] — Young Jewish Poets Who Fell as Soviet Soldiers in the Second World War / Ed. by Rina Lapidus. London; New York: Routledge, 2014.
- [Suvin 1971] — Suvin D. Russian Science Fiction, 1956—1970: A Bibliography. Elizabethtown; New York: Dragon Press, 1971.

[Voronkov, Zdravomyslova 2002] — *Voronkov V., Zdravomyslova E.* The Informal Public in Soviet Society: Double Morality at Work // *Social Research*. 2002. Vol. 69. № 1. P. 49—69.

[Wegner 2011] — *Wegner P.E.* Foreword: Crossing the Border with Darko Suvin // Darko Suvin:

*A Life in Letters* / Ed. by P.E. Wegner. Washington: Paradoxa, 2011. P. 9—20.

[White 2008] — *White H.C.* Identity and Control: How Social Formation Emerge. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2008.

Анна Писманик

# «Лианозовский круг» и изобретение новых режимов публичности в СССР 1950—1960-х годов<sup>1</sup>

Anna Pismanik

“Lianozovo circle” and the Invention of New Regimes of Publicity in USSR in the 1950s and 1960s

**Анна Писманик** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», студентка) [anna.pismanik@gmail.com](mailto:anna.pismanik@gmail.com).

**Anna Pismanik** (Student, National Research University “Higher School of Economics”), [anna.pismanik@gmail.com](mailto:anna.pismanik@gmail.com).

**Ключевые слова:** *Лианозовская школа*, Оскар Рабин, советская неофициальная культура, публичная сфера, домашние собрания

**Key words:** *Lianozovo school*, Oskar Rabin, soviet nonofficial culture, public sphere, home salons

УДК: 821.161.1+82-95+7.038.6+316.733+316.454.54  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_140

UDC: 821.161.1+82-95+7.038.6+316.733+316.454.54  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_140

В статье производится попытка концептуализации «Лианозовской школы» как новаторского проекта по производству альтернативной публичной сферы. Сопоставительный анализ «Лианозовской школы» с другими неофициальными домашними собраниями начала 1960-х годов, реконструкция регламента лианозовских «воскресений», а также контекстуализация деятельности «лианозовцев» среди социокультурных тенденций эпохи оттепели позволяют построить модель канонизации «Лианозовской школы» и конкретизировать ее институциональное значение для дальнейшего развития неофициальной культуры.

In this article the *Lianozovo school* is conceptualized as an innovational project that has produced an alternative public sphere. The author attempts to construct a model of role of the *Lianozovo school* in the development of unofficial culture and the schools subsequent canonization, using a comparative analysis of *Lianozovo school* and other unofficial home salons of the early 1960-s, the reconstruction of the procedures of Lianozovo Sundays, and addressing the activity of Lianozovo members in the context of the socio-cultural tendencies of the Khrushchev Thaw.

*Памяти Владимира Орлова*

Вторая половина 1950-х в СССР — период возникновения и интенсивного развития новых культурных форм. Первые независимые публичные дискуссии, эстетическое переоткрытие повседневности — все это придало импульс не только заметному оживлению публичной сферы, но и рождению публики, толерантной к «странному» искусству, не совпадающему с примитивным мимесисом социалистического реализма 1930—1940-х — что, в свою очередь, послужило необходимым условием для постепенного становления неофициальной культуры.

Ее агентам пришлось заново изобретать институты, по своим функциям де-факто заменявшие институты официальной культуры и конкурировавшие

1 Исследование выполнено в рамках проекта «Сети и институты в советской литературе», реализуемого в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» в составе мегапроекта «Литература как культурная практика и социальный опыт».

с ними. Впервые за долгое время художники и литераторы, чья эстетическая программа расходилась с принципами соцреализма, могли попытаться реализовать свою тягу к формированию собственной аудитории, к возможности сделать собственное эстетическое высказывание объектом дискуссии. Среди феноменов, порожденных этим импульсом, — первые самиздатские сборники и библиотеки и домашние интеллектуальные собрания (по большому счету направленные на сублимацию нереализованного опыта публичного интеллектуального разговора, а также на выстраивание защитных от внешней среды психологических связей и выработку новых языков описания искусства и действительности). И самиздатские публикации, и домашние собрания принципиально важны как два наиболее успешных эксперимента по созданию новых режимов публичности [Велижев и др. 2021: 51], порождавших непривычные для тогдашнего СССР пространства и стратегии производства высказываний.

В фокусе моего внимания — несколько сюжетов из истории московских домашних интеллектуальных собраний, еще только ожидающей своего полноценного описания. Подобное внимание обуславливается необходимостью не только заполнить лакуны в истории советской культуры, но и конкретизировать методы, с помощью которых на протяжении всех 1960-х годов эта культура формировалась как отдельное, автономное субполе с собственными институтами.

При создании этого субполя домашние собрания сыграли одну из ключевых ролей — именно в их рамках разрабатывались те «правила игры», правила производства высказываний (в широком смысле этого понятия — как любого процесса означивания), которые стали фундаментом неофициальной культурной жизни во всем разнообразии включенных в нее практик. Центральным сюжетом моего исследования станут собрания художников и поэтов в комнате художника Оскара Рабина в бараке, находившемся в подмосковном поселке Севводстрой вблизи железнодорожной станции Лианозово. Насколько можно судить, эти собрания имели огромное влияние на формирование альтернативной публичной сферы и на неофициальную культуру вплоть до «Бульдозерной выставки», инициированной Александром Глезером и Оскаром Рабиным, — второй был одной из центральных фигур «Лианозовской школы».

Выбор «Лианозовской школы» как главного объекта рассмотрения обуславливается не его хронологическим первенством — домашние собрания, особенно конфиденциальные, существовали даже в начале 1950-х годов [Кулаков 1999: 340—351] — но принципиально новым статусом, которым участники лианозовских собраний наделяли осуществляемые ими артистические практики: судя по всему, именно в Севводстрое возник тот режим публичности, при котором уже имевшая место к концу 1950-х годов практика показа художниками своих работ получила первое институциональное оформление. Однако речь здесь идет не только об институционализации уже существовавших культурных явлений — факторе, безусловно, важном, — но и о создании имплицитно «вшитой» в саму материю артистической жизни системы конвенций и правил, регулирующих доступ к высказыванию и, более того, всю структуру отношений между акторами.

Сопоставительный анализ домашних собраний призван раскрыть этот тезис и ответить на вопрос, какую именно инновацию внесли лианозовские собрания в схемы социализации и самореализации агентов неофициальной культуры.

Однако анализ домашних собраний не единственная цель, которую я преследую в данной работе. Не менее важен целый ряд сюжетов, каждый из ко-

торых в той или иной мере связан с процессом кристаллизации альтернативной публики. Первый из них — это возникновение института репутации, имеющего большое значение в социальных группах, только находящихся в процессе выработки релевантных для них конвенций. Второй сюжет связан с развитием в 1960-е годы подпольного рынка неофициального искусства и с его влиянием как на формирование канона неофициальной культуры, так и на самоощущение ее агентов, в чьих глазах появление институализированного спроса было дополнительным знаком легитимности их творчества. В-третьих, я хотела бы обратить внимание на процесс постепенного конструирования «неофициальной» публикой системы культурных нарративов о ее ключевых акторах или, иными словами, мифологии, необходимой для укрепления генерализирующих логик альтернативной социальности. Постепенная эволюция института домашних собраний являлась условием развития перечисленных процессов, то есть непосредственным отражением растущего осознания неофициальной публикой самой себя.

Несмотря на то что о «Лианозовской школе» уже существует обширная исследовательская литература (см., например: [Там же; Зыкова и др. 2021]<sup>2</sup>), перечисленные выше аспекты деятельности «лианозовцев» кажутся мне в ней недостаточно акцентированными. Рассмотрение того, как их артистический быт порождал новые формы коммуникации, а также той роли, которую в этом процессе играла публика, станет лейтмотивом моей статьи.

Применительно к советскому обществу становится особенно заметной условность представлений о публичной сфере как о связанной и статичной структуре. Термин «режимы публичности» проблематизирует эту связанность, поскольку указывает на потенциальное многообразие синхронно сосуществующих форм производства публичных высказываний. Перечисленные выше социальные и художественные феномены представляются мне многообразными путями выработки альтернативных режимов публичности, которые трансформировали модели социализации, предлагаемые официальным полем, под условия «неподцензурной» жизни.

## 1. Картография пространства

Разработка новых режимов и структур публичной коммуникации началась практически сразу же после смерти Сталина, и Лианозово было далеко не единственным местом, где происходило переизобретение социальных и артистических норм. Тем интереснее причины того, почему лианозовские собрания занимают настолько значимое место в общественной памяти о 1960-х. Объяснение этого феномена, на мой взгляд, должно базироваться не только на взятых сами по себе свойствах публичного опыта, производимого «лианозовцами», но и на его сравнительном анализе с существовавшими альтернативами.

Редкость и нерегулярность четких дефиниций, которые давались бы различным домашним собраниям (а в зависимости от конкретного локуса и вспоминающего о нем лица они могли называться то «салонами», то «журфиксами», но чаще всего не назывались ни одним из перечисленных терминов),

---

2 См. также: Журнал наблюдений. Специальный выпуск, посвященный «Лианозовской школе» / Сост. А. Килимник. М.: Минувшее, 2005.

влекут за собой гипотезу не столько о неотрефлексированности современниками рассматриваемого мной феномена, сколько о принципиальной неготовности вместить его в какой-либо из существующих культурных фреймов.

Неофициальные домашние собрания принципиально отличались, например, от салонов Серебряного века. Различия связаны не только с бытовой инфраструктурой советских квартир, чаще всего коммунальных, но и с ощущением несоизмеримости культурной ситуации 1960-х с периодом цветения русского модернизма.

Тем не менее для современников эта разница была совсем не очевидна, и ее нужно было еще артикулировать. Приведу фрагмент из эссе Михаила Айзенберга «Возможность высказывания»:

...автор 50—60-х годов находился в ситуации не только крайне сложной, но и двусмысленной. <...> ...апробированные формы творческой реализации не воспринимались как навязанные, но — как единственно возможные. Реализация такого рода подталкивала и автора, и его читателя к ложной самоидентификации: и тот, и другой начинали невольно отождествлять себя с современниками Серебряного века. <...> Ложная самоидентификация задает привычное, почти автоматическое соскальзывание в чужую ситуацию и прожитую, тавтологическую форму. Эксперимент теряет всякий смысл [Айзенберг 1997].

Выводы, сделанные Айзенбергом в основном применительно к поэзии, можно спроецировать и на повседневные практики нонконформистов, которые тоже нуждались в переизобретении, сочетающем память о прошлом культуры с новым жизненным опытом. По-разному осмысляя эту проблему, люди, причислявшие себя к неофициальной культуре, были вынуждены заново выстраивать и собственную идентичность, и нормы поведения, и культурные институты — балансируя между рефлексией об образцах прошлого и условиями, диктуемыми современностью. Поэтому, опираясь, с одной стороны, на анализ переработки модернистских фреймов, а с другой стороны — на их соотнесенность с культурным и политическим контекстом советской эпохи, я попытаюсь на материале нескольких кейсов показать разные возможности «переборки» института домашних собраний, которая и произошла в Лианозово в 1950—1960-х годах. «Прорисовка фона» позволит мне сделать выводы о том, по какой причине лианозовские собрания обрели такую популярность и славу инновационных.

Достаточно подробная типология советских неофициальных собраний была представлена еще до меня [Кулаков 1999]; отчасти я буду опираться на наблюдения, сделанные в статье Данилы Давыдова [Давыдов 2017]. Тем не менее я надеюсь, что анализ режимов публичности, выработанных в домашних собраниях 1960-х годов, поможет дополнить выводы моих предшественников.

К середине 1950-х уже существовало несколько мест постоянных интеллектуальных встреч, и, по всей видимости, одной из первых подобных локаций была «мансарда с окнами на запад» — комната Галины Андреевой на Большой Бронной, в которой собирались поэты «группы Черткова»: сам Леонид Чертков, Станислав Красовицкий, Игорь Хромов и др. Самым типичным способом вхождения в этот круг было знакомство с кем-либо из его завсегдатаев через Московский государственный педагогический институт иностранных языков — именно таким образом в «Мансарду» попал, например, Андрей Сергеев [Сергеев 2013]. Круг «Мансарды», таким образом, был относительно замкнут

и элитарен, хоть и предполагал присутствие «внешних» гостей — главным образом поэтов, приглашавшихся на чтение и обсуждение их стихов. Участники этих собраний говорили как об актуальной литературе, так и на самые общие темы; однако за скобками оставались, например, советские поэты-шестидесятники, с которыми имелись эстетические и идеологические разногласия. Иначе говоря, дискурс, предлагаемый «Мансардой», подразумевал имплицитную, но достаточно жесткую иерархию ценностей, степень принятия которых определяла возможность вхождения в этот круг.

Эстетическим ориентиром для участников «Мансарды» была эпоха Серебряного века, с оглядкой на которую выстраивались жизненные практики, например, самого Черткова, занимавшегося «архивно-реставрационной» деятельностью по возвращению модернистского наследия в неофициальный культурный обиход. Можно предположить, что подобная установка на воскрешение модернизма — но с поправкой на травматический опыт сталинизма [Кукулин 2005] — была идеологической доминантой всего «салона».

Другим, чуть более поздним, примером ориентации на модернистские — а именно авангардные — образцы служит СМОГ («Самое Молодое Общество Гениев», второй вариант расшифровки — «Смелость, мысль, образ, глубина»), однако, в отличие от участников собраний в «Мансарде», смогисты эксплицитно воспроизводили модели авангардного артистического поведения. Это заключалось и в выдаче членских билетов, и в эпатажных публичных выступлениях, включая первую в СССР с 1927 года неофициальную демонстрацию, проведенную смогистами в апреле 1965-го — ко дню рождения Маяковского. СМОГ можно считать знаменитым, но неудавшимся проектом по экстенсивному рекрутированию аудитории, главной идеологической установкой которого была позитивная трансформация поля официальной литературы. Среди неискушенных современников подобная склонность к «игре в футуризм» оборачивалась для СМОГа относительным успехом — о них слышали даже люди, в целом далекие от неофициального искусства. Однако те, кто был хорошо знаком с авангардными поэтиками, и тем более для тех, кто находился в контексте новоизобретаемых форм «подпольной» социальности, такую игру, судя по воспоминаниям, воспринимали как моветон<sup>3</sup>. Известность авторов, в начале творческого пути связанных со СМОГом (Ольга Седакова, Борис Дубин, Саша Соколов и др.), впоследствии никак не ассоциировалась с этими игровыми формами.

Оба упомянутые сообщества (участники «Мансарды» не были литературной группой в строгом смысле слова), таким образом, избрали для себя стратегии, непосредственно связанные с прямым «перемещением» модернистского дискурса в советские реалии. Как кажется, это и стало причиной того, почему эти объединения заняли достаточно скромное место в культурной памяти об эпохе. Напротив, проект новой социальности, стихийно выработанный в Лианозово, произвел гораздо более сильный и длительный эффект на всю неофициальную культуру.

---

3 Ср. воспоминания Вс. Некрасова: «На показах картин бывало, что читались стихи, но “групп” никаких не было. Над “смогистами” посмеивались — не как над поэтами, а именно как над “группой”...» (цит. по: [Кулаков 1999: 12]).



## 2. Деятельность «Лианозовской школы» как становление новаторского режима публичности

Главным принципом, отличавшим лианозовские собрания от других современных им объединений, была установка на изобретение новых форм художественной социальности.

Точно определить время начала еженедельных встреч в барачной комнате Оскара Рабина, где любой художник мог показать свои картины без цензурных ограничений, затруднительно, но предположительно речь идет о 1957 году. Вокруг собраний у Рабина сложился постоянный круг поэтов и художников, получивший в критике, истории литературы и искусствоведении название «Лианозовская школа» [Кулаков 1999]. Посетителями собраний были практически все действующие лица неофициальной культуры, советские и иностранные дипломаты и коллекционеры, представители истеблишмента, а также случайные люди. Подобная открытость любой аудитории являлась для Рабина принципиальным жестом, символизирующим публичный статус художественных практик и, шире, жизненных моделей, вытесненных из советской общественной жизни.

Лианозовские домашние выставки проводились каждую неделю в барачной комнате Оскара Рабина и его жены, художницы Валентины Кропивницкой. Сам Рабин в мемуарах пишет: «...так как телефона у нас не было, то объявили, что устраиваем “приемный день” — воскресенье. Чаше других у нас бывали Генрих Сапгир, Игорь Холин, Коля Вечтомов, Лев, Володя Немухин с женой-художницей Лидой Мастерковой. Вообще приходило много народу, иногда совершенно незнакомого» [Рабин 1986: 39]. Показать свои работы могли все желающие, но, судя по всему, в определенной очередности. Вот как об этом говорит художник Михаил Гробман: «Приблизительно в то же время я попал в Лианозово. Там был свой ритуал показа работ: сначала Рабин, потом Лев Кропивницкий, потом Вечтомов и др.» (цит. по: [Кизевальтер 2018: 55]). Иногда показ работ сопровождался чтением стихов, однако свидетельств об этом осталось не так много.

Лианозовские собрания возникли на пересечении двух явлений: с одной стороны, порядков и установок, сложившихся в начале 1950-х годов в вынужденно (из-за подстерегавшей каждый день опасности быть арестованным) замкнутой среде учеников Евгения Кропивницкого, тестя Оскара Рабина; с другой стороны — оттепельной активизации культурного обмена с иностранными государствами [Gilburd 2018] и появления институций, потенциально открытых для сотрудничества с нешаблонно мыслящими художниками и литераторами, в диапазоне от альманаха «Литературная Москва» до издательства «Детский мир» [Виноградова 2019].

Неоспоримое влияние поэта и художника Евгения Кропивницкого, еще с 1940-х годов собиравшего вокруг себя талантливую молодежь (Генриха Сапгира, Игоря Холина, Оскара Рабина), заключалось в создании независимого и игрового отношения к советской действительности. Политическим действием в этом микросообществе становилось создание локального пространства свободы, необходимого для эстетической критики окружающей действительности.

В 1950 году Оскар Рабин женился на дочери своего учителя, художнице Валентине Кропивницкой. В 1957-м Рабин принимает участие в III Молодежной выставке художников Москвы и VI Всемирном фестивале молодежи и сту-

дентов, где знакомится с другими молодыми художниками (Олегом Целковым, Дмитрием Краснопевцевым, Эрнстом Неизвестным и др.), близкими ему не столько по эстетике, сколько по стремлению дистанцироваться от доминирующих художественных стандартов. По воспоминаниям Игоря Холина, «с этого момента, можно сказать, началось паломничество в Лианозово» [Холин 2020: 160]. Предфестивальные показы поспособствовали появлению убежденности в том, что ориентированных на эстетический авангард и идеологическую независимость «еретиков» было гораздо больше, чем это казалось ранее, а ситуативная открытость публичного поля для этих художников позволила Рабину отказаться от установки на герметичность, неизбежной в период массовых репрессий.

Интерес к «новой» живописи был далеко не локальным явлением, распространенным в среде художников и образованной интеллигенции. Открывавшиеся в ту пору выставки зарубежного искусства посещал очень широкий и разнородный круг людей, но главным образом студенчество. Вот что пишет Владимир Слепян о реакции на прошедшую в 1956 году в Пушкинском музее выставку Пикассо, одну из первых в СССР:

После закрытия выставки в Москве... студенты по собственной инициативе организовывали дискуссии о Пикассо и о современном искусстве в целом. Эти встречи проходили в Художественном институте им. Строганова, Институте строительства, Московском университете, Институте кинематографии, Театральном институте и Институте архитектуры. На этих дискуссиях, организованных абсолютно неофициально, присутствовали студенты разных институтов, узнававшие о собраниях по телефону, и произносились речи, часто преступавшие границы, установленные администрацией. Возможно, самым интересным событием подобного рода стала попытка спонтанно организовать общемосковскую встречу студентов, посвященную проблемам искусства. Эта идея родилась на историческом факультете Московского университета. Студенты получили у администрации МГУ разрешение организовать обсуждение статьи в «Правде», направленной против импрессионизма. Студентам художественных институтов были отправлены приглашения. В последний момент, предчувствуя, что такое обсуждение могло бы принять плохой оборот, администрация факультета отменила встречу. Однако несколько сотен студентов из различных институтов все же собрались в актовом зале и, обнаружив отсутствие представителей администрации, решили сами начать обсуждение [Кизевальтер 2018: 136].

Таким образом, самоосознание нового поколения молодых художников совпало с запросом общества на новое, современное искусство. В этой связи оказывается понятной и тяга Рабина к новой степени публичности, и переосмысление им привычной приватности домашних собраний.

Судя по всему, лианозовские собрания имели достаточно эгалитарную структуру, хотя в них и действовала имплицитная иерархия, о чем свидетельствуют воспоминания Гробмана [Pavlovets 2022]. Рабин оставался в центре происходящего, и, по свидетельствам многих действующих лиц, был фигурой общего притяжения, а «учительская» функция Кропивницкого оказалась редуцирована до, условно говоря, «кураторской». Такая позиция, не предполагающая тесной связи «учитель — ученик» между хозяином пространства и посетителем, способствовала стремительному росту социальных сетей вокруг салона: по воспоминаниям участников салона, представленным в фильме Александра Смолян-

ского и Евгения Цымбала «Оскар» (2018), общительность и демократизм Рабина привлекали к нему в дом гостей даже из других городов.

Однако демократизации внутрисалонной коммуникации неявно сопутствовало постепенное складывание в среде художников — завсегдаев рабинских собраний неофициальной артистической элиты. Фактором, подкреплявшим этот процесс, могло стать развитие рынка неофициального искусства, начавшееся еще в середине 1950-х годов. В 1960 году поселок Лианозово был административно присоединен к Москве, что позволило приезжать туда иностранцам — в частности, и тем, кто коллекционировал советское искусство. Тем самым подпольный рынок приобрел дополнительный центр сбыта. Установить это можно по подробному списку выставок, составленному Г. Кизевальтером и включающему в себя выставки, проходившие за пределами СССР [Кизевальтер 2018: 399—441]. В 1965 году в лондонской галерее Гровенор состоялась персональная выставка Оскара Рабина, что, естественно, подразумевало наличие у организаторов целой коллекции его работ. В 1960-е годы выставки работ «лианозовцев» проходят в США, Франции и Италии. Можно предположить, что многие из этих работ иностранные коллекционеры приобрели, посетив домашние собрания Рабина, которые, таким образом, стали местом экономической капитализации неофициального искусства. Возрастающая репутация «лианозовцев» среди западной публики дополнительно способствовали повышению их статуса в неофициальной среде, а значит, элитизации завсегдаев лианозовских собраний.

Как кажется, популярность рабинских «воскресений» складывалась именно из наложения друг на друга двух описанных тенденций: с одной стороны, дискурсивной открытости, позволявшей посетителям почувствовать причастность к значимому культурному проекту; с другой стороны — выстраивания иерархии, не постулируемой открыто, не накладывавшей явных дискурсивных ограничений на «нижестоящих», но создававшей особый ореол вокруг ключевых фигур лианозовских выставок.

Важно отметить, что подобный ореол обеспечивался отнюдь не только возрастающей популярностью на Западе, но и тем, какой опыт переживали посетители лианозовского барака. Опыт этот базировался на инверсии «большого нарратива», приобщении к его маргинальной изнанке, «высвечивающей» в официальном дискурсе фигуры умолчания: поездки за пределы Москвы, временное отождествление с обитателями окраин становились микрожестом по остранению официальной идеологии, маскировавшей существование неприглядной повседневности. Дорога в Лианозово, таким образом, была соединена с социальной трансгрессией; соприкосновение с маргинальным окраинным бытом само по себе становилось объектом эстетического переживания [Смола 2021]. Приезжая же в Лианозово, посетители могли видеть эстетическое преобразование «барачного» быта на картинах Рабина или услышать стихи Игоря Холина, построенные на шокирующем раскрытии табуированных тем «низкой» социальной жизни.

Таким образом, Лианозово оказывалось для его посетителей не только локацией, в пределах которой институализировались новые художественные практики, не только местом коллективного переживания эстетического опыта и совместных попыток выработки языка для его описания, но и семиотически нагруженным пространством. Все описанные свойства лианозовских собраний послужили фундаментом его «мифогенности». Современный миф я понимаю

по Ролану Барту, то есть как нарратив, нерасторжимо слитый с оценкой — точнее, такой, который воспринимается в референтной группе как неотделимый от предзаданной оценки [Барт 2008].

Радикальная эстетическая позиция Рабина и его «маргинальное» — с точки зрения «элитарной» московской публики — место жительства способствовало возникновению вокруг Лианозово амбивалентного мифа, сочетающего в себе как признание за «лианозовцами» статуса ключевых агентов поля, так и пренебрежительное отстранение от предлагаемой ими политизированной повестки. К анализу этого мифа я и перейду далее.

### 3. «Лианозовская школа» в свете ее рецепции

Первым важным пунктом в анализе рецепции «Лианозовской школы» является, собственно, проблематизация применения к ней термина «школа». Характерным является отрицание ее существования Генрихом Сапгиром: «Никакой “лианозовской школы” не было. Мы просто общались. <...> Это не была группа. Был учитель и были ученики. <...> Он учил нас жизни. <...> Это было содружество, куда приезжали все...» (цит. по: [Шраер, Шраер-Петров 2017: 70–73]). В случае Сапгира такое восприятие может быть дополнительно объяснено широкой географией выступлений поэта, для которых барак в Севводстрое был далеко не единственным местом. Сапгир читал стихи и на Большой Бронной [Хромов 2021], и в квартирах художников Владимира Янкилевского и Виктора Пивоварова, и в других местах. «Именно Сапгир и именно Холин вихрем ворвались в московские литературные кружки конца 50-х и произвели ревизию современного литературного языка, показав, что “низменное просторечие” сулит немало находок чудных в области литературных художеств» [Тучков 2005: 263]. Приблизительный список мест выступлений Сапгира можно реконструировать по его воспоминаниям<sup>4</sup>.

Можно предположить, что «лианозовцы» не считали себя группой в традиционном смысле слова, однако их аудитория все равно видела в них «школу» или «группу», поскольку не была привычна к немодернистским типам творческих сообществ. Такое «рецептивное объединение» поэтов и художников в группы даже в тех случаях, когда эти группы не заявляли о себе с помощью деклараций или манифестов, было, видимо, почти неизбежным в то время при «воображаемом картографировании» пространства неофициальной культуры.

«Рецептивное объединение» вело к мифологизации группы в сознании «внешних» сообществ: восприятие какого-то сообщества как художественной группы, да еще и нарушающей советские нормы, с необходимостью приводит к усилению «трансгрессивных» моментов в рассказах об этой группе, а это и есть мифологизация. Процесс такой мифологизации, однако, был динамическим — со временем репутация «лианозовцев» как сообщества претерпела сильные изменения.

Для ситуации 1960-х годов было характерно крайне амбивалентное отношение к фигуре Оскара Рабина во «внелианозовских» кругах. Несмотря на то что он не раз говорил о своей аполитичности и о желании иметь «больше сво-

4 См.: Сапгир об авторах и группах // Антология неофициальной литературы. URL: <https://rvb.ru/np/publication/sapgir2.htm#27> (дата обращения: 23.12.2021).

боды для творчества» (см.: [Кизевальтер 2018: 125]), создание им независимой публичной сферы воспринималось многими современниками именно как политическая деятельность — так, например, говорил о ней Эрик Булатов (впрочем, тут следует сделать поправку на то, что мемуарное интервью последнего было дано через много лет после описываемых событий):

В квартирных [выставках] я никогда не принимал участия, как и не участвовал ни в каких политических акциях, не подписывал писем, хотя у меня много было друзей-диссидентов. Меня обвиняли в трусости, но занятия искусством для меня были главнее, поэтому в выборе между политической борьбой и искусством я выбирал последнее. А квартирные выставки к искусству не имели никакого отношения. Было абсолютно не важно, кто что принесет на выставку. Качество работ никого не интересовало, важен был сам факт участия, потому что это становилось гражданским поступком. Скажем, Оскар Рабин мог как-то соединять и то и другое, но у него был специальный характер (цит. по: [Там же: 36]).

Слова Рабина о том, что свобода творчества — это экзистенциальная основа искусства, воспринимались как вызов и как политический манифест. Бурная «кураторская» деятельность Рабина оказывалась поводом не только для восхищения, но и для критики со стороны тех, кто придерживался более «внеполитической» позиции — например, для Франсиско Инфанте, который назвал работы Рабина «очень литературными»:

Позже я понял, что это фигура важная больше в историческом, чем в художественном смысле, что он из первых, кто содержательно возразил системе, и с этого [события] весь раскол пошел на официальных и неофициальных (цит. по: [Кизевальтер 2010: 92]).

Если же говорить о литературной среде — характерны крайне резкие отзывы Давида Самойлова в дневниках 1960-х годов о Сапгире и Холине. Насколько можно судить, Самойлов воспринимал и их, и смогистов как в первую очередь политически опасных маргиналов, «раскачивавших лодку» и могущих навлечь на себя репрессии властей.

Усиливающаяся к началу 1970-х годов автономизация поля неофициального искусства, во многом обязанная именно «политико-активистским» практикам Рабина, изменила отношение к его деятельности, особенно после эмиграции художника в 1978 году. Со временем восприятие «лианозовцев» как политизированных чужаков все больше и больше уступало место признанию за ними статуса прародителей советской неофициальной культуры. Подобная смена угла зрения подкреплялась и постепенным международным признанием московских концептуалистов, в некоторых аспектах основывавшихся на опыте «Лианозовской школы» (это более заметно в литературной сфере, см.: [Липовецкий, Кукулин 2022: 316—372]). Открытия концептуализма как бы «подсветили» эстетическое новаторство «лианозовцев». Канонизация «Лианозовской школы», таким образом, может быть обязана еще и тяге критиков и исследователей к созданию генеалогии искусства.

Окончательно «лианозовский миф» сложился в 1990-е годы, когда постсоветская политическая ситуация позволила закрепить за «лианозовцами» статус первых деконструкторов официального советского дискурса. В противоположность 1960-м годам маргинальное положение лианозовского проекта воспринималось теперь положительно [Кулаков 1999: 11—34].

Таким образом, репутация «Лианозовской школы» со временем улучшилась. Упреки в излишней политизированности, закономерные для современников, уступили место как автономно-эстетической рецепции лианозовского наследия, так и констатации их вклада в возникновение автономного субполя неофициального искусства.

В своих воспоминаниях Илья Кабаков писал о лианозовских художниках: «Это тот слой самочувствия или самоориентации автора, при котором поле восприятия и “потребления” зрителем его картин находится в горизонте самочувствия самого автора. Таким образом, контакт со зрителем, со средой налицо, и он полностью скоординирован, синхронен с культурным кругозором самого автора» [Кабаков 1999: 46]. Аудитория здесь не только находится под влиянием художников, но и сама влияет на их самопозиционирование.

«Лианозовцы» не столько сконструировали среду, сколько способствовали повышению роли реципиента: Рабин и другие художники этого круга — Николай Вечтомов, Лидия Мастеркова, Владимир Немухин — создали режим публичной коммуникации, при котором зритель(-ница) стал(-а) полноправным агентом культурного производства. Влияние такой стратегии на дальнейшее развитие неофициальной культуры еще только предстоит конкретизировать, однако выработанные «лианозовцами» способы артистического поведения создали в неофициальной культуре специфическую нишу, дискурс хоть и «подпольного», но одновременно с этим публичного творца, стремящегося расширять пространство, в котором его деятельность легитимна, и создавать способствующие этому институты. Подобная мировоззренческая позиция, сложившаяся у Рабина под влиянием Евгения Кропивницкого, с одной стороны, и оттепельной актуализации культурного обмена — с другой, задала не только институциональный, но и психологический фундамент неофициальной жизни. Дальнейшее же заполнение этой ниши, хоть и в несколько иной модальности, связано с деятельностью концептуалистов, воспринявших, развивших и отчасти даже деконструировавших лианозовские модели публичности. Однако это тема уже совершенно иной работы.

## Библиография / References

- [Айзенберг 1997] — Айзенберг М.Н. Возможность высказывания // Айзенберг М.Н. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997 (<http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-1.html> (дата обращения: 20.12.2021)).
- (Ajzenberg M.N. *Vozmozhnost' vyskazyvaniya* // Ajzenberg M.N. *Vzglyad na svobodnogo khudozhnika*. Moscow, 1997 (<http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-1.html> (accessed: 20.12.2021)).)
- [Барт 2008] — Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008.
- (Barthes R. *Mythologies*. Moscow, 2008. — In Russ.)
- [Велижев и др. 2021] — Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России / Сост. М. Велижев, Т. Атнашев, Т. Вайзер. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (Nesovershennaya publichnaya sfera. *Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii* / Ed. by M. Velizhev, T. Atnashev, T. Weizer. Moscow, 2021.)
- [Виноградова 2019] — Виноградова О. Эстетические новации в русской короткой прозе для детей 1960–70-х годов и их роль в литературном процессе: Магистерская диссертация. М.: Высшая школа экономики, 2019.
- (Vinogradova O. *Esteticheskie novatsii v russkoy kortkoy proze dlya detey 1960—70-kh godov i*

- ikh rol' v literaturnom protsesse: MA thesis. Moscow, 2019.)
- [Давыдов 2017] — *Давыдов Д.М.* Концепция литературной группы в эпоху ее невозможности // *Toronto Slavic Quarterly*. 2017. № 61 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/61/Davydov61.pdf> (дата обращения: 20.12.2021)).
- (*Davydov D.M.* Konceptsiya literaturnoy gruppy v epokhu ee nevozmozhnosti // *Toronto Slavic Quarterly*. 2017. № 61 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/61/Davydov61.pdf> (accessed: 20.12.2021)).)
- [Зыкова и др. 2021] — «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (“Lianozovskaya shkola”: mezhdunarachnoy poezii i russkim konkretizmom / Ed. by G. Zykova, V. Kulakov, M. Pavlovets. Moscow, 2021.)
- [Кабаков 1999] — *Кабаков И.И.* 60-е–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. Вена: Sonderband 47, 1999.
- (*Kabakov I.I.* 60-e–70-e... Zapiski o neofitsial'noy zhizni v Moskve. Wien, 1999.)
- [Кизевальтер 2010] — Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (*Eti strannyye semidesyatyye, ili Poterya nevinnosti. Esse, interv'yuy, vospominaniya* / Comp. by G. Kizeval'ter. Moscow, 2010.)
- [Кизевальтер 2018] — *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий: Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950—1960 годы. Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Kizeval'ter G.* Vremya nadezhd, vremya illyuziy: Problemy istorii sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva. 1950—1960 gody. Stat'i i materialy. Moscow, 2018.)
- [Кулаков 1999] — *Кулаков В.* Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- (*Kulakov V.* Poeziya kak fakt. Stat'i o stikhakh. Moscow, 1999.)
- [Кукулин 2005] — *Кукулин И.* История пограничного языка: Владимир Нарбут, Леонид Чертков и контркультурная функция // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 207—223.
- (*Kukulin I.* Istoriya pogrannichnogo yazyka: Vladimir Narbut, Leonid Chertkov i kontrkul'turnaya funktsiya // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005. № 72. P. 207—223.)
- [Липовецкий, Кукулин 2022] — *Липовецкий М., Кукулин И.* Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- (*Lipovetsky M., Kukulin I.* Partizanskiy logos: Proekt Dmitriya Aleksandrovicha Prigova. Moscow, 2022.)
- [Рабин 1986] — *Рабин О.* Три жизни. Париж; Нью-Йорк: Третья волна.
- (*Rabin O.* Tri zhizni. Paris; New York, 1986.)
- [Сергеев 2013] — *Сергеев А.* Omnibus: Роман, рассказы, воспоминания, стихи. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- (*Sergeev A.* Omnibus: Roman, rasskazy, vospominaniya, stikhi. Moscow, 2013.)
- [Смола 2021] — *Смола К.* «Лианозово» как мультимедиаальный артефакт // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 153—170.
- (*Smola K.* “Lianozovo” kak mul'timedial'nyy artefakt // “Lianozovskaya shkola”: mezhdunarachnoy poezii i russkim konkretizmom / Ed. by G. Zykova, V. Kulakov, M. Pavlovets. Moscow, 2021. P. 153—170.)
- [Тучков 2005] — *Тучков В.Я.* О стихах Сапгира // *Журнал наблюдений*. М.: Минувшее, 2005.
- (*Tuchkov V.Ya.* O stikhakh Sappira // *Zhurnal nablyudeniya*. Moscow, 2005.)
- [Холин 2020] — *Холин И.* С минусом единица. Вологда: Библиотека московского концептуализма, 2020.
- (*Holin I.* S minusom edinitsa. Vologda, 2020.)
- [Хромов 2021] — *Хромов В.К.* Вулкан Парнас // *Зеркало*. 2021. № 57 (<http://zerkalolitart.com/?p=12910> (дата обращения: 20.12.2021)).
- (*Khromov V.K.* Vulkan Parnas // *Zerkalo*. 2021. № 57 (<http://zerkalolitart.com/?p=12910> (accessed: 20.12.2021)).)
- [Шраер, Шраер-Петров 2017] — *Шраер М., Шраер-Петров Д.* Генрих Сапгир — классик авангарда. 3-е изд., испр. [Б. м.]: Издательские решения, 2017. С. 70—73.
- (*Shraer M., Shraer-Petrov D.* Genrikh Sappir — klassik avangarda. 3<sup>rd</sup> ed., rev. [S. l.], 2017. P. 70—73.)
- [Gilburd 2018] — *Gilburd E.* To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture. Cambridge, MA; London, UK: The Belknap Press of Harvard University Press, 2018.
- [Pavlovets 2022] — *Pavlovets M.* Lianozovo School // *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture* / Ed. by M. Lipovetsky, I. Kukuji, T. Glanc, M. Engström, K. Smola. Oxford University Press, 2022. (In print.)

Антонина Белугина

# Семинар М. Шейнкера и А. Чачко

И ИНСТИТУТ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ДИСКУССИЙ  
В НЕОФИЦИАЛЬНОЙ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ  
1970 — 1980-х ГОДОВ

Antonina Belugina

Mikhail Sheinker and Aleksandr Chachko's Seminar and the Institution of Aesthetic Discussions  
in Unofficial Soviet Culture of the 1970s and 1980s

**Антонина Белугина** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», студентка Школы философии и культурологии) antbelugina@gmail.com.

**Antonina Belugina** (Student, School of Philosophy and Cultural Studies, National Research University "Higher School of Economics") antbelugina@gmail.com.

**Ключевые слова:** семинар М. Шейнкера и А. Чачко, советское неофициальное искусство, концептуализм, домашние интеллектуальные собрания

**Keywords:** seminar of Mikhail Sheinker and Aleksandr Chachko, Soviet unofficial art, Moscow conceptualism, intellectual meetings at home

УДК: 821.161.1+82-95+7.038.6+316.733+316.454.54  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_152

UDC: 821.161.1+82-95+7.038.6+316.733+316.454.54  
DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_152

Эта работа посвящена неофициальному семинару М. Шейнкера и А. Чачко, который проходил в Москве в середине 1970-х — начале 1980-х годов. Семинар был местом, где пересекались люди, принадлежавшие к разным поколениям и различным сообществам советского неофициального искусства — московским и ленинградским. Неоднородность посетителей семинара, ориентация участников на обсуждение новейших произведений искусства способствовали интенсивному обмену идеями. Благодаря этому на семинаре вырабатывались, во-первых, новые творческие стратегии, во-вторых — новые аналитические языки, которые стали важной составляющей теоретических оснований русского постмодернизма.

This article is on Mikhail Sheinker and Aleksandr Chachko's unofficial seminar, which was held in Moscow from the mid-1970s until the early 1980s. The seminar was a place where people representing diverse generations and various communities of Soviet unofficial art — from Moscow and Leningrad — could cross each other's paths. The heterogeneity of the seminar participants and their orientation to the discussion of the latest art brought about an intensive exchange of ideas. Thanks to this, the seminar became a space within which new creative strategies, as well as analytical languages, were developed, which became an important part of the theoretical foundations of Russian postmodernism.

## Введение

Предмет этого исследования — неофициальный, даже полуподпольный, семинар Шейнкера — Чачко<sup>2</sup>, названный так по фамилиям его организатора — Михаила Шейнкера, — и хозяина комнаты, в котором проводились многочисленные

- 
- 1 Исследование выполнено в рамках проекта «Сети и институты в советской литературе», реализуемого в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» в составе мегапроекта «Литература как культурная практика и социальный опыт».
  - 2 Существуют разные варианты названия этого семинара; мы будем использовать самое употребительное.



встречи участников семинара, — московского врача Александра Чачко. Семинар был одним из ряда домашних<sup>3</sup> интеллектуальных собраний, проходивших в Москве в середине 1970-х — начале 1980-х, и был посвящен обсуждению советского неофициального искусства. Семинар проводился на протяжении примерно десяти лет (с 1974 по 1984 год) около одного-двух раз в месяц, однако период его расцвета и наибольшей популярности среди участников московской неофициальной литературно-художественной среды пришелся на 1978—1982 годы.

Основной круг посетителей семинара составляли художники, поэты и философы, которые сегодня считаются ядром московского неофициального искусства этого времени: Илья Кабаков, Эрик Булатов, Иван Чуйков, Лев Рубинштейн, Дмитрий Пригов, Всеволод Некрасов, Михаил Айзенберг, Борис Гройс, Никита Алексеев, участники «Коллективных действий», — причем на семинаре некоторые из них и делали доклады, и участвовали в обсуждениях. Иногда на семинаре выступали деятели ленинградской неофициальной культуры. Круг участников не был однородным: в отличие, например, от квартирных встреч «Коллективных действий», на которых присутствовали в основном участники акций, относительно близкие друг другу по эстетическим взглядам<sup>4</sup>, на семинаре встречались такие художники и литераторы, которые по тем или иным причинам в остальное время не взаимодействовали друг с другом — или те, чьи эстетические программы зачастую были диаметрально противоположны: к примеру, Всеволод Некрасов вспоминает, что семинар был единственным местом, где он виделся с Дмитрием Приговым, с которым у него были натянутые отношения [Журавлева, Некрасов 1996]. Именно разнородность участников делала семинар особо привлекательным и продуктивным пространством для диалога.

Эту «разношерстность» посетителей семинара зафиксировал Всеволод Некрасов в своем стихотворении «Протокол семинара Чачко-Шейнкера», написанном, впрочем, уже в 1990-е:

#### ПРОТОКОЛ СЕМИНАРА ЧАЧКО-ШЕЙНКЕРА

На семинаре присутствовали

1. Головинская Ира  
(Удивительно милая)

2. Миша Шейнкер  
(хотевший уловить  
всех мышей  
и упустивший Льва  
Рубинштейна)

3. Борис Гройс  
(с ним раз-другой  
и мы  
грызлись)<sup>5</sup>.

3 Мы включаем в это понятие не только квартиры, но и другие непубличные пространства, в том числе мастерские художников.

4 Интервью с Андреем Монастырским. 25.02.2021.

5 Некрасов В. Протокол семинара Шейнкера-Чачко // [http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Stihi\\_90x-5.html](http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Stihi_90x-5.html) (дата обращения: 04.02.2021).

На этом поэтический «протокол» заканчивается: круг посетителей более значим, чем содержание семинара; само обсуждение (и даже тема обсуждения) оставлено Некрасовым за скобками. Герои (а точнее, их имена): Ирина Головинская, журналистка, жена поэта Льва Рубинштейна; Михаил Шейнкер, филолог, создатель семинара; и Борис Гройс, философ, создатель программной статьи «Московский романтический концептуализм» [Гройс 1979], — уже одним своим присутствием наполняют пространство семинара различными голосами-позициями: Шейнкер пытается организовать все происходящее, Гройс же выступает здесь как оппонент Некрасова и превращает семинар в пространство дискуссии; о роли Головинской из стихотворения мы в точности судить не можем. Если судить по информации, известной не из стихотворения, а из интервью<sup>6</sup>, можно предположить, что, характеризуя ее как «удивительно милую», Некрасов комментирует ее реакции как слушательницы.

О составе участников семинара Шейнкера и Чачко много говорят и другие деятели неофициального искусства — но уже не в поэтических текстах, а в воспоминаниях о 1970—1980-х годах. Многие пишут о семинаре вскользь: упоминают его в ряду других домашних мероприятий и встреч, иногда перечисляют несколько действующих лиц, но почти никогда не заходят дальше (см., например: [Кизевальтер 2010]).

В воспоминаниях семинар фигурирует как нечто самоочевидное и не требующее развернутого объяснения, но тем не менее достойное упоминания. Так, Лев Рубинштейн в интервью для книги «Переломные 80-е» называет его «знаменитым семинаром Алика Чачко» [Кизевальтер 2014: 505]; Юрий Альберт там же ссылается на семинар как на предыдущую модель обсуждения, от которой отталкивалось младшее поколение концептуалистов [Там же: 51]. Читатель данной книги, таким образом, сталкивается с объектом, занимающим достаточно важное место в дискурсе воспоминаний о мире неофициального советского искусства 1970—1980-х — но чье внутреннее содержание остается неясным. В этой работе мы предпримем попытку заполнить эту лауну и пролить свет на феномен семинара, который до сих пор оставался в тени.

## Время создания: середина 1970-х как поворотный момент

Вячеслав Долинин и Дмитрий Северюхин перечисляют три события 1960-х годов, определивших общий вектор взаимодействия поэтов и писателей с официальными институциями — это суд над Иосифом Бродским (1964), процесс Синявского и Даниэля (1965—1966) и исключение Александра Солженицына из Союза писателей (1969) [Долинин, Северюхин 2003]. Эти три события были эпизодами конфликта между новым искусством и властью — конфликта, который воспринимался как крах «оттепельных» надежд на либерализацию режима и на возможность сотрудничества независимого искусства с властями. Это обострение конфликта побуждало авторов-нонконформистов к поиску альтернативных форм творчества и взаимодействия с аудиторией.

Событиями, существенно повлиявшими на дальнейшее развитие неофициальной культуры, стали «Бульдозерная выставка» (1974), прошедшая в Моск-

---

6 Интервью с Михаилом Айзенбергом. 14.05.2021.

ве, и подготовка поэтического сборника «Лепта» (1975) в Ленинграде. И выставка, и проект «Лепты» не увенчались успехом: выставка была разгромлена агентами КГБ, а сборник не был принят к публикации, несмотря его на относительно идеологическую «невинность». Однако, несмотря на явную неудачу, благодаря этим (по сути, несостоявшимся) событиям неофициальные художники и поэты смогли выйти за пределы узких, относительно закрытых сообществ [Кабаков 2008: 189] и осознать себя частью единого неофициального культурного поля. О таком осознании говорит Михаил Айзенберг, когда описывает свое впечатление от «Измайловской выставки» (которая была своеобразным продолжением «Бульдозерной»):

Солнечный день, безоблачное небо, большой зеленый луг — и тысячи людей, впервые увидевших друг в друге не несколько кружков добровольных изгоев, а новое сообщество [Айзенберг 2017].

Об аналогичном ощущении от событий 1974 года говорит Лев Рубинштейн:

Интересно, что много лет спустя... плюс-минус все, включая Пригова и композитора Мартынова, считают, что 74-й год был очень важен для нас... как год становления персональной поэтики. <...> Для многих это было временем... новых идей. <...> Собственно, в 74-м году моя первая картотека появилась. Что-то для нас для всех было, какой-то щелчок<sup>7</sup>.

Ощущение «щелчка» можно объяснить тем, что в середине 1970-х годов в неофициальном искусстве происходит интенсификация процессов, начавшихся во второй половине 1960-х: граница между официальной и неофициальной культурами становится более очерченной. Вместе с этим происходит разворот последней «внутри» себя: от попыток наладить диалог с властью художники и поэты переходят к осознанному процессу производства собственных творческих стратегий, и, что важно, их институционализации.

Семинар Шейнкера — Чачко был значим как пространство, внутри которого вырабатывались новые творческие методы и языки самоописания неофициальной культуры, в частности московского концептуализма. На семинаре сталкивались различные авторские стратегии, уже существовавшие внутри неофициального искусства, и превращались из разрозненных творческих интуиций и локальных способов разговора в осознанные эстетические программы и в новые языки говорения об искусстве.

Кроме того, семинар является частным примером особого явления советской повседневности — домашних собраний, встреч, семинаров и чтений. В этом смысле он показателен как пример феномена альтернативной социальности, порожденной эпохой позднего социализма.

Как семинар повлиял на социальное и коммуникативное устройство московского неофициального искусства и какое эстетическое действие он произвел за время своего существования? Для того чтобы прояснить особенности работы семинара, мы предпримем попытку описать и проанализировать его внутреннее устройство и отношение к другим организационным формам в структуре поля неофициального искусства.

---

7 Интервью со Львом Рубинштейном. 05.03.2021.

## Источники: интервью

Главными источниками для анализа семинара Шейнкера — Чачко стали качественные интервью, проведенные и обработанные в парадигме устной истории (см.: [Нитхаммер 2012]). Выбор такого метода связан в первую очередь с крайне малым количеством письменных источников: не осталось никаких письменных свидетельств-документаций, хронологически близких к семинару. В качестве отправного пункта мы использовали самые полные письменные воспоминания — блог на онлайн-платформе «Живой журнал», для которого и Шейнкер, и Чачко в 2009 году написали серию заметок о семинаре под никнеймами *msheinker* и *doctor-alik*<sup>8</sup>. Заметки в блоге расположены в хронологическом порядке и выстроены в цельный нарратив, описывающий «поэтапное» развитие семинара — так, как видели его создатели.

Остальные письменные источники — воспоминания и эссе деятелей неофициальной культуры — тоже анализируются, хотя информацию в них едва ли можно назвать исчерпывающей. Важными источниками для нас являются сборники интервью и воспоминаний о неофициальном искусстве, которые подготовил Георгий Кизевальтер — художник и искусствовед, принадлежавший в 1980-х к младшей части концептуалистского движения.

В ходе исследования было проведено семь интервью: с Михаилом Шейнкером, Борисом Гройсом, Наталией Никитиной, Андреем Монастырским, Еленой Елагиной и Игорем Макаревичем, Львом Рубинштейном, Михаилом Айзенбергом. Разговор с каждым из респондентов строился по индивидуальному гайду — вопросы корректировались исходя из биографии собеседника и задавались в свободном порядке; в ряде случаев (Гройс, Никитина, Монастырский, Елагина и Макаревич) собеседники узнавали о фокусе интервью на семинаре Шейнкера — Чачко только в конце разговора; вначале они выстраивали свой собственный нарратив о тех домашних собраниях 1970—1980-х годов, которые казались им важными. Такой прием обусловлен тем, что одним из основных фокусов в интервью была проблема значимости: нам было важно понять, оценивают ли респонденты семинар как феномен, значимый для социокультурного контекста середины 1970-х.

Методы устной истории обычно используются для работы с кейсами двух типов: во-первых, для взгляда на событие «большой» политической истории через призму индивидуального личного опыта, в частности устная история становится важным способом высвечивания опыта угнетенных, репрессированных групп или жертв, не имевших голоса, не репрезентированных в дискурсе «большой истории» [Лоскутова 2006]; во-вторых, устная история — это главный инструмент исследования типичных событий, микроистории повседневности, например истории семьи, которые не вмещаются в «большие» исторические нарративы [Томпсон 2003]. Ни в одну из двух этих «магистралей» семинар Шейнкера — Чачко не вписывается.

В обоих случаях респонденты исходят из того, что явление, о котором они рассказывают, значимо — либо для «большой» истории, либо для их собствен-

---

8 *doctor-alik, msheinker* [Чачко А., Шейнкер М.]. История, жизнь, судьбы, дом. Воспоминания. Серил // <https://doctor-alik.livejournal.com/51416.html> (дата обращения: 20.11.2020).

ной биографии. Однако кейс семинара и его значимость — это вопрос и проблема, в том числе и для самих респондентов. Эта особенность указывает на проблему большего масштаба — *проблему доверия источнику*, которая является одной из центральных для устно-исторического метода [Нитхаммер 2012]. В отсутствие события «большой» истории, с которым можно «сверять» факты из интервью, единственный способ верификации данных — это постоянное соотнесение реплик респондентов друг с другом.

Сказывается и то, что герои исследования не дистанцируются от того, о чем рассказывают. Лев Рубинштейн говорит об этом так:

Я не готов чувствовать себя той бабочкой, которую рассматривают под микроскопом. <...> Мне кажется немножко странным знакомиться с текстами сторонних людей, потому что сами деятели андеграундной культуры при отсутствии такого института, как критика, привыкли вырабатывать собственный язык саморепрезентации [Айзенберг и др. 2004].

В этом исследовании мы частично согласны с тем, о чем говорит Рубинштейн: нам кажется, что тот теоретический аппарат, который был выработан деятелями неофициальной культуры, имеет большой исследовательский потенциал — в том числе и как инструмент анализа. В то же время очевидно, что избежать дистанции невозможно и в силу прошедшего времени, и в силу необходимости исследовательской метапозиции: время событий 1970-х остается «неутраченным» только для непосредственных свидетелей. Выход из этой дилеммы, на наш взгляд, вполне удачно нашел Станислав Савицкий. Он предлагает не рассматривать неофициальную культуру «как бабочку под микроскопом» — но побуждает «разделить опыт художественной и интеллектуальной свободы» [Савицкий 2002: 9] через равноправный диалог. Метод устной истории в этом смысле представляется важной частью нашего исследования — не только как удобный (и, по сути, единственный доступный) способ сбора материала, но и как способ «выхватить» часть прошлого, представить его в первую очередь как набор голосов — каждый из которых не теряет собственной субъектности.

## Генеалогия: предшествующие культурные формы

Михаил Шейнкер обычно упоминает два важнейших социальных образца, повлиявших на облик семинара.

Во-первых, это школьный литературный кружок под руководством Юрия Фрейдина (впоследствии врача-психиатра и исследователя творчества О.Э. Мандельштама), действовавший в 1963—1964 годах, в котором Шейнкер, тогда старшеклассник, занимался вместе с Александром Чачко. Участники кружка называли его «Лицеум» — по аналогии с царскосельским учебным заведением. В кружке обсуждалась классическая русская литература XIX века и поэзия Серебряного века — однако материал выходил далеко за рамки школьной программы и советского литературоведения; Фрейдин говорил с учениками в первую очередь о русском формализме и структурализме. Как пишет Чачко, главными «двигателями» кружка были желание понять, «как делается литература»<sup>9</sup>, и

---

9 *doctor-alik* [Чачко А.]. Начало лица. Меджунуны Юры Фрейдина // <https://doctor-alik.dreamwidth.org/56302.html> (дата обращения: 25.12.2021).

ощущение причастности к миру творчества, стремление к которому не покидало их и в дальнейшем. «Лицей» в описании Шейнкера почти утопическое коммуникативное пространство, в котором главной ценностью был сам процесс общения, постоянного интеллектуального обмена.

О похожем опыте первого осознанного взаимодействия с искусством говорили и другие информанты. Так, Наталия Никитина рассказывала, что в 11-м классе она была участницей импровизированных чтений в квартире своей одноклассницы, в родительской библиотеке которой было большое собрание работ теоретиков формальной школы<sup>10</sup>; в литературном кружке московского Дворца пионеров Лев Рубинштейн познакомился с Андреем Монастырским и будущим лидером СМОГа Леонидом Губановым — это знакомство стало для него точкой входа в мир искусства [Ляленкова 2009]. Ни Никитина, ни Рубинштейн, ни Монастырский впоследствии не связывали свою субъектность с такими кружками или школьными объединениями; для Никитиной чтения были в первую очередь способом знакомства с альтернативными интерпретациями искусства; для Рубинштейна литературный кружок был скорее местом завязывания новых социальных связей, которые разворачивались уже за пределами кружка.

По окончании школы «лицейские» занятия прекращаются — но у Шейнкера, поступившего на филологический факультет МГУ, остается «привычка»<sup>11</sup> к постоянным разговорам о культуре. Из нее впоследствии рождается семинар Шейнкера — Чачко, который изначально задумывался как возрождение «лицейских» занятий, но в итоге трансформировался в самостоятельное явление совсем иного типа и масштаба.

Вторым источником облика семинара стала неофициальная культура Ленинграда. В неофициальном искусстве Шейнкер был человеком-«мостом», соединявшим между собой Москву и Ленинград — он поддерживал контакты с художниками и поэтами обоих городов, и постоянно способствовал если не диалогу, то коммуникации между ними. Для Шейнкера и ленинградское, и московское искусство уже в середине 1970-х выступало частью единого явления, только временно расколото на части:

...Я, грешный, таскал туда-сюда и старался все это (Москву и Ленинград. — А.Б.) соединить — потому что мне это было одинаково интересно и дорого. Конечно... принципиальные стычки и дисконнекты (между московскими и ленинградскими авторами. — А.Б.) были для меня очень болезненными, я тяжело это воспринимал — но старался все-таки... <...> Я всегда интуитивно верил, что мы уже стоим на пороге того времени, которое, собственно, и наступило в середине восьмидесятых<sup>12</sup>.

Однако создание общего коммуникативного пространства неофициального искусства оставалось скорее благим намерением — в кругу московских художников в 1970-е годы ленинградское неофициальное искусство воспринималось как архаичное<sup>13</sup>. При этом из сегодняшней перспективы разрыв между неофици-

10 Интервью с Наталией Никитиной. 31.01.2021.

11 *doctor-alik, msheinker* [Чачко А., Шейнкер М.]. Глава 51. Как возник домашний семинар, посвященный «неофициальному» искусству и литературе // <https://doctor-alik.livejournal.com/2009/02/03/> (дата обращения: 20.11.2020).

12 Интервью с Михаилом Шейнкером. 26.12.2020.

13 См., например: интервью Ильи Кабакова [Кизевальтер 2010: 83].

циальной культурой двух городов не кажется таким непреодолимым, каким он представлялся синхронно:

[Противостояние ощущалось] сначала сильно. Это такая игра была... игра в противостояние. Что есть такой Питер, такой, значит, традиционалистский, архаический, классицистский. И есть такая разудалая, разнузданная, авангардисткая Москва. Ни то, ни другое реально не соответствовало действительности<sup>14</sup>.

Ленинградская неофициальная культура предлагала иной, отличный от московского, метод культурного производства и художественного самоопределения. Однако ни Ленинград, ни Москва не существовали в вакууме: между двумя городами в 1970-е происходил активный культурный обмен; отдельные попытки налаживания контакта были продуктивными, и одной из таких точек соприкосновения был семинар Шейнкера — Чачко.

Шейнкер вошел в круг ленинградского неофициального искусства благодаря знакомству с Виктором Кривулиным, которое произошло в Коктебеле<sup>15</sup> в 1974 году. Кривулин стал для него первым ленинградским поэтом, которого он узнал лично. Это знакомство стало для Шейнкера способом входа в «сиюминутную» литературу — в процесс ее непосредственного производства. Так, в марте 1975 года Кривулин приглашает Шейнкера в гости в Ленинград — и приводит на собрание авторов сборника «Лепта»<sup>16</sup>. «Лепта» представляла собой проект альманаха, в котором был собран «срез» ленинградской неофициальной поэзии. Как отмечает Станислав Савицкий, создание «Лепты» было важной отправной точкой для формирования самосознания неофициальных ленинградских поэтов: сборник был ориентирован не столько на репрезентацию какой-то отдельной литературной группы, сколько на формирование границ неофициальной литературы как единого сообщества [Савицкий 2002: 45]. Последующая неудача, связанная с отказом советских издательств опубликовать сборник, только способствовала автономизации поля неофициальной ленинградской литературы и созданию новых, независимых «объединяющих» организационных форм, таких как журналы «37» и «Часы» (оба издавались с 1976 года).

Для Шейнкера собрание «Лепты» было важно по двум причинам. Во-первых, там он смог познакомиться с ленинградскими литераторами, причем не только с их стихами, но и с ними лично. Ощущение культуры как цельного, живого процесса, разворачивающегося здесь и сейчас, будет особенно важным и для семинара Шейнкера — Чачко<sup>17</sup>. Поэтому семинар станет одним из мест, где московские художники и литераторы могли встретиться с деятелями неофициальной ленинградской культуры и вступить с ними в диалог, который сам по себе был творческой практикой.

---

14 Интервью со Львом Рубинштейном.

15 Михаил Айзенберг, Лев Рубинштейн и Борис Гройс тоже упоминали в интервью о встречах ленинградских и московских художников и литераторов в Коктебеле. Так, например, Гройс в конце 1960-х знакомится в Коктебеле с Генрихом Сапгиром. Показательно, что и Шейнкер попадает в ленинградскую среду через Коктебель (то есть, вероятно, проходит путь, типичный и для других москвичей). См. Интервью с Михаилом Айзенбергом; Интервью со Львом Рубинштейном; Интервью с Борисом Гройсом. 28.01.2021.

16 Присутствие Шейнкера зафиксировано в протоколе №2 общего собрания участников сборника «Лепта» (см.: [Кузьминский, Ковалев 1983]).

17 Интервью с Михаилом Шейнкером.

Во-вторых, собрание «Лепты» — место, которое собирало вокруг себя людей из разных кругов неофициального искусства, — было выразительным примером ленинградских форм организации культурной жизни, чрезвычайно структурированных и разветвленных. Семинар Шейнкера — Чачко частично воспроизводил организационную модель ленинградских собраний, но не копировал их напрямую.

## Семинар Шейнкера — Чачко и ленинградская неофициальная культура

О структурированности ленинградской неофициальной культуры говорили многие респонденты, в интервью это было своеобразным общим местом. Так, например, Борис Гройс, житель Ленинграда, переехавший в Москву в 1976 году, назвал «организованность» ленинградцев — огромное количество домашних собраний, семинаров, кружков и самиздатских журналов — их главным отличием от московской неофициальной жизни, в которой «ничего не было»<sup>18</sup>. В энциклопедии «Самиздат Ленинграда» в разделе «Издания, группы, акции» перечислены около ста различных точек, в которых была локализована неофициальная ленинградская культура [Долинин и др. 2003: 389].

Одний из самых ярких и обсуждаемых точек было ленинградское кафе «Сайгон», которое оставалось центром культурной жизни на протяжении всех 1970-х годов. Юлия Валиева, составительница сборника воспоминаний «Сумерки Сайгона», пишет о том, что главным в «Сайгоне» было ощущение «события» с другими, которое реализовывалось прежде всего не через письмо, но через практики общения и устного разговора в публичном пространстве [Валиева 2009: 5]. В «Сайгоне» и других кафе стихийно формировалась новая культура публичного общения, которую Виктор Кривулин назвал «демократической» [Там же: 60] — из-за того, что в таком общении могли участвовать самые разные группы людей. В середине 1970-х эта традиция устного обсуждения конвертировалась в письменную творческую энергию неофициального ленинградского искусства (см.: [Кривулин 1997]).

В частности, и сборник «Лепта», и вышедшие из него периодические самиздатские журналы «37» и «Часы» вводили частную устную речь в общее коммуникативное пространство поля неофициальной культуры: частная речь, превращаясь в (полу)публичный дискурс, становилась доступной более широкому кругу читателей. Связующим звеном, «прослойкой» между частными высказываниями и полем культуры в случае периодических журналов были критические статьи, ориентированные не на советские подцензурные тексты, а на кружковые дискуссии.

В Москве не существовало самиздатской периодики, подобной ленинградской, а значит, и платформ для литературной и художественной критики московского неофициального искусства (точнее, для ее конвенциональных форм — публикаций в журналах). Об этом в интервью говорил Лев Рубинштейн:

Язык самоописания там (на семинаре Шейнкера. — Чачко — А.Б.), собственно говоря, вырабатывался. <...> У нас не было, скажем, института критики. <...> То есть

---

18 Интервью с Борисом Гройсом.



искусство было, а разговора об искусстве еще не было. Эти семинары были очень важны в этом смысле. Этот язык там, собственно, и формировался<sup>19</sup>.

Для Рубинштейна (как и для некоторых других участников семинара — например, для Михаила Айзенберга) семинар Шейнкера — Чачко выполнял примерно такие же функции, которые в ленинградской неофициальной культуре были у самиздатских периодических журналов, в первую очередь функцию критического осмысления искусства.

Однако феномен семинара Шейнкера — Чачко нельзя полностью объяснить, приравняв его к ленинградской периодике, хотя бы потому, что в Ленинграде в 1970-е годы существовали и семинары, и самиздатские журналы — эти два способа организации неофициальной жизни выполняли разные функции, не сводимые друг к другу. Более того, иногда журналы и семинары были связаны между собой — например, как в случае журнала «37» и Религиозно-философского семинара (1974—1980).

Борис Гройс, участвовавший в Религиозно-философском семинаре, в интервью говорил о том, что семинар Шейнкера — Чачко был создан «по образцу питерского»<sup>20</sup>. Можно предположить, что Гройс, как активный участник ленинградской неофициальной культуры, интуитивно почувствовал, что Шейнкер вдохновлялся ленинградскими собраниями: поэтому для недавно переехавшего Гройса московский семинар стал своеобразным транзитным пунктом между двумя культурами. Однако, несмотря на общую природу двух домашних собраний, между ними существовали значительные различия.

На Религиозно-философском семинаре обсуждался широкий круг проблем, связанных с культурой, искусством и религией [Zitzewitz 2016]. Семинар был осознанной попыткой восстановить традицию Религиозно-философских собраний, которые в начале XX века проводили Д. Мережковский и З. Гиппиус [Ibid.: 34]: обращение к дореволюционной культуре, философии и христианству было для участников способом преодолеть «духовную бедность» советской повседневности эпохи застоя. Обсуждения на семинаре были не только интеллектуальной, но и экзистенциальной практикой: язык нового искусства, который позволяет преодолеть исторический разлом между двумя культурами, становился способом «обнаружения мира» [Каломиров 1979: 45].

Журнал «37» был задуман как продолжение семинарских обсуждений<sup>21</sup>. Во-первых, это был способ документации «живого культурного процесса», существовавшего прежде всего в устной форме: в журнале публиковались не только стихи и критические статьи, но и расшифровки, конспекты семинарских встреч; во-вторых, с помощью журнала стало возможно делиться информацией с гораздо большим количеством людей, чем помещалось в физическое пространство квартиры.

Перевод устной локальной речи в письменную форму был один из главных отличий ленинградского семинара от московского. Устная речь, трансформированная в текст и опубликованная, неизбежно создает фигуру читателя, который воспринимает текст в первую очередь как авторский монолог. Процесс чтения, конечно, может порождать диалог читателя с прочитанным текстом —

---

19 Интервью со Львом Рубинштейном.

20 Интервью с Борисом Гройсом.

21 См.: От редакции // Тридцать семь. 1976. № 1.

однако этот диалог не прямой, и чаще всего он остается внутренним, неартикулированным<sup>22</sup>. Диалогичность устного общения исчезает с его превращением в текст.

В московском неофициальном искусстве 1970-х годов дистанция между зрителем, читателем и автором обычно была минимальной — точнее, эти позиции были неопределенными, текучими и часто пересекались между собой. Неофициальные художники и литераторы в Москве были друг для друга главными и, по сути, единственными зрителями.

Зритель здесь не был сведен к пассивному наблюдателю или читателю. Произведение искусства попадало к нему через личный контакт с автором, и поэтому было неотделимо от коммуникативной ситуации: художники и литераторы постоянно говорили об искусстве. Семинар был способом институционализации этой практики: раз в две-три недели художники и литераторы собирались вместе, чтобы, во-первых, показать свои произведения искусства (или посмотреть на чужие работы), и, во-вторых — обсудить их. Обычно семинар состоял из трех частей: сначала докладчик или выступающий представлял участникам произведение искусства или теоретические выкладки; затем все участники семинара обсуждали представленный материал; заканчивалось все более свободным, дружеским разговором, в котором участвовали только постоянные участники<sup>23</sup>.

Теоретический и критический дискурсы не были отделены от творчества как такового. В произведениях авторов, участвовавших в семинаре Шейнкера — Чачко, проблематизировалась и операция зрительского восприятия, и фигура автора. Так, в своих картотеках Лев Рубинштейн часто «обнажает» фигуру автора — из невидимой инстанции превращая его одновременно и в персонажа, и в зримую, артикулированную функцию текста, как, например, в тексте «Очередная программа»:

21

Номер двадцать первый,

Свидетельствующий о решении Автора именовать настоящий текст «Очередной программой»

22

Номер двадцать второй,

Свидетельствующий о решении Автора датировать «Очередную программу» декабрём тысяча девятьсот семьдесят пятого года

[Рубинштейн 2015: 52]

Рубинштейн осознанно занимает метапозицию по отношению к самому себе и к тексту, который он сам производит: автор-персонаж перестает быть равен физическому автору текста — теперь он лишь один из голосов, производящих высказывание внутри «Программы» и задающей ее порядок чтения. Вскрытие

---

22 Более того, в некоторых случаях диалог в принципе становится невозможен. Так, к 16-му номеру журнала «37» был приложен опросник для читателей, собирающий обратную связь. В большинстве ответов, которые были опубликованы в 17-м номере, читатели отмечали, что часть текстов совершенно непонятна — в том числе в силу своей теоретической сложности [Zitzewitz 2016: 27].

23 Интервью с Михаилом Шейнкером; Интервью со Львом Рубинштейном.

персонажной природы автора, в свою очередь, обращает внимание читателя на сам механизм развертывания текста.

Схожая операция лежала в основании некоторых акций «Коллективных действий». Так, акция «Обсуждение» (1985) состояла из двух частей. Во время первой зрители, находящиеся в комнате с предметами, которые использовались в других акциях, прослушивали фонограмму текста Андрея Монастырского «ЦЗИ-ЦЗИ». На фонограмму регулярно накладывался звуковой комментарий: «Читается текст Андрея Монастырского “ЦЗИ-ЦЗИ”. Тавтология пустого действия». Во второй части акции зрители начинали обсуждение — и их реплики дублировались тем же способом, которым производился звуковой метакомментарий (Монастырский сидел в соседней комнате и воспроизводил реплики с помощью системы акустических устройств). Иногда Монастырский менял модус своей речи и врвался в обсуждение; такое устройство пространства побуждало участников к «обсуждению обсуждения» — необходимости прояснить и артикулировать собственную «раздвоенную» позицию внутри коммуникативного пространства [Монастырский и др. 1998: 120].

Также и участники семинара Шейнкера — Чачко тренировались проблематизировать собственную позицию в условиях отсутствия публичных пространств, предназначенных для их произведений: семинар был не только площадкой для показа искусства (в этом он действительно был близок к журналу «37»), но и лабораторией творческих подходов, где каждый из художников оттачивал собственную идентичность.

## Контекст семинара Шейнкера — Чачко: московская неофициальная культура

Различие между организацией культурного процесса в Москве и Ленинграде особенно ярко проявлялось в тех случаях, когда ленинградские неофициальные поэты и художники приезжали в Москву и появлялись на домашних собраниях. Московские художники и поэты часто вспоминают о выступлениях Елены Шварц в мастерской Ильи Кабакова и Ольги Седаковой на семинаре Шейнкера — Чачко. Оба выступления оказались в той или иной степени конфликтными.

Шварц — одну из «звезд» ленинградской неподцензурной литературы — в Москве встретили холодно (см., например: [Сапгир 1999]). На свое выступление она опоздала на несколько часов — Дмитрий Пригов предполагал, что это было частью драматургии выступления [Пригов, Шаповал 2003]. Московским неофициальным художникам, посещающим мастерскую Кабакова, такой формат чтения — драматургически продуманный и одновременно с этим близкий к мистическому, спиритуальному опыту (Шварц зажигала свечи и стремилась создать «антураж») — был не столько непонятен, сколько не близок эстетически. Так, Сапгир в воспоминаниях пишет о том, что очень хорошо относится к стихотворениям Шварц [Сапгир 1999]; Михаил Шейнкер — друг поэтессы, высоко ценящий ее творчество, рассказывал о том, что выступление у Кабакова было неудачным именно из-за реакции публики на формат чтения<sup>24</sup>.

---

24 Интервью с Михаилом Шейнкером.

На семинарском обсуждении стихотворений Ольги Седаковой — московской поэтессы, по своей поэтике перекликавшейся скорее с авторами ленинградской неофициальной литературы, — все, включая авторку обсуждаемых текстов, считались равноправными участниками дискуссии. Как вспоминает Михаил Айзенберг, после выступления Седаковой постоянные участники выразили «ноту сомнения в невероятности всего услышанного»<sup>25</sup>, из-за чего на семинаре произошел довольно резкий конфликт. Для гостей, поддерживавших Седакову, это было неприемлемо.

И Шварц, и Седакова исходили из разделения между выступающим и слушающей его публикой. Так, Михаил Шейнкер рассказывает о том, почему Шварц отказалась от участия в семинаре:

Для Лены это было очень строго — она читает, а ей внимает публика. Какие семинары? Ее будут обсуждать какие-то невежи. Она в этом смысле была вполне на позициях романтического поэта<sup>26</sup>.

Процесс постоянного обсуждения своего искусства и его критического переосмысления, который для московских неофициальных литераторов казался естественным и даже необходимым, для Шварц, существовавшей в неоромантической традиции, был непривычным и чуждым.

Для московской неофициальной культуры практика устного обсуждения искусства была крайне важной. Существовало много различных организационных форм таких обсуждений — и большинство из них были спонтанными и неформальными. Борис Гройс описал это так:

Вообще в Москве все было организовано как такая ризома. Это была такая сеть общения: в результате каждый знал каждого<sup>27</sup>.

В ризоме отсутствует единый организационный стержень — она строится на тесном переплетении линий и связей, подобно запутанному клубку [Делёз, Гваттари 2010]. Московское неофициальное искусство вряд ли строилось только как сеть, состоящая исключительно из равных агентов-узлов — однако оно было ближе к такой форме организации, чем ленинградское.

Так, наиболее яркими, хотя и исключительными, примерами такой культуры устного разговора были диалоги критика, журналиста и художника Александра Асаркана, писателя Павла Улитина и людей их круга: художников Юло Соостера, Юрия Соболева и их более молодых друзей — поэта Михаила Айзенберга и писателя Зиновия Зиника<sup>28</sup>.

---

25 Интервью с Михаилом Айзенбергом.

26 Интервью с Михаилом Шейнкером. Мнение Шейнкера можно считать относительно нейтральным — потому что он, с одной стороны, был постоянным участником московской неофициальной жизни, а с другой — не разделял московских предрассудков по поводу ленинградского искусства — и, более того, поддерживал очень хорошие личные отношения с ленинградскими поэтами и поэтессами, в том числе и с самой Е. Шварц. См. также: Интервью со Львом Рубинштейном.

27 Интервью с Борисом Гройсом.

28 Соостер и Айзенберг были посредниками между «утопическим» проектом «Артистического» и кругом московских концептуалистов: первый в 1960-е годы делил мастерскую с Ильей Кабаковым; второй с середины 1970-х годов достаточно близко общался с Приговым, Рубинштейном и Шейнкером. См.: Интервью с Михаилом Айзенбергом; а также: [Кабаков 2008: 196].

Имена Улитина и Асаркана связаны с кафе «Артистическое», которое в Москве начала 1960-х годов было одним из немногих общественных пространств, словно бы частично освобожденных от действия советской идеологической цензуры — там собирались и беседовали художники, поэты, актеры и режиссеры.

Сходным образом Юрчак описывал ленинградское кафе «Сайгон»: оно было таким же пространством свободного общения, которое было «несоветским», но и не «антисоветским» — фрагментом Западной Европы внутри Советского Союза [Юрчак 2014: 283]. Однако культура общения, создававшаяся внутри «Артистического», не сводится к простому «общению ради общения» разношерстной публики — такому, какое было в «Сайгоне». Внутри кафе Улитин и Асаркан практиковали то, что Михаил Айзенберг называет «культом высокого разговора» — особый способ ведения диалога, объединяющий художественную практику, литературу и повседневное общение<sup>29</sup>. Самый выразительный пример такого слияния художественного и повседневного — это мейл-арт Асаркана: открытки, которые он отправлял своим знакомым, были произведениями искусства, одновременно визуальными и литературными, но оставались адресованы конкретным людям. Улитин тоже работал с повседневностью: он коллекционировал окружавшие его голоса, записывая фрагменты разговоров на салфетках (см.: [Зиник 2002: 18]). Его проза, как и его устная речь, была способом монтажа реальности из разных фрагментов, схожим с визуальным монтажом Асаркана.

Улитин и Асаркан не говорили об искусстве и не вели теоретических дискуссий — но сам их разговор был искусством<sup>30</sup>. И этот особый тип разговора существовал не только внутри кафе: «Артистическое» было удобным местом для него, но не единственным. В 1970-е годы, после окончания оттепели, «Артистическое» опустело, и его посетители начали осваивать другие пространства, в том числе и домашние. Более того, Асаркан часто совершал фланерские прогулки по центру Москвы почти в ситуационистском духе: как пишет Зиник, это было своеобразной попыткой вернуть себе город и публичное пространство через практику случайного разговора с друзьями и знакомыми [Зиник 2019].

Культ разговора, постоянная ориентация на речь другого и проблематизация собственного аутентичного голоса — это, как нам кажется, важное, интуитивное открытие Улитина и Асаркана, которое предвосхищает более поздние концептуалистские практики.

Другая форма общения, более типичная для московского неофициального искусства, встречалась в мастерских художников:

На семинаре вдруг обнаружилось, что есть люди, уже настолько давно и плотно друг с другом разговаривающие об искусстве в своих мастерских, что у них уже есть какой-то свой язык, совершенно не похожий ни на тогдашнее искусствоведение, ни на то, чем обычно обмениваются художники: восторг, колорит... Слова типа «колорит» вообще исчезли из употребления. <...> Абсолютно другое отношение к искусству — не как к вещи, а как к идее, к событию. Этими людьми были Илья Кабаков, Эрик Булатов, Олег Васильев, и активно примыкающие к ним Пригов, Орлов [Айзенберг 1997].

---

29 Интервью с Михаилом Айзенбергом.

30 Там же.

Мастерские были площадками для просмотра работ и их последующего спонтанного обсуждения. Подобно кафе, они были свободны как от коммунального быта художников, так и от идеологической регламентированности публичных советских пространств. Мастерские давали художникам определенную долю свободы — они были достаточного размера для того, чтобы писать большие картины<sup>31</sup>. Часто художники, в том числе Илья Кабаков, пользовались преимуществами большого помещения (особенно по сравнению с комнатами в коммунальных квартирах) и переезжали жить в свои мастерские [Кабаков 2008: 205]. Поэтому по внутреннему убранству такие мастерские были максимально далеки от традиционного для галерейных пространств «белого куба».

Чаще всего, когда художники приглашали гостей к себе в мастерскую, главным поводом для встречи была новая картина или объект. Как отмечает Лев Рубинштейн, это никогда не было просто просмотром — новые произведения искусства всегда обсуждались<sup>32</sup>. Гостями в мастерских были друзья художников — поэтому зрители там не были пассивными. Но по этой же причине мастерские были замкнутыми, локальными пространствами.

Конечно, для художников, обладающих высоким уровнем социального капитала, такая замкнутость не была проблемой. Вероятно, самый яркий пример — это мастерская Ильи Кабакова, в которой часто проводились большие публичные мероприятия, от концерта Булата Окуджавы до чтений Эдуарда Лимонова [Там же: 87]. На такие вечера, по разным воспоминаниям, собиралось до ста человек<sup>33</sup>. Однако даже при таком разнообразии и количестве гостей мастерская Кабакова оставалась очень закрытым местом — в первую очередь потому, что она строилась вокруг фигуры хозяина мастерской и его творчества.

Художник Игорь Макаревич в интервью рассказал о своем первом знакомстве с Кабаковым и его мастерской: он попал в мастерскую в 1971 году в составе экскурсионной группы, которую создала искусствоведка Наталия Яблонская для того, чтобы вводить зрителей в мастерские, куда было практически невозможно попасть без приглашения. Для Макаревича это был один из первых опытов взаимодействия со средой неофициального искусства<sup>34</sup>. Но это были единичные попытки прорвать социальный вакуум внутри мастерских, которые к тому же не приводили к созданию новых социальных связей — так, Игорь Макаревич рассказывал, что впоследствии ему пришлось заново знакомиться с Кабаковым через Римму и Валерия Герловиных — первое, «экскурсионное» знакомство оказалось непродуктивным и быстро оборвалось [Там же].

Семинар Шейнкера — Чачко продолжал традицию общения в мастерских художников, но в отличие от них был нейтральной площадкой, менее зависи-

31 Мастерские: Елена Фанайлова, Лев Рубинштейн, Михаил Шейнкер // Радио Свобода. 2017. 23 июля (<https://www.svoboda.org/a/28511274.html> (дата обращения: 14.12.2020)). (Министерство юстиции России внесло независимую некоммерческую медиакорпорацию «Радио Свободная Европа/Радио Свобода» и некоторые ее проекты в свой реестр иностранных средств массовой информации, выполняющих функции иностранного агента. РСЕ/РС считает это решение несправедливым и юридически спорным. — *Примеч. ред.*.)

32 Интервью со Львом Рубинштейном.

33 Интервью с Борисом Гройсом; Интервью с Андреем Монастырским.

34 Интервью с Еленой Елагиной и Игорем Макаревичем.

мой от своих хозяев. Это отчетливо проявляется в том, как различные деятели неофициальной культуры называют семинар. Иногда его называют по имени Александра Чачко, который владел комнатой, где собирался семинар. Чачко был врачом, и связь с неофициальным искусством для него была второстепенной — он был скорее другом художников и поэтов, но не участвовал непосредственно в творческом процессе. Имя же организатора семинара и активного участника неофициальной жизни Михаила Шейнкера часто опускается. Это свидетельствует о важной организационной особенности семинара: внутри него становится возможным выход за пределы узких кругов, строящихся вокруг личности художника или организатора, его харизмы и социального капитала. Семинар начинает работать на новых основаниях — как нейтральное коммуникативное пространство, не имеющее явного символического центра. Это делало возможным выход за пределы локального «вакуума», который создавался в мастерских: семинар стал важной площадкой для продолжения практик устного общения — но уже за пределами дружеских кругов.

## Внутреннее устройство семинара

Происходящее на семинаре не документировалось — не существует даже примерного списка обсуждавшихся работ. Единственный источник информации о том, что именно происходило на встречах, — воспоминания участников. Больше всего доверия в такой ситуации заслуживают те эпизоды, которые повторяются в воспоминаниях сразу нескольких респондентов. Мнение самих художников и литераторов о характере дискуссий можно рассматривать как сравнительно беспристрастное в той мере, в какой они не идентифицировали себя с семинаром.

В отличие от квартирных выставок и самиздатских журналов, которые воспроизводили уже существующие институциональные модели, семинар давал возможность опробовать новые форматы. Так, наряду с докладами и чтением стихотворений на семинаре обсуждались и перформансы — на основании документации акций «Коллективных действий»<sup>35</sup>; выступал с перформансами Дмитрий Александрович Пригов, который, по воспоминаниям Чачко, именно на семинаре впервые продемонстрировал свой «крик кикиморы»<sup>36</sup>. Более того, даже те произведения искусства, которые существовали как материальные объекты, внутри семинара обретали процессуальное измерение. Так, Лев Рубинштейн рассказывал о том, что его картотеки хоть и обладали концептуально важной визуальной, физической формой, но из-за трудозатратности процесса тиражирования существовали в первую очередь в устной традиции — читатели чаще знакомились с ними не визуально, а в ходе авторского чтения. На семинаре Рубинштейн перебирал и зачитывал одну карточку за другой<sup>37</sup>.

---

35 Интервью с Андреем Монастырским.

36 *doctor-alik, msheinker* [Чачко А., Шейнкер М.]. Глава 60. История семинара завершается // <https://doctor-alik.livejournal.com/57196.html> (дата обращения: 22.11.2020).

37 Интервью со Львом Рубинштейном.

Агрегирование нового искусства, концентрация новых<sup>38</sup> произведений в одном месте структурировало поле неофициального московского искусства: на семинаре обсуждались те работы, которые казались интересными и новаторскими большинству участников. При этом важно, что отбор материала для семинара не был монополизирован Шейнкером — напротив, главным правилом отбора была «политика расширения»<sup>39</sup>: каждый из участников мог предложить кандидата для участия. Поэтому список выступавших являлся своеобразным срезом эстетических предпочтений неофициальных московских художников.

Это подтверждает и Б. Гройс:

Там каждый представлял то, что он делает. Это было интересно с информационной точки зрения. <...> А обсуждений особенных... ну, не то чтобы не было. То есть были какие-то реакции, но в общем это было такое скорее... review, чем семинар<sup>40</sup>.

Несмотря на то что философу и математику Гройсу, привыкшему к «академизму» ленинградских семинаров, сами дискуссии казались не особенно продуктивными, он отмечает, что встречи, которые проводил Шейнкер, позволяли получать «информацию» о новых произведениях — что было особенно важно для человека, недавно переехавшего в Москву [Там же]. Семинар, таким образом, был еще и пространством, через которое условные «новички» могли войти в круг неофициального искусства. Именно такой путь прошли писатель Владимир Сорокин, группа «Мухоморы», поэты Тимур Кибиров и Михаил Сухотин.

История попадания Сорокина на семинар иллюстрирует механизм появления новых участников: как рассказывают Лев Рубинштейн и Михаил Айзенберг, совсем молодой тогда писатель познакомился с Эриком Булатовым и показал ему свои картины — но Булатову они оказались не близки. Однако после того, как Сорокин по приглашению Булатова пришел на семинар и показал там свои первые рассказы, в том числе те, которые потом вошли в сборник «Первый субботник», он «всем очень понравился»<sup>41</sup> и постепенно начал встраиваться в круг художников и писателей<sup>42</sup>.

Об акции «Мухоморов», которая прошла, по разным источникам, в 1978 или 1979 году, вспоминают часто — вероятно, потому, что их выступление было крайне экспрессивным. Например, о нем рассказывал художник Никита Алексеев в интервью для фонда «Устная история»:

Однажды у Чачко устроили вечер «Мухоморов». И эти ребята... просто развлекались от всей души. А сидел там весь этот ареонаг: и Гройс, и Монастырский, и Кабаков. И какое-то недоумение после этого: что это вообще такое нам пока-

---

38 Конечно, не все, что представлялось на семинарах, появлялось в кругу неофициального искусства впервые (см.: Интервью с Андреем Монастырским). Тем не менее семинар притягивал к себе новые произведения — в том числе потому, что переводил процесс презентации на другой уровень публичности: авторы обсуждали свои работы с гораздо большей аудиторией — которая к тому же не всегда была такой лояльной, как в «домашней» обстановке. «Девяносто процентов того, что мы слышали или видели на семинаре, мы видели впервые» (Интервью с Михаилом Шейнкером). См. также: Интервью с Михаилом Айзенбергом; Интервью со Львом Рубинштейном.

39 Интервью с Михаилом Шейнкером.

40 Интервью с Борисом Гройсом.

41 Интервью со Львом Рубинштейном.

42 Там же; Интервью с Михаилом Айзенбергом.



зали? <...> И тут Илья Иосифович [Кабаков сказал]: «По-моему, это гениально». «Мухоморы», таким образом, были апробированы<sup>43</sup>.

Семинарское обсуждение, таким образом, позволяло не только теоретизировать уже известные и признанные в неофициальном искусстве произведения искусства, но и легитимировать новые работы и авторов. Происходило это в процессе обсуждения и дискуссии: не существовало определенных критериев определения качества той или иной работы. Шейнкер так описывает, каким образом материалы попадали на обсуждение:

Существовал некоторый осознанный и возникший и по договоренности осознаваемый уровень, на который кто-то и не претендовал, понимая, что это уровень не его. Была какая-то достаточно здоровая самоорганизация, удивительная чуткость на самом деле<sup>44</sup>.

Если на «входе» в семинар были барьеры и фильтры, но внутри него отношения строились на основании презумпции общей эстетической чуткости, интуитивного понимания. Артикулировать это понимание, однако, приходилось в процессе обсуждения.

На семинаре размывались привычные границы, существовавшие в мире неофициального искусства. На нем встречались художники и поэты, которые и биографически, и эстетически принадлежали к разным кругам московского неофициального искусства. Так, Всеволод Некрасов, один из самых активных участников семинара, относил себя в первую очередь к «Лианозовской группе». Такие художники, как, например, Эрик Булатов и Иван Чуйков, не ассоциировали себя с «Лианозово» и выстраивали собственные эстетические стратегии. Но если Булатов, Чуйков и Некрасов были примерно одного возраста (все они родились в начале или середине 1930-х годов), то остальные участники семинара были гораздо моложе. Лев Рубинштейн отметил, что между Всеволодом Некрасовым, Дмитрием Приговым, им самим, Львом Рубинштейном и Владимиром Сорокиным разница в возрасте составляет по семь лет<sup>45</sup>. Семинар, таким образом, соединял художников и поэтов разных поколений и связывал между собой разные течения московского неофициального искусства 1960-х, 1970-х и 1980-х годов.

М. Шейнкер называет одним из главных «ощутимых итогов» семинарских обсуждений появление теоретических текстов о неофициальной московской культуре — в первую очередь, конечно, «Московского романтического концептуализма» Б. Гройса<sup>46</sup>. Для Гройса же очевидно, что статья родилась не столько из семинаров, сколько из его еще ленинградского опыта чтения журналов «Art in America» и «Art Forum», из работы с творчеством Х.Л. Борхеса и американских концептуалистов<sup>47</sup>. Однако уверенность Шейнкера в наличии связи между семинаром и статьей можно объяснить тем, что все авторы, о которых пишет Гройс, были связаны с семинаром и посещали его собрания.

---

43 О Михаиле Рогинском и Дмитрие Краснопевцеве, АРТАРТе и «Коллективных действиях», иерархии и одиночестве // Устная история. 2015. 8 сентября (<http://oralhistory.ru/talks/orh-1929> (дата обращения: 03.03.2021)).

44 Интервью с Михаилом Шейнкером.

45 Интервью со Львом Рубинштейном.

46 Там же.

47 Интервью с Борисом Гройсом.

Михаил Айзенберг в своей статье «Вокруг концептуализма» пишет о том, что с середины 1970-х годов, когда художники и литераторы начали регулярно встречаться и обсуждать свои работы на семинаре, в пространстве московского неофициального искусства начало оформляться ощущение социальной и эстетической общности, основанной на умении занимать рефлексивную позицию по отношению к своему творчеству. «Слово [для этой общности] как бы висело в воздухе» [Айзенберг 1997: 129]. Айзенберг считает, что Гройсу удалось ухватить это повисшее в воздухе слово — и дать тому взаимодействию, которое происходило внутри семинаров, название. Действительно, Гройс не столько создает идентичность концептуалистов с нуля, сколько собирает вместе идеи, витавшие в воздухе.

На семинаре каждый из его участников, по сути, отвечал на концептуалистские вопросы<sup>48</sup>: как взаимодействуют произведение искусства и реципиент, каким образом социальные конвенции делают искусство привычным и понятным зрителю. Участники семинара задавались этими вопросами публично и на материале собственных работ. Они учились занимать критическую дистанцию по отношению к своим работам — однако эта метапозиция никогда не была окончательной.

Возможно, именно поэтому не сохранилось никаких письменных документов семинарских обсуждений: семинар был пространством устного общения и диалога — принципиально незаконченного и текучего. Это был процесс постоянного «выхода за скобки», проблематизации собственного высказывания. Через диалог и интеллектуальный обмен художники и литераторы постепенно формировали свои творческие стратегии. Более поздние теоретические работы — тексты Гройса, Айзенберга, Кабакова, публикации в журналах «А-Я» и «37» — точно так же, как и последующие произведения искусства, которые исследуют механизмы функционирования искусства, если и не рождались напрямую из семинарских обсуждений, то были примерами того нового языка и способа коммуникации, который постепенно формировался на семинарах за почти десять лет их существования.

## Заключение

Семинар Шейнкера — Чачко был особой организационной формой культурного производства, одной из главных площадок, внутри которой происходил процесс институционализации и автономизации поля московского неофициального искусства. За десять лет, когда проводился семинар (в разных форматах и с разной регулярностью), контекст, в котором существовали деятели неофициальной культуры, пережил ряд трансформаций. Георгий Кизевальтер называет 1980-е годы «переломными» [Кизевальтер 2014] — в том числе потому, что, по его мнению, это десятилетие стало временем реализации накопленной в 1970-е творческой энергии. Несмотря на то что на основании имеющихся данных нам все еще сложно ответить на вопрос о значимости семинара, о масштабах его влияния на неофициальную московскую культуру, тем не ме-

---

48 Однако далеко не все участники семинара принадлежали к концептуалистским движениям или их предтечам. Поэты Михаил Айзенберг и Сергей Гандлевский, художники Франциско Инфанте и Олег Васильев были скорее оппонентами концептуалистов, соглашавшимися с ними по одним позициям и расходившимися по другим.

нее мы предполагаем, что семинар Шейнкера — Чачко сыграл в подготовке этого перелома значительную роль. Семинар как организационная форма побуждал художников, поэтов и литераторов к обретению дистанции по отношению к своему искусству, к осознанию своей творческой программы как одного из голосов, дискурсов, существующих в полифонии.

В начале 1980-х в московском неофициальном искусстве создается ряд художественных проектов, которые одновременно являлись и институциональными формами организации: в 1980 году выходит первый том документации акций «Коллективных действий» «Поездки за город»; с 1981 года начинают собираться папки Московского архива нового искусства; в 1982 году Никита Алексеев открывает квартирную галерею «АРТАРТ». Мы предполагаем, что эти проекты если и не связаны с семинаром Шейнкера — Чачко напрямую, то определенно имеют с ним общую природу.

## Библиография / References

- [Айзенберг 1997] — Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997.  
(Ayzenberg M. Vzgl'yad na svobodnogo khudozhnika. Moscow, 1997.)
- [Айзенберг 2017] — Айзенберг М. Заявка на жанр: что придет на смену акционному искусству // Lenta.ru. 2017. 20 мая (<https://lenta.ru/columns/2017/05/20/aizenberg6/?fbclid=IwAR1beTULU3SlpqUtyKgrtKsNV9dr9tjLZfTpyXRQctGa8w8KdtFqbMJau-I> (дата обращения: 04.06.2021)).  
(Ayzenberg M. Zayavka na zhanr: chto pridet na smenu aktsionnomu iskusstvu // Lenta.ru. 2017. May 20 (<https://lenta.ru/columns/2017/05/20/aizenberg6/?fbclid=IwAR1beTULU3SlpqUtyKgrtKsNV9dr9tjLZfTpyXRQctGa8w8KdtFqbMJau-I> (accessed: 04.06.2021)).)
- [Айзенберг и др. 2004] — Айзенберг М., Рубинштейн Л., Шейнкер М. «Это время для нас абсолютно не утрачено...» // Критическая масса. 2004. № 1 (<https://magazines.gorky.media/km/2004/1/eto-vremya-dlya-nas-absolyutno-ne-utracheno-8230.html> (дата обращения: 05.06.2021)).  
(Ayzenberg M., Rubinshteyn L., Sheynker M. "Eto vremya dlya nas absolyutno ne utracheno..." // Kriticheskaya massa. 2004. № 1 (<https://magazines.gorky.media/km/2004/1/eto-vremya-dlya-nas-absolyutno-ne-utracheno-8230.html> (accessed: 05.06.2021)).)
- [Гройс 1979] — Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А-Я. 1979. №1. С. 3—11.  
(Groys B. Moskovskiy romanticheskiy kontseptualizm // A-Ya. 1979. №1. P. 3—11.)
- [Делёз, Гваттари 2010] — Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.  
(Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie. Ekaterinburg, Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Долинин, Северюхин 2003] — Долинин В., Северюхин Д. Преодоление немоты. Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953—1991. СПб.: Издательство им. Н.И. Некрасова, 2003.  
(Dolinin V., Severyukhin D. Preodolen'e nemoty. Leningradskiy samizdat v kontekste nezavisimogo kul'turnogo dvizheniya 1953—1991. Saint Petersburg, 2003.)
- [Долинин и др. 2003] — Долинин В., Иванов Б., Останин Б., Северюхин Д. Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е. М.: Новое литературное обозрение, 2003.  
(Dolinin V., Ivanov B., Ostanin B., Severyukhin D. Samizdat Leningrada. 1950-e — 1980-e. Moscow, 2003.)
- [Журавлева, Некрасов 1996] — Журавлева А., Некрасов В. Пакет. М.: Меридиан, 1996.  
(Zhuravleva A., Nekrasov V. Paket. Moscow, 1996.)
- [Зиник 2002] — Зиник З. Приветствую ваш неуспех // Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 7—21.  
(Zinik Z. Privetstvuyu vash neuspek // Razgovor o rybe. Moscow, 2002. P. 7—21.)
- [Зиник 2019] — Зиник З. С надеждой на встречу // Colta.ru. 2019. 1 октября (<https://www.colta.ru/articles/literature/22550-god->

- nazad-umerla-elena-shumilova-vspominaet-zinovy-zinik (дата обращения: 09.10.2020)).
- (Zinik Z. S nadezhday na vstrechu // Colta.ru. 2019. October 1 (<https://www.colta.ru/articles/literature/22550-god-nazad-umerla-elena-shumilova-vspominaet-zinovy-zinik> (accessed: 09.10.2020)).)
- [Кабаков 2008] — *Кабаков И.* 60-е—70-е... Записки о неофициальной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (Kabakov I. 60-e — 70-e... Zapiski o neofitsial'noy zhizni. Moscow, 2008.)
- [Каломиров 1979] — *Каломиров А.* [Кривулин В.] Двадцать лет новейшей русской поэзии // Северная почта. 1979. № 1/2. С. 39—60.
- (Kalomirov A. [Krivulin V.] Dvadsat' let noveyshey russkoj poezii // Severnaya pochta. 1979. № ?. P. 39—60.)
- [Кизевальтер 2010] — *Кизевальтер Г.* Очень странные семидесятые, или потеря невинности. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (Kizeval'ter G. Ochen' strannye semidesyatye, ili poterya nevinnosti. Moscow, 2010.)
- [Кизевальтер 2014] — *Кизевальтер Г.* Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (Kizeval'ter G. Perelomnye vos'midesyatye v neofitsial'nom iskusstve SSSR. Moscow, 2014.)
- [Кривулин 1997] — *Кривулин В.* Золотой век самиздата // Самиздат века / Сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, Б. Бахтин, Н. Ордынский. М.: Полифакт, 1997. С. 342—354.
- (Krivulin V. Zolotoy vek samizdata // Samizdat veka / Ed. by A. Strelyanny, G. Sapgir, B. Bakhtin, N. Ordynskiy. Moscow, 1997. P. 342—354.)
- [Кузьминский, Ковалев 1983] — *Кузьминский К., Ковалев Г.* Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны: В 5 т. Т. 5. Newtonville, Massachusetts: Oriental Research Partners, 1983.
- (Kuz'minskij K., Kovalev G. Antologiya noveyshey russkoj poezii u Goluboy laguny: In 5 vols. Vol. 5. Newtonville, Massachusetts, 1983.)
- [Лоскутова 2006] — *Лоскутова М.* Память о блокаде. Свидетельства очевидцев и историческое сознание общества. Материалы и исследования. М.: Новое издательство, 2006.
- (Loskutova M. Pamyat' o blokade. Svidetel'stva ochevidtsev i istoricheskoye soznaniye obshchestva. Materialy i issledovaniya. Moscow, 2006.)
- [Ляленкова 2009] — *Ляленкова Т.* Благодаря кому состоялось время // Радио Свобода. 2009. 22 октября (<https://www.svoboda.org/a/1857996.html> (дата обращения: 05.06.2021)).
- (Lyalenkova T. Blagodarya komu sostoyalos' vremya. // Radio Svoboda. 2009. October 22 (<https://www.svoboda.org/a/1857996.html> (accessed: 05.06.2021)).)
- [Монастырский и др. 1998] — Поездки за город / Монастырский и др. под ред. Е. Бобринской. М.: Ad Marginem, 1998.
- (Poezdki za gorod / A. Monastyrskiy et al.; ed. by E. Bobrinskaya. Moscow, 1998.)
- [Нитхаммер 2012] — *Нитхаммер Л.* Вопросы к немецкой памяти. М.: Новое издательство, 2012.
- (Nitkhammer L. Voprosy k nemetskoj pamyat. Moscow, 2012.)
- [Пригов, Шаповал 2003] — *Пригов Д., Шаповал С.* Портретная галерея Д.А.П. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- (Prigov D., Shapoval S. Portretnaya galereya D.A.P. Moscow, 2003.)
- [Рубинштейн 2015] — *Рубинштейн Л.* Большая картотека. М.: Новое издательство, 2015.
- (Rubinshteyn L. Bol'shaya kartoteka. Moscow, 2015.)
- [Савицкий 2002] — *Савицкий С.* Андеграунд. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- (Savitskiy S. Andegraund. Moscow, 2002.)
- [Сапгир 1999] — *Сапгир Г.* Сапгир об авторах и группах // Неофициальная поэзия: антология / Сост. И. Ахметьев, Г. Сапгир. Российская виртуальная библиотека, 1999 (<https://rvb.ru/np/publication/sapgir1.htm> (дата обращения: 21.12.2021)).
- (Sapgir G. Sapgir ob avtorakh i gruppakh // Neofitsial'naya poeziya: Antologiya / Ed. by I. Akhmet'yev, G. Sapgir. Rossiyskaya virtual'naya biblioteka, 1999 (<https://rvb.ru/np/publication/sapgir1.htm> (accessed: 21.12.2021)).)
- [Валиева 2009] — *Сумерки Сайгона / Сост. и ред. Ю. Валиева.* СПб.: Zamizdat. Творческое объединение Ленинграда, 2009.
- (Sumerki Saygona / Ed. and comp. by Yu. Valiyeva. Saint Petersburg, 2009.)
- [Томпсон 2003] — *Томпсон П.* Голос прошлого. Устная история. М.: Весь мир, 2003.
- (Thompson P. The Voice of the Past: Oral History. Moscow, 2003. — In Russ.)
- [Юрчак 2014] — *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (Yurchak A. Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoye pokolenie. Moscow, 2014.)
- [Zitzewitz 2016] — *Zitzewitz von J.* Poetry and the Leningrad Religious-Philosophical Seminar 1974—1980: Music for a Deaf Age. London: Routledge, 2016.

# Литература предельного опыта

Елена Михайлик

## Варлам Шаламов:

ПРИЗРАКИ СЮЖЕТА<sup>1</sup>

Elena Mikhailik

Varlam Shalamov: The Ghosts in the Plot

**Елена Михайлик** (Университет Нового Южного Уэльса; преподаватель кафедры языков и гуманитарных исследований; кандидат филологических наук) e.mikhailik@unsw.edu.au.

**Elena Mikhailik** (PhD; Lecturer, School of Humanities & Languages, University of New South Wales) e.mikhailik@unsw.edu.au.

**Ключевые слова:** Варлам Шаламов, *Колымские рассказы*, культурный контекст

**Key words:** Varlam Shalamov, *Kolyma Tales*, cultural context

УДК: 82-32+801.733

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_173

UDC: 82-32+801.733

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_173

В статье автор пытается реконструировать один из способов работы Варлама Шаламова с контекстом культуры. В частности, автор стремится показать, как Шаламов использует расходящиеся пласты этого контекста, чтобы генерировать в пределах рассказа альтернативные сюжеты (выбор между ними диктуется культурным багажом читателя). В пределах цикла тот же прием порождает некий лейтмотив распада культуры как личной и коллективной памяти.

Mikhailik's article attempts to reconstruct one of the ways Varlam Shalamov works with the context of culture. In particular, the author tries to show how Shalamov uses the diverging layers of the said context to generate alternative plotlines within the limits of a story (the choice between them is determined by the cultural background of the reader). Within the limits of a cycle as a whole, the same technique generates a kind of a background motif of a collapse of culture in its capacity as a personal and collective memory.

## I

При распаде культурного контекста довольно часто элементы одной смысловой конструкции могут заново собраться снова разве что благодаря целенаправленному поиску — или случайности.

---

1 С огромной благодарностью Татьяне Апраксиной, Анне Гавриловой и Илье Кукулину.

Эта статья обязана своим происхождением исключительной дотошности Елены Моховой, корректора издательства «Новое литературное обозрение». Она обратила внимание на то, что пунктуация отрывка:

Калигула, твой конь в сенате  
Не мог сиять, сияя в злате,  
Сияют добрые дела... (I, 444)<sup>2</sup>

— из шаламовского рассказа «Калигула» не соответствует пунктуации знаменитой державинской оды «Вельможа», которая там цитируется. Сверила текст и ошибку исправила, поставив восклицательный знак после обращения «Калигула!» и двоеточие после слов «в злате»:

Калигула! твой конь въ Сенатѣ  
Не могъ сѣять, сѣя въ златѣ:  
Сѣяють добрыя дѣла...  
[Державин 1848: 175]

— ибо пунктуацией прописана была в стихотворении причинно-следственная связь.

У Шаламова же после имени Калигула стояла запятая и после «злата» тоже. Что здесь важно: у Шаламова была практически эйдетическая зрительная память. Она местами подводила хозяина именно ввиду замечательного своего качества — Шаламов на нее излишне полагался и периодически делал ошибки в цитируемых текстах<sup>3</sup>. Но в силу природы шаламовской памяти исследователю приходится учитывать, что, если некая странная пунктуация стабильно присутствует в черновиках, значит, есть и вероятность, что Шаламов мог именно этот вариант где-то видеть, запомнить и воспроизвести. Вполне возможно — сознательно. То есть допускать существование некоего третьего источника.

Благодаря щедрой помощи Анны Гавриловой удалось установить, что в машинописных черновиках «Калигулы»<sup>4</sup> иных пунктуационных вариантов нет.

Найти же первоисточник оказалось очень легко, поскольку в точности эти три строчки почти в том же виде, в каком цитирует их Шаламов, служат эпиграфом к стихотворению Алексея Жемчужникова «Конь Калигулы» 1892 года написания.

Прежде чем говорить о том, что именно из этого следует для риторики, поэтики и сюжета, необходимо вспомнить сам рассказ. Очень маленький, трехчастный и очень театральный, причем в характерном старинном духе — клас-

---

2 За вычетом рукописей, цитируемых по архивным документам, все тексты Шаламова цитируются по [Шаламов 2013].

3 «У него была замечательная память, действительно прекрасная память, и, как человек с хорошей памятью, он, цитируя по памяти, очень часто ошибался, это, так сказать, обычный феномен — человек с хорошей памятью цитирует по памяти, не обращаясь к книге...» (Сергей Соловьев, Ирина Щербакова, Сергей Неклюдов и Франциска Тун-Хоэнштайн // Наблюдатель. Эфир от 14.10.2015, время: 18:24 ([https://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/20918/episode\\_id/1237440/video\\_id/1390721/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20918/episode_id/1237440/video_id/1390721/))).

4 РГАЛИ, Ф. 2596 (В.Т. Шаламов). Оп. 2. Ед. хр. 36 и 39 (машинопись).

сицистский<sup>5</sup>. Единство времени, места и действия. Действие, естественно, происходит на Колыме, в РУРе, роте усиленного режима одного из лагпунктов, и спрессовано в пределы часа; у рассказа один основной сюжет. Такое впечатление создается при первом прочтении.

Завязка: в роту усиленного режима приходит сообщение, вызывающее у дежурного надзирателя вопрос, не сошло ли с ума некое третье лицо, это распоряжение отославшее. Затем на сцену является — пешком — местный начальник Ардатов, зверски погоняя измученную лошадь. При этом он произносит пьяный монолог, из которого аудитория узнаёт, что по причине категорического отказа лошади работать («Бью — не идет. Сахар даю — нарочно из дому взял — не берет» (I, 443)) срывается план.

С точки зрения Колымы 1937—1938 годов, когда невыполнение нормы могло быть поводом для обвинения во вредительстве, ареста, срока, а в пределе — расстрела, это смертная опасность для всех вовлеченных лиц, включая начальство.

Так что Ардатов делает из ситуации логичный для времени и места вывод: «людей наказываю, лошадь миловать не буду». И приказывает лошадь водворить: «Туда ее — ко всем филонам, ко всем врагам человечества — в карцер. На голую воду. Трое суток для первого раза» (I, 443). Далее падает и теряет сознание. Надзиратель с комендантом уносят его спать в дежурку, а лошадь помещают «в четвертую, к интеллигенции». Потому что «проснется, узнает, что не посадили, — убьет» (I, 443).

Занавес. В финале на сцене возникают два пожилых дежурных из числа заключенных — и комментируют ситуацию:

— Что скажете, Петр Григорьевич? — сказал один из них, показывая глазами на дверь, за которой храпел Ардатов.

— Скажу, что это не ново... Калигула...

— Да, да, как у Державина, — подхватил второй и, выпрямившись, с чувством прочел:

Калигула, твой конь в сенате

Не мог сиять, сияя в злате,

Сияют добрые дела...

Старики закурили, и голубой махорочный дым поплыл по комнате (I, 444).

## II

На поверхности мы наблюдаем типичную для «Колымских рассказов» ситуацию.

Во-первых, анекдот (заметим, анекдот литературный, чью почти салонную природу автор тщательно выявляет — и названием, и композицией, и ссылкой на Державина), будучи помещен в лагерную среду, под собственным весом разворачивается в ужас<sup>6</sup>.

Во-вторых, исторические отсылки и цитаты, как всегда в «Колымских рассказах», не выдерживают контакта с лагерной реальностью. Державин в своей оде прямо обличал безымянного, но узнаваемого «вельможу» за то, что тот

---

5 Собственно, название вполне сознательно отсылает к золотому веку французского театра. «Калигула» мог бы прекрасно разместиться между «Цинной» и «Британиком».

6 См., например, аналогичную работу с литературным анекдотом в рассказе «Инжектор».

предается удовольствиям, как Сарданапал, и не исполняет своих обязанностей, и косвенно — Екатерину II, которая этого вельможу, то есть коня, то есть осла<sup>7</sup> ввела в сенат. Но и эта возмущенная критика, и даже классическая история про Калигулу и Инцитата на фоне зимы 1937—1938 годов смотрятся решительно вегетариански. Калигула, приравняв любимого коня к человеку, сделал его сенатором. Ардатыев, же, приравняв лошадь к человеку, потребовал с нее план, а не добившись результата, отправил лошадь следом за людьми туда, откуда не возвращаются.

И в-третьих, характерным для «Колымских рассказов» образом настоящий финал рассказа «Калигула», несмотря на всю вдохновенную имитацию классицизма, располагается вовсе не в рассказе «Калигула». Через рассказ после него по циклу «Артист лопаты» идет «РУР» — иной эпизод из жизни роты усиленного режима. Вот там в критический момент богом из машины является из клубов морозного тумана лично начальник Севвостлага полковник Гаранин. И начинает опрашивать сидельцев РУРа, за что они оказались тут. Один из побочных диалогов таков:

— А ты, старик, за что попал в РУР?

— Я — следственный. Мы лошадь павшую съели. Мы сторожа (I, 461).

Вот тут еще не успевший забыть «Калигулу» читатель и узнает, что лошадь вдовения к интеллигенции и своих трех дней карцера не пережила. Более того, сторожа-резонеры из рассказа «Калигула», оказывается, подвели этой истории итог сразу в нескольких смыслах, ибо, поглотив лошадь, сначала заняли ее место в РУРе, а потом и — по воле всемогущего Гаранина — в забое: «И завтра — в забой!» (I, 461). Поскольку обстоятельства зимы 1937—1938 годов читателю к тому моменту уже известны, ему понятно, что шансы двух стариков выжить на горных работах, а уж тем более выполнить там план, можно считать несуществующими, а совмещение их с лошадью — потенциально полным.

В данном случае мы можем быть дважды уверены, что связь между рассказами не является продуктом избыточной литературоведческой трактовки.

Во-первых, когда 15 мая 1971 года у Бориса Лесняка в Магадане изъяли те «Колымские рассказы» и часть стихов, которыми Шаламов с ним поделился, Шаламов сделал в записных книжках следующую запись:

Десятого ноября 1971 года Лесняк... принес весть, что его допрашивали в Магадане... Более всего следователей обижал рассказ «Калигула». Десятки тысяч людей расстреляны на Колыме в 1938 году при Гаранине — все это допустимо и признано, но вот лошадь в карцер посадить — это уж фантастический поклеп и явный вымысел и клевета. Конец рассказа «Калигула». Фактическая справка. Эту историю рассказали мне два дневальных изолятора, сидевших вместе со мной в карцере «Партизана» зимой 1937—1938 годов. Оба сторожа обвинялись в том, что съели часть трупа этой лошади, сами же ее сторожа.

Лошадь пала после — это та самая лошадь (V, 328).

---

7 В оде за обращением к Калигуле следует буквально хрестоматийная формула, цитировавшаяся во многих советских учебниках, например в учебнике русской литературы С.М. Флоринского за пятый класс: «Осель останется осломъ, / Хотя осыпь его звѣздами: / Гдѣ должно дѣйствовать умомъ, / Онъ только хлопаетъ ушами» [Державин 1848: 175].



Во-вторых, мы располагаем ранними черновиками рассказа «РУР». Они сильно отличаются от окончательной версии, но в еще не сформировавшемся рассказе уже твердо присутствует та самая вставка из «Калигулы»:

- За что вы сидите, старики?
- Мы лошадь с'ели. Мы сторожа<sup>8</sup>.

То обстоятельство, что финал одного рассказа сознательно перенесен в состав другого, — прием, резко повышающий мерность текста.

Шаламов в «Колымских рассказах» постоянно старается создать ситуацию, когда читатель не знает, что именно важно или будет важно, какая деталь окажется ключевой и для чего именно, где проявится элемент какой истории — и не слышал ли читатель уже и не читал ли он уже что-то, что можно сопрячь, совместить с новой информацией — или, наоборот, противопоставить ей. Этот способ взаимодействия с аудиторией очень сильно поощряет и рекурсивное чтение, и постоянную ориентацию на то, что в любой момент из-за угла, из-за следующего абзаца может появиться новый смысл — с вероятностью представляющий опасность для персонажей — а возможно, и для самого читателя. То есть некоторым образом, в ослабленном виде, дублирует, воспроизводит лагерную ситуацию — с ее потерей ориентации и морозным туманом, скрывающим все.

### III

Но это если мы говорим о том объеме значений, который возникает при прочтении «Калигулы» в общем контексте «Колымских рассказов», — то есть «по Державину».

Вопрос: что произойдет, если прочесть «Калигулу», добавив в контекст и метаязык рассказа стихотворение Жемчужникова?

Калигула, твой конь в сенате  
Не мог сиять, сияя в злате;  
Сияют добрые дела.  
*Державин. Вельможа*

Так поиграл в слова Державин,  
Негодованием объят.  
А мне сдается (виноват!),  
Что тем Калигула и славен,  
Что вздумал лошадь, говорят,  
Послать присутствовать в сенат.  
Я помню: в юности пленяла  
Его ирония меня;  
И мысль моя живописала  
В стенах священных трибунала,  
Среди сановников, коня.  
Что ж, разве там он был некстати?  
По мне — в парадном чепраке

---

8 РГАЛИ, Ф. 2596 (В.Т. Шаламов). Оп. 2. Ед. хр. 28 (автограф). Л. 93.

Зачем не быть коню в сенате,  
Когда сидеть бы людям знати  
Уместней в конном деннике?  
Что ж, разве звук веселый ржання  
Был для империи вредней  
И раболепного молчання,  
И лестью дышащих речей?  
Что ж, разве конь красивой мордой  
Не затмевал ничтожных лиц  
И не срамил осанкой гордой  
Людей, привыкших падать ниц?..  
Я и теперь того же мненья,  
Что вряд ли где встречалось нам  
Такое к трусам и рабам  
Великолепное презренье<sup>9</sup>.

[Жемчужников 1988: 185]

Алексей Жемчужников и это конкретное его стихотворение до определенного момента были частью общего культурного багажа. Пример меры употребительности: когда в 1940 году Ахматова писала стихотворение памяти Булгакова (его метрическую родословную и присутствующую там систему отсылок очень подробно и интересно разбирали Илья Кукулин и Мария Майофис [Майофис, Кукулин 2006]), она могла себе позволить задействовать этот контекст:

Вот это я тебе, взамен могильных роз,  
Взамен кадильного куренья;  
Ты так сурово жил и до конца донес  
Великолепное презренье.

[Ахматова 1976: 289]

— вовсе не поясняя, к кому именно обращено было булгаковское презрение — потому что те читатели и слушатели, которые хотя бы в теории могли познакомиться с этим венком на могилу, прекрасно знали, на что она ссылается, и все крамольные выводы о трусах и рабах могли достроить и сами.

Если читать «Калигулу» через фильтр Жемчужникова, то у рассказа несколько иной финальный вопрос. Не только о том, насколько — и почему — выросли нормы жестокости. Не только о том, насколько — и почему — лагерная ситуация изменилась в неизмеримо худшую сторону даже в сравнении с общепризнанными ужасами и безумием прошлого. А о том, что если можно в сенат ввести коня, то проблема общества, в котором и с которым это произошло, во-

---

9 Кстати, описанная Жемчужниковым ситуация, когда единственным носителем положительных — да и каких бы то ни было — человеческих качеств выступает животное, а о людях в этом смысле говорить решительно не приходится, Шаламову очень близка и неоднократно воспроизводилась им в «Колымских рассказах». См., например, рассказ «Сука Тамара», где даже в благополучных условиях геологоразведочного лагеря единственным существом, сохранившим память и нормальную реакцию на зло, является собака; или «Уроки любви», где мужчины-люди, за одним ярко выраженным исключением, предают тех, с кем вступают в отношения, а носителем нормы является медведь, чья первая реакция — защитить подругу. «Он умер как зверь, как джентльмен» (II, 408).

все не в лошади. И даже не в Калигуле. Настоящая катастрофа произошла за-долго до самого инцидента.

Если лошадь оказывается не в сенате, а в изоляторе — ситуация усугубляется, но не меняется структурно. Ошибка, или преступление, или то и другое — случилось не при появлении на дороге пьяного Ардатьяева и не в тот момент, когда производственный план затмил небеса, став единственным этическим критерием<sup>10</sup>, а раньше, на предыдущем шаге. Соответственно, чтение «по Жемчужникову» распространяет границы лагеря, казалось бы, на внелагерное историческое и личное пространство.

Я хочу подчеркнуть, что здесь мы имеем дело не с шифром. Не с нарочно скрытым от профанов сообщением в бутылке, которое должно быть прочитано только человеком знающим.

По опыту предыдущих текстов, если бы Шаламов хотел сделать ссылку на «Коня Калигулы» опорной и определяющей — он позаботился бы о том, чтобы этот текст опознали совершенно однозначно, оговорив и авторство, и разницу позиций между Жемчужниковым и Державиным. И уж точно не ограничился бы простым воспроизведением специфической пунктуации Жемчужникова.

Точно так же, если бы Шаламов хотел оставить отсылку на «Коня Калигулы» герметичной, предназначенной для собственного, авторского употребления, он не стал бы цитировать именно три державинские строки, которые послужили эпиграфом к этому стихотворению, практически в том формате и виде, в котором их использовал Жемчужников.

Шаламов делал все от него зависящее, чтобы увеличить объем значений, производимых его текстами. И в частности, чтобы увеличить вариативность прочтения этих текстов — в рамках общей гибели. Собственно, эта вариативность на сюжетном уровне дублирует, воспроизводит типичную лагерную ситуацию: в лагере никакая история, никакой слух, никакой приказ и никакое действие никогда не являются окончательно достоверными. Находящийся в лагере человек систематически не знает ни что произошло, ни как произошло — часто даже с кем произошло — и произошло ли вообще. Тот, кто рассказывает, — недостоверен в силу голода, холода и усталости, и тот, кто реагирует на рассказ, не может быть уверен даже в надежности собственного восприятия.

Полагаться на суждения персонажей и рассказчиков можно примерно в той степени, как на выводы стариков-сторожей в «Калигуле»: во-первых, они не понимают своего реального положения по отношению к этому сюжету и не предвидят, что естественным ходом его окажутся в той же самой камере, что и лошадь. А во-вторых, они и сами не помнят, что цитируют, — и, объявляя ситуацию известной и классической и ставя знак равенства между Ардатьяевым и Калигулой, не осознают, что делают беспощадные выводы и о себе тоже. Потому что для того, чтобы такие вещи понимать и увязывать в единое целое, нужно несколько большее количество калорий, чем имеется у тех, кто, находясь в тепле и не на самой тяжелой работе, все равно готов съесть издохшую от голода и непосильной нагрузки лошадь.

---

10 Шаламов много и подробно пишет об этом этическом повороте. Например, в рассказе «Сухим пайком»: «Мы поняли также удивительную вещь: в глазах государства и его представителей человек физически сильный лучше, именно лучше, нравственнее, ценнее человека слабого, того, что не может выбросить из траншеи двадцать кубометров грунта за смену. Первый моральнее второго» (I, 77).

Шаламов эту вариативность, эту сомнительность, эту недостоверность и этот переизбыток значений прописывает всюду. Это одновременно и способ изобразить лагерь, и способ создать ту плотность смыслового потока, которая будет для читателя имитировать первую реальность.

Так что, на наш взгляд, Державин и Жемчужников существуют в рассказе не как шифр — а как два разных ракурса, два соположенных варианта прочтения, активизирующихся в зависимости от того, что именно читала аудитория.

То есть в определенном смысле сюжет рассказа каждый раз зависит от культурного багажа читающего (что вообще-то является постоянным характерным свойством шаламовской поэтики как таковой).

## IV

Второй пример существенно более сложен, потому что в отличие от Жемчужникова, никогда не покидавшего все же русского культурного пространства (хотя и оказавшегося со временем на его периферии), здесь часть опорной информации сначала выпала из культуры, после перестройки отчасти вернулась туда в новом качестве — и затем снова исчезла из общего оборота. Речь идет о той системе референции, которую образовывало православное богослужение.

Рассказ «Выходной день» начинается с того, что в редкий для Колымы выходной священник с говорящей фамилией Замятин «из соседнего со мной барака» служит тайком на таежной поляне литургию. Рассказчик, замороженный зрелищем, останавливается, слушает — слова он знает с детства. Замятин, осознав, что не один, прерывается и поясняет, что это «не настоящая» обедня, что он просто повторяет, проговаривает воскресную службу — сам он не замечает ни того, что окружающий его «серебряный лес» стал похож на прекрасный храм, ни внимающих ему, как святому Франциску, белок «небесного цвета», ни волшебного превращения, произошедшего с висящим на его шее наподобие епитрахили казенным вафельным полотенцем: «Мороз покрыл полотенце снежным хрусталем, хрусталь радужно сверкал на солнце, как расшитая церковная ткань» (I, 156).

Таким образом, сторонний зритель — и читатель — становятся как бы свидетелями маленького чуда, о котором не подозревает сам Замятин: лес превратился в церковь, грязные обноски заключенного — в праздничное облачение, и священник на время службы был одет лучше, чем трава и лилии полевые. (Причем преобразование было не только внешним, но и внутренним: «Я не сразу узнал его — так много нового было в чертах его лица» (I, 156).). Выходной день оказывается вдруг днем выхода куда-то еще, за пределы лагерного пространства.

Простившись с Замятиным, рассказчик снова случайно становится свидетелем — но уже происшествия совершенно иного свойства, убийства собаки. В инструменталке двое заключенных-уголовников зарубили щенка овчарки — на суп. А остатки, поскольку блатных в бараке было мало, предложили сначала рассказчику — как промолчавшему, а потому имеющему некоторое право на долю, а затем «попу» Замятину, сказав, что это баранина. Когда священник возвращает им пустой котелок, уголовник, убивший собаку, рассказывает ему, что это за мясо и куда, собственно, делся прирученный Замятиным щенок по кличке Норд. И человек, до того казавшийся слишком живым для лагеря, обретаем все приметы мертвеца:

Замятин стоял за дверьми на снегу. Его рвало. Лицо его в лунном свете казалось свинцовым. Липкая клейкая слюна свисала с его синих губ (I, 158)<sup>11</sup>.

Чудо в лесу было настоящим, настоящим окажется и обратное, недоброе чудо.

Тут нужно еще пояснить, что сравнительно недавно в русской культуре поедание собачьего мяса у части населения относилось к числу табу — достаточно вспомнить случай, описанный Герценом, когда князь Долгорукий из мести накормил обидевших его пермских чиновников пирогом с собачиной: «полгорода занемогло от ужаса» [Герцен 1969: 211]. Не вызывает также сомнений, что употребление в пищу доверчивого домашнего животного, лижущего руку того, кто готовится его зарезать, также маркировано отрицательно.

На эту ситуацию многократно обращали внимание разные исследователи. Леона Токер, в частности, писала, что история с собакой выглядит как «зловещая пародия» на таинство причастия [Токер 1991: 5–6]. Мне хотелось бы усилить это определение и сказать, что выглядит это скорее как «антиповедение», дьяволослужение.

Причем не только со стороны уголовников, блатных, но и со стороны лагеря как системы — ведь авторам розыгрыша как бы неоткуда было знать ни про литургию, ни про внимавших ей белок, ни про то, что чтение службы было тем «последним», за что Замятин держался в лагере. Тем, что нужно было разрушить, чтобы сказать ему: выхода нет.

## V

Как бы неоткуда.

Однако при внимательном чтении начинают проявляться удивительные несообразности.

Вот рассказчик остановился посмотреть, вот его заметил Замятин:

Он поднял шапку, встряхнул и надел ее.

— Вы служили литургию, — начал я.

— Нет, нет, — сказал Замятин, улыбаясь моей невежественности. — Как я могу служить обедню? У меня ведь нет ни даров, ни епитрахили. Это казенное полотенце.

И он поправил грязную вафельную тряпку, висевшую у него на шее<sup>12</sup> и в самом деле напоминавшую епитрахиль. Мороз покрыл полотенце снежным хрусталем, хрусталь радужно сверкал на солнце, как расшитая церковная ткань.

— Кроме того, мне стыдно — я не знаю, где восток. Солнце сейчас встает на два часа и заходит за ту же гору, из-за которой выходило. Где же восток?

---

11 Здесь можно даже усмотреть некую интонационную отсылку к финалу романа «Мы», написанному тезкой священника Замятина: «Затем ее ввели под Колокол. У нее стало очень белое лицо, а так как глаза у нее темные и большие — то это было очень красиво. Когда из-под Колокола стали выкачивать воздух — она откинула голову, полузакрыла глаза, губы стиснуты — это напомнило мне что-то» [Замятин 1986: 262–263].

12 Это, естественно, казенное полотенце, потому что шарф, вещь из внешнего мира — один из тех заклятых предметов, которые «политический» заключенный в лагере никак сохранить не может (собственно история потери-пропажи-продажи-исчезновения шарфа — это один из повторяющихся мотивов, соединяющих между собой рассказы сборника «Левый берег» [Гаврилова 2013: 52–53]).

— Разве это так важно — восток?  
— Нет, конечно. Не уходите. Говорю же вам, что я не служу и не могу служить. Я просто повторяю, вспоминаю воскресную службу. И я не знаю, воскресенье ли сегодня?

— Четверг, — сказал я. — Надзиратель утром говорил.  
— Вот видите, четверг. Нет, нет, я не служу. Мне просто легче так. И меньше есть хочется, — улыбнулся Замятин.

Я знаю, что у каждого человека здесь было свое самое последнее, самое важное — то, что помогало жить, цепляться за жизнь, которую так настойчиво и упорно у нас отнимали. Если у Замятина этим последним была литургия Иоанна Златоуста, то моим спасительным последним были стихи — чужие любимые стихи, которые удивительным образом помнились там, где все остальное было давно забыто, выброшено, изгнано из памяти (I, 156—157).

Вопросов к этому фрагменту возникает множество, причем именно вопросов богослужебных. Во-первых, что значит: нет епитрахили? Существовало специальное разрешение: в обстановке гонений, в крайних случаях, если священник находится в заключении, епитрахилью мог служить любой длинный кусок материи или даже веревки, благословленный надлежащим образом. Вафельное полотенце, соответственно, могло стать епитрахилью не только чудесным вмешательством высшей силы, но и попросту по процедуре<sup>13</sup>.

То же самое со святыми дарами. Хлеб в лагере был. Но и в отсутствие его благословляли и использовали все что угодно — в диапазоне от желудей до мха. Вместо вина благословляли ягодный сок и воду. Собственно, воспоминания заключенных священников и воспоминания о них самих содержат описания огромного количества таких ухищрений, которые Замятину непременно должны были быть известны хотя бы частично.

Зато Замятин забыл о вещах, которые действительно трудно заменить. Например, антиминос — квадратный плат, на котором, как правило, была отпечатана икона «Положение во гроб», и разрешение архиерея на совершение богослужения. В карманчик на задней стороне вшивали мощи святых. Служение без антиминоса было крайне затруднено<sup>14</sup>. Например, священники, находившиеся в заключении на Соловках, решали эту проблему следующим образом:

Как служили без антиминоса, без престола? Один священник ложился, а остальные служили у него на груди. Вместо просфоры — хлеб. Господь на Тайной вечере сказал, что хлеб пресуществляется в Его Тело. А вместо вина — вода. В Кане

---

13 Именно из полотенец их систематически и изготовляли в этих условиях: «У меня не было ничего: ни облачения, ни трепника, и за неимением последнего я сам сочинил молитвы, а из полотенца сделал подобие епитрахили» [Войно-Ясенецкий 1998: 56]; «Батюшка... заместо ризы возложил на морщинистую шею епитрахиль из двух полотенчиков...» [Клементьев 1998: 368—369]. К концу 1930-х практику смело можно было считать общеизвестной.

14 «И другая у них беда: в монастыре храмы уже год как стоят запечатанные, явился какой-то, с ихним председателем, и печати на двери наложил. Теперь негде службу справлять. Они бы и в покоях отца Иоанна устроили бы малую церковку, да без антиминоса нельзя» [Голицын 1990: 330]. Хотя упоминаются случаи, когда служили без них, по благословиению своих епископов — полагая собственно благословение первичным (<https://psmb.ru/a/nekotorye-aspekty-liturgicheskogo-opyta-novomuchenikov-i-ispovednikov-rossijskih-hh-veka.html>).

Галилейской Господь претворил воду в вино. И мы все причащались. Были радостны и веселы! С Богом нигде нет потерь! [Бычков 2007: 127].

То есть Замятин, объясняя, почему он служить литургию не может, ссылается на вещи, которые непреодолимыми препятствиями не являются, и не упоминает вещи, которые — ибо он единственный священник в бараке и, возможно, на лагпункте — действительно не позволили бы ему служить настоящей литургии.

Он называет службу воскресной, при этом она опознается как литургия Иоанна Златоуста, которая специализированной воскресной службой не является.

Он говорит, что у него нет даров. Есть вариант церковной службы, для которой нужны уже существующие святые дары, — это литургия преждеосвященных даров. Ее действительно в тюрьмах и прочих местах заключения служили чаще, потому что дары было много проще передать за решетку, чем все необходимое для их освящения, — да и сам факт служения было удобнее скрыть. Но это не литургия Иоанна Златоуста, и перепутать их невозможно.

Подобным несоответствиям можно найти множество внутрилагерных объяснений. Во-первых, в лагерной ситуации, где разрушается все, где верующий протестант забывает имя одного из апостолов, почему бы и православному священнику не забыть, не растерять именно то, что является для него самым важным, опорным знанием? Хотя странно, что, сохранив в памяти службу дословно, он забывает все прочее в такой мере и степени.

Возможно — лагерь есть лагерь — Замятин просто не желает признаваться соседу по бараку в опасном занятии? И отговорки его выглядят так странно, потому что придуманы наспех? Но чтобы отболтаться от потенциально-го доносчика, не нужно называть литургию Иоанна Златоуста воскресной службой...

Возможно — и за эту трактовку хотелось бы поблагодарить отца Сергея Крутлова — мы просто имеем дело с деревенским священником, для которого собственно литургия по определению воскресная служба, потому что служили в церкви только раз в неделю, и он так и запомнил и воспроизводит. А все остальные несообразности — продукт опасений, привычки и уровня образования. Но ситуация, когда единственная служба будет воскресной, как нам кажется, скорее характерна для послевоенного времени, но не для тех, кто помнит еще прежние годы и постоянный конфликт вокруг того, чтобы прихожане приходили в церковь не только на воскресное богослужение.

Вот вариант, что источником ошибок является автор, можно почти с полной уверенностью исключить. Варлам Шаламов, сын священника, — причем не просто священника, но священника, занимавшегося активной проповеднической и миссионерской деятельностью, — был хорошо знаком со всеми подробностями службы (отец прочил его в духовную академию). А главное, в этом же тексте присутствуют отсылки на вещи очень точные — и крайне сюжетно интересные.

Когда блатные предлагают Замятину мясо, то делают они это со следующими словами: «Э, батя, вот прими от нас баранинки» (I, 158). Выражение неожиданное. Тем более неожиданное, что оно буквально звучит как эхо той самой литургии Иоанна Златоуста. «Сам, Владыко, прими и от уст нас, грешных, Трисвятую песнь» [Православное богослужение 2016: 86], а затем еще более

характерно: «Приимите, ядите, сие есть Тело Мое, еже за вы ломимое во оставление грехов»; «Тело Христово приимите, / Источника безсмертнаго вкусите» [Там же: 106; 119].

И «баранинка» характерным образом размещается в том же контексте. Ибо «евхаристический агнец — это четырехугольная частица, вырезаемая во время проскомидии из первой просфоры, которая в конце евхаристического канона пресуществляется в Тело Христово» [Будур 2003: 223]. Более того, в отсутствие диакона оставшиеся после богослужения дары обязан съесть и выпить именно священник<sup>15</sup>. Так что обращение к «попу» с предложением потреть остатки тоже вписывается в канон (естественно, в данном случае трастированный).

Что еще более показательно, в самом начале рассказа есть фраза о том, что Замятин, заметив рассказчика и вступив в беседу с ним, надевает шапку<sup>16</sup>. До того она лежала у его ног. Замятин служил — или повторял — литургию с непокрытой головой. «Иней успел уже выбелить стриженую голову» (I, 156). Церковная служба регламентирована в этом отношении достаточно жестко, и головной убор священник снимает в знак смирения в самые важные моменты литургии. Собственно, из сочетания отсутствия шапки и достаточно долгого времени молитвы можно с большой долей вероятности определить тот момент, где он остановился, — речь идет о той части службы, которая следует за Великим Входом и включает таинство пресуществления, а затем причастие.

Но тут появился рассказчик, и Замятин прервался. И получается, что литургия, замершая в какой-то точке перед причастием, фактически продолжается вечером/ночью, практически с того самого места, на котором остановилась, — только уже в «черном», зеркальном варианте, варианте «черной мессы»<sup>17</sup>.

Как мы уже говорили, Замятин жаловался на отсутствие у него святых даров, на отсутствие тела Господня. И бластные (и это отмечали многие исследователи, в частности та же Леона Токер [Токер 1991: 5–6]) фактически вручают ему именно это тело. То самое чистое жертвенное животное, убитое предательством и предложенное Замятину предательством и обманом. Вручают, а потом сообщают, что именно он съел.

И хотя организм Замятина отторгает причастие собачьим мясом, не вызывает сомнений то, что в финале рассказа «теперь ваше время и власть тьмы».

## VI

Интересную роль во всем этом действе играет рассказчик. Рассказчик, который полностью понимает все происходящее. Который опознает настоящую церковную службу в том, что делает Замятин. Опознает молитву как то *самое*

---

15 Ср.: «Остатки св. Даровъ потребляются служившимъ литургію и готовившимся диакономъ; если же не было діакона (или онъ служилъ безъ приготовления), то Дары потребляются священникомъ» [Булгаковъ 1913: 799].

16 Большое спасибо за это указание Татьяне Апраксиной.

17 Соответственно, в высшей степени сомнительно, чтобы автор, насытивший текст этими неочевидными для значительной части аудитории 1959 года — и образующими связное повествование — подробностями, перепутал что-то ранее в областях более простых.



*последнее*<sup>18</sup>, за что Замятин держится в лагере и чему в финале рассказа нанесен страшный удар.

При этом, когда он входит в инструменталку к блатным, они его не опасаются. Они спрашивают у него, нет ли кого снаружи. Позволяют ему быть свидетелем убийства собаки. Последнее особо примечательно, ведь овчарка, скорее всего, принадлежит конвою, в крайнем случае кому-то из начальства. И следовательно, знание о том, что эти конкретные люди ее убили, в некотором смысле опасно для свидетеля. Но риск этот не рассматривается вовсе. И наоборот. Когда уголовники предлагают рассказчику мясо первому, отказ явным образом не ставит его под угрозу. Но при этом, отказываясь от мяса, рассказчик и Замятина не предупреждает. Чужое «последнее» — это не его дело. Он сам не будет есть собаку — а для голодного человека это много значит — но других не предупредит.

Этот мотив — рассказчик/персонаж узнает об опасности, угрожающей другому, но бездействует — также постоянно повторяется в «Колымских рассказах». См., например, рассказ «Почерк», где один из двойников автора, Крист, переписывающий по ночам расстрельные списки, и не думает сообщить об этом еще не арестованным людям, чьи фамилии записывал, или «Сгущенное молоко», где рассказчик, осознав, что его сманивают в подставной побег, сам отказывается идти — но не пытается разыскать других заключенных, которые, в отличие от него, поверили провокатору (и впоследствии были убиты). Причин для бездействия много — вмешательство может потребовать слишком большого риска, усилия, невозможного для человека, находящегося за гранью истощения, необходимости преодолеть повсеместную лагерную атомизацию — и собственную аномию:

Он не винил людей за равнодушие. Он понял давно, откуда эта душевная тупость, душевный холод. Мороз, тот самый, который обращал в лед слюну на лету, добрался и до человеческой души (I, 57).

Следствия всегда одинаковы.

И это одна из зон напряжения между «Колымскими рассказами» и «Архипелагом ГУЛАГ». Когда Солженицын полемизирует с Шаламовым и пытается опровергнуть утверждение, что растление было всеобщим, он строит аргументацию так:

Шаламов и сам в другом месте пишет: ведь не стану же я доносить на других! ведь не стану же я бригадиром, чтобы заставлять работать других.

А отчего это, Варлам Тихонович? Почему это вы вдруг не станете стукачом или бригадиром, раз никто в лагере не может избежать этой наклонной горки растления? Раз правда и ложь — родные сестры? Значит, за какой-то сук вы уцепились? В какой-то камень вы ушнулись — и дальше не поползли? Может, злоба все-таки — не самое долговечное чувство? Своей личностью и своими стихами не опровергаете ли вы собственную концепцию? [Солженицын 2006: 506]

«Выходной день», написанный в 1959 году, задолго до знакомства с Солженицыным, отвечает на этот вопрос: нет. Не опровергает. Лагерь действует на всех.

---

18 В рукописном тексте рассказа это словосочетание подчеркнуто. Ф. 2596 (В.Т. Шаламов). Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 56 (автограф).

Рассказчик — тот, чьими глазами аудитория видит чудо, еще способный узнавать прекрасное, оценивать, проводить границы, не готовый еще брать еду из рук блатарей, — уже молчит. Мороз уже добрался до его души. Он молчит и потом выходит посмотреть, что произошло с Замятиным.

При этом действие происходит в условиях шадящих — ни один из поступков рассказчика не является полностью вынужденным, совершенным под давлением прямого убийственного голода, полностью отупляющей усталости или непосредственного физического страха.

Даже слишком шадящих. Собственно, если выше мы говорили о несообразностях в замятинском описании литургии, то теперь следует отметить, что в шаламовском описании данного конкретного лагеря несообразностей не меньше.

В 1964 году Шаламов в своем первом, еще крайне благорасположенном, письме писал Солженицыну о «нелагерных» параметрах «Одного дня Ивана Денисовича»: «...около санчасти ходит кот — невероятно для настоящего лагеря — кота давно бы съели» (VI, 278). В «Выходном дне» у самого Шаламова посреди лагеря ходит живой щенок овчарки, причем ходит давно, причем ходит к заключенному Замятину, причем Замятин его прикормил и приручил. То есть не только сама собака не является едой — но и Замятин находится еще в том состоянии, когда может поделиться едой с собакой. Никто в бараке не думает о Норде как о мясе, он гуляет несъеденный, пока не подворачивается блатным.

В этом лагере Замятин может отойти в лес и молиться один. Рассказчик может гулять по лесу и случайно на него выйти. И никого из них не убивают при пересечении границы той или иной зоны — или просто потому, что часовому захотелось в отпуск. Конвой отсутствует в принципе. Никто даже не приходит проверить, почему в нерабочий день не заперты двери святая святых, инструменталки, где содержится драгоценное казенное оборудование, необходимое для выполнения самого главного — производственного плана.

Замятин говорит, что ему, когда он молится, меньше хочется есть, рассказчик упоминает мороз, голод и унижения, потом говорит о том, как жадно барак вдыхал запах этого — собачьего — мясного бульона. Но никто в бараке не голоден настолько, чтобы попытаться отобрать у Замятина котелок, совершенно не разбирая, чем или кем было содержимое. Как писал Шаламов Солженицыну: «Где этот чудный лагерь? Хоть бы с годок там посидеть в свое время» (VI, 284).

То есть словосочетание «выходной день» обретает третий смысл — в пространстве рассказа все крайние параметры лагеря как бы откладываются, берут отгул, лишаются силы. И обнаруживается, что несмотря на все это лагерь как явление тем не менее продолжает существовать и действовать, уничтожая.

С другой стороны, а где действительно находится этот странный лагерь? Ни читатель, ни персонажи его координат определить не могут ни в пространстве, ни во времени. Востока, как уже было сказано, нет. Как нет и прочих ориентиров. Солнце, которое, впрочем, не исполняет свои функции солнца, встает на два часа и садится за ту же самую гору, из-за которой встало.

Где он расположен, этот лагерь? И кем он населен? Блатные ли это — те, кто, видимо, знал, что Замятин жаловался на отсутствие святых даров, те, кто, отсутствуя на поляне тем не менее точно определил место, где он остановился в литургии? На этом ли свете происходит действие? Может быть, они действи-

тельно бесы? Может быть, их действия не только зеркальное отражение литургии? Может быть, все просто происходит там, где они хозяева или, по крайней мере, местное население?

И как в этой связи выглядит рассказчик: человек, который все знает, присутствует при всем, все видит, — но это не отражается на его действиях? Кто он этому миру: свидетель, проводник, действующее лицо (определенного свойства)<sup>19</sup>, автор?

А с третьей стороны, если при обычном общекультурном светском прочтении даже с опознанием всех специфически христианских и даже специфически православных моментов мы получаем ситуацию, когда лагерь случайно или просто из-за того, чем он является по природе своей, отбирает у человека его опору и значительную часть жизни, — то внутри схемы церковно-служебной есть еще один крайне важный момент, просто проговоренный открытым текстом в самом начале.

Тот выходной, когда происходит действие, — не воскресенье. Причудами лагерного трудового расписания это четверг. То есть убивают собаку, кормят Замятина собачьим мясом и предают его в ночь с четверга на пятницу. Ту самую ночь с четверга на пятницу, когда, согласно церковной, сакральной хронологии (а ведь литургия, в числе прочего, призвана воспроизводить священную историю, священное время), — и происходили события в Гефсиманском саду.

Сначала одинокая молитва в пустынном месте (причем такая, что вышедший на поляну знакомый Замятина его не сразу узнает — характерный библейский мотив), потом предательство, за которым вскоре последует смерть, настоящая и безнадежная, — а вот за ней, по логике Евангелия, воплощаемой в церковной службе, именно ввиду подлинности смерти с неизбежностью следует воскресение. И поспание этой смерти.

Замятин считал, что у него нет даров, — возможно, ими был он сам?

Варлам Тихонович Шаламов, сын священника, очень хорошо знакомый с реалиями церковной жизни, был человеком нерелигиозным категорически. Шаламов систематически возражал на любые попытки утверждать, что выход из ситуации воспроизводящегося нестерпимого зла может быть только религиозным. Он не допускал этот выход для себя, он с гордостью писал в «Четвертой Вологде», что за все свои годы в лагере ни разу не обращался к богу.

Но в системе, где опровергается все, где не выдерживает ничто, где распадаются любые значения, — позиция автора точно так же не может служить точкой опоры и остается одним из равно недостоверных вариантов, существующих, только пока температура не упала ниже определенного уровня.

Таким образом, в один небольшой рассказ упаковано огромное количество прочтений отчасти вместе с метаязыком, который позволяет их задействовать. При подключении культурного контекста от базового сюжета отделяется второй, от него — третий. В зависимости от того, в каком контексте находится читатель, с каким культурным слоем он соотносится, «Выходной день» — это ис-

---

19 Любопытно, что в службе двенадцати Евангелий, которая совершается в Великий четверг, есть антифон (третий), перечисляющий описания событий Нового Завета, из которых любому свидетелю этих событий, по идее, должно было стать ясно, что и с кем там происходит — с рефреном: «Беззаконный же Иуда не восхоте разумети» (<https://www.pravmir.ru/velikij-chetverg-sluzhba-dvenadcati-evangelij>).

тория об окончательной гибели или о возможном воскресении. История из жизни лагпункта или история, происходящая на том свете.

Или все они, взятые вместе.

## VII

И здесь хотелось бы вернуться к проблеме, упомянутой в начале статьи. Проблеме расслоившегося контекста.

Потому что нам представляется, что в обоих случаях — и в рассказе «Калигула», и в рассказе «Выходной день» — опорные подтексты (Державин и Жемчужников, светский и литургический) не только противопоставлены друг другу, но и намеренно совмещены.

Нам кажется, что в данном случае дополнительное напряжение должно было возникать именно за счет наложения, за счет взаимодействия мало-совместимых прочтений, за счет их равноправности — и отсутствия координат, на основании которых читатель мог бы сделать выбор однозначно, опираясь на что бы то ни было, кроме себя самого.

То есть то, какой вариант сюжета делается ведущим, в теории должно было зависеть не от читательского культурного багажа, а от читательского выбора.

Шаламов очень тщательно выстраивает свои рассказы и циклы рассказов так, чтобы они — и инвариантное их сообщение о природе лагеря (идеально враждебной человеку) и состоянии человека в лагере (безнадежном распаде) — были в той или иной мере уловлены любой аудиторией. С любым словарным запасом, с любого ракурса и с любой точки — в том числе и без опоры на какой бы то ни было подтекст.

Но вот ситуация, когда из двух или нескольких (возможно) противонаправленных значений в лучшем случае считывается преимущественно одно, а не предполагаемый веер, создана все же автором «Колымских рассказов», но в куда большей степени — бегом времени и специфическим ходом отечественной истории, превратившими культурное пространство из системы сопряженных континуумов в нечто дискретное. Рассоединенное по произвольному признаку.

Те произведения, которые стояли раньше в одном ряду, те контексты, которые были бытовыми, фоновыми, в лучшем случае разошлись, а частично просто выпали из истории<sup>20</sup>. Державин становится преимущественно предтечей Пушкина, Жемчужников — соавтором «Козьмы Пруткова», а идея нало-

---

20 Примером такого расхождения можно назвать обнаруженную Владимиром Аристовым и Романом Лейбовым этимологию стихотворения Александра Блока «Девушка пела в церковном хоре». Первоисточником к его написанию с огромной вероятностью послужили «Дети капитана Гранта» в переводе А. Кублицкой-Пиоттух, матери А. Блока, — и стихотворение отсылает к конкретному фрагменту текста «И вот в древней церкви зазвучал голос Мери Грант. Девушка пела и в молитве возносила благодарность своим благодетелям и богу». В советские времена этот фрагмент по очевидным причинам был изъят из переводов — а затем Александр Блок и Жюль Верн разошлись по разным контекстам, и сама возможность восстановить связь между ними была для читателя практически потеряна (см.: [Аристов 2010: 112–113]; <https://r-l.livejournal.com/2778694.html>).

жить последовательность и символизм самой распространенной литургической службы на рассказ, где эта литургия несколько раз упомянута прямо, из ассоциаций первого ряда переходит в ведомство специалистов.

Знал ли обо всем этом Варлам Шаламов? Безусловно да. В 1965 году он писал Надежде Мандельштам со вполне осознанной ссылкой на Шекспира: «Утрачена связь времен, связь культур — преемственность разрублена, и наша задача восстановить, связать концы этой нити» (VI, 412). Говорил он о потерянных именах литературы — но не только о них. В тех же выражениях будет он потом писать о физическом пространстве Москвы («Память дышит в Петербурге легко. Труднее в Москве, где проспектами разрублены Хамовники, смята Пресня, разорвана вязь переулков, разорвана связь времен...» (II, 205)) и исторической памяти российского революционного движения.

Нам кажется, что, встраивая в «Колымские рассказы» отсылки к этим разошедшимся и неощутимым для читателя тектоническим культурным пластам, Шаламов пытался и передать еще один уровень распада. Только уже не личной памяти, а культуры как памяти коллективной.

Распад, начавшийся до лагеря, вне лагеря и без лагеря, обусловивший лагерь и освоенный лагерем. Продолжающий действовать на момент прочтения.

## Библиография / References

- [Аристов 2010] — *Аристов В.* Тожество в несходном. Поэтические миры Блока и Мандельштама в сопоставлении двух стихотворений // Вопросы литературы. 2010. № 6. С. 101—132.
- (*Aristov V.* Tozhdestvo v neskhodnom. Poeticheskie miry Bloka i Mandel'shtama v сопоставлении двух стихотворений // Voprosy literature. 2010. № 6. P. 101—132.)
- [Ахматова 1976] — *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы / Сост. и подгот. текстов В.М. Жирмунского. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1976.
- (*Akhmatova A.* Stikhotvoreniya i poetry / Comp. and prep. by V.M. Zhirmunsky. Leningrad, 1976.)
- [Будур 2003] — *Будур Н.* Православный словарь. М.: Олма-пресс, 2003.
- (*Budur N.* Pravoslavny slovar'. Moscow, 2003)
- [Булгаков 1913] — *Булгаков С.* Настольная книга для священно-церковно-служителей. К.: Типография Киево-Печерской Успенской Лавры, 1913.
- (*Bulgakov S.* Nastol'naya kniga dlya svyashchenno-tserkovno-sluzhiteley. Kiev, 1913.)
- [Бычков 2007] — *Бычков С.* Страдный путь архимандрита Тавриона. М.: Sam&Sam, 2007.
- (*Bychkov S.* Stradnyy put' arkhimandrita Tavriona. Moscow, 2007.)
- [Войно-Ясенецкий 1998] — *Войно-Ясенецкий В.Ф.* «Я полюбил страдание...»: Автобиография / Запись Е.П. Лейкфельд. М.: Изд-во им. Святого Игнатия Ставропольского, 1998.
- (*Voyno-Yasenetskiy V.F.* "Ya polyubil stradanie...": Avtobiografiya / Transcr. by E.P. Leykfel'd. Moscow, 1998.)
- [Гаврилова 2013] — *Гаврилова А.* Переписка и «Колымские рассказы» Варлама Шаламова: к проблеме соотношения факта и вымысла // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 10 (28). С. 50—54.
- (*Gavrilova A.* Perepiska i "Kolymskie rasskazy" Varlama Shalamova: k probleme sootnosheniya fakta i vymysla // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2013. № 10 (28). P. 50—54.)
- [Герцен 1969] — *Герцен А.* Былое и думы. М.: Художественная литература, 1969.
- (*Gertsen A.* Byloe i dumy. Moscow, 1969.)
- [Голицын 1990] — *Голицын С.М.* Записки уцелевшего. М.: Орбита, 1990.
- (*Golitsyn S.M.* Zapiski utselevshego. Moscow, 1990.)
- [Державин 1848] — *Державин Г.* Сочинения Державина / Изд. Д.П. Штукина. СПб.:

- Типография Константина Жернакова, 1848.  
(*Derzhavin G. Sochineniya Derzhavina. St. Petersburg, 1848.*)
- [Жемчужников 1988] — *Жемчужников А.* Стихотворения. М.: Советская Россия, 1988.  
(*Zhemchuzhnikov A. Stikhotvoreniya. Moscow, 1988.*)
- [Замятин 1986] — *Замятин Е.* Сочинения: В 4 т. Т. III. Повести и рассказы. Мы. Биографические очерки / Под ред. Е. Жиглевич, Б. Филишова. Мюнхен: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1986.  
(*Zamyatin E. Sochineniya: In 4 vols. Vol. III. Povesti i rasskazy. My. Biograficheskie ocherki / Ed. by E. Zhiglevich, B. Filippov. Munich, 1986.*)
- [Клементьев 1998] — *Клементьев В.Ф.* В большевицкой Москве (1918—1920). М.: Русский путь, 1998.  
(*Klement'ev V.F. V bol'shevitskoy Moskve (1918—1920). Moscow, 1998.*)
- [Майофис, Кукулин 2006] — *Майофис М., Кукулин И.* Трансгрессивный неоклассицизм: О стихотворении А.А. Ахматовой «Вот это я тебе, взамен могильных роз...» (1940) // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 373—399.  
(*Mayofis M., Kukulin I. Transgressivnyy neoklassitsizm: O stikhotvorenii A.A. Akhmatovoy "Vot eto ya tebe, vzamen mogil'nykh roz..." (1940) // Stikh, yazyk, poeziya. Pamyati Mikhaila Leonovicha Gasparova. Moscow, 2006. P. 373—399.*)
- [Православное богослужение 2016] — Православное богослужение. Практическое руководство для клириков и мирян / Сост. И.В. Гаслов. СПб.: САТИСЪ, 2016.  
(*Pravoslavnoe bogoslužhenie. Prakticheskoe rukovodstvo dlya klirikov i miryan / Ed. by I.V. Gaslov. St. Petersburg, 2016.*)
- [Солженицын 2006] — *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ. 1918—1956. Опыт художественного исследования. Екатеринбург: У-Фактория, 2006.  
(*Solzhenitsyn A.I. Arkhipelag GULAG. 1918—1956. Opyt khudozhestvennogo issledovaniya. Ekaterinburg, 2006.*)
- [Шаламов 2013] — *Шаламов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Терра, 2013.  
(*Shalamov V. Sobranie sochineniy: In 7 vols. Moscow, 2013.*)
- [Toker 1991] — *Toker L.* A Tale Untold: Varlam Shalamov's A Day Off // Studies in Short Fiction. 1991. № 28 (1). P. 1—8.

Михаил Коноваленко

# Мандельштам и Баобаб

(ETWAS UNGEREIMTES: ОБ ОДНОЙ МАЛЕНЬКОЙ  
ЦЕЛАНОВСКОЙ НЕЛЕПОСТИ)

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_191

В сборнике Пауля Целана «Die Niemandrose», который весь посвящен памяти Осипа Мандельштама, только один текст прямо называет его по имени:

## Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle

In Brest, vor den Flammenringen,  
im Zelt, wo der Tiger sprang,  
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,  
da sah ich dich, Mandelstamm.

Der Himmel hing über der Reede,  
die Möwe hing über dem Kran.  
Das Endliche sang, das Stete, —  
du, Kanonenboot, heißt »Baobab«.

Ich grüßte die Trikolore  
mit einem russischen Wort —  
Verloren war Unverloren,  
das Herz ein befestigter Ort<sup>1</sup>.

## Вечер с цирком и крепостью

В Бресте, где пламя вертелось  
и на тигров глазел балаган,  
я слышал, как пела ты, бренность,  
я видел тебя, Мандельштам.

Небо над рейдом висело,  
чайка спустилась на кран.  
Всегдашнее, брэнное пело,  
Канонерка звалась Баобаб.

---

1 Текст стихотворения и черновые варианты приводятся по изданию: *Celan P. Die Niemandrose. Vorstufen — Textgenese — Endfassung* / Hrsg. von J. Wertheimer, H. Schull, M. Schwarzkopf. Frankfurt a. M., 1996. S. 92—93. Подстрочный перевод: «В Бресте, перед огненными кольцами, / в клетке, где прыгал тот тигр, / там слышал я тебя, конечность, поющей, / там видел я тебя, Мандельштам. / Небо повисло над рейдом / Чайка повисла над краном. / Конечное пело, непреложное (букв. 'всегдашнее'. — М.К.), — / ты, канонерная лодка, зовешься "Баобаб". / Я поприветствовал триколор / русским словом — / потерянное было спасенным, / сердце — укрепленным [как крепость] местом».

Трехцветному флагу с поклоном  
я по-русски сказал: прощай!  
Погибшее было спасенным  
и сердце — как крепость, как рай<sup>2</sup>.

Это стихотворение далеко не самый темный целановский текст; даже его фактическая предыстория хорошо известна и в общем незамысловата. Пауль Целан, отдохавший с семьей летом 1961-го в Бретани, на полуострове Керморван, 15 августа отправился в близлежащий Брест, где побывал в цирке и в военной гавани (в которой действительно сохранился старый форт). Стихотворение записано в тот же день (в первом черновом варианте оно так и называлось — «Himmelfahrtstag 1961»<sup>3</sup>), и записано буквально на одном дыхании: в двух черновых версиях поправок совсем немного.

Поправки, кстати, по-своему очень интересны: они касаются в основном присутствия в тексте личных местоимений. Если в первом черновике стихотворение выглядело более «повествовательно» («там слышал я, как пела брэнность», «молчал корабль по имени Баобаб»), то в печатной версии оно предельно диалогично («я слышал, как пела ты, брэнность», «ты, канонерная лодка, зовешься Баобаб»).

В этих корректурах нет ничего неожиданного, скорее наоборот: переход от «он, она, оно» к «ты, тебя, тебе» именно то ожидаемо целановское и то в представлении самого Целана типично мандельштамовское, чего в первую очередь от этого стихотворения ждешь. «Я говорю попеременно то в первом, то в втором лице — тем самым я именую то одно, то другое — *всё то же*» — одно из характерных самоопределений Целана-поэта<sup>4</sup>. Вокруг фигуры «я-ты» (отчасти, несомненно, вдохновленной философией Мартина Бубера, которого Целан особенно много читал начиная с 1950-х годов) действительно неизменно строятся его стихи; американский германист Джеймс Лайон проводил даже (к немалому огорчению самого Целана) подсчеты личных местоимений в целановских сборниках: 26 местоимений второго лица на 41 текст в сборнике «Sprachgitter», 50 местоимений на 52 текста в «Die Niemandrose» и т.д.<sup>5</sup>

В этом же, вполне «буберовском», смысле дорог Целану и «адамизм» Мандельштама; подготавливая в 1960 году радиопередачу о нем, Целан пишет, в частности, что в мандельштамовских стихах всё, с чем заговаривает, к чему обращается «я» поэта, самим фактом этого обращения и называния по имени превращается для него в *ты*<sup>6</sup>. Более того, в собственных немецких переводах из Мандельштама и даже из Есенина Целан вводит вместо исходно безличных формулировок высказывания от первого лица, а в исходно повествовательные конструкции оригиналов добавляет огромное количество обращений: на «ты»

- 
- 2 См.: *Седакова О.* Переводы. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. С. 492.
  - 3 'День вознесения'. *Himmelfahrt* буквально 'уход в небо', что сегодня читается даже скорее как 'поездка по небу'. На 15 августа в тот год выпал католический праздник Мариина Вознесения.
  - 4 *Celan P.* Der Meridian. Endfassung — Entwürfe — Materialien / Hrsg. von B. Böschstein, H. Schull. Frankfurt a. M., 1999. № 394 (далее: ТСА/М).
  - 5 См.: *Lyon James K.* Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue // Publications of the Modern Language Association of America. 1971. Vol. 86. № 1. P. 110—120.
  - 6 ТСА/М. S. 216. Русский перевод этой радиопередачи ср. в: *Целан П.* Стихотворения. Проза. Письма / Под ред. М. Белорусца. М.: Ad Marginem, 2013. С. 396—408.



и по имени. Как в этом примере из книги «Камень», на неточность и «осложненность» которого досадовал еще в 1978 году американский славист Кристоф Пэрри<sup>7</sup>:

Я вижу месяц бездыханный...

Du Mond, entseelt, ich sehe dich...<sup>8</sup>

нем. «О месяц (букв. 'ты, месяц'. — М.К.), бездыханный, я тебя вижу...»

Или в этом, из есенинской «Инонии»:

Подниму свои руки к месяцу,  
Раскушу его, как орех!

Der Mond — meine Hand soll ihn greifen,  
Ich knack dich schon, Mond, du Nuß!<sup>9</sup>

нем. «Месяц этот — руке моей взять его,  
да я тебя просто расщелкаю, месяц, орех ты!»

Обращение к вещи по имени в представлении Целана — основа поэтического пространства вообще. По-настоящему что-то видеть — значит уметь сказать ему «я тебя вижу»; бунтовать — значит уметь не только месяц *обругать* орехом по образцу аналогичных бранных конструкций в немецком языке, но и следом вместо заглазного есенинского кощунства в лицо сказать Христу: «Твое тело я выплевываю изо рта»<sup>10</sup>. Как писал Целан в послесловии к сборнику своих переводов, впервые представляя Мандельштама немецкому читателю:

...стихотворение у Осипа Мандельштама... становится тем местом, где все в речи воспринимаемое и речью достижимое оказывается собрано вокруг того центра, от которого получает оно свой образ и свою правду: вокруг бытия этого конкретного человека, которое неизменно обращено с вопросом к собственному времени и ко времени мира; к удару сердца и к ходу эона. Отсюда видно, насколько мандельштамовское стихотворение — однажды сгнувшее и теперь снова выходящее на свет стихотворение погибшего человека — насколько оно касается нас сегодняшних<sup>11</sup>.

В этом свете то, что поэтическая встреча с Мандельштамом выглядит именно как разговор со всем, что ни есть вокруг, очень понятно. Не до конца понятной остается только обстановка этой встречи. Мне несколько раз случалось видеть, как четвертая строка этого текста буквально пробирает русского читателя той мандельштамовской дрожью, *какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени*. Но каждый раз через минуту это чувство сменялось недоумением, и к стихотворению появлялись вопросы, самые наивные, но совершенно право-

7 Parry C. Mandelstamm der Dichter und der erdichtete Mandelstamm im Werk Paul Celans: Diss. Marburg; Lahn, 1978. S. 217.

8 Mandelstamm O. Die Gedichte. Frankfurt a. M., 1959. S. 12.

9 Celan P. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Frankfurt a. M., 1983. Band V. S. 195.

10 Ibid.

11 Mandelstamm O. Op. cit. S. 65.

мерные. Не советский же Брест? Настоящий ли тигр? Почему флаг трехцветный? При чем здесь Баобаб?

Последнее недоумение лично мне как читателю было уже по-настоящему мучительно. По поводу Бреста, трехцветного флага, тигра, цирка и крепости вполне хватает изложенной выше истории, причем особенно пытливый читатель может найти несколько дополнительных интерпретаций на свой вкус, а любой другой мог бы и вовсе обойтись без пояснений. Как перечень встреч, как дневник человека с глазами, это текст и без них был ощутимо понятен. Все конкретные детали могли объясниться или угадаться, но все они и без того уже давали чувство живой правомерности в осязаемо стройном пространстве — все, кроме «Баобаба». Корабль «Баобаб» в брестском порту, конечно, полностью закономерен, как любой другой корабль; слово «Баобаб» в этом стихотворении неприятно удивляет. Вообще-то комментаторами давно установлено, что даже если во французском военном флоте не было такой канонерской лодки, то во всяком случае имелся буксир под таким названием<sup>12</sup>, и, строго говоря, ничто не мешало ему оказаться в тот день в гавани города Бреста или в любой другой день на газетной странице. Само по себе стремление человека, уже только что поговорившего с брэнностью и с триколором на мачте, обратиться по имени еще и к кораблю тоже понятно безо всяких пояснений. Странное слово тем не менее интерпретаторов тревожило. Например, в одной (весьма элегантно) версии взамен канонерки «Баобаб» на этом месте предлагался как бы подразумеваемый, с «триколором» из следующей строки рифмующийся крейсер «Аврора»; другая трактовка отсылала к хлебниковскому «Бобэоби». Не забыли даже Маленького принца, отличавшегося, как известно, внимательностью к баобабам<sup>13</sup>. Объяснений хватает, но уже из обилия их ясно, что «Баобаб» по-прежнему объяснениям сопротивляется.

Der Himmel hing über der Reede,  
die Möwe hing über dem Kran.  
Das Endliche sang, das Stete, —  
du, Kanonenboot, heißt Baobab.

Сомнительное растительное соседство «Баобаба» и *Mandelstamm*'а, «миндального ствола» (так любил читать и так, вразрез с западной традицией, писал эту фамилию Целан), выглядит почти вызывающе нелепо. Однако проблема не в том, что странный символ тревожит воображение литературоведа. Существеннее, что вся эта диковинная строка, сколько ни перечитывай, не перестает поражать слух читателя: там, где ждешь точной рифмы, звучит нечто не только несозвучное с безответно повисшим в воздухе «краном», *Kran*, но даже почти неблагозвучное, во всяком случае, слуху крайне непривычное. «Баобаб» очень странное звуко сочетание и для русской, и для немецкой речи. Варварски игнорируя рифмовку текста, оно притом и само по себе звучит до неприличия абсурдно (даже на фоне вообще присущей Целану любви к звукам чужих на-

12 Ср. комментарий в: *Celan P. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe / Hrsg. und Komment. von B. Wiedemann. Berlin, 2018. S. 817.*

13 Ср. обзор толкований в: *Ivanović C. Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung: Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüre. Tübingen, 1996. S. 88.* Сама Иванович предлагает «хлебниковский» вариант.

речий). В своей подчеркнутой случайности и неуместности оно как будто должно быть особенно неслучайно, но ни намек на то, в чем эта неслучайность может состоять, в тексте не обнаруживается.

Этого мало: текст к тому же прямо дает понять, что риторически строка с «Баобабом» должна продолжать или истолковывать предыдущую — Целан ставит между ними тире. Интонация здесь отнюдь не перечислительная; риторика с учетом этого тире выглядит примерно так: «Конечное пело, непреходящее — вот ведь даже и ты, канонерская лодка, зовешься *Баобаб*». Тот факт, что лодка зовется «Баобаб», каким-то образом служит либо для того, чтобы распространить предыдущее заявление, либо чтобы подтвердить его в глазах читателя. То есть дикий и загадочный для читателя «Баобаб», так или иначе, являет собою собственно песню того, что пело в порту, то есть всего этого конечного и непреложного, *das Endliche u das Stete*, — или, по крайней мере, как-то с этой песней содержательно связан.

Итак, бренность пела: «Баобаб». При этом третья и четвертая строки стихотворения подразумевают, что «услышать пение бренности» и «увидеть тебя, Мандельштам» — части одного и того же события либо попросту одно и то же событие. Мало того, что этот «Баобаб» уже требовал отдельной мотивации самой своей вызывающей фонической неуместностью; искомая мотивация должна быть к тому же совершенно определенного характера: «Баобаб» во взгляде поэта каким-то образом через бренность содержательно связан с Мандельштамом — и поэт безжалостно ставит читателя перед этим фактом. Сложные выкладки литературоведов, учитывающие одновременно крейсер «Аврора» из целановского стихотворения «Dreizehnten Feber» и ботаническую латынь, впечатляют чисто мандельштамоведческой изысканностью, но никак не объясняют читателю непринужденную интонацию само собой разумеющегося уподобления, с которой Мандельштам и бренность, с одной стороны, оказываются в этих строках синонимичны «Баобабу» — с другой.

Остается разве что вспомнить главные «мандельштамовские» афоризмы Целана; о бренности (конечности) в них говорится часто, о баобабах никогда. Можно понять, почему «слышать бренность поющей» равняется «видеть тебя, Мандельштам» — например, С.С. Аверинцеву это казалось просто самоочевидным<sup>14</sup>, а мы можем вспомнить хотя бы цитату выше о сгинувшем стихотворении погибшего человека или любимую Целаном формулу о стихотворении как об «увекочивании смертности и тщеты»<sup>15</sup>. Но отчего песня бренности, а следовательно, и голос Мандельштама, звучит как «Баобаб»? Это странное уравнение в своей вопиющей случайности тоже выглядит чем-то определенно случившимся, не выдуманным, но и до предела персональным, лично целановским, оставшимся в брестской гавани: читателю остается смириться, а филологу — надеяться на отыскание документа (скажем, личного письма или отметки в ежедневнике), где специфическая «мандельштамовость» Баобаба-звука разъяснилась бы так же исторически просто и заведомо непредсказуемо, как разъяснился когда-то факт реального существования Баобаба-букира. Например, Целан сообщал бы мимоходом, что листал «Маленького принца» прямо в брестской гавани; или признался бы, что Мандельштам (с этим нечаянным

14 См.: Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев и Мандельштам. Статьи и материалы / Сост. Д. Мамедова, П. Нерлер. М.: РГГУ, 2011. С. 50.

15 ТСА/М. S. 11.

*Баобабом*) и Хлебников (со своим известным *Бобэоби*) для него попросту одно лицо; или фантазировал бы о связи Манделъштама с крейсером «Авророй».

Без прямого свидетельства о том, что именно произошло между Целаном, Манделъштамом и «Баобабом», событие в порту ускользает, оставляя за собой поле равно возможных и равно неубедительных отсылок. Между тем такое свидетельство каждому русскому читателю было доступно с самого начала. Строка, почти вызывающая в своей нарочитой нелепости, ею же подготавливает тот психологический эффект, который Манделъштам называл радостью узнавания:

Я так боюсь рыданья Аонид,  
Тумана, звона и зиянья...

Пауль Целан перевел эти стихи на немецкий язык 14 мая 1958 года. В экземпляре нью-йоркского Собрания сочинений Манделъштама, которым он тогда преимущественно пользовался, на развороте с «Ласточкой» осталось несколько рабочих отметок. Кажется, труднее всего оказались слова «выпуклая» и «зиянья» — рядом с ними надписаны карандашом переводы по русско-немецкому словарю И.Я. Павловского<sup>16</sup>. При этом для слова «зиянье» Целан выбрал второй пример из соответствующей словарной статьи: *hiatus* — а после обвел оба слова в окончаниях строк, «Аонид» и «зиянья», общим карандашным кольцом.

Печатная версия перевода звучит так:

O Aoniden, ihr — ich muß von Angst vergehen,  
vor Nebel, Abgrund, Glockenton und Schall<sup>17</sup>.

(О Аониды! — я умру от страха  
перед туманом, бездной, колокольным звоном, гулом.)

Само по себе озадачившее Целана «зиянье» в перевод как будто вовсе не попало; зато в нем остался бережно сохранен *hiatus*. Зияние гласных в этом эмблематически «манделъштамовском» для русской поэзии месте Целан в оригинале слышит, а в переводе передает и даже усиливает. Особенно заметно его внимание к этим звукам на сохранившейся записи авторского чтения.

«Баобаб» тоже предельно манделъштамовское слово; наверное, самое манделъштамовское слово во всем этом целановском стихотворении. «Пение брэнности» не сложная отсылка, не французский буксир и не африканское дерево, а в первую очередь колокольный стык гласных: а — о — а, «Baobab»; или о — а — о, «O Aoniden»; это разрывы и провалы, знакомые русскому читателю по зияющей манделъштамовской строке: а — а — о —, «рыданья Аонид».

«И это-то напряженное, в струну растянутое отношение двух времен, собственного времени и чужого, сообщает манделъштамовскому стихотворе-

16 Привожу пометки по: *Манделъштам О. Собрание сочинений* / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филишова. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1955. С. 102–103. (Экземпляр из личной библиотеки Целана, хранится в литературном архиве г. Марбаха.) Словарную статью ср. в: *Pavlovskij I.J. Russisch-deutsches Wörterbuch*, 3., soveršenno pererabot., ispravl. i dopoln. izd., 2. ottisk, Leipzig, 1911. Личный экземпляр Целана сохранился там же.

17 *Mandelstamm O. Op. cit.* S. 42.

нию то болезненно-немое вибрато, по которому мы его узнаем», — пишет Целан в 1960 году<sup>18</sup>. Вибрато, провал между звуками, пустоты между слогами, пауза, цезура, зияние (*Klaffen*) — любимые целановские образы; но для того, чтобы услышать в «Баобабе» Мандельштама, помнить их вовсе не обязательно. Здесь нет сложного мандельштамовского подтекста; здесь просто звучит сам Мандельштам с его «блаженным бессмысленным словом».

Я рискну, таким образом, предположить, что странный «Баобаб» не хитрая смысловая деталь, не потайная «русская отсылка», а осязаемый акустический факт: зияющее звуковым провалом слово на борту корабля. Во всяком случае, в отличие от перетасованного русско-французского триколора, географически двоящегося Бреста или воображаемой головоломки с крейсером «Авророй», это зияние — единственное недвусмысленно мандельштамовское место во французской гавани из этого стихотворения.

---

18 Die Dichtung Ossip Mandelstamms. Цит. по: ТСА/М. S. 216.

Григорий Беневич

## Поэтика онтологии и предельного опыта:

О ПОЭМЕ ОЛЬГИ БЕРГГОЛЬЦ «ТВОЙ ПУТЬ»<sup>1</sup>

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_198

В истории культуры известно много случаев, когда поэты, чрезвычайно популярные при жизни (созвучные в своих мыслях и чувствах современникам), со временем теряют своих читателей и постепенно забываются. Напротив, не столь известные, маргинализированные (то ли своей сложной и/или необычной поэтикой, то ли цензурой, то ли тем и другим сразу) авторы со временем приобретают известность и находят своего «читателя в потомстве». Военные стихи О. Берггольц были чрезвычайно популярны, да и властями предержащими они расценивались как важный элемент идеологической работы. Не случайно Берггольц был предоставлен микрофон на радио во время блокады. Но сохраняет ли ее поэзия и прежде всего ее творчество военных лет свое значение для будущих поколений и не только как память о блокаде, а, так сказать, в абсолютном смысле? Ответ на этот вопрос не столь очевиден. Так, в недавно вышедшей книге Полины Барсковой о блокадной поэзии творчество О. Берггольц освещается скупо и весьма критически, а весь акцент перенесен на авторов (впрочем, действительно заслуживающих внимания), чьи стихи во время блокады, да и долго после нее были практически неизвестны (Г.С. Гор, Н.В. Крандиевская, С.Б. Рудаков и Т.Г. Гнедич)<sup>2</sup>.

В настоящей статье я постараюсь сказать о том в наследии Берггольц, что, с моей точки зрения, имеет непреходящую ценность, чего (отчасти по тем же цензурным причинам, а отчасти из-за своей неочевидности и сложности) не было в фокусе внимания современников. Завершившаяся в 2020 году публикация трехтомника дневников О.Ф. Берггольц существенно расширила наше представление о ней и позволила иначе взглянуть на многое в ее творчестве. Не в меньшей степени, чем наследие таких поэтов, как Осип Мандельштам или Анна Ахматова, лучшее у Ольги Берггольц, как я стараюсь показать на примере поэмы «Твой путь», пронизано единой поэтикой, должно быть понято в совокупности своих внутренних связей.

Поэма «Твой путь» (завершена в апреле 1945 года) занимает исключительное место в творчестве Ольги Берггольц. В дневниковой записи от 23 мая 1949 года она признает, что ее томит, но не находит разрешения «ощущение “всей жизни”, которое дало (ей. — Г.Б.) в 42 г. “Ленинградскую поэму” и в итоге — “Твой путь”». И тут же прибавляет: «Только раз или два прошелся по душе

- 
- 1 Я благодарю Сергея Завьялова, пробудившего мой интерес к поэзии Берггольц, первого читателя и критика этой работы, Александра Скидана за ценные критические замечания и Аркадия Шуфрина, без чьих семинаров по философии Мартина Хайдеггера мне было бы трудно написать эту статью.
  - 2 Барскова П. Седьмая щелочь: тексты и судьбы блокадных поэтов. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020.

творческий трепет и тотчас же угас»<sup>3</sup>. Что значит в ее устах «ощущение “всей жизни”», нам еще предстоит понять. Сейчас же важно отметить исключительность для самой Берггольц этой поэмы, что подтверждается и некоторыми другими ее дневниковыми записями<sup>4</sup>.

В своей первой статье, посвященной этому произведению — «Пасха Ольги Берггольц. О христианских подтекстах поэмы “Твой путь”»<sup>5</sup>, — я делал акцент на многочисленных примерах, когда Берггольц в передаче и осознании блокадного опыта прибегала к христианской, более того православной церковной (прежде всего пасхальной) парадигме, ко всему тому, что я назвал «материнским языком» (учитывая, что Берггольц впитала этот язык с детства, хотя потом, став комсомолкой и членом ВКП(б), была до определенного времени отчуждена от него). Хотя это чрезвычайно интересно, ибо мы имеем дело с использованием церковного языка в нецерковном контексте (к тому же человеком, допущенным до радио и печатного станка), наличие таких подтекстов и аллюзий само по себе еще не обязательно свидетельствует о художественной и духовной ценности этого произведения. В настоящей же статье мне бы хотелось обратиться к еще более глубинному пласту поэмы, делая акцент на том, что я называю поэтикой онтологии (то, как поэт говорит о бытии и понимает его), — измерении ключевом для поэмы и для творчества Берггольц в целом. Речь, как мы увидим, об онтологии экзистенциальной — прохождение через смерть и становление в «собственном бытии» составляют важнейшую часть мистерии и фабулы «Твоего пути». Именно это измерение (его наличие и подлинность его разработки в поэме и прилегающих сочинениях), на мой взгляд, составляет настоящее, до сих пор сокрытое сокровище в наследии Берггольц; именно оно, коль скоро речь идет о стихах о блокаде, имеет прямое отношение к тому, что можно было бы назвать поэтикой предельного опыта. Не в меньшей степени предельным был тюремный опыт Берггольц 1938—1939 годов, к которому она часто возвращалась и во время блокады, — и то, и другое обсуждается в настоящей статье.

## 1. Быт и бытие

Четвертая часть поэмы «Твой путь» открывается краткой, но чрезвычайно емкой характеристикой онтологии блокадного опыта зимы 1941—1942 годов:

В те дни исчез, отхлынул быт.

И смело

в права свои вступило бытие<sup>6</sup>.

- 
- 3 *Берггольц О.Ф.* Мой дневник: В 3 т. Т. 3. 1941—1971. М.: Кучково поле, 2020. С. 415.
  - 4 См., например: *Берггольц О.* Мой дневник. Т. 3. С. 398.
  - 5 *Беневиц Г.* Пасха Ольги Берггольц: о христианских подтекстах поэмы «Твой путь» // Новый мир. 2021. № 8. С. 180—196.
  - 6 Ольга. Запретный дневник: дневники, письма, проза, избранные стихотворения и поэмы Ольги Берггольц / Сост. Н. Соколовская, А. Рубашкин, Н. Прозорова. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 485. (В дальнейшем в цитатах из поэмы «Твой путь» ссылки даются на это издание с указанием в скобках номеров страниц; шрифтовые выделения Берггольц.)

Известны и уже были в фокусе писавших о поэте некоторые тексты Берггольц, в которых тоже речь идет о соотношении быта и бытия во время блокады<sup>7</sup>, но, кажется, до сих пор не обращалось внимание, что говорится об этом несколько иначе, — в них быт и бытие не «сталкиваются», но едва ли не отождествляются. Так, уже в письме Георгию Макогоненко от 8 февраля 1942 года из Москвы, где вывезенная на лечение Берггольц увидела совсем другую жизнь, она писала:

Знаешь, свет, тепло, ванна, харчи — все это отлично, но как объяснить тебе, что это еще вовсе не жизнь — это СУММА удобств. Существовать, конечно, можно, но ЖИТЬ — нельзя. И нельзя жить именно после ленинградского быта, который есть бытие, обнаженное, грозное, почти освобожденное от разной шелухи<sup>8</sup>.

О том, как появилось слово «быт» в блокадной поэтике Берггольц, можно предположить по отрывку из письма от 17 февраля 1943 года в Москву завлиту Московского камерного театра Н.Д. Оттену:

Ленинград зимой сорок первого — сорок второго года: комсомольцы бытовых отрядов. У нас были такие отряды — они ходили по диким тогдашним домам и спасали тех, кто уже не мог встать. И спасли десятки тысяч людей. Сами же были в таких же условиях — то есть так же голодали и еле ходили<sup>9</sup>.

Вот из этого выражения «бытовые отряды», вполне вероятно, слово «быт» вошло в блокадную поэтику Берггольц и было ею — по характеру действия этих отрядов по спасению людей — предельно сближено с бытием.

В том же письме Оттену уже про зиму 1942—1943 годов Берггольц пишет:

Я выступала в одном жилом кусте, спрашивала — умирали ли люди этой зимой по тем же причинам, как в прошлом году? «Нет, — ответил мне комиссар дома, — мы еще осенью на активе решили — ни одной смерти не допустим. И не допустили в нашем кусте прошлогодних смертей». Вы думаете — это газета, или патетика, или «героизм»? Это быт, вот в чем дело. У нас бытом стало само Бытие и быт — Бытием, наоборот<sup>10</sup>.

Этих примеров достаточно, чтобы убедиться в предельном сближении, вплоть до слияния, в сознании Берггольц применительно к блокаде быта и бытия.

В поэме «Твой путь», написанной уже после снятия блокады и в преддверии победы, мы встречаем некий другой ракурс на соотношение «быта» и «бытия»:

В те дни исчез, отхлынул б ы т.  
И смело  
в права свои вступило б ы т и е.

Здесь блокадные быт и бытие не отождествлены, как в приведенных выше письмах, между ними проводится определенное различие, точнее, здесь ухва-

7 См., например: *Цурикова Г., Кузьмичев И.* Путь к главной книге // Вспоминая Ольгу Берггольц. Л.: Лениздат, 1979. С. 16.

8 Цит. по: *Громова Н.* Смерти не было и нет. М.: АСТ, 2020. С. 214.

9 Ольга. Запретный дневник. С. 222.

10 Там же. С. 221—222.



чен какой-то существенный момент перехода от одного способа существования к другому. У поэзии свой язык, и если бы она не давала нечто специфическое именно для нее по сравнению с теми же письмами, то можно было бы сказать: все это интересно, может быть глубоко, но причем тут стихи? Поэтому вчитаемся снова в эти строчки. Важно каждое слово и порядок этих слов. Так, слово «исчез» применительно к быту уточняется другим — «отхлынул». Быт здесь, словно некая водная стихия, она не просто как-то исчезла, но «отхлынула», будто речь о море, которое расступилось, уступив не просто место, но власть бытию, которое «вступило в права». Очевидно, прежде этой властью обладал быт. Но теперь, когда ничего не осталось кроме жизни и смерти, когда, как неоднократно повторяет в письмах Берггольц, отпала вся шелуха<sup>11</sup>, быт уступил место, теперь понятно, что царственное место, Бытию. Очевидно, уже после этого, то есть после того, как воцарение Бытия совершилось, быт и стал бытием, как Берггольц пишет об этом в своих письмах.

Но что же, собственно, она имеет в виду под бытием и что означает это ее отождествление либо противопоставление бытия и быта? Понять это может помочь отрывок из дневниковой записи от 12 апреля 1942 года, сделанной в Москве:

Тихонов тоже рвется в Ленинград. Я знаю, что влечет нас туда: там ежеминутно человек живет всей жизнью, там человеческие чувства достигают предельного напряжения, все обострено и обнажено и ясно, как может быть ясно перед лицом гибели<sup>12</sup>.

Здесь принципиально, что «перед лицом гибели». Попробуем сказать об этом более философски, бытие же философское понятие.

(Заметим, Берггольц, говоря о бытии, думаю, вполне осознанно использует это слово в том же высоком смысле, в каком оно фигурирует в философии, чего не скажешь, например, о других блокадных поэтах (как официальных, так и неофициальных). Так, Наталья Крандиевская, поминая то же слово «бытие», употребляет его в несобственном, принижающем и обыденном смысле, когда, клянясь в верности Городу, риторически вопрошает: как «променять на бытиё / За тишину в глуши бесславной / Тебя, наследие моё, / Мой город великодержавный?» («Я не покину город мой»)<sup>13</sup>. Здесь «бытиё» — это просто жизнь, какое-то даже в духовном отношении прозябание. Это тот же самый смысл, в котором «бытиё» использует сталинская лауреатка за блокадные стихи Вера Инбер: «Чтобы вернее сокрушить врага, / Я все отдам и даже бытиё; / О Ленинград, сокровище моё!» («Пулковский меридиан»)<sup>14</sup>).

В обыденном, повседневном существовании смерть не входит в горизонт нашей экзистенции (мы тем или иным образом уклоняемся от бытия-к-смерти, как об этом говорит Мартин Хайдеггер), такое существование описывает наш быт в его обыденном смысле. Блокада же поставила человека в такие условия, что ввела бытие-к-смерти — при определенном отношении к смерти — в самую

11 Ср. из того же письма Оттену: «...стремительнее всего обваливались надстроечные украшения и шелуха, оставалась жизнь и смерть в чистом виде» (Ольга. Запретный дневник. С. 219).

12 Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 171.

13 Цит. по: <http://blokada.otrok.ru/poetry/krandievskaya1.htm>.

14 Цит. по: <https://litresp.ru/chitat/ru/%Do%98/inber-vera-mihajlovna/pulkovskij-meridian/5>.

его экзистенцию, которая, таким образом, из уклонения от смерти в смысле забвения своей смертности стала тем, когда смертность принимается во всей полноте и всерьез, но не с тем, чтобы быть раздавленным ею, впасть в отчаяние или уныние, но с тем, чтобы противостоять ей, победить ее. Бытие — это такая жизнь, которая не вытесняет смерть, не закрывает на нее глаза (как это бывает у нас обычно в повседневных житейских заботах, «быте»), но такая жизнь, в которой смерть (твоя собственная и других людей) включена в горизонт существования и определяет, наряду, конечно, с жизнью, характер нашей экзистенции. В свете этого стояния «перед лицом гибели» все предельно обнажено, как говорит Берггольц, освобождено от шелухи, становится ясно.

В таком бытии жизнь и смерть не нечто взаимоисключающее, ибо бытию (таково это философское понятие) ничто не противоположно. И если в декадентском дискурсе «быт» («Твоих ежедневных бессильных потуг, / Твоей обывательской лужи», как заклеил его Блок<sup>15</sup>) — нечто низкое, противоположное творчеству и жизни богемы, то Берггольц в своих блокадных стихах и прозе, преодолевая изнутри эту декадентско-романтическую парадигму, говорит (как видно из ее писем) о том существовании, когда быт стал бытием, а бытие бытом. А в поэме «Твой путь» схвачен момент, как именно это произошло: быт (в том смысле, в каком он является способом забвения смерти) «отхлынул», и бытие воцарилось на том самом месте, где был быт; те же самые повседневные заботы стали не способом уклонения от смерти, а принятием смерти (своей и ближних) во всей серьезности ее ежеминутной угрозы.

Сравнивая отношение к блокадному быту О. Берггольц и Н. Крандиевской, можно привести такие строчки последней: «...Ничком на кожаном сиденьи / Лежит давно замерзший труп. / А рядом, волоча салазки, / Заехав в этакую даль, / Прохожий косится с опаской / На быта мрачную деталь» («Обледенная дорожка»)<sup>16</sup>. Если Берггольц, говоря об умирании города в целом, сама проходит через смерть (со-умирает ему), встречает ужасное как ужасное, «библейски грозное» (492), то здесь поэтесса смотрит на смерть со стороны. Смерть остранена и одомашнена. Это не проживаемое бытие-к-смерти, а жизнь, в которой смерть — остраненная эстетически деталь быта.

В более ранней, чем приведенная выше, блокадной записи от 26 декабря 1941 года Берггольц подробнее говорит о том, что для нее значит эта жизнь на краю гибели:

О, как знакомо и понятно мне это состояние странного, жгучего, немислимого счастья, когда ощущаешь, что ты на краю гибели и живешь на этом краю всей жизнью — доброй, щедрой и открытой<sup>17</sup>.

Если бы не последние слова про доброту, щедрость и открытость, можно было бы подумать, что Берггольц просто повторяет Пушкина: «Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незыблемы наслажденья — / Бессмертья, может быть, залог! / И счастлив тот, кто средь волнения / Их обретать и ведать мог».

Но Берггольц и в стихах, и в дневнике не просто повторяет классика (которого наверняка помнит), но пишет о чем-то сходном по-своему, опираясь на

15 А. Блок, «Поэты».

16 Цит. по: Барскова П. Седьмая щелочь. С. 83.

17 Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 98.

свой уникальный опыт (не только блокадный, но, как мы увидим, и тюремный), сопоставляя жизнь на краю гибели с обыденной:

Нет, не объяснить этого никому, — этого ощущения высшей свободы и счастья, — не людской, не бытовой, не уловимой словом свободы ото всего, что не жизнь, не сама жизнь.

Это ощущение высшей свободы я знаю еще по тюрьме, по одиночке № 9, когда, живы вдруг всей жизнью — прошлым, настоящим (кусочек неба над намордником) и будущим, я смеялась от изумительной радости, от сознания полной и абсолютной свободы.

«Ведь этого никто не в силах отнять у меня — меня самое, мою душу, мое желание жить и быть счастливой, то хорошее, что было, — это уже навсегда со мною, и никто не сможет ни отнять, ни присвоить этого...»

Так и теперь. Ничто — ни голод, ни холод, ни немцы — ничто не в силах отнять желания жить и быть счастливым<sup>18</sup>.

В этом отрывке много важных в философском и экзистенциальном измерении мыслей. Но наиболее существенная для нашего разговора о поэме «Твой путь» тема счастья, свободы и жизни, переживание ее полноты («живешь всей жизнью», ср. в записи от 12 апреля 1942 года: «там ежеминутно человек живет всей жизнью») как раз в той ситуации, в которой, казалось бы, жизнь человека наиболее ущербна и убога, сведена к элементарному выживанию. Но Берггольц говорит об этом не как о выживании, а как о переживании «всей жизни», внутренней свободы, которая сильнее любых тюрем и блокад. Вероятно, это и есть то, что она называет Бытием.

Интересно сравнить такое понимание бытия с тем, которое встречается в стихотворении «На Мамисонском перевале» (1940) (подробнее о нем, как и о месте самого Мамисонского перевала (она побывала на нем в молодости, в 1930 году) в поэме «Твой путь», см. в моей первой статье о поэме):

На Мамисонском перевале  
остановились мы на час.  
Снега бессмертные сияли,  
короной окружая нас.  
Не наш, высокий, запредельный  
простор, казалось, говорил:  
«А я живу без вас, отдельно,  
тысячелетьями, как жил».  
И диким этим безучастьем  
была душа поражена.  
И как зенит земного счастья  
в душе возникла тишина.  
Что было вечно? Что мгновенно?  
Не знаю, и не всё ль равно,  
когда с красою неизменной  
ты вдруг становишься одно  
Когда такая тишина,

---

18 Там же. С. 98.

когда собой душа полна,  
когда она бесстрашно верит  
в один-единственный ответ —  
что время бытию не мера,  
что смерти не было и нет<sup>19</sup>.

В этом стихотворении «бытие» характеризует причастность вечности, переживаемой здесь и сейчас, это бытие, которому время не мера. О каком «времени» идет речь? Очевидно, времени в его обыденном понимании, как тому, в чем происходит череда событий нашей повседневной жизни, здесь имплицитно противопоставлено бытие как жизнь «на вершинах», в области вечного и неизменного, бытие как причастность вечности. В отличие от так понимаемого бытия бытие, о котором Берггольц свидетельствует во время войны, не противопоставлено времени, но как бы вбирает его: «Это ощущение высшей свободы... когда, живы вдруг всей жизнью — прошлым, настоящим... и будущим»<sup>20</sup>.

С этим отрывком можно сравнить, как в более поздней автобиографической прозе, «Дневных звездах», Берггольц описывает свое прощание с отцом, когда она навестила его еще в начале блокады на Невской заставе, где она родилась и где он по-прежнему работал фабричным врачом:

Я еще целое мгновение смотрела ему (папе. — Г.Б.) вслед... туда, где была папина фабрика... а там стеной стояли круглые, библейски прекрасные, первозданные облака... Я взглянула туда, и вся жизнь моя вдруг распростерлась передо мной. И с немислимой стремительностью, которую не в силах обрести слово, катились сквозь душу картины всей моей жизни и жизни моей родины и воспоминания о том, что свершилось еще до моей памяти. Нет, я не вспоминала, я жила тем, что было, есть, будет. Эти все переживания были внезапны, отрывочны, разбросаны и в то же время слиты в единый сплошной поток — нет, и нечто, подобное сильному южному морскому прибою, который окатывал нестерпимым, почти болезненным счастьем.

Сказали когда-то: времени больше не будет. Верите ли вы, что это верно, — я знаю это, я знаю, как не бывает времени! В тот день его не было — все оно сжалось в один лучевой пучок во мне, все время, все бытие. И весело рухнули перегородки между жизнью и смертью, между искусством и жизнью, между прошлым, настоящим и будущим<sup>21</sup>.

В этом отрывке мы снова встречаем вместе понятия времени и бытия, причем они не противопоставлены друг другу (как в стихотворении о Мамисоне: «время бытию не мера», где время понимается как обыденное), а объединены в каком-то единстве, целокупности как «все время, все бытие». И конечно, чрезвычайно важно здесь это апокалиптическое: «времени больше не будет» (Откр. 10:6). Небытие времени в обыденном смысле сочетается в ее опыте с совпадением всего времени и всего бытия в модусе реализованной эсхатологии. Это, вероятно, то самое, о чем Берггольц написала в дневниковой записи от 23 мая 1949 года (я начал с нее настоящую статью), где признала, что лишь

---

19 Ольга. Запретный дневник. С. 449—450.

20 Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 98.

21 Берггольц О. Дневные звезды. Говорит Ленинград. М.: Правда, 1990. С. 94.

два раза она в творчестве испытывала «ощущение “всей жизни”, которое дало (ей. — Г.Б.) в 42 г. “Ленинградскую поэму” и в итоге — “Твой путь”»<sup>22</sup>.

Здесь можно заметить, что и сама поэма «Твой путь» (первоначальные названия — «Воскресение» или «Твое воскресение»<sup>23</sup>) не только структурирована как пасхальный переход, включающий в себя умирание, смерть и воскресение (о чем я подробно писал в первой статье о поэме), но и содержит в себе отчетливую память о прошлом, лучшем в нем (Мамисонский перевал и память о других перевалах, где испытывалось счастье), проживание настоящего (в модусе смерти вместе с Городом) и предвкушение, точнее, уже и вкушение будущего — в модусе воскресения и пророчества о победе над смертью. При этом в заключительной части поэмы (нерв которой — воскресение погибшего в блокаду мужа Николая Молчанова) опять упоминается бытие:

...А тот,  
 над кем светло и неустанно  
 мне горевать, печалиться, жалеть,  
 кого прославлю славой безымянной —  
 немой славой, высшей на земле, —  
 ты слит со всем, что больше жизни было —  
 мечта,  
 душа,  
 отчизна,  
 бытие, —  
 и для меня везде твоя могила  
 и всюду — воскресение твое.

(С. 493)

Бытие дорогого Берггольц человека перестает восприниматься ею как индивидуальное существование, в котором индивид всегда противопоставлен другим людям и миру, как-то выделен из них. При взгляде на существование человека как индивида он обречен на исчезновение вместе со своей смертью. В отличие от такого понимания Берггольц приходит в конце стихотворения к другому, в котором бытие любимого человека становится для нее неотделимым от бытия всего, оно не ограничено его личным существованием, но расширено на все и вся: «...ты слит со всем, что больше жизни было — / мечта, / душа, / отчизна, / бытие». Дороже кому? Во-первых, самому умершему мужу, во-вторых, ей самой. В этом они были едины. Так что и теперь, когда Берггольц в своем существовании как бы прошла через смерть, расширившись, слившись в своем бытии с бытием других, противостоявших смерти, она сумела воспринять и бытие своего мужа расширенным до всего, что было ему дороже жизни, и в этом всем остаться со всеми. Именно так Берггольц понимает воскресение своего мужа, творчески увиденное и воспетое ею благодаря ее собственному прохождению через смерть.

«Слава безымянная», о которой здесь идет речь, вероятно, указание на братскую могилу, в которой был похоронен Н. Молчанов. Это стало для Берггольц как бы символом соединения его бытия с бытием других, единством его

22 Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 415.

23 Там же. С. 315.

с ними. Таким мне представляется ответ, данный ею на слова мужа, которые она зафиксировала в дневниковой записи от 4 августа 1942 года (то есть уже после смерти Молчанова): «Он писал мне в тюрьму: “предан тебе в этой жизни до смерти — и в вечном бытии”. И его преданность как живую, чувствую в себе непрестанно»<sup>24</sup>. Под «вечном бытием» здесь вряд ли следует понимать нечто в духе учения о бессмертном бытии души после смерти. Еще в дневниковой записи начала 1938 года пережившая смерть двух дочерей Берггольц задавала мучительным вопросом:

Как же примириться тогда с тем, что должно быть и будет отнято, т.е. со смертью (близких людей. — Г.Б.), в условиях, когда отнята идея личного бессмертия? Не должно ли придти в отчаяние от этого?<sup>25</sup>

Теперь, в поэме «Твой путь», пережив самую тяжелую потерю, она, похоже, нашла (по крайней мере, во время написания поэмы) для себя ответ на этот вопрос: бытие человека продолжается после смерти в том, что он сам при жизни считал дороже своей жизни, за что он готов был умереть, но соединиться с человеком в этом его «посмертном», а значит, и вечном бытии может только тот, кто и сам готов отдать свою жизнь за то же самое.

Теперь понятней, что имела в виду Берггольц под бытом, который не является бытием, и чем он отличается от бытия. Когда существование человека посвящено тому, чтобы поддерживать свою жизнь как индивида, это и есть наше повседневное существование или быт (и неважно, в каких условиях это происходит). Напротив, когда жизнь посвящается тому, что ее дороже, за что всю жизнь готов отдать и реально ее отдаешь (а для этого необходимо предстояние смерти, опять же, неважно, в мирное время или во время войны), то выходишь за пределы индивидуального существования. Именно в этом контексте блокадный быт, если это было не просто индивидуальное выживание, а участие в общем противостоянии смерти, победе над ней, становился бытием и являлся им. А поскольку речь идет о том, чему человек готов посвятить и посвящает всю свою жизнь, до самого ее конца, то такое бытие вбирает в себя всю судьбу человека, все, что с начала и до конца ее так или иначе посвящено этой, большей, чем вся его жизнь, цели.

## 2. Второй эпитаф и «шагреновая кожа»

В свете сказанного о понимании О. Берггольц бытия становится понятней второй (наряду с первым, из 136-го псалма, о нем была речь в первой статье<sup>26</sup>) эпитаф к поэме — цитата (в переводе) из Гете — «умри — и стань!» (482)<sup>27</sup> (в оригинале «Stirb und werde!»)<sup>28</sup>. Этот эпитаф отсутствует, как и первый,

24 Там же. С. 217.

25 *Берггольц О.Ф.* Мой дневник. 1930—1941. Т. 2. М.: Кучково поле, 2017. С. 528.

26 *Беневиц Г.* Пасха Ольги Берггольц. С. 189—191.

27 Строфа, где эта фраза встречается, звучит в переводе так: «И пока у тебя нет этого, / Вот этого: Умри и стань! — / Ты только унылый гость / На тусклой земле» (пер. Ольги Седаковой, для которой, к слову, эта фраза Гете, по ее признанию, тоже чрезвычайно значима, см.: <https://tayga.info/150800>).

28 Из стихотворения «Святая тоска», из «Западно-восточного дивана» (1814—1819).

во всех доперестроечных, да и в некоторых более поздних изданиях поэмы «Твой путь»<sup>29</sup>. Между тем он не менее важен для понимания поэмы, чем эпиграф из 136-го псалма («Аще и забуду тебя, Иерусалиме...») (482)), по своему настраивает на нее. В дневниках Берггольц эта цитата из Гете неоднократно появляется в конце 1937 года<sup>30</sup>, в период, когда она подвергалась «чистке» по партийной (исключение из кандидатов в члены ВКП(б)) и писательской линии (исключена из Союза писателей 16 мая 1937 года, восстановлена в июле 1938 года). К тому же совсем недавно она пережила смерть дочери, а у мужа Н. Молчанова участились эпилептические припадки. Именно в это время Берггольц записывает в дневнике:

«Умри — и стань!»... Умру. Во имя себя и дела. Но стану. Всем, что не умрет во мне, а лишь глубже скроется. Умру. Но — стану, стану, стану<sup>31</sup>.

Следующая запись на фоне тех же событий:

«Умри — и стань». Пока — умираю. Это тоже творческий процесс<sup>32</sup>.

И опять:

Это пройдет... Все будет, будет много хорошего, и тебе поверят, и полюбят тебя... О, умри, и стань! Умри, умри пока, чтобы потом — стать. Умри, и пусть в курган с тобою зароят твоё тщеславие, суетность, противоречивость. Нет, не с тобою, а сожгут отдельно. Чтобы, став, больше не пользоваться этим оружием. О, умри, и стань... Умри, умри, умри!...<sup>33</sup>

И хотя эти записи, сделанные, очевидно, в тяжелом психологическом состоянии, не до конца ясны, но общий смысл уловить можно. Ситуацию обвинений идейно-политического и профессионального характера, небывалого для нее давления на себя Берггольц старается использовать максимально творчески, позитивно, с тем чтобы оставить в прошлом все, что не есть она сама. Все, что

29 Если первый эпиграф отсутствует во всех доперестроечных изданиях, скорее всего, по цензурным причинам, то по какой-то причине эта же участь постигла и второй? Возможно, Берггольц и сама не хотела оставлять только второй эпиграф, чтобы это не сужало главную тему поэмы, опуская первую — верности священной памяти, задаваемую цитатой из 136-го псалма. Но возможно, наряду с этой была и другая причина, почему второй эпиграф отсутствовал уже в первом издании (которое потом просто повторялось), причина, как ни странно, тоже связанная с цензурой. По крайней мере, в дневнике Берггольц 1942 года приведена резолюция «куратора» от партии (вероятно, завсектором печати ленинградского горкома ВКП(б) А.П. Гришкевича): «сейчас Гете поднимать мы не будем» (*Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 152*). Эта запись, впрочем, относится к отзыву на другую поэму Берггольц, «Февральский дневник» (возможно, она хотела поставить этот эпиграф туда), как бы то ни было, хотя Берггольц и назвала там же, в дневнике, Гришкевича и подобных ему «дикарями» (коль скоро они борьбу с гитлеровской Германией смешивают с борьбой с немецкой культурой), но пришлось подчиниться, и эпиграф из Гете отсутствует во всех прижизненных изданиях.

30 Эта цитата из Гете, наряду с некоторыми другими значимыми для нее цитатами, встречается в записи рукой О.Ф. Берггольц на форзаце дневниковой тетради 1937 года (см.: *Берггольц О. Мой дневник. Т. 2. С. 458*).

31 *Берггольц О. Мой дневник. Т. 2. С. 475—476*. Запись от 2 октября 1937 года.

32 Там же. С. 500.

33 Там же. С. 508.

может умереть, должно умереть, быть отделено от нее и погребено, точнее, сожжено, но она сама в своем собственном бытии должна «стать», то есть это бытие должно явиться.

Прохождение через смерть и становление в собственном и подлинном бытии составляют важнейшую часть мистерии и фабулы «Твоего пути». Ключевым здесь является отрывок из начала 4-й части поэмы, идущий сразу после слов про быт и бытие<sup>34</sup>, которые обсуждались выше:

А я жила.  
 Изнемогало тело,  
 и то сияло, то бессильно тлело  
 сознание смятенное мое.  
 Сжималась жизнь во мне...  
 Совсем похоже,  
 как древняя шагреневая кожа  
 с неистойвой сжималась быстротою,  
 едва владелец — бедный раб ее —  
 лобое, незапретное, простое  
 осуществлял желание свое.  
 Сжималась жизнь...  
 Так вот что значит — смерть:  
 не сметь желать.  
 С а м о й — совсем не сметь.  
 (С. 485—486)

Здесь как будто бы идет речь о том же опыте, который Кирилл Кобрин, анализируя «Записки блокадного человека» Л.Я. Гинзбург<sup>35</sup>, суммировал так: «Вследствие... распада связи сознания и тела у “блокадного человека” невероятно возрастает роль мускульного усилия. Чем меньше автоматизма, тем больше усилий, чем больше усилий, тем сильнее истощение»<sup>36</sup>. У Берггольц, однако, этот опыт (который у нее тоже был) осознан в более широком контексте онтологической и экзистенциальной проблематики<sup>37</sup>. Это еще более очевидно, если обратить внимание на ключевой для этого отрывка образ-символ «шагреневой кожи», не имеющий в своем первоисточнике, у Бальзака, прямого отношения к психофизическому истощению, но могущий служить символом иссякания жизни при самых разных обстоятельствах и по разным причинам.

Именно в этих контекстах «шагреневая кожа» встречается в дневниках Берггольц и до, и во время блокады. Первый раз — в связи со смертью дочери Иры:

34 К тому, как одно стыкуется с другим, я обращаюсь чуть ниже.

35 Лидия Гинзбург во время блокады была литературным редактором в том самом радиокомитете, где, впрочем совсем в другом статусе, работала Ольга Берггольц. Они общались, и в дневнике Берггольц от 10 февраля 1942 года сохранилось упоминание ее имени среди тех, с кем она делилась «нищенскими крохами» (см.: *Берггольц О. Мой дневник*. Т. 3. С. 148).

36 *Кобрин К. Прорыв блокадного круга // Л.Я. Гинзбург. Записки блокадного человека. Воспоминания*. М.: Эксмо, 2014. С. 20.

37 Недаром этот текст идет в поэме сразу после строчек про быт и бытие.



Я не чувствовала горя... Я потеряла больше, чем Иру... Иру!.. Жизнь по капле уходила из меня при каждом живом воспоминании о ней, сокращаясь, как шагреневая кожа...<sup>38</sup>

Другая запись с использованием того же образа уже блокадная (от 9 апреля 1942 года), при воспоминании о смерти, точнее, муках приближающегося к смерти Н. Молчанова:

Сегодня все время приступами — видение Коли во второе мое посещение госпиталя... Мне нельзя жить. <...> Сокращается и сокращается жизнь, сжимается, как шагреневая кожа, — и вот человеку остается только одно — умереть; и если человек видит и знает, что она сокращается, — это ужас... В душе у меня сократилось очень и очень многое, она ссыхается. Я погружаюсь в себя<sup>39</sup>.

А вот другая запись той же блокадной весной 1942 года:

Я коченею давно. Колина смерть — последняя точка, последняя утрата в цепи страшных утрат — и личных, и общественных, которые начались еще в 33-м году<sup>40</sup>. Шагреневая кожа почти на исходе<sup>41</sup>.

Общее между всеми этими дневниковыми записями то, что в них символ «шагреневой кожи» помогает осмыслить характер неумолимого иссякания жизни. Потеря того, кого человек любит (мужа, ребенка), чувство вины перед ними приводит к ущербу в его бытии, скукоживанию<sup>42</sup> его души, его жизни. Почему это происходит? В 1937 году Берггольц открыла для себя Романа Роллана, его роман «Очарованная душа», и сделала об этом несколько записей в дневнике<sup>43</sup>. В частности, о том, как в ней остро отозвались «страницы о смерти Марка и переживания Аннет» (его матери) из-за этой утраты<sup>44</sup>. Феномен «ничтожения» собственного бытия при потере любимых у Роллана описывается так: «Если того, что я любил, больше нет, то и я, любивший, тоже превратился в ничто, ибо я существую лишь в том, что люблю...»<sup>45</sup>. То, как Берггольц описывает сокращение, «скукоживание» своей души, иссякание жизни при потере любимых — дочери, мужа, — коррелирует с этими словами Роллана, а они, в свою очередь, позволяют понять онтологию такого сокращения жизни (наподобие «шагреневой кожи») при потере любимых. Если я существую в том, что люблю, то есть мое бытие, моя жизнь определяется их индивидуальным существованием в мире, держится на нем, то понятно, что с их смертью и я теряю способность жить, а с утратой последнего из любимых я должен превратиться в ничто, полностью утратить силу жить. У Берггольц к этому прибавляется еще чувство вины за смерть родных — что она их не уберегла.

---

38 Берггольц О. Мой дневник. Т. 2. С. 540. Запись от 13 марта 1938 года (вторая годовщина смерти дочери).

39 Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 168.

40 Год смерти дочери от Н. Молчанова Майи.

41 Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 188 (запись от 20 мая 1942 года).

42 Даль считает, что этимологически слово «скукожиться» происходит от «кожа». Это делает его употребление здесь вдвойне уместным.

43 Берггольц О. Мой дневник. Т. 2. С. 468, 470.

44 Там же. С. 470.

45 <https://flibusta.com.ua/proza/klassicheskaja-proza/page-79-136470-romen-rollan-ocharovannaya-dusha.html>.

Но в поэме «Твой путь» в процитированном выше отрывке «шагреновая кожа» встречается в другом контексте, не в связи с потерей любимых (по крайней мере, прямо об этом не говорится<sup>46</sup>). Здесь осуществление каждого нового желания, даже самого простого и незапретного (в отличие от прихотливых желаний героя Бальзака), то есть даже элементарного желания поддержания жизни, приводит к «скукоживанию жизни». Это и понятно: если жизнь индивида (а она конечна) тратится на поддержание его индивидуального существования, то его экзистенция подобна «шагреновой коже», он тратит свою жизнь, чтобы поддерживать ее<sup>47</sup>. Итак, все дело в онтологии, то есть в том, как мы, сознавая это или нет, понимаем бытие. Если бытие для нас — это конечная жизнь конечных индивидов, то поддержание ее с необходимостью имеет структуру сокращающейся «шагреновой кожи» — траты той же жизни. Блокада, истощение физических, ментальных и душевных сил только обостряют и ускоряют тот процесс, который при такой же экзистенции и онтологии в «обычной жизни» занимает многие годы, а ускоряется только при наступлении старости и болезней.

Если теперь обратиться к строчкам, предворяющим разбираемый отрывок: «В те дни исчез, отхлынул б ы т. / И смело / в права свои вступило б ы т и е. / А я жила. / Изнемогало тело...» (485), — то в свете сказанного их следует, очевидно, понять так, что слова про вступившее в свои права бытие — ретроспективные и обобщающие, это, так сказать, взгляд на общую ситуацию в блокадном городе (при правильном ее восприятии), а дальше («А я жила» и прочее) речь уже идет о существовании отдельного индивида («я»), предвкусывающего конец своего существования; противительный союз «а» в этой фразе противопоставляет его «скукоживающуюся» жизнь вступившему в свои права Бытию.

Видение и знание, что твоя жизнь сокращается, как шагреновая кожа, — настоящий ужас, как Берггольц пишет об этом в дневнике: «...и если человек видит и знает, что она (то есть жизнь. — Г.Б.) сокращается, — это ужас»<sup>48</sup>. А в поэме как страшная догадка и откровение: «Так вот что значит — смерть: / не смей желать. / С а м о й — совсем не смей» (486). Знающий, что с каждым его желанием его жизнь сокращается «с неистовой быстротою», не осмеливается уже ни на одно *свое* желание. Это не физическая смерть, а оцепенение от страха перед нею.

Таким образом, в отличие от опыта Мамисона с его «смерти не было и нет», блокадный опыт Берггольц показал, что смерть в некотором смысле есть, а именно в том самом, в каком она — через страх смерти — завладевает нашей жизнью, отнимает у нас свободу, лишает счастья (ср.: «смерть — это умирание, это тоскливое ожидание ее, предчувствие ее»<sup>49</sup>). Не случайно сразу после стро-

46 Хотя о смерти Н. Молчанова, конечно, говорится в других местах поэмы, и сама эта утрата — мощнейший импульс написания ее.

47 У Бальзака несколько иная проблематика, но онтология примерно та же. Вспомним, что было написано на «шагреновой коже»: «Обладая мною, ты будешь обладать всем, но жизнь твоя будет принадлежать мне. Так угодно Богу. Желай — и желания твои будут исполнены. Однако соразмеряй свои желания со своею жизнью. Она — здесь. При каждом желании я буду умирать, словно дни твои. Хочешь владеть мною? Бери. Бог тебя услышит. Да будет так!» (<https://www.litres.ru/onore-de-balzak/shagrenevaya-kozha/chitat-onlayn/page-2/>).

48 Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 168.

49 Там же. С. 195.

чек про значение смерти по принципу противопоставления идут опять воспоминания о горных перевалах ее молодости: «Так вот что значит — смерть: / не сметь желать. / С а м о й — совсем не сметь. / Ну что же, пусть. / Я все равно устала, / я все равно не этого ждала / на тех далеких горных перевалах, / под небосводом синего стекла» (486). «Пусть» здесь означает согласие умереть, потому что такая жизнь, в которой страх смерти завладевает твоей волей, настолько далека от того ощущения счастья и восторга бытием, который она испытала в молодости, что лучше умереть, чем так жить.

Другим аспектом умирания, согласно свидетельству Берггольц, является отсутствие не только будущего, что подразумевается в словах «не сметь желать», но даже некоторым образом и настоящего, а в нем самого себя: «...Всё превратилось вдруг в воспоминанье: / вся жизнь, / все чувства / даже я сама, / пока вокруг в свирепом ожиданье / стоят враги, безумствует зима» (486). Нет себя, зато есть значимый Другой, бывший для нее совестью и/или супер-эго<sup>50</sup>, Другой, чей образ является немым и неотступным укором («...и надо всем — / сквозь лед, и бред, и ночи, / не погасить его, не отойти — / рублевский лик и стынущие очи / тому, кому не сказано: “Прости!”» (486)), с кем уже не попрощаться и не получить прощение. Наконец, хотя Берггольц уже говорила, что свои желания в этом состоянии умирания она иметь не смела, об одном оставшемся желании она все же пишет: «...Еще хотелось повидать сестру. / Я думала о ней с такой любовью, / что стало ясно мне: на днях — умру. / То кровь тоскует по родимой крови» (487). Тут нет противоречия: желание повидать родную сестру перед смертью — это не то, на что нужна смелость (чтобы осмелиться иметь свои желания, нужна обращенность в будущее), но то, что возникает перед смертью как зов крови, обращающий в далекое прошлое, зов этого прошлого. Ведь самые теплые, дорогие воспоминания о сестре связаны с детством (что видно и по «Дневным звездам»).

В конце декабря 1941 года Берггольц написала в своем дневнике: «Ничто — ни голод, ни холод, ни немцы — ничто не в силах отнять желания жить и быть счастливым»<sup>51</sup>. Но одно дело — декларировать это, а другое — реально преодолеть оцепенение перед смертью, обращенность в одно только прошлое, чувство неизбывной вины за смерть Другого — все то, что отнимало последние силы жить, само право на жизнь, внутреннюю правоту. И не случайно Берггольц писала об этом состоянии: «...в душе у меня сократилось очень и очень многое, она ссыхается. Я погружаюсь в себя, становлюсь равнодушной к людям»<sup>52</sup>. Так что, когда в поэме «Твой путь» она написала о бывшем рядом с нею в это время ее «умирания» Георгии Макогоненко, с которым у нее была любовная связь с осени 1941 года<sup>53</sup>, «незнакомый, чей-то, не родной» (487), в этом не стоит усматривать желание «замолчать» сам неудобный факт этой связи, послужившей одной из причин<sup>54</sup> отсрочек, а затем и отказа от эвакуации из осажденного Города ради спасения больного мужа — откуда и чувство вины перед ним. Со-

50 Ср.: «Я верила ему абсолютно, все, что он говорил, было для меня законом»; «о, душа моя, совесть моя» (Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 195, 198).

51 Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 98.

52 Там же. С. 168.

53 То есть примерно за четыре месяца до смерти мужа (см.: Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 61).

54 Другой — было нежелание покинуть сражающийся Город, где ей пришлось важное применение на радио, чему как раз и поспособствовал Макогоненко.

стояние умирания, вина перед значимым Другим (каковым Макогоненко для Берггольц еще не был), судя по поэме (это и экзистенциально убедительно), стало причиной отчуждения ее от него. Он же в это время сумел, сохраняя уважение к ее горю и любви к погибшему мужу, остаться «на страже» ее «отчуждения» (487)<sup>55</sup> и просто не дать ей умереть и окончательно замкнуться в себе. Вот как об этом сказано в поэме:

Но незнакомый, чей-то, не родной,  
ты ближе всех, ты рядом был со мной.  
И ты не утешал меня.  
Ночами,  
когда, как все, утратив радость слез,  
от горя корчась, я почти мычала,  
ни рук моих не гладил, ни волос.  
Ты сам, без просьб,  
как будто б стал на страже  
глухого отчужденья моего;  
ты не коснулся ревностью его  
и не нарушил нежностию даже.  
Ты просто мне глоток воды горячей  
давал с утра,  
и хлеба,  
и тетрадь  
и заставлял писать для передачи:  
ты просто не давал мне умирать...  
(С. 487)

Не удивительно, что такое благородство со стороны того, кто в это время оказался «ближе всех» (здесь, второй раз в поэме, имплицитно обыгрывается притча о добром самарянине<sup>56</sup> с ее ответом на вопрос: кто твой ближний<sup>257</sup>), вызвало у Берггольц чувство, которое не сводится к плотскому желанию. Отношения с Макогоненко прошли испытание ее умиранием, когда сексуальная связь ради сохранения ее личности, верности ее прошлому, должна была прерваться<sup>58</sup>. Так

- 
- 55 Отчуждение предполагает бывшую до этого близость, которая имплицитно подразумевается. Так что нельзя сказать, что Берггольц пишет так, будто ее не было.
- 56 Ср. в начале поэмы: «Как в притчах позабытых и священных, / пред путником, который изнемог, / ты встал передо мною на колено / и обувь снял с моих отекавших ног; / высокое сложил мне изголовье, / чтоб легче сердцу было по ночам, / и лег в ноги, окоченевший сам, / и ничего не называл любовью...» (482). «В притчах позабытых и священных...» — это, конечно, про притчу о добром самарянине (Лк. 10:25–37).
- 57 «Не знакомый», «не родной» — это эпитеты, которые тоже имплицитно отсылают к притче о самарянине, который именно таким и был по отношению к спасенному им человеку (в отличие от прошедших мимо родных по крови и вере евреев).
- 58 Как Берггольц удавалось сохранять цельность своей личности (если удавалось), внутреннюю правоту, когда она изменяла мужу, которого так любила, это отдельный вопрос, который мы здесь обсуждать не можем (ответы на него можно попытаться дать, читая ее дневник; см., в частности: *Берггольц О. Мой дневник*. Т. 3. С. 53, 61, 96). В целом в оценке ее личности уместно, мне кажется, прислушаться к словам Лидии Гинзбург, которая при всем критическом отношении к официальным авторам, не исключая Берггольц, сказала о ней: «Она женщина, которую много любили, которая много любила и которой многое простится» (*Гинзбург Л.Я.* Проходящие характеры:

выявилась суть его отношения к ней, в котором она увидела уже не страсть, а любовь. Страсть в состоянии «умирания» (в том числе и морального) не могла бы вызвать в ней ответную страсть и вернуть желание жить. А любовь ответную любовь вызвать смогла, а вместе с любовью вернулось и желание близости до конца жизни с тем, кто эту любовь вызвал: «...открыла вдруг, что ты мое желанье, / последнее желанье на земле» (487).

И тут, в конце 4-й части поэмы, части, посвященной прохождению через смерть и становлению к новой жизни («умри — и стань!»), снова появляется образ-символ шагреновой кожи, позволяющий понять, какова цена, которую нужно быть готовым заплатить за желание жить и быть счастливой. За это нужно ни больше ни меньше решиться отдать жизнь:

Я так хочу.

Я так хочу сама.

Пуškai, озлясь, грозитя мне зима,  
что радости вместить уже не сможет  
остаток жизни —

мстительная кожа, —

я так хочу.

Пуškai сойдет на нет:

мне мерзок своеволия запрет.

Можно подумать, что тут полемика с христианским этосом, где своеволие — это нечто заведомо дурное, какое-то восстание против воли Божией. Но в контексте поэмы лирическая героиня Берггольц восстает против того порядка вещей, при котором жизнь человека определяется страхом за нее. При такой экзистенции ни о каком подлинном, собственном бытии, ни о какой настоящей свободе говорить не приходится. Это не жизнь, а смерть — не сметь желать самой, а желать того, что обусловлено страхом смерти.

«О, как я жить решила, как я смела!» (482) — то ли восклицает, то ли вопрошает Берггольц в первой строфе поэмы. «Не сметь» из «не сметь желать / С а м о й — совсем не сметь» (486) переключается по принципу противоположности со «смело» из строчек про бытие: «...и смело / в свои права вступило б ы т и е» (485). Можно, наверное, сказать, что в жизни самой Берггольц бытие смело вступило в свои права, когда она осмелилась на бытие, преодолев неуниверсальность закона «шагреновой кожи»<sup>59</sup>.

---

Проза военных лет. Записки блокадного человека. М.: Новое издательство, 2011. С. 110. У Гинзбург здесь аллюзия к евангельскому: «...прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много, а кому мало прощается, тот мало любит» (Лк. 7:47)).

59 Тема, которую можно было бы условно назвать словом «сметь», впервые появляется у пятнадцатилетней Ольги Берггольц после прочтения Достоевского в такой сбивчивой, но в целом понятной дневниковой записи от 10 декабря 1925 года: «“Преступление и наказание” очень сильно повлияли на меня... А теория Раскольникова — прямо потрясла... Да!.. Вошь ли я?.. Не хочу быть вошью... Хочу иметь право сметь» (Берггольц О.Ф. Мой дневник. 1923—1929. Т. 1. С. 232). А в 1952 году в стихотворении «...Я недругов смертью своей не утешу» эта же тема отозвалась строчками: «Я встану над жизнью бездонной своею, / над страхом ее, над железной тоскою... / Я знаю о многом. Я помню. Я с м е ю. / Я тоже чего-нибудь страшного стою...» (Ольга. Запретный дневник. С. 342; шрифтовое выделение Берггольц).

### 3. «Всеобщая душа»

Хотя к непосредственному написанию поэмы «Твой путь» Берггольц приступила, вероятно, в 1944 году<sup>60</sup>, но первые, еще смутные, интуиции будущего произведения можно найти уже в записи от 26 октября 1942 года:

О, как мне хочется написать что-то очень простое, обнажающее и озаряющее сердце, доводящее его до того невыразимого восторга, вдохновения жизнью, когда оно вдруг — через мелочь, через что-то сугубо интимное, индивидуальное, близкое — вбирает в себя весь мир, весь сразу, — и умиляется...

Ведь и верно, быть может, умиление — еще более сильное чувство, чем восхищение.

Быть может, это будут стихи о Николае. Я согласна завершить ими свой поэтический путь, лишь бы написать их на том пределе, который близок будет пределу Души Всеобщей<sup>61</sup>.

В этой записи много примечательного. Прежде всего, это сравнение восхищения с умилением, как и само понимание умиления у Берггольц. Что касается восхищения, близкого для нее к восторгу, то именно его и пережила она на Мамисоне. В поэме этот опыт, как мы убедились, описан несколько принижено по сравнению с тем, как он передан в стихотворении «На Мамисонском перевале». Но если бы этот опыт был просто юношеским восторгом, он не имел бы такой сильной власти над Берггольц, что во время ее блокадного «умирания» она вновь и вновь оглядывалась на него, сравнивая свое нынешнее состояние с тем восторгом и едва ли не предпочитая смерть такой жизни. Именно потому, что этот опыт был так важен для нее, она и в самом начале поэмы написала, что боится себя той, что тогда стояла на Мамисоне («Я той боюсь, которая однажды / на Мамисоне / искрящимся днем / глядела в мир с неукротимой жаждой / и верила во всем ему, во всем...» (483)), то есть опять же этого, как мы теперь понимаем, восторга бытием. Боялась потому, очевидно, что быть на уровне той силы и яркости переживания, не так просто.

Тем не менее в поэме «Твой путь» Берггольц действительно сумела, не предав и не отказавшись от того опыта, как не отказалась она и от памяти

---

60 См.: *Берггольц О.* Твой дневник. Т. 3. С. 311. Впрочем, название поэмы наметилось у нее еще раньше — в одном из стихотворений цикла «Родина» (1939) — «Изранила и душу опалила» (Ольга. Запретный дневник. С. 429—430), где поэтесса обещает Родине (удары и раны которой принимает), если та не отнимет у нее свой дар, «твой путь воспеть». Это обещание и отозвалось потом в поэме «Твой путь», посвященной, правда, не всей Родине, но родному Городу; впрочем, его «путь» во время блокады — смерть и воскресение — можно считать квинтэссенцией пути всей страны во время войны.

61 *Берггольц О.* Твой дневник. Т. 3. С. 231. Ср. со сказанным Берггольц в 1946 году о военной поэзии Ахматовой, но подходящим, пожалуй, больше к лучшим произведениям самой Берггольц периода войны: «Ныне ясно, что торжествует и наиболее плодотворно творит единая, богатая личность поэта, для которого “личное” и “общественное” — равноправно и равноценно, — настолько, что поэт свободно выражает то и другое, как единое содержание души; и только такой поэт способен на свободный разговор обо всем мире — в форме, “наиболее свидетельствующей” о мире — в лирической поэзии» (<https://magazines.gorky.media/znamia/2001/10/neizvestnaya-statya-olgi-berggolcz-ob-anne-ahmatovoj.html>).

Н. Молчанова, подняться на следующую по сравнению с восторгом бытием духовную ступень. Пройдя через умирание (не столько физическое, сколько духовное и моральное, что еще страшнее), дойдя здесь до самого предела, Берггольц благодаря помощи и поддержке любившего ее человека осмелилась быть<sup>62</sup>, соединившись при этом в своем бытии с бытием других, противостоявших смерти. При этом она сумела воспринять и бытие своего погибшего мужа расширенным до всего, что было ему самому дороже жизни, и в этом всем остаться везде и со всеми. Так она простилась с тем, с кем она не смогла проститься при жизни, сумела его достойно похоронить и не отдать забвению и смерти: «И для меня везде твоя могила, / и всюду воскресение твое» (493)<sup>63</sup>.

Это то самое расширение индивидуального бытия до всеобщего, в котором оно «через что-то сугубо интимное, индивидуальное, близкое — вбирает в себя весь мир, весь сразу, — и умиляется», как написала Берггольц, когда в 1942 году у нее возникала первая интуиция поэмы. Это уже не просто мгновенное снятие индивидуальной ограниченности и смертности в состоянии восторга (как у нее это произошло на Мамисоне), но такое прохождение через смерть, при котором, осмелившись быть, человек воскресает уже не прежним ограниченным индивидом, но расширенным в своем бытии до бытия со всеми, кто противостоит смерти, гибели и забвению.

Если бы не это философское понимание расширения индивидуального бытия и «умиления», то Берггольц (особенно учитывая характер того государства, в котором она жила и творила, и ее официальное положение на радио) можно было бы заподозрить в том, что ее пафос сводится к приобщению горожан, разьединенных дистрофией и блокадой к общей жизни Ленинграда и Советской страны, то есть к пропагандистской роли, облеченной, пусть и в талантливую, стихотворную форму. Так, в сущности, и трактует блокадные стихи Берггольц Полина Барскова<sup>64</sup>. Что примерно в таком духе понимаемое «умиление» в сталинское время в самом деле существовало, можно узнать по одному примеру из «Крутого маршрута» Евгении Гинзбург, которая, характеризуя агитаторшу, пришедшую после выхода ее из лагеря агитировать голосовать на «выборах» как «сталинистку умиленного типа», поясняет: «Она просто вся сочилась благостным восхищением, искренним желанием приобщить и меня, изгоя, к тому гармоничному миру, в котором так плодотворно живет она»<sup>65</sup>.

Только углубление в философское содержание поэмы Берггольц «Твой путь» позволяет освободить ее от прочтения в духе, так сказать, тоталитарного

62 Вспомним «Мужество быть» Пауля Тиллиха.

63 Поэма «Твой путь», помимо всего прочего, является своего рода памятником Н. Молчанову, да и всем погибшим, как и он, во время блокады (куски поэмы, в которых об этом идет речь, я не разобрал, они хорошо известны). И здесь не уместно будет вспомнить, что, как заметил уже Платон, греч. σῆμα — знак (отсюда семантика) и, с другой стороны, — гробница, могильный памятник. Так что поэма как творческий семантический акт (поэзис) замечательным образом совпадает с актом погребения; «что» совпадает с «как», и это лишний раз доказывает подлинность этого произведения.

64 Барскова П. Седьмая щелочь. С. 68.

65 Цит. по: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/tarakanishhe>.

умиления, к каковому прочтению, видимо, склонялась даже такая тонкая ценительница поэзии, как Л.Я. Гинзбург, на которую, в свою очередь, ссылается П. Барскова (см. высказывание Гинзбург о Берггольц: «...героика взята на очень истерической ноте и на неудержимом самолюбовании, коллективном и личном»<sup>66</sup>). В самом деле, если под «Душой Всеобщей» у Берггольц понимать что-то вроде коллективной души советских людей, голосом которой она как будто хотела стать, то обвинения П. Барсковой и Л. Гинзбург не лишены оснований. Однако философское прочтение поэмы «Твой путь» открывает возможность иной перспективы на происходящее в ней. Никто не обязывает нас трактовать «бытие» как сводящееся к советской действительности, жизни советского народа или «города Ленина». Но тут каждый читатель сам для себя выбирает — обогатиться ли, читая эту поэму, новыми смыслами, воспринимая Берггольц как свидетеля бытия, или заклеймить ее за узость и принадлежность тоталитарному режиму, тень которого в поэме, надо признать, действительно присутствует<sup>67</sup>.

Как бы то ни было, не может вызывать сомнения, что Берггольц своим поэтическим постижением бытия и времени, во многом близким к современной ей экзистенциальной философии (причем, что замечательно, независимо от нее), оказалась в поэме «Твой путь» участницей того «большого разговора», который ведется в мировой культуре и философии — разговора о жизни и смерти, сути бытия и времени...<sup>68</sup> И хотя Лидия Гинзбург (эти слова ее приводит Барскова в своей книге) высказала, как раз говоря о поэзии военных лет, радикальный тезис: «...писатель, который печатается, тем самым уже не может вести большой разговор»<sup>69</sup>, проверки поэмой «Твой путь» О. Берггольц этот тезис, по-моему, не проходит<sup>70</sup>.

Это не значит, что ответ, данный Берггольц в этой поэме о том, что такое бытие, как следует понимать смерть и воскресение, — единственно возможный. Участие в «большом разговоре» и не подразумевает, что кто-то в нем (если мы говорим о культуре) обладает окончательным и исчерпывающим ответом. Более того, Берггольц и сама, даже после, казалось бы, «счастливого конца» поэмы, как видно по ее стихам и дневниковым записям, продолжала тосковать по Н. Молчанову. Так, 30 декабря 1945 года она записала в дневнике: «Боль о нем не утихла. Траур мой не кончится никогда»<sup>71</sup>, — а в одном из стихотворений 1946 года, грезя, словно погибший в блокаду муж вернулся до-

66 Барскова П. Седьмая щелочь. С. 66.

67 Это видно особенно по последним строчкам поэмы: «...и всюду — воскресение твое. / Твердит об этом / трубный глас Москвы, / когда она, / колебля своды ночи, / как равных — славит павших и живых / и Смерти — смертный приговор пророчит» (493). На самом деле, это она, Берггольц, обретает «всюду» воскресение своего погибшего мужа, но в этих строчках она ссылается в качестве последней инстанции на «трубный глас Москвы», уподобляя ее ангелам из Апокалипсиса (Откр. 8:6–12).

68 См. о поэтике времени (к сожалению, в отрыве от онтологической проблематики) у Берггольц в: *Ходжсон К. Прорываясь сквозь барьеры времени и пространства во время блокады: Ольга Берггольц // Новое литературное обозрение. 2016. № 137* ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/137\\_nlo\\_1\\_2016/article/11797/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11797/)).

69 Барскова П. Седьмая щелочь. С. 35.

70 Впрочем, верно и то, что вникнуть в поэму, увидеть ее глубину, было бы трудно без неподцензурных дневников.

71 Берггольц О. Мой дневник. Т. 3. С. 300.



мой, прибегая все к тому же «материнскому языку» православной традиции, Берггольц так написала о «встрече» с ним: «Хозяином переступил порог, / гордым и радостным встал, любя. / А я бормочу: “Да воскреснет бог”, / а я закрепощиваю тебя / крестом неверующих, крестом / отчаянья, где не видать ни зги, / которым закрепщен был каждый дом / в ту зиму, в ту зиму, как ты погиб...»<sup>72</sup>.

Видно, то, как она в поэме «воскресила» мужа, не вполне убедило и утешило ее саму. Но это уже другой разговор, выходящий за пределы настоящей статьи<sup>73</sup>.

---

72 *Берггольц О.Ф.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1983. С. 300.

73 О послевоенном духовном кризисе в жизни и творчестве поэтессы см. в моей статье: Ольга Берггольц. Вехи духовной биографии // Нева. 2021. № 9 (<https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2021/09/10-Benevich.pdf>). Там же см. подробнее о значении Молчанова для Берггольц и о ее религиозном отношении к Родине, Земле в предвоенный и военный периоды и как это сказалось в том числе на поэме «Твой путь».

# Ленинградский андеграунд revisited: эпистолярный роман

## От редактора

Предваряя посмертную публикацию «Автобиографических записок» **Александра Миронова**, Николай И. Николаев и Владимир Эрль писали: «Проза и эссеистика А. Миронова — за единичными исключениями — никогда не издавалась» (НЛЮ. 2010. № 106. С. 202). С тех пор помимо разноплановых коротких отрывков читателю стали доступны «Воспоминания о встречах с Е.А. Шварц» и небольшой фрагмент «Первая и последняя инициация» (НЛЮ. 2012. № 115). Как свидетельствуют эти многочисленные тексты, и прежде всего «Инициация», А. Миронов не только выдающийся поэт, но и автор совершенно уникальной, блестящей прозы. В том, что сказанное нимало не преувеличение, легко убедиться, открыв его «Письма к Татьяне», помещаемые ниже.

Биографические и (непод)цензурные обстоятельства переписки, завязавшейся в 1978 году, подробно, с персоналиями и красочными перипетиями, восстанавливает адресат А. Миронова — **Татьяна Ретивова**. Ее предисловие, как, разумеется, и сами письма, — бесценный историко-литературный документ, без них любая летопись ленинградского андеграунда будет неполной. Но одновременно «Письма к Татьяне» — это эпистолярный *роман* еще и в чисто литературном смысле: необходимость учитывать перлюстрацию, страх навредить знакомым и самим себе заставляют прибегать к шифровкам, иносказаниям, намекам, которые органично вплетаются в игровую, ироикомическую (хеленуктическую) ткань мироновского письма. И это роман в романе — с подставными персонажами, авантурными сюжетными ходами, религиозно-философскими экскурсами и металитературной рефлексией (чего стоит сага о Дюшане в поисках Оригинала, похищенного из Лувра, — в краже «Джоконды», напомним, в 1911 году обвинялись Пикассо и Аполлинер).

«Письма к Татьяне» публикуются выборочно, но и в таком фрагментарном виде они представляют собой законченное в своем роде высказывание.

Александр Скидан

Татьяна Ретивова

## Вместо «я тебя люблю» пиши «расцвела сирень»

В январе 1978 года я приехала в Ленинград из Вашингтона, где я жила, на стажировку в ЛГУ по американской программе обмена студентов. Мне было 23 года. Это была моя первая поездка на историческую родину. Вся моя родня по материнской линии из Питера, а по отцовской линии — бабушка. Готовили меня к поездке в Питер знакомые родителей, питерские эмигранты и диссиденты, в первую очередь Константин Константинович Кузьминский (ККК), в какой-то мере Михаил Шемякин, Василий Бетаки, а также не питерский Александр Глезер; с последним я встретила в Мёдоне под Парижем перед самой поездкой в Питер. От них я получила загадочные телефонные номера и адреса их близких в Северной Пальмире, которые до сих пор сохранились в одной моей обветшавшей записной книжке: «Петербург! У меня ещё есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса». Увы.

Но именно благодаря ККК и его антологии русской поэзии «У Голубой лагуны» я смогла временно попасть в современный мир поэзии Питера конца 1970-х и лично познакомиться с разными питерскими поэтами, наиболее интересными из которых были Александр Миронов, Петр Чейгин, Виктор Кривулин, Татьяна Горичева, Елена Шварц, Олег Охупкин, Игорь Бурихин, Виктор Ширали и Борис Куприянов. До моей поездки я год переписывалась с ККК, получив от него огромную папку копий стихов из его антологии, и переводила некоторых из этих поэтов на английский. Хотя Александр Миронов тогда не входил в круг ККК, и вообще ККК к нему относился неоднозначно, тем не менее «Голубая лагуна» оказалась предпосылкой и к нашей с ним встрече. В той папке были и стихи А. Миронова.

Как написал ККК в «Голубой лагуне», вся питерская поэзия делится на «эрлезианцев» и «бродскианцев»<sup>1</sup>; к сожалению, я тогда еще не познакомилась с Владимиром Эрлем, праотцом «Хеленуктов», и только много лет спустя поняла суть этого разделения. А тогда я не понимала, что это было такое, почему все были так настроены против Бродского; оказалось, что я много общалась с эрлезианцами. В конце 1970-х все еще спорили о том, почему Бродский уехал, а много лет спустя, вернувшись в Питер в гости, когда город уже сбросил с себя ленинградскую маску, я обнаружила, что многие спорили о том, почему Бродский не вернулся.

В Вашингтоне мои родители работали на радиостанции «Голос Америки», а мой отец был одним из представителей тогда еще антисоветского журнала «Посев». Мне надо было обо всем этом молчать, так как с эмигрантским прошлым моей семьи (белогвардейцы, перебежчики, РОА, НТС) меня чудом включили в эту группу американских студентов, и только потому, что один профессор славистики настоял на этом. Отношения с питерскими родствен-

---

1 См.: Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны»: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Newtonville, Mass., 1983. Т. 4А. С. 198. Цитируется в статье: Николаев Н.И. Воспоминания о поэзии Александра Миронова // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. С. 269.

никами были никакие, я даже не знала, что мамин брат с семьей давно переехал, и только в самом конце своего пребывания в Ленинграде я на них вышла. Время было непростое, это уже была не оттепель, а продолжение холодной войны и преддверие ввода советских войск в Афганистан.

В те времена наши знакомые писатели, поэты, художники, уехавшие на Запад, поддерживали связи со своими близкими и, общаясь с «голосами», передавали им информацию о том, что происходило. Например, по поводу Юлии Вознесенской ККК написал моей маме в январе 1977 года: «...главное — это материал по Юлии. Если будете что передавать — пользуйтесь моими данными. Пока прилагаю копию письма Джексону и Мандейлу... у Юлии был уже вызов, приглашали в ОВИР — и вот... А она — замечательная и смелая баба! Ленинградская Наташа Горбаневская. ...проза <ее> — мне такую не написать! Это будет что-то особое! Но пока о прозе — молчи. А то добавят». Я привожу эту цитату из его письма, чтобы попытаться передать дух того времени, причем еще до интернета! Поэтов, писателей, художников сажали, и в мгновение ока информация передавалась «голосам» так называемой голубиной почтой! Люди находили способы передавать важную информацию через разных проверенных людей, это было в порядке вещей. Про голубиную почту еще чуть позже.

О первой встрече с моими родителями ККК написал в предисловии к моему первому сборнику стихов: *«год 1976-ой, первый в Америке (одно из самых ярких новых впечатлений) пито читано общато дружено было и потом их русский до щемящей ностальгии дом будто и не сваливал я никуда за кордон из родного питера...»*. И с этого момента началась наша семейная дружба и сотрудничество с ККК, одним из самых важных питерских литераторов, сделавшим очень много для современной русской и особенно питерской поэзии XX века. Вот такие тогда были невероятные мосты, и была обратная связь, именно через «голоса». Сейчас, когда любая информация легко доступна, мы наверно недооцениваем силу молвы, или живого, не виртуального общения. Тогда еще и междугородние звонки, и зарубежные набирались только через оператора, это была целая эпопея.

Январский город Ленинград нашу группу встретил сурово и мрачно, такое ощущение было, как будто жизнь там протекает в режиме черно-белого кино. Нас поселили в общежитии № 1, возле моста Лейтенанта Шмидта, мимо которого проходил трамвай, на котором я ездила в центр на разные личные встречи; до сих пор вспоминаю звук этих рельсов под нашим окном на третьем этаже. Наверное, моя первая поэтическая встреча была с Виктором Кривулиным на Большом проспекте Петроградской стороны; там я познакомилась с историком и правозащитником Вячеславом Долининым, который проводил у себя дома закрытый кружок. Каким-то образом я умудрилась привезти с собой из Америки много всякой запрещенной литературы: «Зияющие высоты» Зиновьева, двухтомник эмигрантского издания Мандельштама, Солженицына, Пастернака, «1984» Оруэлла, кажется, и «Мы» Замятина, книги Цветаевой и Ахматовой. Стукачки, с которыми нас — американских студенток — поселили, периодически проверяли все, что было у нас в чемоданах. Постепенно я вывозила эти книги разным новым друзьям, в том числе Кривулину и Долинину. Именно Долинину досталась книга «Зияющие высоты», которая роковым образом повлияла не только на его судьбу, но и на многие другие судьбы.

Главным проводником на месте в питерский мир поэтов был один из особенно близких кругу ККК — Петр Чейгин. С Петей мы ходили в гости к матери

ККК, к переводчице Элле Липпе, к художникам Герте Неменовой, Наташе Жилиной, ее сыну, будущему «Митьку», и ее мужу фотографу Борису Смелову, Юре Кокоянину и к искусствоведу Юрию Новикову. С Александром Мироновым мы познакомились у Эллы Липпы, кажется, на Масленицу, в конце февраля 1978 года. Позже я ему напишу: «Ты очень красиво молчишь! В тот странный вечер, когда мы впервые заговорили, я заметила, как ты умеешь красиво молчать, ты почти ни одного слова не сказал в течение всего вечера».

К тому времени, когда мы с Сашей познакомились, я уже успела изрядно потрепать нервы американскому консулу в Ленинграде, так как ему доложили, что мы подали в ЗАГС заявление на бракосочетание с художником Юрием Кокояниным. Я уже не помню, как это все произошло, но Юре и его настоящей жене, пианистке Люде, срочно надо было уезжать из СССР, и я согласилась на этот фиктивный брак. Это обещание потом висело как дамоклов меч над моим романом с Сашей Мироновым, что и отражено в нашей с ним переписке. Так как мне приходилось скрывать фиктивность будущего брака с Юрой, от которого я не могла отказаться, поскольку решила, что грех будет не сдержать своего обещания, я для цензоров или разведки придумывала разные имена и использовала разные приемы мистификации и заматания за собой следов. Вернулась в США я, кажется, в начале мая, тогда и началась наша переписка с Мироновым.

«Пишу тебе четвертое письмо. В нем я подробно пишу о моем любимом, его зовут Валентин. Я и в третьем письме немножко о нем пишу. Но по правде говоря, его зовут не Валентин, а Юра, но мне не очень нравится имя Юра, так что в переписке я его буду называть Валентином. Я думаю, что я правильно делаю, что о нем пишу тебе, и ты мне пиши о Моне. Мне именно нравится имя Валентин, потому что оно какое-то нейтральное, если ты не получил мое первое письмо (как мне надоело повторять эти слова! я так хочу знать: получил ли ты его или нет?), то я тебе опять объясняю про Валентина. Валентин — это тот человек, который порвал рубашку во время драки, и это тот человек, у которого два лишних соска, маленьких.»

Таким образом я давала знать Саше, что хотя я пишу о любимом в третьем лице, я как бы пишу о своих чувствах к нему. Себя я называла то Моной, то Молли Блум, то Лизой, то Пенелопой, потому что шифровалась и писала с разных адресов и на разные адреса.

«...Вчера, когда я ночевала у друзей, я не могла заснуть, и на меня напало невероятное ощущение нежности к моему любимому. Во-первых, мне надо его переименовать, его имя Юра мне совсем не нравится. Валентин тоже не то, мне кажется, что придется выбрать какое-то мифологическое имя... Сейчас подумаем, Валентин, ВалеЮра, Валерян. <...> Пришло в голову новое название или имя для моего милого, любимого, Улисс! Ведь он же вечно ищет свою Пенелопу.»

«Ты говоришь, т.е. пишешь, что начал каркать, как ворона, у меня тоже такое бывает, как раз почти год тому назад, напрягаются голосовые связки, как натянутые струны. Каркай, каркай, милый мой, еще нам не меньше полгодика придется каркать! ...иногда рассказываю подругам про тебя, про наши первые встречи, теперь ты наверно ощущаешь силу памяти, вот почему я хотела быть трезвой в наши последние дни, чтобы все это осталось наиболее ясным (прекрасным). Ой, у меня столько «футуристического идеализма»... Меня иногда пугает, что мы влюблены в наши (тристан/изольдовские) обстоятельства, а не в друг друга, так мой разум говорит, а сердце понимает все иначе...»

Ну и далее я Сашу превратила на время в Улисса, пока мы друг другу были физически недоступны. «Я только закончила читать “Бесы”, в этой книге настолько все ясное и очевидное, что о ней невозможно говорить. Мне всегда нравилась Мария Тимофеевна. Я тебе, кажется, уже написала про моего любимого Улисса; тебя наверно удивляет, что я так часто меняю имя своего любимого. В самом деле, Юра, потом Валентин, а теперь Улисс. Но мне как-то всегда неловко с именами. Некоторые имена совсем не соответствуют людям, которые их носят.»

Со своей стороны в переписке я чаще всего негодовала по поводу того, как быть, что делать и как мы будем жить, ну и рассказывала немножко о себе, с кем встречалась, и расспрашивала о нем: «Я встретила с Сюзанной Масси, но она какая-то странная, она не очень приветливая. Напиши мне про твоих друзей и, пожалуйста, ответь мне на какие-нибудь вопросы, я даже не помню какие, но знаю, что в каждом письме я тебя про что-то расспрашиваю».

Писала ему о том, что читала: «Только что прочла прекрасную книгу, “Петербургские зимы” Георгия Иванова, я уверена, что ты ее читал, такая книга не может пройти нечитанной “петербуржскими” жителями».

Или: «Я сейчас читаю “Аду” Набокова, Боже, какая прелесть, у меня такое ощущение, что он писал именно для таких как я, без корней, в раздвоенном мире, даже растроенном, он вставляет в свою <английскую> речь французские и русские слова, и так это у него прекрасно получается».

Летом, в середине июля, написала: «Я сейчас живу с бабушкой <Новеллой Евгеньевной Чириковой-Ретивовой. — Т.Р.>, она все время хандрит и все преувеличивает. Она всегда была очень капризной. В свое время бабушка была петербургской артисткой, она была очень красивой, в нее всякие дядьки были влюблены. Ее портрет писал Билибин, он был влюблен в нее, она и ее сестра переписывались с Цветаевой... Бабушка и прабабушка принимали роды у Цветаевой при рождении Мура... И еще: бабушкины любимые поэты Анненский и Мандельштам, между прочим, когда она жила в одном питерском доме артистов, то О.М. жил в доме напротив, и однажды они были в одной столовой вместе, и она отдала ему свой паек». Ну и тут стоит отметить, что в бабушку был влюблен и сам Набоков, он часто ездил к Чириковым на дачу, во Вшенорах. И уже после Второй мировой она даже написала повесть, в ответ на его «Машеньку», которая скоро тоже выйдет в свет.

Не знаю, часто или нет, но, возможно, в наших с Сашей письмах встречаются слова: «сирень цветет». Это тоже были зашифрованные слова, я ему писала: «Вместо “я тебя люблю” пиши “расцвела сирень”». «Здесь жарко, и сирень тоже у нас цветет». Или просто: «Сирень цветет!». И еще, чтобы внести ясность: Саша часто пишет о моем коте, которого звали Пузо (сокращение Карапуза), и также упоминает запах моих духов, которые я ему оставила, «Amber Gris». Образ Богородицы для нас обоих был очень важен и сакрален, о чем он часто пишет. В память о себе я Саше оставила один из двух моих лурдовских медальонов («Твой образок почернел от моих грехов...») и греческие четки из оливкового дерева. А Саша подарил мне голубые плетеные четки, они у меня до сих пор есть.

Ну и возвращаясь к голубиной почте: иногда мы отправляли письма друг другу обычной авиапочтой, иногда заказной, иногда с оказией через посредников, друзей, ехавших в СССР и обратно, а также каким-то образом через консульство, это и была голубиная почта, которая миновала цензуру, и в ней

можно было посвободнее писать, без особой мистификации: «Сейчас уже недавно послала в консульство письмо. В заказных пиши меньше о Богородице и о голубях, так как вдруг начнут читать и голубиные письма! Но ты бы их тогда не получил!».

Каждое письмо, таким образом, писалось в зависимости от того, как оно будет отправлено. Голубиной почтой писалось вот такое: «Для счастья мне только нужны: Ты, огород, словарь Даля, церковь, удобный пол и какая-нибудь работа». (Пол, потому что часто приходилось спать на полу.) Или такое, чисто информативное, но не для цензуры: «Передай Вите Кривулину, что Костя в каком-то журнале опубликовал переводы стихов Вити, Бори, и Пети, и Ширали, и что там тоже находятся фотографии Пти Бори<sup>2</sup>». Ну а заказным писалось что-то такое: «Посылаю это письмо самой быстрой почтой, во-первых, для того, чтоб тебя поздравить с именинами и с пр., но не уверена, когда именно твои именины?».

Далее, наверно уже к концу лета, начали происходить странные дела, подробности которых я уже, честно говоря, плохо помню. То ли кого-то посадили, то ли кто-то загремел в психушку, а возможно и то и другое. Но я начала превращаться в «бедную Лизу», возможно потому, что один из адресов, с которого я писала, был от имени моей подруги Лизы. А голубиные письма в голубые превратились. Видимо, под влиянием чтения набоковской «Ады» у меня возникает синестезия, и разным видам почты я придаю цветовые значения. Тут и желтизна почты обсуждается, скорее всего это заказное-казенное письмо, с намеком на желтый дом.

«Расскажу тебе теперь о моей подружке, “бедной Лизе”, которая тебя так заинтересовала. Впрочем, если тебе кажется, что она красивая, это иллюзия, иллюзия любви... Так вот, “бедная Лиза” унывает. <...> Лиза ждет результатов, всяких поисков, вопросов, допросов и т.д. Скоро ты получишь голубое письмо, полное девичьей страсти (это письмо, пишущееся сейчас, полужелтое). Сплошное мракобесие везде. Она мне обещала дать знать, когда что-нибудь сбудется. Я жду ответов от всяких мне чуждых лиц. На меня напало состояние, которое я назову “сережинщиной”. Сейчас объясню... Твой рассказ о казенном доме, с Сережей, помнишь? Возврат к казенному дому, который вдруг предложил Сережа, потому что решил надеяться на (невозможную) гуманность бюрократа. Мне вдруг показалось, что я в безвыходном положении, и дура я, позвонила в наш отдел вроде такого же казенного дома, рассказала всякие глупости, слава Богу имени не оставила и не пошла. Так же, как глупая Лиза (из Колумбии) поверила испанскому фашисту в том, что... но это длинная история. Хватит о Лизе и о том, что фашисты люди. Милый! Я в восторге! Читаю “Историю Руси” Ключевского. Как он пре-прекрасно пишет! Прямо сердце замирает от такой ясности».

И тут, где-то уже после моего дня рождения, в сентябре, проходит водораздел в наших отношениях, в нашей переписке: «Читаю “Братья Карамазовы”»: “он совершенно веровал в чудеса, но, по-моему, чудеса реалиста никогда не смутят. Не чудеса склоняют реалиста к вере. В реальности вера не от чуда рождается, а чудо от веры”. Да-с, произошло самое настоящее чудо, именно из-за веры».

---

2 Пти-Борис и Гран-Борис — прозвища, придуманные Константином Кузьминским для Бориса Смелова и Бориса Кудрякова. — *Примеч. ред.*

А произошло нечто совершенно непредвиденное: вдруг Юра Кокоянин и его жена Люда получают вызов в Израиль и готовятся уехать по еврейской визе, не будучи евреями, но не важно. Угроза дамоклова меча отпадает, и возникают совершенно новые условия. Узнаю я об этом первая и сообщаю Саше, который уже в нашей переписке превратился в Эквистадора [sic] Нарцисса, а я в Эхо («Эхо с Нарциссом вовек не слиться. / В зеркале время плывет, дробится...»<sup>3</sup>).

«Представь себе удивительное разрешение современной темы Тристана “унд” Изольды. Сейчас расскажу подробности. Одна моя подруга, не Мона, а похоже, скажем, Маша, Машенька... пока не забуду, да, ты прав по поводу псевдодворянского тона этого романа Набокова, но все-таки несмотря на всех этих пошляков в гостинице, сам герой очень трагичен, даже если балован. Ты читал “Слабое сердце” Достоевского? Там герой тоже не сдался своей сентиментальности... также сбегает от любви...

Теперь продолжу свой рассказ о Машеньке, т.е. давай-ка не о Машеньке, а скажем о Лизочке. Моя подружка Лиза живет где-то в Южной Америке, она недавно, 5 мес. тому назад... влюбилась в одного красавца испанца. Ее родители сами были испанцами, но она говорит на ином диалекте, чем он, ее испанец, Equistador Narcissus, так мы его назовем, т.е. не то, что иной диалект, а так, она живет в одном мире, а он в другом... Ну и влюбляются... и разговоры какие-то странные у них, о том, что ничего не помнят и не понимают. Он из Испании никак не может уехать, а ей трудно вернуться, потому что жених враг Испании. Так вот, уезжает наша Лиза домой, в Колумбию, а Эквистадор Нарцисс в своей красе и в безумии развратничает с “полуночниками”. Серебро чернеет. Наша бедная Лиза худеет... но брак приближается, и что делать? Вдруг появляется на горизонте бледная красавица Грета, голубоглазая блондинка <жена Юры, Люда Кокоянина. — Т.Р.>, она брачный танец станцевала с женихом Лизы, и все, Лиза освобождена... Самое смешное — это то, что Эквистадор Нарцисс про все это узнал через нее, а не через знакомых, кот. про это уже давно знали!.. Раз чудо, то верь, верь, верь! ...Далее Лиза описывает сцену, которая предсказывает будущее. Пьет испанскую “водку” в Вечном Саду Чудес <Сад Невозможной Встречи?<sup>4</sup> — Т.Р.> с Экв. Нар. и его 2 друзьями, Конквистадор Отелло, которого покинула жена, и Кон. Постник, этот последний произнес роковые слова: “К Нарциссу пришла жена, а от Отелло ушла (жена)”.»

Ну и таким образом я сообщаю Саше, что ситуация с Кокояниным изменилась, и пропала необходимость моего фиктивного брака с ним. Затем я ему сообщаю, что поступаю в аспирантуру в январе 1979 года и, возможно, приеду в гости во время весенних каникул:

«Ах, Лизочка мне только что позвонила из Колумбии, в слезах, говорит, не может без него год жить, решила войти в долг и постараться к нему приехать весной, на “vacation” или “vacances d’etudes”, она поступает в аспирантуру в январе. У них двухнедельный перерыв, кажется, в марте. Ах, бедная Эхочка! Надеюсь, что Эквистадор Нарцисс не сглазит и все-таки посмотрит ей в глаза, и услышит ее голос (глас). Глас вечной любви. Глаз-голос-глас!»

3 Из стихотворения А. Миронова «Осень андрогина» (1978). — *Примеч. ред.*

4 Отсылка к «Осени андрогина»: «Впрочем, идти нам с тобой недолго / Там, где сливаются Рейн и Волга, / Звери — цветы, деревья — свечи: / Сад Невозможной Встречи». — *Примеч. ред.*



И заканчивается сохранившаяся переписка с моей стороны вот этими словами: «Если не верить в Бога, то все эти слова ложь! Все эти слова и объяснения бессмысленны. Человек вечно одинок, и все время старается соединиться с миром, Богом через любимого, но из-за какой-то неуклюжей привычки это ему очень трудно удается. Привычка — грех. Грех — самоунижение. Самоунижение — унижение всего, включая Создателя. Только бы не сглазить! Черный глаз прочь от нас! Надеюсь, что ты увлекся моим рассказом. Сердечно обнимаю, твоя Таня».

И нить обрывается. Осталась лишь «сыпь сирени», что ли? Улисс вернулся в отчизну свою, а я оказалась вовсе не Пенелопой, а Цирцеей, и на остров мой он так и не попал, но вот с помощью Сашиной настоящей Пенелопы, его вдовы, Галины Львовны, часть нити восстановилась. Внезапно в мой, наверное, последний приезд в Питер в 2013 году добрая Галина мне передала все мои письма Саше. Я даже не представляла себе, сохранились они или нет. Если бы не она, то я вряд ли бы написала это предисловие и вспомнила так живо те времена. Ну, и если бы не я, то вряд ли бы возникла эта переписка. Бог нас всех простит. Дай Бог.

*Киев*

*Прощеное воскресенье, 2017 г.*

Александр Миронов  
**Письма к Татьяне**

2

10.07.78

Дорогая Моника,

я пишу тебе это письмо, сидя в своем темном углу, а вокруг бушует прелестное лето, полное ослепительного цветения. Цветет сирень, та звездная сирень, которую ты любишь. Распустился и благоухает шиповник. Кажется, будто все кругом ждет живительного грозового ливня. Но грозы все нет и нет. Изредка небо нахмурится, заохолдит, повеет озоном: значит, гроза где-то рядом, но миг — и снова солнце поджаривает город, шатаются пьяные от жары прохожие, изнывают цветы. В такие дни мне хочется пойти к Трем Озерам и, расположившись под кустом сирени, наклониться над водой. Разумеется, не для того, чтобы, очаровавшись своим отражением, упасть в воду. Но вдруг озеро явит далекую, недостижимую нимфу Эхо? Боже, но что творится вокруг! Почему никак не сосредоточиться, не произнести заклинание? Шум, гам, какие-то полуобнаженные люди того и гляди столкнут меня как есть, в одежде, в воду. Все ясно: это субботний досуг простого непоэтического народа — что ему до бедного орфика? Однако и это справедливо: жара такая, что можно осатанеть.

Начав с тургеневского описания, я, кажется, стал имитировать иронический стиль немецкого романтика. Что поделаешь! Такова изменчивая музыка моего теперешнего настроения. Все прекрасно, но я кажусь себе черной дырой, изъяном в цветущей полноте бытия. Слава Богу, что я не такой эгоист, как Поль Валери, а то я сказал бы, что само бытие есть изъян в чистоте Небытия. Полно, полно. Пора переходить к житейской прозе. Всю первую половину июня я долго болел и думал, что у меня, как и в прошлом году, началась пневмония. Но Бог миловал, Бог и твои чудные открытки, ясные ласковые слова. Я выздоровел, стал встречаться с друзьями и нашел, что все они в тяжелейших недугах. Как трудно все это описать в письме! Самые милые сердцу моему люди глубоко несчастны. Что же говорить о знакомых? Это какая-то бездна распада, хаос грубых невнятных отношений. И самое неприятное — то, как все это действует на меня: я словно разрываюсь между чудом бытия — звездопадом, цветением сирени — и этим хаосом, который к тому же заставляет меня общаться с ними на их языке, говорить ИХ ЗНАКАМИ. Меня словно бы нет, а если кто и замечает мое присутствие, то только телесно. Вместо душевного общения — набор жестов, грубые игры, в которых нет даже следа куртуазности, не говоря уже о любви, о доверии, которое является эманацией веры. Как будто находишься в Пантеоне: вот величественный Бог-паук, вот жестокая Диана, вот чуть облысевший Аполлон — все кривляются и просят жертв.

Господи, скорей бы пришел Тот, кто хочет Милости, а не Жертвы!

Есть, правда, у меня одно утешение: друг, о котором я тебе когда-то рассказывал — помнишь? — тот, который так любит Вагнера, «Тристана и Изольду». Мы часто встречаемся с ним в последнее время. Я хочу верить его искренности

и, если это возможно, сохранить от распада. Он доверчиво рассказывает мне историю своей любви, говорит о том, как она высветила и омыла его душу. Мне немного боязно за него — ведь я сам всю жизнь испытывал романтические крушения, пока не понял, что дело здесь не в других, а в самом тебе, в твоём самообольщении, в нарциссизме. Я пытаюсь шутить над ним и его любимой, а он, словно не слыша меня, бормочет какой-то бред: «Сирень, сирень!!!». Он и меня заразил своим восторгом. Мне захотелось увидеть его «Изольту» — она сейчас в отъезде (время летних отпусков). Я мечтаю, что она окажется более мужественной, чем он, в своем отношении к нему; что она простит ему все его романтическое ничтожество; что она станет ему Девой, Женой и Матерью. Я только сейчас начинаю понимать образ Девы Марии, ее терпение и жертвенность. Господи, но можем ли мы требовать чего-либо от своих любимых?

Я знаю, что тебе не слишком интересно читать все это, но этот человек, это мечущееся ничтожество стало частью моей души; я полюбил его почти из сострадания, и мне так хотелось бы, чтобы время не сокрушило их отношения, но соединило бы их, подобно его любимым героям, несмотря на испытания.

Мы гуляем с ним по Летнему саду и читаем стихи М. Кузмина «Форель разбивает лед». Какие это изысканные, дивные стихи! От них веет персидской сиренью и Востоком Омара Хайама; какая-то почти загробная мудрость старца, зрящего мир, как циклический метемпсихоз любви. (Очень напоминает по духу «Волшебную гору» Т. Манна.) Одна беда, что в них нет темы Искупления — они какие-то ветхозаветные, — однако, я думаю, введи он эту тему, и стихи потеряли бы свою прелесть. Как странно искусство соотносится с жизнью! Жизнь требует ясности, искусство нуждается в теневых образах, в фигуре умолчания; точнее говоря, последнее слово искусства — трагедия, некоторая неразрешимость, вопрошание о бытии. Недавно я посмотрел прекрасный фильм Висконти «Семейный портрет в интерьере». Первую серию я смотрел, затаив дыхание, но вторая стала вызывать во мне все большее разочарование, которого не упразднил даже искусный конец. Во второй серии появился избыток ясности, и мягкая условность образов утратила равновесие: все захромало, опустилось на костыли.

Зачем я пишу тебе весь этот вздор? В тысячный раз «открываю Америку». Я с радостью лучше переписал бы для тебя «Песнь песней» Соломона или стихи моего влюбленного друга, такие неискусные, наивные. Но что этот чудак может написать?! Все уже написано. «Слова, слова, слова», — как говорил принц: слова, умирающие, как цветы, когда они остаются в одиночестве. Они питаются силой слов Собеседника, Друга и тогда оживают — — — — — как говорил Лоренс Стерн — — — это цветет сирень — — — — — воскресший Нарцисс склоняет колени перед Эхо — — — — — со стороны Океана слышен запах амбры: это плывут греческие парусники, груженные нежными духами и вином Мнемозины. Никто не собирается торговать. Купцы входят в маленькую церковь и раздаривают весь свой товар молящимся. Идет странный пир.

Ну вот, пока я фантазировал, началась гроза с ливнем. Все оживилось, заблагоухало. На столе моем стоит чашка с клубникой, которую я собирался съесть. Теперь мне этого не хочется: так свежо она пахнет. Мне хотелось бы, чтобы кто-нибудь пришел ко мне, сел напротив — тогда вкушение этих небесных даров было бы оправданным.

Милая Моника, прости мне рассеянный и сентиментальный тон письма — это негатив моего угнетенного состояния. Мне хочется многое написать тебе,

конкретно рассказать о своей жизни, я постараюсь собрать свои мысли и сделать это в следующем письме. Думаю, что я пошлю его почти сразу вслед за этим. Получила ли мое письмо твоя подруга? Как ее здоровье? Пусть она мне напишет. Некоторые трудности с ее почерком. Твой почерк я разбираю хорошо, а ее — с некоторым трудом. Может быть, у нее есть машинка с русским шрифтом? Впрочем, вопрос, наверное, идиотский. Во всяком случае, я буду рад получить от нее письмо. Но главное — пиши ты.

Можно ли мне мысленно и дружески поцеловать тебя?

Саша

## 5

22.08.78

Дорогая, хорошая моя,

только что отправил письмо в Мд. И получил от тебя, вернувшись домой, открытку с Покровом и все остальное. Такая ясность в твоих словах, так близки они моему сердцу! Все это живые воды для меня после мертвых. Может быть, действительно Бог право судит, погружая человека в собственную тьму, чтобы он измучился и еще сильнее ощутил свет Любви и Общения. Ты права, что комплекс неполноценности в любви самое страшное: тут как ни рассуждай — с фрейдистской ли позиции, с христианской — он представляет собой злую расплату за отъединение от любимого человека, за неверие. Такой человек впадает в дурной отвлеченный самоанализ, жиждящийся даже не на его собственном опыте, а на сравнительном опыте каких-то обезьяньих подобию — сплетен. Т.е. это все те же мертвые социальные стереотипы, за пределы которых он всю жизнь хочет вырваться, и Любовь — всегда движущая сила такого рывка. Погрешая против любви, он вновь попадает в ловушку самости, которая не есть его индивидуальное лицо, а скорее то, что Хайдеггер именует MAN — зыбкое марево греха и нелюбви, социального рабства и вечной оглядки. Я, конечно же, страшно не уверен в самом себе, и мне очень радостно, что ты принимаешь меня таким, и вовсе не обидно. Я и в друзьях своих всегда ценил именно неуверенность — это состояние мне казалось творческой средой для возможных изменений личности. Но неуверенность хороша там, где есть вера в Бога. Вне этого она становится тем пустым прибраным домом, о котором Спаситель сказал, что в дом этот возвратятся изгнанные бесы и приведут с собой новых, еще более злобных. И в мой дом они возвращались. Но теперь я буду делать все, чтобы они больше не вернулись, и я знаю, что мне это удастся благодаря тебе и постоянной памяти о тебе.

В Ленинграде стоит непонятная осенне-весенняя погода. Частые дожди, но по вечерам очень хорошо. Сегодня поздним вечером я возвращался после почты домой, народу на улицах было мало, и я подолгу останавливался перед каждым домом, ощущая тепло старых петербургских камней и словно выпадая из времени. Но к ночи все темнеет, тепло улетучивается и понимаешь, что на старых камнях новую жизнь не построишь. Город прекрасен, но для петербургского жителя сейчас он — Некрополис, мертвый город. Это чувствовали и Мандельштам, и Ахматова. Мандельштам просто воспевал его смерть: «Твой брат, Петрополь, умирает», а Ахматова пыталась найти мифическое утешение в цар-

скосельских липах. Увы, сейчас там и липы платные — 30 копеек за вход. Впрочем, Пушкин еще преисполнен ароматом тишины, там можно дышать, а парк все еще прекрасен, потому что местами заброшен и дик. Как-то недавно я просидел там почти целый день у цветущей заводи и впервые с ужасом понял, что не могу отличить одно дерево от другого. Кроме очевидно ясных деревьев — дуба, клена, ивы, березы и т.д. — других не знаю. Не знаю, где лиственница, где ясень. Прочел «Машеньку» Набокова и очень ему завидовал: с какой тщательностью он описывает природу, ее аромат, одновременно остро чувствуя и урбанизм с его гастрономическими запахами! Однако, если говорить о повести, меня несколько отвратил в ней слишком уж благородный и какой-то псевдодворянский тон, то, что мне страшно не нравилось в Тургеневе. Может быть, потому, что Набоков писатель по преимуществу «здоровый», описывающий здоровые чувства во всех нюансах, а меня всегда в литературе привлекали крайности, патологические взрезы. Даже у Толстого я люблю всего лишь одну «Крейцерову сонату», а она близка своей внутренней динамикой некоторым страницам Достоевского. Ах, да полно об этом! Тем более, что я и права сейчас не имею касаться литературы, у меня застой. А когда посещает творческое наитие, все высвечивается по-другому: начинаешь быть не литературным судьей, не просто читателем, а собирающей пчелкой. Ну и что с того, что один цветок не похож на другой, что в одном — нектара много, а в другом — мало? Летай себе, работай и бери все, что под руку попадется.

Вот так и живу. Вернее, не живу, а тешу себя надеждой на Жизнь. И опять не так. Живу, потому что помню о тебе и верю в то, что Бог помнит нас с тобой. Ведь это Он привел нас к Своему Алтарю.

Очень хочу отдохнуть и уехать куда-нибудь к морю. Может быть, удастся это сделать в сентябре, и я напишу тебе подробнее. Ты говорила о каком-то умном-преумном мастере по втиранию очков. Не можем ли мы с ним разминуться, если он все же собирается приехать. Напиши. О Габриэле и во что он одет я напишу в следующем письме. Вроде бы у него порвались джинсы (крепкие-прекрепкие, 46 разм. 4 или 5 рост). Бедный Габи! Но он не унывает, согласен и в таком виде целовать тебя. Только приезжай.

Люблю, целую. Иозеф (почти Joseph K.)

## 7

<Начало сентября 1978 г.>

Дорогая Таня,

я читаю и перечитываю твои письма — и новые «голубиные» и прежние — и ловлю себя на мысли, что мне хочется отвечать тебе тут же, не прерывая чтения, отвечать и спрашивать, и вновь ждать ответа: так живо звучит твой голос, что я чувствую, как пробуждаюсь от какой-то окостенелости, слышу запах сирени. Так много хочется сказать, так мало получается!

Все последнее время я находился в каком-то помрачении. Помнишь ли Ты слова: «Потерявший (или погубивший) свою душу обретет ее, а любящий ее — погубит»? Мне вдруг с ясной очевидностью представилось, что моя душа давно погублена, а новая (душа во Христе) еще не обретена. Это не резонерство, но очень сложное, трезвое и в общем верное ощущение. Везде — в общении

с людьми, с самим собой — я не вижу и не чувствую середины (той золотой середины, которая и является питательной средой общения). Либо полное растворение в Боге (громкие слова! можно вспомнить юношу, не пожелавшего оставить имя, хотя я и не владею никаким именем), либо — бездна, сам хаос, грех и чертовщина. Это чувство (потому мне так близок Кьеркегор) сопровождало меня все последние годы, но... встреча с одной моей знакомой после долгих блужданий (как встреча Улисса с Пенелопой) как бы переродила меня, и все это словно бы произошло без моего участия, как наитие, как неожиданный дар. Но старая рана — то место, откуда была вырезана (вытравлена) душа, заболело с новой силой. С новой очевидностью предстала мне «мерзость моего запустения», и я дошел даже до того, что стал представлять себя вампиром, человеком, который захотел вдруг жить за счет чужой жизни, жизни любимой, в которой жизни так много! Я представил себе, немея от ужаса, свое будущее разоблачение и возвращение (как в русских сказках) в отверстый гроб сумеречного существования, кол в груди. Я представил себе мысленно, как жертва моя вдруг прозревает (о нет, в этом прозрении нет ее вины, нет предательства!), как она начинает видеть то, что есть на самом деле: ночное, пресмыкающееся ничтожество, все сокровище которого составляют его претензии и злоба. Вот каков мой комплекс неполноценности (он настолько архетипичен, что его можно было бы назвать «комплексом Кьеркегора», если бы он не переживался так отчаянно и болезненно). Меня всегда влекло искушение детерминизма, и этот комплекс я бы назвал еще комплексом межкультурья, беспочвенности. Сейчас я туманно выражусь, но яснее, по-моему, сказать нельзя: это состояние как раз детерминированное выпадом из детерминизма — состояние изгоя. Все это тоже знакомо, но *здесь* это приобретает космические масштабы. Я не поверил бы тому, что пишу, если бы не написал этого *сам*. Ведь обычно, когда человек произносит подобные слова, он символизирует весьма банальные вещи — свою житейскую неустроенность или локальное несчастье. Я же никогда не пытался «устраивать» свою жизнь, а на собственные горести привык смотреть отстраненно. Тут дело глубже, но как трудно все это описать! Один раз и навсегда мир словно сторел перед моими глазами, и я почувствовал себя жильцом ПОСЛЕ ВСЕГО. В одном только смысле я продолжал существовать: в творчестве — но оно стало для меня типом эклектизма, эстетического разврата (опять Кьеркегор, а я уже успел его хорошо подзабыть!) или, как мы говорили, медиумического общения. Ведь ПОСЛЕ ВСЕГО нельзя творить, можно только отражаться в сотворенном (Нарцисс, Эхо, Зеркало). Эта зеркальная комната, в которой я жил, была моей мукой, особенно когда я думал о чистой деятельной вере. Если бес может стать монахом, то таким бесом я был. Хватало совести только на то, чтобы бежать от людей — ведь я ничего им не мог дать. Меня охватывала брезгливость от всякой непосредственности, я воспринимал последнюю как глупость, неопытность, растительное состояние души.

Но самое страшное мое банкротство заключалось в том, что я отказался от всякой созидательной работы в себе, от становления. Эклектизм стал не только моим приемом, но и принципом, философией. У нас с Витей К. шли постоянные споры: он говорил о том, что культура осеменена духом, а я твердил о том, что культура — это бесовская прелесть (разумеется, я и себя включал в область этой прелести), отвлекающая человечество в русло псевдоценностей. Но странно: если бы кто-нибудь говорил мне то же, что говорил и я, я стал бы

с ним спорить, говоря уже как Витя К. Марчелло мне потому и понравился, что в разговоре с ним я уловил тот диалектический цинизм, который близок и мне самому.

Впрочем, довольно об этом. Опять я пошел не в ту степь. Мы постоянно ускользаем от себя, боясь выговорить главное. Символизация — способ бегства. А главное — страх, страх быть узнанным как ничто и оставленным. Страх перед невозможностью воплотиться иначе, кроме как в эклектичной игре смыслов. (Опять убежал!) Страх перед тем, что любимая перестанет зрить в тебе Бога (вот наконец договорился!). Но думается мне, что подлинной любви свойственно схождение во ад души любимого или любимой.

Дорогая Танечка, как нравится тебе весь этот сумбур? Увы, увy, я пишу сейчас почти как попало, что в голову взбредет.

Пишу в самый разгар толстовских торжеств. Радио величает графа как Мессию. А у меня к нему весьма двойственное отношение. Меня всегда удручал его морализм, но тут недавно я чуть ли не придумал штуку, которая по занудности может сравниться с лучшими образцами его морализирования. Скучный рассказ, который я, конечно, никогда не напишу. (Он вовсе не о нас.) Один мой знакомый, от которого ушла жена (не С., другой — у меня таких бедняг-знакомых пруд пруди), в разговоре со мной спросил, почему я не пишу прозу (он считает меня очень талантливым). Я спросил его, в свою очередь: о чем? — военный эпос? или взять поглубже, пораньше? Но тут уместней хроника. Нет, сказал он, возьми самую простую ситуацию, ну хотя бы мою. Я стал импровизировать, и вот что вышло: некий X знакомится с некоей Y. X воспитан на Домострое — он желает продолжать гражданский род — плодить себе подобных. Y полна женской мечтательной энергии, она все время мечтает о чем-то, вспоминает, а X-у (они уже женаты) вся эта белиберда не нравится: он человек прожженный, сухой.

Это вступление. Суть — их сексуальные отношения. Постепенно X теряет к Y сексуальный интерес. Как женщина она исчезает для него. Но X — моралист и поэтому не может ни пойти на измену, ни разорвать с нею. Он скорее готов терзаться мыслями о своей мнимой импотенции. X ищет выхода. Во время акта медитирует. Замечает, что, представляя других женщин в своих объятиях (в то время как он спит с Y), вновь обретает мужскую силу.

Но и этот возбуждательный условный рефлекс исчезает. Следующим этапом становятся мужчины (а спит-то он все с той же Y). Изживается и эта стадия. X чувствует свое сексуальное банкротство. Он ищет того, что могло бы его возбудить снова. Скотоложество, садизм (X — человек, способный к психоделии). И наконец, анонимный секс. X спит просто с дырой, с Ничто. Это повергает его в ужас. Что же будет потом, думает он, когда и Ничто перестанет быть предметом соблазна? И тут на счастье X появляется некий Z, его старый друг. Z чем-то напоминает Y своей душевностью, тонкостью. Между Z и Y возникает своеобразный и безобидный флирт. Вначале X раздражен, ревнует и боится, но потом вдруг его озаряет, что он может эту влюбленность Z и Y использовать как новый допинг. Не допуская большего сближения Z и Y, сохраняя прежнюю напряженность, он, как суккуб, вживляется в их отношения. Словно теряя индивидуальность (а она состоит в том, что ее у него нет), он становится наполовину Z — начинает мысленно жить его чувством к Y. Этот допинг действует на его мужскую способность дольше всего, но зато теперь его ласки тягостны для Y, которая в объятиях X(Z<sub>2</sub>) представляет рядом с собой Z настоящего.

X это знает и тут в силу идет все то, что раньше было психоделией. Реализуется его скотство, настоящий садизм. В результате все становится мучительным для всех. Z отстывает. Y чувствует душевную опустошенность, а X, напротив, обогащенный всем случившимся, обретает некое подобие души. Но тут-то Y его и покидает.

Танечка, прости мне этот бред. Но это в какой-то мере иллюстрация к моим представлениям о человеке-электике, о человеке-пустышке. Но этот человек взят здесь в трех измерениях; четвертое — вера в Бога — отсутствует. Это крайность, которой я в себе ужасаюсь. Знакомому моему эта модель показалась частной, но, по-моему, в этой частности есть образ всеобщего. Люди изживают смыслы в виде собственных иллюзий. Собственно говоря, иллюзия — сама суть феноменального мира, но мира с Богом, который учит людей посредством образов. Лишенная корня — Бога — иллюзия становится зеркальной игрой, плата за которую — реальная гибель, смерть Нарцисса.

Вера все животворит. Твое лицо мне видится совсем ясно, когда я стою в Церкви. Сегодня ты тоже была там, совсем рядом и — удивительно! — в той же самой дубленой шубке. (Это какая-то ошибка ангелов, доставивших тебя. Впрочем, заботясь о главном, они имеют право забыть о мелочах. Откуда им знать, что шубку ты подарила?)

Ты написала мне в одном из писем о своей жизни до нашей встречи. Я пишу тебе — очень плохо, символично, несвязно — о своей внутренней жизни, ибо прошлая внешняя жизнь для меня лишена интереса. Эта область, поле — словно находится от меня за тысячи километров. Местами это поле заминировано. Там взрываются кровавым фейерверком яркие мгновенья воспоминаний. Но объективно — когда я поднимаюсь над своей памятью — мое прошлое плоско и прозрачно, как и всякая глупость, как и любая война. Хорошее прошлое должно струиться свободно и легко, как ручеек Мнемозины, а для меня это — область хаоса, который можно рационализировать, но невозможно оживить любовью: «Я пирожных сегодня не ел, Альбертина». Поэтому мой рассудок монашествует и моя любовь (звездный мой цветок) тоже монашествует. Ведь монашеская схима — это образ погребения и рождения одновременно: погребения в прошлом и рождения в Спасителе. Встретившись с моей подругой, я почувствовал себя даже не новорожденным, но рождающимся в муках и слезах для жизни, которую я еще не вижу (слеп и связан нелепой пуповиной с той прежней жизнью, которая меня уже не питает), но предчувствую. (Ах, Господи, милостивый акушер мой, хлопни меня скорее по заднице, чтобы я заревел во весь голос и отворил zenки во всю ширь!)

Где же твой дублер? Когда я встречаюсь с ним в нашем романтическом фильме (ты ведь писала о том, что некоторые каскады — парашютные прыжки, бои на рапирах — приходится исполнять твоему двойнику T<sub>2</sub>), все станет яснее. Я буду просить и молить Бога, чтобы Он просветил мою душу, чтобы Он помог Тебе (а в ноябре у нас такие праздники! Все ходят с шарами, с флагами!), чтобы двое стали едино, одна плоть (апостол Павел).

Я писал тебе, что потерял записную книжку, там были телефон Люды и ее друга с подшибниками вместо глаз. Но я схожу к Новиковым и все разужнаю. Давно никого не видел. Э-е не звонил. Буду звонить сегодня, когда отправлю письмо. Твои почтовые письма идут довольно долго. Вот еще что: Иосиф отправил 2 письма L.Z. Получила ли она их? Он писал также и Фиалке с Монмартра, когда она расцветала в тех краях. Обо всем этом я напишу



подробней и художественней в следующем письме. Ах, Мишель, Мишель, и ах, твоя мама, и ах, твой папа! — у нас бы он приобрел цирроз печени в два счета, но, видимо, ваши напитки лучше качеством. Я сам почти все внутренности себе испортил этим пойлом. Вечером в окно моей комнаты можно наблюдать прелестный пейзаж: пейзаже с бутылками падают в размокшие от дождя канавы, встают, снова валятся, и все они, разумеется, не отказывают себе в гениальности. Ведь гении здесь — что градусники: глоток — и увеличивается температура тела, ползет столбик ртути, в мозговой атмосфере происходят грозовые разряды.

Танечка, я закругляюсь. Уже поздно, и надо успеть на почту. Через час буду беседовать с Тобой, милой, нежной, утренней. 12-ть или 11-ть часов у вас там? Пока что здесь 18.00 вечера. Видел Jozerph'a. Он тоже хочет писать на днях.

Целую. Саша

## 10

16.09.78

Мой милый друг,

душевная смута моя немного улеглась, как пыль, прибитая дождем, но по-прежнему тяжело и трудно глядеться в осенний сумрак, думая о том, что нам предстоит. Ходил в гости, в тот уютный дом, где словно по мановению волшебника исчезают рубашки, но столь же чудесно появляются маленькие образки «Покров Богородицы», где милая и умная хозяйка, с которой так приятно говорить в отсутствие ее петушистого друга, готовит вкусный ароматный чай. Мы долго с ней сидели, болтали языками и головами, сокрушенно говорили — что делать? — глядя в дождливое окно, вспоминали майские солнечные дни. Она рассказывала мне, что в конце сентября, либо в начале октября ее должна навестить мама одной ее знакомой, а она сама — какая жалость! — в это время должна будет уехать в отпуск на юг, по путевке — возможность изменить что-то не зависит от нее: отпуска здесь запланированы вместе с путевками. Жаль, что теряется возможность посидеть и поговорить в уютном месте. Но думаю, мы что-нибудь сообразим. Мы также говорили с ней о многих сложностях жизни и судеб разных людей, в частности, о том, о чем я не успел рассказать тебе. Это, в некотором роде, ситуация, которая иногда получает криминальное развитие, о которой до поры до времени люди не думают, и только «пограничная ситуация» выявляет всю сложность обстоятельств. Ах, как об этом сложно писать! Прочитую лучше отрывок из романа Лотреамона (мой дурной перевод), этого великого человеколюбца, который, воспевая встречи влюбленных, дозволил встретиться на операционном столе зонтику и швейной машине. Представь себе, какова была их радость! Впрочем, к делу:

«Mona-Liza, разумеется, знала, что Leonardo — этот неутомимый подвижник кисти, подобно Улиссу, услышав вой сирен, неожиданно для себя попал в Maison de Santé, в объятия неумолимого Асклепия, пометившего его биркой с надписью “Аномалия”. В конце концов, каждый герой оснащает себя блестящими погремушками, значками, медалями, но знак Leonardo был каким-то таинственным образом связан с механизмом Адской Машины, и если бы он

собрался пуститься в плавание, Машина закричала бы всеми своими лопастями и колесами и втянула бы Leonardo-Улисса в свою змеиную утробу, и тогда Моне-Лизе (а она пока что была недостижима, как Луврская Богиня) пришлось бы обратиться к своему Отражению в зеркале, отражению, сходному с ней лишь именем, как  $t_1$  может отразиться в  $t_2$  — и просить это Отражение вызволить Леонардо из пасти Блудницы. Леонардо, со своей стороны, готов был объяснить отражению, что эта борьба необходима. Но как Оно, это бескровное Отражение, полное самолюбования, зачарованное путешествиями и встречей с Берегами Загадочной для него Страны, Страны Кровавой Реальности, — как Оно могло уяснить себе этот поворот винта-сюжета? Как могло оно предугадать сложность создавшегося положения? Да и способно ли оно на жертву ради Leonardo, ту жертву, которую с радостью принесла бы сама Mona-Liza, если бы она могла покинуть место своего пристанища, своего М.М. и сорокоградусного Пара? Нужны были силы, чтобы извлечь Leonardo с корабля Дураков. Но впрочем, что утешительно, Leonardo еще не видел отражения Моны-Лизы, а увидев, несомненно бы понял, на что Оно способно, и только малодушие да еще некоторая интуиция Реальности плюс тот опыт, через который проходили некоторые путешественники, — заставляли его предугадывать все написанное здесь ранее. Он был главным образом больше всего уязвлен тем, что Оригинал Его Мечты не может путешествовать так же свободно, как копии, бесчисленные литографии и чудовищные пародии Dalí и Дюшампа. Так, в душевном смущении, в ожидании явления Отражения, рассматривал он фотографии Оригинала своей Мечты, а за окном мириады небесных игл пронзали воздушное тело Сентября, иногда впиваясь и в его собственное тело, ставшее каким-то продолжением всечеловеческой муки, большой опухолью страны дураков».

Милая, прости меня за длину приведенного здесь отрывка, но ты, как и я, прекрасно понимаешь, что иногда невыразимая путаница человеческих чувств требует именно такого туманного лирико-поэтического пафоса, — получается гораздо яснее, чем на самом деле. Все это, конечно, достойно смеха, но, увы, «незримого смеха сквозь зримые слезы» — этот гоголевский афоризм любят повторять сентиментальные подвижники прекрасного на страницах газет, сравнивая слезы прошлого с восторгами настоящего. И то правда. Крестьяне получили свободу. Рабочие вступили в профсоюзы и окончили рабфаки. Осталось только пропеть Лебединую Песню. Опять я отвлекаюсь. Это перо — твое — заставляет меня писать глупости и притом весьма аккуратным почерком: дело в том, что почерк испорчен шариковыми ручками, а вообще я обожаю скоропись. Сейчас попробую. Помнишь, как у Достоевского в «Идиоте» князь Мышкин демонстрировал свою каллиграфию?

Образец для графолога:

Нет, не получилось. И как раз кончился чернильный столбик, но у меня их еще много. Это твоё *libido*, и я его берегу. Живу очень одиноко и больше времени читаю, но тоже как-то нервно, почти через страницу. Хожу в Church — это мое утешение. Встречаю там братьев с бородами — С. и В. Гуляю с ними. Иногда они меня очень смешат, каждый по-своему, каким-то детским рационализмом. Вначале они были едины в своих представлениях, сейчас наблюдаются расхождения, но все-таки модели их мировоззрений сходны какой-то наивной завершенностью. Это вызывает некоторое трагикомическое чувство. В «завершенности» сказывается то, что они являются детьми некоего примитива среды, воспитания, школьных догм, а в «эсхатологизме» их мировоззрений живет чистейшая вера, доведенная почти до абсурда, до отрицания реальности. Но все же от них веет какой-то детскостью, чистотой, хотя иногда мне кажется, что, несмотря на седины, им еще предстоит приобщиться к тому трагическому элементу веры, который знаком мне. Почти месяц не видел Паука. Мы должны были с ним поехать в Москву (вместе с Дианой), чтобы читать у одного общего знакомого, в сентябре. Возможно, что он не дождался моего звонка и уехал один. Куда-то исчез Андрей. Его никто не может найти уже больше недели, и родственники обратились ко мне, думая, что я знаю, где он. Но я сам уже давно его не видел, потому что видеть его одно и то же, что впасть в «запой» и притом в страшноватом обществе, где кажется, что вот-вот случится свальный грех. Однако беспокоюсь. Придется попутешествовать по известным местам. Новиковы переехали. Вот их новый адрес: ул. Пестеля, д. 4/16, кв. 27.

Вот немногие нищие приметы моей жизни. Может быть, происходит и еще что-то, но все быстро смывается из сознания. В мае все было по-другому. Самое дурное чудесно высвечивалось общением с милым существом.

Я пишу тебе письма преимущественно по ночам, удивляясь тому, как быстро рассветает, но даже если ночью я и сплю, то просыпаюсь почти каждый час. Мне кажется, что так передается твоя память обо мне; ведь ты в это время еще бодрствуешь. Напиши мне тоже отрывок из книги, которую ты сейчас читаешь. Все хорошие книги чем-то похожи, но в атмосфере бесчеловечности они, наверное, чувствуют себя как сращенные сиамские близнецы. Злые безумцы ходят вокруг них и тыкают в них пальцами. Мне рассказывали об одном таком существе о двух головах. Оно подошло от тоски и скорби, умученное человеческим любопытством, проникавшем в запретный сад (при каком-то институте — физиологии, что ли?), чтобы тупо созерцать это «чудо». Моя скорбь тоже как змейка, стремится ужалить себя, как сейчас, когда я пишу этот бред. Главное не в этом. Я живу дорогим мне существом. Остальное можно списать за счет ночной усталости.

Пиши, пиши, пиши.

Целую тебя.

Joseph

17.09.78

Вчера не успел отправить Тебе письмо: Главпочтамт был уже закрыт, а в почтовый ящик опускать не хотелось.

Перечитал «отрывок» и решил, что перевод плох, но переводить с чужого языка так же сложно, как объяснять человеку, рожденному в другой стране, свои взаимоотношения со средой. Сложность еще в том, что ситуация, опи-

санная романистом, гипотетична, совсем как в жизни. Мы с Э. договорились, что зачастую все получается как Бог на душу положит — не предугадаешь. Жаль, что она может уехать во время гастролей American Ballet.

Ах, как, наверное, надоели Тебе все мои абстракции, эпистолярные пируэты и па! В Ленинграде настоящая осень и почти непрерывные дожди, суета сует. Утешает Премудрость Соломона и особенно Песня Песней.

Целую, J.

## 23

<Середина декабря 1978 г.>

Милая Таня,

получил твое письмо с фотографиями, волнениями, страхами и... любовью. Пишу и не знаю, что же так выравнивает — делает аккуратным — мой почерк: зимний ли пейзаж за окном, тихий такой, аккуратный, или хаос души моей — внутренняя метель косноязычия, успокаивающаяся в медленных движениях пера. Чем более упорядочивается моя «монастырская» жизнь, тем более чувствую я в себе этот беспорядок, хаос мыслей и чувств. Так уже не раз бывало со мною, но полная аналогия невозможна: и так, и все по-другому, — словно до необъятности расширилось пространство души, словно я попал в некое фантастическое время. Вот внешние проявления: стал я страшно болтлив и много, наверное, говорю лишнего, — потом, сообразив, сам от себя шарахаюсь (в себя же), как от кошмара. Радуюсь каждому «выходу в свет», случайному общению, разговору, — и все только затем, чтоб, оставшись одному, еще глубже осознать всю теперешнюю невоплотимость своей души — ее новое, глубокое и, наверное, последнее одиночество. Я боялся раньше писать Тебе в письмах это слово, мне казалось, что Ты можешь его неправильно истолковать. Но ведь пишешь же Ты мне о своих несчастливых контактах с окружающими Тебя людьми. А мне, в сущности, даже говорить не с кем. Либо разговор превращается в какую-то нехорошую игру, либо я, напившись и освободившись от всевозможных блоков, начинаю петь свою зимнюю медвежью песню, в которой так много твоих слов! Чувство полной невоплотимости здесь даже среди самых близких друзей и порождает это одиночество. (Все-таки нехорошее, неточное слово.) А и впрямь: с кем говорить? Женщины все истолковывают как-то хитро, по-своему: так мало подлинной женственности, отзывчивости, мягкости в них. Даже от Э. временами исходит какой-то холод, и чувствуется, что она не верит ни в меня, ни во все, что было, ни в то, что должно быть. А с мужчинами — у мужчин контакты слишком специфические, «мужские». Те же самые пороки: тщеславие, самолюбие, первенство, — здесь просто приобретают несколько иное (может быть, более интересное) измерение. Откровенность в этом мужском мирке есть признак поражения, и потому она тоже вызывает недоверие, совсем как враг, сдающийся только для вида, а на самом деле прячущий под пращей камень. О, я их понимаю! Ведь и сам я играл в эти игры: со мною делились — я иронизировал, ко мне приходили (душевно) — я сторонился. И все это не частные психологические наблюдения, а сплошная семантика отношений со своими скучными и, несмотря на это, необоримыми стереотипами. А теперь близких мне людей — ты догадываешься почему? —

приходится еще воспринимать и со стороны, с новой дистанционной точки, хоть сохранилась и старая. И они — самые близкие — тоже чувствуют это. Вот почему время мое такое фантастическое, а пространство кажется таким необъятным! И комната — моя — не моя, и все... Разве вот зима за окном — моя. (А об остальном «моем», обо Всем — Ты знаешь.) Вокруг все идет кувырком. Кажется, все мои друзья сошли с ума. Или просто я своими «новыми глазами» удивляюсь вполне обыденным вещам? Такой абсурд трудно описать. Это специфическая чертовщина, и я в ней кое-как еще разбираюсь, благо Гоголь и Ф. Сологуб («Мелкий бес») всегда у меня под рукой. Очень жалко всех, а меня и пожалеть никто не может. Кроме... Надо подумать, как об этом написать. Может быть, и придумаю. Вообще стало жалко всех на свете, и эту безысходную жалость можно вернуть только Богу. «Билет» я Ему возвращать не думаю — Он ведь с таким искусством сотворил меня — из такой грязи!

Это письмо мне хотелось написать очень просто, но не получается. Мне осточертели все мои философствования, даже в том случае, когда, на мой взгляд, они скрывают глубокий (для нас обоих) подтекст. Ты просила меня написать о моих страхах и волнениях. Они необъятны, необъяснимы, как и моя любовь.

Есть некоторая разница в наших письмах: Ты пишешь их, отрываясь от письма, но с постоянными мыслями об Улиссе. Я пишу Тебе письма «запоём», сразу, а потом словно с ума схожу — ношусь повсюду со своей М<оной>-Л<изой> или сижу неделями (кроме работы) дома в диком отупении. Все решено для меня, я уже — нигде, не здесь, «там», не там. А здесь все тот же Maison de Santé: никто ничего не видит, не слышит. И если раньше я в эту глухонемую жизнь как-то вникал, и трогало меня все, что происходит с ближними моими, то теперь я словно смотрю какое-то давнее, уплывающее от меня, уходящее, дикое кино: словно я уже достиг своей Беатриче и смотрю на все сверху, сквозь ореол ее сияния. Осталась реальность: тексты, стихи, слова, игра слов «здесь», воплощение «там».

Я в письмах к Тебе много шучу, почти «беспредметно», как бы не о себе и не о Тебе — и тут же шучу уже «конкретно» — чувствуешь ли Ты эти переходы, перепады? Вообще камуфляж Леонардо и Его Автора очень смешной и, быть может, предельно простой для «читателей». Что-то в этом есть, и я ощутил уже некоторые последствия: что-то (или кто-то) мне намекает о том, что дурака на мякине не проведешь. Особенно железного дурака. Вот примерно так и пишется мой Роман. Еще, правда, втесывается (от «тесак» — топор) иногда П., которого я успел (удивительно!) полюбить. Он хороший, но глупый. Тут он меня чуть не затесал (зарубил) в межконтинентальную историю с одним бельгийским дураком из Профсоюза (Рара знает). Ужасное быдло и «функционер». (Я это слово употребляю в том же смысле, что и Надежда, которая Яковлевна, Осипа жена и моя Вечная Вдова.) Таким образом он (П.) хотел помочь мне стать Леонардо (а я есть Леонардо — беспредметная шутка). Глупостей можно натворить много, это только может помешать. Иногда мне приходит в голову странная мысль, что читатели могут помочь дописать Роман, как это уже не раз бывало: вспомни журнал «Тель-Кель» (не знаю, как по-французски). Это значит: надо попасть в *аккорд с Читателем*.

Но довольно о моем романе. Вдруг и Читателя нет? И все это кафкианская история? Опять же, «философствование»?

Поговорим о Твоем Романе: (здесь я нутром почувствовал, что Читатель есть — заранее — это Метафизика Чувства, Страха, Ивана Великого, Твоего и

моего будущего и т.д. и т.п.): если Лиза так уж не годится в няни, если у Тебя исчезнут твои «этюды», дай об этом знать Тому, кто заместил Грека, — впрочем, параллельное развитие событий самое главное (удобно располагать фабулу). Дорогая, я пишу и забываю, что мои сокращения в русском лит. языке, само собой разумеющиеся, Тобой могут восприниматься совершенно в другом смысле. Я поясняю: будет удобно располагать фабулу. (Прости, я с ума сошел — это как «дилетант» или «абажур».)

Перехожу к самому простому (вот видишь, я опять все в *Языке* абстрагирую). Между прочим, если Тебе что-нибудь непонятно в моих литературных студиях, обратись... ну хотя бы к Сергею Осиповичу... (Я пишу много, очень много. Мало. Очень мало). В скобках: АМБИВАЛЕНТНОСТЬ СМЫСЛА.

Всех любимых Тобою люблю, и люблю даже то — абсурдное — что мне не дойти до Тебя в Языке. (Пусть английский изучают Леонардо и Мона в постели). И Тебе не дойти до Меня (это факт, увы, — в Языке — но существуют Даль и Webster) — Всех любимых Тобою люблю.

Пишу проще, а получается Заумь. Люблю. Заумь. Люблю. Ум за ум заходит. Ходит ум и заходит в Люблю. (Полюби Андрея Белого — он иногда оказывает влияние на мой стиль.)

Проще простого быть не может: Я сижу и пишу Тебе письмо ночью, в 3 часа, а рядом в соседней комнате спят мои бессмысленные и простые родители, и они всё знают, но ничего не понимают. А завтра я встречаюсь с П. (он сказал: по важному разговору, — знаю я эти разговоры: «Ну, что Ты надумал?» и т.д. и т.п. Он — идеалист и истерик: то что ему не удалось воплотить в собственной жизни, он (бессмысленно) проецирует в другой (в моей). И вот за это я его полюбил. Можешь себе представить, за какие Ужасы (душевные) я люблю других?).

Но это *уже* похвальба: Я никого не люблю, кроме Бога, Его Матери и Одного Человека на Свете — и все-таки люблю всех. Милая, совсем просто: благодаря знакомству с луврской экспозицией я полюбил всю Мировую Культуру, я полюбил ее маленький бисер — брошенный перед свиньями.

Еще проще: сегодня я должен был зайти к моему новому приятелю, живущему в соседнем доме (я напишу о нем тебе), в 11 часов вечера и, естественно, с бутылкой вина. Но придя домой и прочитав твое новое письмо, естественно, никуда не пошел. Решил, перед тем как писать Тебе, помыться в ванной. Не получилось, помылся очень плохо. Сел и стал писать ответ на твое еще предыдущее письмо: начал его позавчера (вчера — работа — дым коромыслом — и другая муть). А новое уже стало вторгаться в это. А я отодвигал его как сладчайший десерт. Сначала нужно ответить (ответить? — смешное, нелепое слово), ответить на ТО, прежде!!!

Я ни на То, ни на Другое не ответил.

Я писал Тебе.

(Нет.)

Да, конечно, я выпил эту бесхозяйственную (по-русски лучше — бесхозную) бутылку (первое — сов<етизм>). И меня мучает совесть. К тому же, пить мне вредно: на теле образуется какой-то жировой слой, нарушается обмен. Слава Богу, вино было хорошее.

Ты пишешь, что не можешь сейчас (или иногда) представить себе, как я живу. Я живу сразу во многих мирах, но они — при всем различии — скучны и однообразны, так же пошлы, как и то, что ты ненавидишь. (Заметь, что

я не называю все нелюбимое Тобою по «именам», — мы должны любить то, что ненавидим, — Когда-нибудь Леонардо-Мона обменяются своей любовью-ненавистью, и этот обмен будет плодотворным: я знаю о твоей жизни — Ты знаешь (веришь — не одно ли это и то же?) о моей.) Мне понятно все, что Ты пишешь о своих «эмигрантах». Так и должно быть. «Отцы наши пили вино, а у нас на зубах оскомины» (по-моему, Исайя). Ты — милая и совсем русская, православная. А Улисс — как и всякий грек — путешественник. Везде и Повсюду Одна и Та же Церковь, Одна Молитва к Одним и Тем же. (Как стоят, крестятся, сборы собирают — неважно). Повсюду полно лицемерия, ханжества. Все это — ряженые бесы. И здесь тоже. И у вас (у нас). Всё — одно. Я чувствую, что устаю, становлюсь какой-то хитрой пишущей машиной, лишь изредка, словно по ошибке, выбрасывающей слова.

Люблю, целую. Саша

P.S.: Это важно для чтения — как у E. Dickinson — обращай внимание на заглавные буквы.

P.P.S.: Чушь!!! Ты все знаешь. Все Буквы — Загл<авные>.

## 25

10.01.79

Дорогая Танечка,

опять и опять жду твоего письма и не могу дождаться. Каждый вечер смотрю в почтовый ящик, но он пуст. В последнем письме твоём о птицах и кошках звучала такая лебединая печальная нота! Ты спрашиваешь, что такое Зверь, а между тем мелодия твоего письма так явно говорит о твоей сопричастности звериному миру! Займемся немного этимологией, конечно, не слишком серьезно. Но можно ли вообще заниматься ею серьезно? Слова трансигрируют с необыкновенной скоростью, и ангелам наверняка кажется, что люди говорят на едином птичьем языке. Это нам, бедным, приходится преодолевать столько барьеров, цензур, мнимых пространств. Итак, сопричастность. Счастье. Участье. Причастность — при части. Наконец, причастие — это уже не частность, а соединение в Одно Звериное Тело. Соборное Тело Зверя. (Ах, если бы в наше время не приобрела бы такое значение метафора, если бы слова, как знаки сообщений, не оказались бы такими плавающими, малозначащими — меня обвинили бы в ереси!) Но что же такое Зверь, как не мохнатое существо «с Верой», если допустить маленькую подтасовку согласных? «Верь» звучит как повеление, приказ, а З = С, словно намекает на присутствие в нашем существе некоей двойственности, инертности, противоречия. «С» — это «самость», которая еще не нашла пути своей индивидуации. Становясь личностью (обратная перестановка С → З), она сбрасывает Persona и становится Зверем, Степным Волком, Пауком, Петухом. Вот тут-то и становится необходим Зоопарк, «чтоб свободе, как закону, обучить / нас всех / любя» (О. Мандельштам). Разумеется, все границы в нем условны — ведь всякое самоограничение должно быть органичным, гармоничным, единственным в отношении каждого отдельного Зверя. Но обетование для всех одно — избавление от муки дурной бесконечности, соединение с Софией и Ее дочерьями: Верой, Надей и Любой (из них последняя больше). Вот я и думаю, почему я сижу сейчас и вою, глядя на Луну?



Не потому ли, что единственная моя, кобылица и колесница фараонова, волчица моя так печально глядит на осенний месяц (и вообще — бывает ли там зима?). Я нахожу, что Соломон довольно фриволен; по правде говоря, Екклезиаст сейчас ближе заплутавшей душе моей, закрученной снежными вихрями, утонувшей в каком-то недоумении. Ибо я — еще не там, но уже и не здесь. Даже встречи с людьми превратились для меня в какие-то погребальные обряды, словно я никого не узнаю. Э. мне сказала, что нашла «крючок» здесь, а я даже не знаю, что такое «крючок», — повис между небом и землей, в сознании что-то происходит, что-то сжигается, катастрофически рушится, и я перестал уже себя ловить, рефлексировать. Только надеюсь. Надеюсь. А крючков у меня много, и леска есть — голубая. Все это рыболовное снаряжение дожидается лета, но так не хочется ловить рыбу в одиночестве да еще и в мутной воде! Говорят, что одиночество — единственная вещь, которую невозможно ни с кем разделить. Я уверен в обратном. Мне часто снится какой-то домик за городом, женская фигура в лазоревом платье. Где все это находится — здесь, там, на седьмом небе? В июне здесь будет хорошо, и у меня есть возможность снять комнату в деревянном доме у знакомого, почти на берегу озера.

А пока что я по-прежнему считаюсь больным и освобожден врачом от работы, прохожу всякие анализы, рентген. Вечные подозрения на легкие! Очень не хочется опять заболеть пневмонией. Дома сидеть нудно. Мать Э., вероятно, светоч по сравнению с моими бронтозаврами. Они существуют внутри мифа, усвоенного раз и навсегда. Этот миф неуязвим даже в частностях. Это мои кривые зеркала, представляющие меня в каком-то невероятном гротеске, — мой дубль — удивительно смешное, безнадежное и глупое существо, если вникать в их описания и рассуждения. Наилучшим аналогом являются, вероятно, гоголевские типы отношений: тут и «старосветские помещики», и Коробочка, и Плюшкин. Это такой примитивный, рельефный, вещный план «мифологии». Но впрочем, почти всюду приходится себя чувствовать мифологическим существом, вместилищем чужих представлений. Как бы то ни было, как бы ты внутренне ни изменялся, для окружающих тебя людей более значим твой биографический портрет. Это несколько страшно даже. Я чувствую, что многие мотивы моего стихотворчества определяются рефлексией на эту биографическую проекцию. Так, например, я написал поэму «Осень андрогина», где символический травестийный план пародируется порнографической метафорой — вариантом «французской» любви, и один мой знакомый (мы долгое время были с ним в ссоре, и он совершенно не знаком с обстоятельствами моего жития) страшно меня разозлил, сказав (он хотел мне польстить), что мне удалось «выразить свой личный опыт»!!! Это для меня полнейший абсурд. А причиной тому — какие-то блуждающие сплетни, представления. Мона — это какой-то взрыв в моей биографии: я со смехом замечаю, что на меня начинают как-то коситься, тестировать, на что-то намекать...

А мне совсем не до этого. Хочется тишины, внимания, Ума, как говорит мой седой друг. На днях я все-таки дозвонился каким-то чудом до Э. Вообще на все звонки отвечают соседи, говорят, что ее нет дома, особенно мужчинам. Ведь



почти через каждый час звонит П., так и не смирившийся с происшедшим разрывом. Да и к тому же подобное происходит не в первый раз: просто сейчас все случилось спокойнее — не ломается мебель, не устраиваются драки. Э. в отпуске, но опять никуда не поехала. Сидит как мышка дома. Очень нервная и истерично веселая. Мы пили с ней самогонку и болтали почти до трех часов ночи. Она говорила, что соскучилась без твоих писем, без твоего голоса. Нам страшно захотелось услышать твой голос!!! Напиши или сообщи телеграммой, когда Ты сможешь позвонить! Звони по тел. Э.: 2118897. Пока что я болен. Если это не воспаление легких, то после 16 января выйду на работу. Я буду работать 19, 22, 25, 28, 31 января и 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27 февраля, т.е. через три дня. В любой другой день я свободен и могу даже остаться у Э. на ночь, если Ты будешь звонить ночью. Если днем или вечером, мы все равно как-нибудь с Э. договоримся, она отпросится с работы. Пожалуйста, миленькая, позвони. О, пусть мы даже будем лепетать что-нибудь совершенно бессвязное!!! Я хотел сначала сам назначить день, но потом подумал о твоей возможной занятости. Мы будем ждать твоего письма или телеграмму. 28 февраля мой День Рождения, и это будет лучший подарок. Пока что не знаю, буду ли я его праздновать. Витя уехал на три недели куда-то в Крым. Я хотел было обговорить с ним все то, о чем Ты писала, теперь придется это сделать по его приезду. Он давно меня приглашал съездить с ним вместе в Москву, к каким-то художникам. Возможно, мы это и сделаем. Здесь околачивается довольно много москвичей, и все они качественно отличаются от петербуржцев. Может быть, это условность, от которой мы никак не можем отвыкнуть, но, кажется, они более экстравертивны — в общении, в творчестве. Вместе с ними бродит дух попок и таксомоторов.

Рождество провел в одиночестве. В церковь еле попал. В такие дни — на Пасху, в Рождество — народ в церкви очень смешной: все ругаются, толкаются и тут же просят прощения, но вообще радостно наблюдать такое оживление. Словно некий дух Реализма восстановил связь между материей и духом. Сама теснота понуждает людей наконец-то обратить внимание друг на друга, отождествить себя с другим. Ханжеский дух очень силен, но так было всегда — это, видимо, переходная стадия религиозности, на которой большинство задерживается. Ведь истинное христианство — это еще и искус, соблазн, «меч разделяющий». Думается мне, что яснополянский граф искусился этим искусом и надолго задержался на формальной стороне, правда не без пользы: его критика компромисса церкви с государством очень точна. Сейчас все это стало имплицитным. Удивительно сложный вопрос! Я как-то слушал по «The voice of America» некролог митрополиту Никодиму, и он мне очень понравился каким-то действительно реалистическим пониманием дуализма этих отношений (по-моему, читал К. Фобиев). Здесь на первом плане не проблема обмирщения, профанации, «купли-продажи», а, скорее, проблематика Игн. Лойолы, ведь его «цель» действительно оправдывала средства. (Я писал Тебе как-то, что читал удивительно точную книгу, «Град новый» Федотова, — в ней констатируется религиозная ущербность исторического русского самосознания, отсутствие того мягкого перехода от Плоты к Духу, который может именоваться по-разному — Душевностью, Православной Культурой. И сейчас в этом смысле нет особой антитезы: переживается (может быть, наиболее остро) наследие прошлого, наследие этого ОТСУТСТВИЯ). За счет некоторого «лойолизма» Институт Церкви действительно укрепился, получил возможность экуменических контактов. С объективной точки зрения — это очень много. Американская

прав. церковь получила автокефалию, и тем самым опять же разрушилась известная напряженность. Впрочем, все это страшно сложно, а пишу я путано и невнятно. Важно одно: легкомысленно относиться к этому не стоит. Иерархи русской церкви — это Атланты, несущие на плечах почти невыносимую ношу. Тут как бы должно существовать два языка: язык официальный (лойолистский) и язык подспудных процессов (просвещенный демос).

До поры до времени они должны существовать раздельно, отъединенные некоей областью «замалчивания». Но я убежден, что скоро они встретятся. Папа J-P <Ioannes Paulus II> мне очень импонирует; в сущности, его избрание — действительно далеко идущее событие. Будущее покажет. Сейчас я читаю прекрасные статьи св. Павла Флоренского. По-моему, в Америке изданы его сочинения. Удивительный дар убеждающего слова. Меня так долго искушали всякие структуралистские тексты, что я почти забыл слова Соломона: «Уста говорят от избытка сердца». Дело в том, что для структуралистов, особенно французских, очень важна атеистическая предпосылка, чтобы подчеркнуть одноуровневую относительность всех символических описаний. У них вместо Бога — язык, а язык для них — майя желания и одновременно регламент социальных установок, т.е. нечто среднее между первым и вторым, подлежащее расшифровке. Мир — текст, а Бог — часть этого текста, блуждающее отражение Желания и Закона — их борьба. Потому Его необходимо поместить в горизонтальный ряд родственных Ему фетишей — Авторитета, Отца, Фаллуса и т.д. Все эти идеи очень соблазнительны и красивы, наверное, плодотворны в эстетическом смысле. Но описание мифологем — это всего лишь новая мифологема; а сама экспансия языка в мире останется навсегда загадкой духовных интенций человека. Я понял, что мое пристрастие к этим моделям есть отражение моего неверия, Недоверия к Слову Божьему. Флоренский также очень много пишет о символических описаниях, но для него они явления второго порядка, возводимые скорее к «архетипам» Дионисия Ареопагита. Это как бы избыток внутреннего языка сердца, хранящего Тайну, опытный полигон испытания душевных качеств. Интересно, что Дионисий Ареопагит интерпретирует грех как искаженное отражение ангельской добродетели; плотское желание — как отобраз Желания соединения с Богом, конечно, сниженный, падший. А у Фуко напротив — Бог есть маскировка Желания, темных влечений. Поразительное сходство и различие! Все это волнует меня не само по себе, а в связи с душевным процессом, в котором мне пока еще трудно разобраться.

Вот, опять я написал тебе темное письмо. Мне все письма свои к Тебе хочется до бесконечности исправлять, переписывать. Множество исписанных листков уже скопилось в моем столе. Почему-то жаль выбрасывать. Сейчас пойду отправлять письмо; буду зажигать спичку, заглядывать в отверстие почтового ящика. Я знаю, что Ты сейчас очень занята, но все равно пиши мне почаще. Пусть письма будут короткими, если у Тебя мало времени. Стихов в последнее время пишу очень мало, и все они какие-то странные, больные. Однако, многим нравятся. Витя пишет какую-то статью обо мне; читал мне отрывки — показалось каким-то плоским, тем, что я и сам бы мог написать. У меня совершенно вылетело из головы, что Стивен Дедалус — не Одиссей, а — Телемак — это потому, наверное, что уж Леонардо — точно Одиссей, а Лотреамон почти Леонардо. Прозу писать не могу — внутри нее надо жить, а жизнь моя — сейчас вовсе не моя. Интересно, чья? Четки с двумя лентами мне часто помогают, особенно, когда что-нибудь болит.

Целую. Саша

Дорогая Таня,

вот уже месяц, как я не получал от Тебя писем. Очень волнуюсь. Все время, когда бываю дома — дома почти не живу, часто ночую у знакомых — заглядываю в деревянный кошель: ничего! Разные тяжкие помыслы бродят в голове: думается, вдруг Тебя чем-нибудь обидел, вдруг надоело Тебе мое подлое нытье, и Ты почуяла в нем какой-то несуществующий холод? А оно, напротив, содержит в себе единственную внутреннюю тему: тоскования по дороговому другу, томительного ожидания. Но, конечно, инструмент, на котором эта тема проигрывается, расстроен, расщеплен: от письма до письма живу как во сне, и во сне сегодня, наконец-то, увидел Тебя. Мы просто смотрели друг другу в глаза, и я помню свою полную душевную неприкровенность, наготу, и недоверие твоего взгляда, вдруг осветившегося лаской... Верно, это мои помыслы заговорили во мне. Хочу писать связно, а не могу: связность бы запахла фальшью. Пусть будет так, как есть. На столе моем и повсюду в комнате — начатые образцы «связных» писем, прямо-таки арабески. Их скопилось много, и я не знаю, что с ними делать: выбрасывать — словно рассеивать свою душу, сохранять эти следы депрессии и вымученности — копить на Судный день вину. Пишу Тебе очень много, много. Но как не хочется облучать родное существо своей тоской! Каждый раз думаю: завтра — Воскресение, завтра душевная энергия потечет добрым, широким спокойным потоком, но, видимо, все обстоятельства ставят препоны, плотины. Этот месяц у меня самый крестный. Неладья и беспокойствие дома: я прихожу только на ночлег, но и выспаться не успеваю, убегаю то на работу, то в свободный день брожу по Эрмитажу, бытую у кого-нибудь в гостях, благо зовут, хоть я повсюду и ощущаю себя помехой какого-то давно начатого и бессмысленного разговора. Чтобы войти в него, надо вернуться в состояние своей же прежней слепоты — душевной куколочки. А меня любовь моя, как Эпоха, расколола надвое, и милое домашнее существо, коим я был, стонет под гнетом другого, завихрившегося в каком-то космическом томлении. Для этого — нового — отовсюду тянет мертвечиной, и спасение одно — от субботы до субботы: алтарь и чаша над солеёй, где можно сбросить с себя все лишнее и попросить о Встрече, о совместном Причастии двоих, в том же Храме на том же самом месте.

У меня много неприятностей, о которых я не могу Тебе пока написать, по крайней мере в этом письме. Они отнимают остаток моего спокойного времени, надо разделаться с ними, чтобы не было хуже. Пасха — моя самая большая надежда на избавление. Предпасхальное время я всегда переживал крайне тяжело. В прошлом году я пытался строить параллели между событиями Страстной седмицы и событиями моей внутренней жизни. Получалось довольно удачно. Сейчас мне сама очевидность мешает заниматься подобным волхвованьем, этими детскими игрушками. Если освобождение явится так же, как в прошлом году, боюсь сойти с ума от счастья. Впрочем, какое же «освобождение» может явиться до встречи с любимым другом? Утешение, успокоение, облегчение? Да, наверное. На языке медицины эта штука называется эндогенной депрессией. Но не стоит искушать бесов: вдруг они используют этот термин, предъявляя счет? Одна надежда на благодать и провидение Господне.

В мае у меня образуется громадный отпуск, и сначала я все-таки вместе с В. побываю в Москве. Наша знакомая еще там. Витя привез мне Осипа — чудный дар. Потом постараюсь уехать на юг к морю, где «он» гулял с туманною монашкой. Море мне снится. И почему-то Бахчисарай, где я никогда, конечно, не был: кто-то водит меня под теплым дождем в тени белых цветущих деревьев, объясняя: «Это Бахчисарай». Впрочем, это понятно. Один мой знакомый, приехавший оттуда, с ужасом покрутился в Ленинграде, обозвал его «каменным кошмаром» и дунул обратно раньше времени, разом сорвав свои планы. Всю Страстную неделю в Ленинграде холодно после краткого тепла. Возвращалась вьюга, страшно выла в новостройках, перекрикивая кошек. Теперь стихла. Читаю сейчас с большим трудом, хоть и много. Обидно, что текст во мне не оживает, застывая в орнаменте слов. Прекрасен «Соглядатай» Набокова, но все же прав был один исследователь, сказавший, что Н., как никому из русских писателей, было чуждо чувство трагедии. Основа его мировоззрения, думается, Майя — своего рода: свободное бесстрастное перетекание — взаимодействие жизни и смерти. Но Бог с ним и Царство ему Небесное. — Это уже лишнее. Мне трудно сейчас что-либо серьезно осмыслить, лучше оставить на лучшие времена. Как же мне думать о долгом твоём молчании? Что Ты напишешь мне о лете, которое почти на носу? Я заканчиваю это письмецо. Стыдно, что оно такое нервное, разорванное. Но где-то я им доволен: музыка состояния моего слышится. А откладывать его, не завершая, боюсь: не отправлю, начну писать заново.

Целую Тебя.

Христос Воскресе!

Саша

## 34

07.05.79

Дорогая Таня,

писем твоих все нет и нет. Твое последнее письмо с советом «есть печень» ношу все время с собой — одна из моих паралогических «штучек» — может быть, думаю, оно магнитным образом притянет к себе и другие письма? Вообще писать очень трудно, когда не получаешь писем. Помыслы начинают метаться как зверьки, путаясь в зарослях страхов, подозрений. «Печень» тут, конечно, ни при чем. Несколько дней назад получил извещение с почтамта: вероятно, пришли сапоги. Но грустно опять же таки, когда нет писем, ехать их получать. Примешивается какой-то сюрреалистический момент: ведь САПОГИ ИЗ АМЕРИКИ — это почти ЛУНА ИЗ ГАМБУРГА или сам по себе путешествующий нос. Так получается, что вроде бы после нашего телефонного разговора Ты мне и не писала. Что же произошло? Может быть, я набормотал, наговорил какой-то ерунды? Но ведь мы так и договаривались — говорить ни о чем: «растолкать ночь, разбудить». У меня было тогда много неприятностей и некоторый план, которые мне не удалось ясно изложить. К тому же я почти пел каким-то неестественным тоном. У Э. сидели какие-то «страшные» люди, лишённые и элемента скромности; мне хотелось выть среди них волчьим воем, а после разговора я сразу же и ушел. Э. мне сделала изумительный по своей злобной иронии

подарок: мыло и набор бритв — намек на то, что мне снова стоило бы обриться наголо. При всей очевидной пустоте нашего с нею контакта — это меня несколько взбесило. Что поделаешь! Она относится к разряду тех людей, к которым мне трудно отнестись безразлично. Я ценю ее внутреннюю жизнь и чувствую ее напряженность. Тем обидней поверхностность в отношении. Этот случай дублирует многие случаи моих контактов. Мне нужно заведомо создавать вокруг себя защитную среду в отношении тех людей, которых я обречен любить. А Э. я все же люблю. Она также не получала писем от Тебя, но и сама, как говорит, давно не писала. Однако по телефону от Люды она что-то слышала о Тебе.

В существовании моем никаких решительных изменений. Все же этим летом собираюсь податься на юг, хотя уже такой отчаянной тяги, которая была ранее, нет. После Пасхи я действительно как-то ожил, обрел душевное спокойствие. Саму пасхальную ночь я провел дома в тишине, в полной темноте в едва ощутимом волнении: первая «медитация» такого рода. И действительно, вскоре почувствовал надвигающуюся мягкую волну благодати: вся бесовщина этого пропащего (пропавшего, сгинувшего в какую-то яму после прошлого светлого мая) года была прощена, отпущена мне. Вот только одно: мне казалось, что я сразу же на следующий день получу письмецо от Тебя, но ожидание обмануло. Ну что ж, перефразируя поговорку, можно сказать: «Бог не так прост, как его малюют».

Видел недавно книжечку К.К.К. с дарственной надписью to T.R. Забавно. Очень живая мифологическая конструкция, и все одновременно и слишком похоже и чересчур непохоже на прибалтийский гадюшник. Что поделать? Таков ККК — детище поп-культуры, действительно немножко всеожженец и куклусклановец. Очень хорош петух, но портрет, увы, не полон, я бы добавил — крушитель унитазов по необходимости, а вообще-то прирожденный милиционер. Полиомиелитик, Деструктор, Беззубый Православный Гигант и Всеобщая Мать, за отсутствием кормящего молока пользующая своих детишек нищими чайными каплями. Представляю себе, какие лекции он читает!

Был на днях у Леночки Шварц. Ее обаяние и женственность начинают обретать превосходное материальное воплощение: она печет изумительно нежные пирожки с терпким восточным чесноком. К тому же она единственный человек, с которым еще можно говорить на одушевленном языке прошлого века. Очень любит юродивых и Ксению Блаженную. Она тоже говорит, что я для нее — последний из вымерших. Не вежливая ли это благодарность за мои льстивые слова? Но в самом деле, если не принимать во внимание «гадюшник» (коего и не было на самом деле — была дикорастущая нелепая словесно-растительная флора), живых «голосов» осталось на короткий счет. А Лена — это Голос — и поразительный. Беда, что мы обречены на редкие встречи. Частые — нас развращают: сказывается отсутствие того языка, который богослов Федотов называет душевным. Каждый совестный человек чувствует это и бежит Другого, особенно если он ценит свое общение с ним. В самом деле, от псевдометафизического вздора до плотского флирта один шаг. Общение секуляризуется. У Вити есть свои девушки и юноши, с которыми он пьет водку и слушает «поп-музыку», со мной же он предпочитает «общаться» и извиняется, когда «общение» не получается: приходит знакомый еврей, чтобы сыграть с ним в «скрэбл», и вот уже он разделяется на две равные части: одна часть хочет играть, другая — общаться. Мне что-то мешает существовать подобным об-

разом, а жаль. Если я впадаю в демократизм, т.е. пью водку и т.д., — то я начинаю падать в какую-то бездну со страшным грохотом и, что самое неприятное, с памятью о необходимости возвращения на круги своя. Ну Бог с ним, это все болтовня. Не болтовня то, что я страшно скучаю без твоих писем. Что бы ни было, пиши. Что бы ни было. Если Ты пришлешь мне пустой листик с обратным адресом, я и то буду рад. Но может быть, недоразумение, не доходят письма? Не «белое» же это и не «черное», которое нельзя называть. Или? Вы пойдете на бал?

Целую.

Саша

*Публикация и подготовка текста  
Николая И. Николаева*

# Поэтологические штудии

Александр Житенев

## Одностроки-«страницы» в рукописях Г. Айги<sup>1</sup>

Aleksandr Zhitenev

Monostiches: "Pages" in Gennady Aygi's Manuscripts

**Александр Житенев** (Воронежский государственный университет, доцент кафедры русской литературы XX—XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук; доктор филологических наук) [superbia@mail.ru](mailto:superbia@mail.ru).

**Ключевые слова:** однострок, минимальный текст, поэтика черновика, современная поэзия, Г. Айги

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_247

В статье рассматривается семантика однострочных стихотворений Г. Айги. На основании архивных материалов делается вывод об обратимости в черновиках минимальных текстов разного объема (одностроков, двустихий, трехстихий); о восприятии поэтом одностроков как структур, которые можно использовать и как самостоятельные тексты, и как составные элементы сложных стиховых композиций. Минимальные тексты предлагается соотносить с двумя «жанровыми» полюсами — с «записями» и «страницами». В то время как «записи» более дискурсивны, философичны и открыты для уточнения-переписывания, тексты-«страницы» эмоциональны, ориентированы на конкретное событие, связаны с проблематизацией границ вербального и визуального, выразимого и невыразимого, реального и воображаемого.

**Aleksandr Zhitenev** (Dr. habil.; Associate Professor, Department of Russian Literature of the 20<sup>th</sup>—21<sup>st</sup> Centuries, Theory of Literature, and the Humanities; Voronezh State University) [superbia@mail.ru](mailto:superbia@mail.ru).

**Key words:** monostich, minimal text, poetics of the rough draft, contemporary poetry, Gennady Aygi

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_247

This article examines the semantics of Gennady Aygi's monostich poetry. Using archival material, a conclusion is drawn about the convertibility in drafts of minimal texts of various sizes (monostiches, two-line, three-line); on the poet's perception of the monostich as a structure that can be used both as independent texts and as components of complex poetic compositions. It is proposed to correlate minimal texts with two opposing genres: "notes" and "pages." While "notes" are more discursive, philosophical, and open for refining and rewriting, "pages" are emotional, oriented toward concrete events, and connected with the problematization of the boundaries of the verbal and the visual, the expressed and the unexpressed, and the real and the imaginary.

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда в Воронежском государственном университете, проект № 19-18-00205.

Многими исследователями поэзии Г. Айги одностроком трактуется как одна из самых узнаваемых примет его стиха, показательная и как стиховая форма, и как тип текста, и как элемент стихотворного цикла. При этом к изучению однострока у Айги сделаны только первые подступы.

Ф.Ф. Ингольд, говоря об одностроке, видит в нем одно из проявлений характерного для поэта поэтического минимализма<sup>2</sup>: «Есть у Айги стихотворения, состоящие всего лишь из одной строки, из пяти, шести слов; есть стихотворение, чей текст — или звуковой образ — сведен к одному-единственному гласному...» [Ингольд 2009: 14]. Н.Г. Бабенко, соглашаясь с такой оценкой, делает акцент на минимальной форме как инструменте сгущения смысла: «В одностроках семантика молчания обретает особое время существования, так как смысловая концентрация в поэтических произведениях этого жанра очень высока» [Бабенко 2003: 86].

Многие комментаторы Айги пишут о способах бытования одностроков в контексте. В. Новиков отмечает тяготение текста у Айги к разъятию на независимые сегменты: «Стих в системе Айги — это и отдельная строка, и целое стихотворение — от первого слова до последнего» [Новиков 2009: 14]. С точки зрения С. Сигея, одностроком яснее всего показывает стремление поэтической фразы к автономии: «...каждая строка может ощущаться отдельным стихотворением — одностроком...» [Сигей 1998: 287].

Тем примечательнее тот факт, что в общем корпусе опубликованных стихотворений Г. Айги число одностроков сравнительно невелико. Если объединить все примеры, их едва ли можно насчитать больше десятка: «Первая травка» (1976), «Спокойствие гласного» (1982), «Нет мыши» (1982), «Стихотворение-название» (1982), «И: прощание с тетрадь» (1983—1984), «Поле весной» (1985), «Народ что храм» (2002).

В этот ряд с определенными оговорками можно включить циклы (или тексты — о статусе таких структур будет сказано ниже), полностью или частично состоящие из однострочных фрагментов: «В рост» (1954—1956), «Пять матрешек» (1966), «Три записи к эпилогу» (1982), «В дни болезни» (1983), «Что забредает в сломанную флейту» (1985), «Стихи об отсутствии» (1989), «Лето с ангелами» (1992), «Лето с Прантлем» (2000), «Мир Сильвии» (2000).

В собрании текстов-«реконструкций» «Расположение счастья» [Айги 2014], опубликованных на основе московской части архива Г. Айги, появляется десять одностроков и — что следует отметить — еще ряд минимальных (двух- и трехстрочных) текстов 1977—2003 годов<sup>3</sup>. Тот факт, что в небольшой книге, со-

---

2 Исследование минимальных текстов в русской литературе имеет обширную традицию (см.: [Кулаков 1997; Янечек 1997; Grübel 2001; Hansen-Löve 2001; Paperny 2001] и др.), и если в рамках этой работы нет апелляции к ней, то потому, что в центр внимания здесь поставлено (нео)авангардное жанрообразование в контексте поэтического черновика, а не более широкая проблема литературности и способов конституирования поэтической формы.

3 В большинстве случаев волей публикаторов всем стихотворениям этого рода (за исключением тех, у которых были авторские заглавия) дано заглавие «Запись». Во избежание путаницы и в интересах последующего изложения все эти тексты можно здесь воспроизвести: «Бедность это серьезность (как серьезны — дети)» (1998), «Спасибо — за доверие: спящему котенку» (1977), «Умру — посплю» (1977), «Вздროгом на шаг (это даже не видя)» (1984), «Утешение» («Топить печь в одинокой избушке в лесу») (без даты), «Недостижимое» («Память: в стихах — о давних флоксах, —



ставленной из архивных записей, оказалось столько же одностроков, сколько во всем прижизненном массиве публикаций, заставляет сделать два предположения: для Г. Айги эта структура текста была более важна, чем принято считать, — и она тесно связана с существованием текста между записью «для себя» и публикацией.

Это предположение подтверждается обращением к бременской части архива поэта, в которой, если наши подсчеты верны, обнаруживается 16 недатированных одностроков, 20 датированных одностроков и 27 двустий и/или текстов с неопределенной линейной структурой. Именно эти тексты и послужат материалом для настоящей статьи и основанием для выводов о специфике минимальных текстов у Г. Айги.

В литературе об Айги, насколько нам известно, существует пока только одна работа, специально посвященная однострокам, — статья Н. Азаровой о «записях»<sup>4</sup>. Усатривая в «записях» Айги жанровую форму, отражающую универсальную для XX века конвергенцию философского и поэтического дискурса, Н. Азарова связывает с ней становление мысли, сохраняющее связь с исходным импульсом: «“Запись” — это жанр с установкой на *недоопределенность* при отсутствии установки на недосказанность, это тот текст, который оставляет за собой право вернуться, сказать, оставить. В этом смысле можно сказать, что “запись” подразумевает открытую структуру или что целостность текста каждый раз репрезентирует иное целое»; «В центре каждой “записи” — такая философская (поэтическая) мысль, которая должна перечитываться или переписываться автором, может быть на разных этапах жизни» [Азарова 2008: 270, 273].

Однако краткость минимального текста у Айги может иметь и другую семантику, не связанную ни с акцентом на философской идее, ни с возвращением-переписыванием, ни с представлением о «пред-тексте», завершенность которого всегда под вопросом. В этом смысле жанровому определению «запись» можно противопоставить альтернативу — «страница» — и она тоже может быть соотнесена с рядом прецедентов в прижизненных публикациях<sup>5</sup>. Подчеркнем, что это именно альтернатива, и она не отменяет справедливости сказанного о «записях».

---

о, память») (1983, 1997), «Почему не самоубийство» («Умрешь — сам») (1989), «Предисловие» («Остались только констатации») (1989), «...и такие снега — будто всюду: сердца!» (2000), «И Ходишь-и-Стоишь» (2003).

- 4 По касательной эту тему затрагивает также Ю.Б. Орлицкий в контексте исследования удетерона как формы, пограничной между стихом и прозой: «В той или иной степени удетеронными можно считать также циклы “Мир Сильвии”, “Лето с ангелами”, “Лето с Прантлем”... К удетеронам можно отнести также некоторые произведения Айги, печатавшиеся им в стихотворных контекстах: например, широко известное однобуквенное стихотворение 1982 г. “Спокойствие гласного” и минимальные части (состоящие из одной строки или слова) в некоторых многочастных стихах и циклах; здесь границы отдельного текста практически невозможно установить» [Орлицкий 2016: 203].
- 5 Число «записей» и «страниц» при этом вполне сопоставимо: «Запись» («О видах хамла...») (1969), «Запись» («Ту боль, что будто цвета духа») (1972), «Запись» («С постоянными эпитетами») (1973), «Запись: araphatic» (1976), «Полуночная запись» (1979), «Запись (к ангелам)» (2000) — «Страничка с жасминами» (1977), «Страничка с соснами» (1977), «Страничка с признанием» (1978), «Страницы дружбы (стихотворение-взаимодействие)» (1964), «Затерянная страница (или: снег в саду)» (1961), «Страница» («И включается осени торжественное звучание») (2002). В рукописях есть также черновик стихотворения с заглавием «Страничка с розами».

Перед тем как перейти к характеристике жанровой семантики текстов-«страниц», уместно сделать несколько общих замечаний о формальных особенностях минимальных текстов у Г. Айги и характере их связей с контекстом.

Во-первых, следует отметить обратимость одностроков, двустиший и трехстиший, актуальность нестроного определения для коротких стихотворений («минимальные тексты»). В. Новиков, комментируя стихотворение «там чудо покрывает ум», отмечает, что можно допустить разные формы его графической записи: «Можно счесть, что это одностишие (моностих) четырехстопного ямба, что в окружении верлибров это своего рода ритмическая “цитата” из классики, хотя в сущности здесь (как и везде у Айги) слово является потенциальным стихом и можно представить такую транскрипцию:

там  
чудо  
покрывает  
ум»

[Новиков 2009: 14].

Это предположение об обратимости минимальных форм полностью подтверждается обращением к рукописям Г. Айги из бременского архива, где среди других листов обнаруживается страница с четырьмя вариациями записи стихотворения «Полдень»:

Роз  
сияние — как долгое вытирание  
слез.

1981

Роз  
сияние —  
как долгое вытирание  
слез.

1981

Роз сияние — как долгое вытирание слез.
---

1981

Роз  
сияние —  
как долгое вытирание  
слез.

1981<sup>6</sup>

---

6 Айги Г. Личный фонд. FSO 01-218. Forschungsstelle Osteuropa, Bremen. Все цитаты из бременского архива приводятся без детализации, поскольку на момент работы с ним автора статьи (2013) он еще не был разобран.

Рамка вокруг однострочной версии стихотворения ясно свидетельствует, что какой-то момент именно такой вариант записи казался поэту наиболее отвечающим замыслу, — и тем примечательнее, что опубликован все же был другой — и с иной датировкой:

Роз  
сияние —  
как долгое вытирание  
слез.

1982  
[Айги 2009: 378]

Не всегда число строк в рукописи задано концептуально. «Плавающие» границы строк можно отметить в случаях использования малоформатного бумажного листа или записях на полях, когда перенос слов и словораздел вызваны недостатком места в условиях дописывания или правки текста. Именно в этой связи представляется возможным говорить о минимальных текстах с неопределенной линейной структурой. В черновиках немало таких примеров:

Осень, о это медленное умирание,  
смирение.

5 ноября 2001

Снег, — пробирается по лесу, как  
путник.

Возгласы: рябина

о плач в бесконечность! о лепета ярко прозрачного:  
в небо направленного: буря!

Запись в новогоднюю ночь

*Н.Б.*

Есть такое с е р х - М е с т о, где арест снится к  
аресту.

1978

Это шуршание двинулось ~~в~~ ~~аних~~ вещей.

Двустипшия по сравнению с примерами такого рода отличаются большей выраженностью сегментов, которые могут нести в себе со- или противопоставление, указывать на разные предметы или разные фазы артикуляции смысла:

где-то ветры-есть-Слова  
да вот я не-Слово

\*\*\*

да слепота  
не-видение да

\*\*\*

воюющий — всегда —  
*уже* побежденный.

26 июня 1998

Настоящее отчаяние? — тишина,  
в которой нет — Слова.

24 января 1984

#### Давно

тихо-красная рябина  
в леса тайнике

9 августа 2000  
Д.Г.

#### Снова — образ строки

гефсиманский порез — превращается  
в луч — джезуальдовский

1968

#### Пролог

есть поэт и поэтому [в слове]  
всегда что-то случается

5 июля 1995

Во-вторых, можно констатировать включенность минимальных текстов в становление больших текстовых единств на правах маргиналий, обратимость

«больших» и минимальных текстов. Корпус черновиков Айги в этом смысле можно рассматривать как своего рода «конструктор», допускающий выстраивание ансамблей из разных записей.

Один из характерных примеров такого рода — история стихотворения «День-Мир», которое в версии 1979 года имеет вид развернутого текста, а в версии 1981 года — текста минимального:

День-Мир

Мир — как Хождение Слов — в умолканьи ~~нашем~~ мира — Живого:

~~в Поле едином~~

в обще-прозрачной — Душе! —

~~безмолвия душ!~~—

Солнц — в тишине — чистотою без-звучья — Ходьба:

в ночи и в спину:

Громадо-Часами! —

заново строя тебя.

1979

День-Мир

Солнц — в тишине — чистотою ~~безмолвия~~ беззвучья — Ходьба:

3 фев. 1981

В-третьих, кажется возможным говорить о «нормальности» в пределах рукописного корпуса любой минимальной структуры как полноценного стихотворения, а также о широкой вариативности знаков формальной завершенности (дата без заглавия, заглавие без даты, росчерк без заглавия с датой, дата с указанием места и др.).

В этой связи кажется уместным, с одной стороны, признать не вполне верным утверждение Д. Кузьмина, отказавшего в статусе стихотворений нумерованным элементам цикла «Лето с Прантлем»: «Таким образом, мы видим, что против самостоятельности частей свидетельствует ситуация, при которой некоторые из них при изолированном прочтении оказываются семантически опустошенными» [Кузьмин 2016: 75]. На титульном листе «Ветер по травам. Двадцать три стихотворения к рисункам Дианы Обинья» (1993—1994), тоже включающего одностроки, появляется слово «стихотворение», что, как кажется, снимает вопрос о том, как трактовать однострочные сегменты в таких циклах.

С другой стороны, нужно уточнить и суждение Н. Азаровой об «обязательности» заглавий у Г. Айги: «Однако во многих случаях слово “Запись” в заглавии — это результат реконструкции текста. Основанием для подобной реконструкции служит прежде всего полное отсутствие в поэзии Айги стихотворений без заглавий: свое стихотворение Айги сравнивал с крестьянским домом, в котором обязательно должна быть “крыша”, поэтому если заглавие не удается

восстановить, то стихотворение может так и называться “Без названия”» [Азарова 2008: 261].

Стоит подчеркнуть, что, говоря о «поэзии Айги», Азарова определенно имеет в виду только опубликованные тексты, поскольку в рукописях отсутствие заглавия-«крыши» является довольно частым, притом что другие знаки формальной завершенности текста (дата, указание на место) могут присутствовать — и это касается как рукописных, так и машинописных («отобранных» и «отредактированных») листов:

«флоксы» не говорю а «устала душа»

\*\*\*

и вот сон Бога — ветер

\*\*\*

добро — только отблеск Его!

\*\*\*

о розы идея-окно

\*\*\*

астры без хозяина

\*\*\*

цезарь звука — меж ветками царственный снег!

\*\*\*

если кончено то вместе с Поэзией

\*\*\*

розы сердце мое

17.VI.90

Гул — есть. Удар — ожидается.

8 февр. 1974, 6 ч. утра

Любовь — провокация Бога.

9.III.94

Бог — это страшно.

14 июля 1997

При этом, разумеется, в рукописном корпусе есть и озаглавленные однострочные тексты — но их меньше, чем не озаглавленных:

«Игры»-80

демянова уха в потемкинской деревне

1980, июль

Еще одно прощание

Сколько ран под землей, сколько глаз.

1979

Рана-Глагол:

говорит сквозь лицо.

1970

Синий август

День — словно взгляд Бога.

21 мая 1993

Дождь

Листья липы трепещут как тысячи птиц.

7 июня 1993

Переходя от замечаний формального характера к анализу жанровой семантики текстов-«страниц», стоит отметить, что они выражают у Айги значимые особенности понимания стихотворного высказывания как такового — не только с точки зрения маркеров «поэтичности», но и с точки зрения связей стихотворения с внетекстовой реальностью.

Прежде всего, эти тексты подчеркнуто событийны, что проявляется в акцентировании конкретных обстоятельств их создания<sup>7</sup> и меморативной отмечен-

---

7 Так, в черновике стихотворения «Пять матрешек» под рядом разномасштабных треугольников, означающих «матрешки», помещается уточняющая приписка: «В ожидании разрешения Наташи, 21—22 ч.». В печатном тексте указание на это событие

ности. Очень часто это тексты-бдения, создаваемые ночью и, как правило, завершаемые утром — и в рукописях есть соответствующие уточнения: «22 марта 1975, 2 ч. ночи», «8 марта 1982, 2 ч. утра», «10 апр. 1978, 3 ч. утра», «30 окт. 1975 г., 5 ч. утра» и т.п. Важно и то, что иногда это тексты с «функциональным» указанием — как, например, в тексте с хлебниковской цитатой-выпиской:

Для отдыха

«страница пустоты и благоговения»

(В. Хлебников)

Характерно, что здесь появляется столь важное для Айги квазижанровое обозначение — да еще и освященное авторитетом традиции. Этот пример комментировал Р. Дуганов: «Для Хлебникова с его обостренным переживанием стиховой графики вообще было характерно отношение к рукописному листу как к самостоятельной конструктивной единице. В его рукописях мы сталкиваемся, например, с таким крайним выражением этой... тенденции: совершенно чистый лист с надписью “Страница пустоты и благоговения”» [Дуганов 1979: 467].

Типологически близким — и по «функциональному» характеру названия, и по сосредоточенности на воспроизводстве определенного состояния — является и еще одно однострочное стихотворение:

Для дыхания

События: некоторые часы — тишины.

1984

Еще одна характерная особенность текстов-«страниц» — присутствие перформативно-ритуального жеста: обращения, призыва, молитвенной формулы, который понуждает адресата (в частности, читателя) нечто совершить.

Примерами текста-сценария, который предполагает воспроизводство определенного жеста, могут служить два стихотворения о «гербарных» закладках. Первое из них опубликовано — это «Страницы дружбы (стихотворение-взаимодействие)» (1964) «с просьбой вложить между следующими двумя страницами лист, подобранный во время прогулки» [Айги 2001: 29—31]. «Взаимодействие» здесь состоит не только в исполнении предписания «вложить лист», но и в исполнении императива, который есть в тексте: «дотронься».

Второе стихотворение осталось в черновиках, но его логика имеет точки пересечения с опубликованным: это тоже стихотворение для книжного разворота, в нем тоже есть растительная закладка (после заглавия помещен рисунок осиновых листьев, и здесь тоже есть обращенный к адресату императив («взгляни», «не грусти»):

---

примет более конвенциональный вид подзаголовка: «На рождение сына Андрея». В черновике стихотворения о ранах «едины: свет: как будто волны...» (1965) рядом с датой изображена красная рана, в которую вписано перевернутое посвящение: «Алексею хворая». Более внимательное изучение рукописей, без сомнений, позволит найти указания на конкретные обстоятельства и в маргиналиях к другим текстам.



~~Стихи~~ к листу ~~березовому~~ осиновому вложенному в книгу

взгляни  
и не грусти

я так же смертен  
как и ты

[стих — на левой, заглавие — на правой странице]  
1966

Однако императивные формулы появляются и в текстах, предполагающих обращенность к Богу, — в том числе в текстах минимальных, как, например, в стихотворении, которое представляет собой поле, заполненное расположенными под углом друг к другу крестами с краткой формулой-призывом:

откройся!  
ослепи!

В рукописи стихотворения «Пять матрешек» (1966) финальное двустиишие, тоже представляющее собой призыв к Богу, вписано в крест, представляя, таким образом, и молитву, и ответ на нее. В опубликованном тексте этого креста, разумеется, уже нет:

собой  
окружи

[Айги 2001: 34]

Крест в рукописи тем самым получает значение не только знака-идеограммы, в некоторых контекстах субститута слова «Бог», но и жеста — крестного знамения. В качестве такого синкретичного знака-жеста крест появляется в целом ряде стихотворений:

Без бумаги, без голоса

о Восстань:

†

из порезов:

В о с с т а н ь:

без меня: воссияй

словно в поле:

†

Александр Житенев

Утро безлюдное в поле

о:

Ии — сус:  
†

о:

-!..

1967

Проект Рождественской афиши

поле

|

(там знак одиночества  
да Покровительства веяние)

†

Бог и польнь



(и нет между ними травинкой и Богом  
страха как чьей-то провинности)

.

В этом специфическом качестве идеограмма креста появляется и в одном тексте-однострочке:

(о сон мой в розах † сон в листьях белеющих)<sup>8</sup>.

О. Соколова, комментируя образ креста в стихотворении «Заря: шиповник в цвету» (1969), справедливо отмечает, что крест «возникает в тексте как ритуальный и экзистенциальный знак-символ, визуальный маркер» цитаты из С. Кьеркегора и в этом качестве соотносится с универсальной для Айги аван-

---

8 На одном из рукописных листов эта строка появляется вне контекста — как самостоятельный текст-однострок. В корпусе опубликованных стихотворений Г. Айги она появляется в стихотворении «Снег с перерывами» (1973).

гардной стратегией «преодоления» знака, которая проявляется и в поликодовости текста, и в актуализации его прагматического измерения [Соколова 2019: 61]. Но важна не только стратегия «преодоления» знака, но и очевидная «инструментальная» интенция: императивы у Айги призваны воздействовать, они «магичны».

В этой связи еще одной важной чертой минимальных текстов-«страниц» следует считать особый характер иконичности. «Страница» не просто актуализирует ограниченность текстового пространства и его мгновенную обозримость. Она стремится сделать представимым или наглядным отсутствующее. Ввод в рукопись иконического элемента тем самым выявляет сразу несколько границ: словесное и визуальное, текстовое и внетекстовое, реальное и воображаемое. При этом работа с воображаемым кажется особенно важной, поскольку соотносится с религиозными коннотациями поэтического слова у Г. Айги.

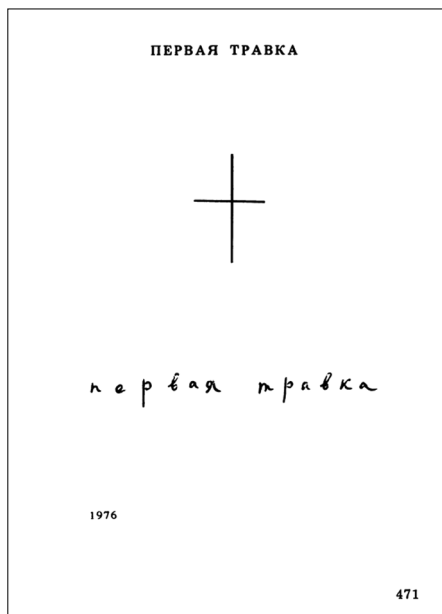
И. Ракуза, комментируя поэтологические высказывания поэта, сочувственно цитирует К. Дедечиуса, сопоставившего однажды Г. Айги и К. Малевича: «Их рефлексы и рефлексии трансцендентны и суть “иконы” некоего состояния сознания. <...> Малевич хотел все заставить “пылать в красках”, Айги — “пылать в речи”. Живопись Малевича иконографична, лирика Айги — литургична» [Ракуза 1998: 56]. При всей условности таких формулировок в них есть рациональный смысл, связанный с вниманием к иконному как принципиально «незрительному».

К. Ичин связала «беспредметность» Г. Айги с целым рядом разнокачественных свойств: с асинтаксизмом, с высокой ролью «пустот» на странице, с опосредованностью связей слов и вещей, с важностью концепта «молчания»: «Выросшая на почве русского футуризма и супрематизма, поэзия Г. Айги в силу краха будетлянской утопии пришла к тому, против чего футуристы бунтовали больше всего, — к религиозной основе слова. Для Айги это означало возвращение к своему источнику, к молитве-молчанию» [Ичин 2019: 373].

В этих параллелях особенно важной кажется отмеченная исследователями попытка Г. Айги означить — и уйти от означивания, поставить предмет перед внутренним оком — и подчеркнуть, что в реальности он совсем иной. Такая логика работы с образом соотносится с наблюдениями Е. Петровской, отметившей в связи с обобщением исследований иконописи у М.-Ж. Мондзен, что в современной культуре в основе зримого всегда лежит незримое: «Икона ничего не изображает. Это очень важный момент, подводящий нас к разговору о современном искусстве. Мондзен убедительно это демонстрирует серией продуманных шагов. <...> Икона не изображает — она только указывает, и все, что мы на ней видим, все так называемые насечки, т.е. движки и отметины, покрывающие поверхность деревянной доски, на которой запечатлено изображение, — это всего лишь векторы, которые направляют наш взгляд. Когда мы смотрим на икону, мы всегда имеем дело с *невидимым*» [Петровская 2010: 25–26].

Именно такое «невидимое», как нам кажется, и связано с минимальными текстами Айги. Поясним свою мысль на примере стихотворения «Первая травка» (1976), опубликованного в сборнике «Отмеченная зима» дважды — в цветном и черно-белом исполнении [Айги 1982: 470–471].

Стихотворение имеет некоторую историю интерпретации. А. Николаева трактует цветовое решение в архетипическом ключе: «“Крест” здесь и сим-



волическое обозначение человека, и символ рождения, модели мира, модель взаимодействия мужского и женского начал. <...> Красный цвет креста — знак восточного начала, где красный цвет символизирует акт рождающегося мира... Черный крест символизирует западное начало, закат... Между этими двумя полюсами... творческий дух поэта» [Николаева 2009: 106—107]. Т. Грауз помещает образ креста в христианский контекст: «Однако как меняется семантика этих стихотворений: если первое (с красным крестом и зеленой надписью) отсылает к возрождению природы и воскрешению жизни... то второе стихотворение, где те же самые слова и знаки, проявленные в черном свете, говорят, как мне думается, о смерти...

И здесь первая травка — это те смертные, которые уходят от нас в иной мир» [Грауз 2016—2018].

Обе версии объединяет стремление найти смысл по ту сторону того, что непосредственно дано. Между тем использование рукописного цветного текста — единственный раз во всей книге — само по себе достаточно сильный жест, и ему стоит уделить внимание. Зеленый цвет в этом случае имеет *денотативный* смысл: он предлагает увидеть траву в словосочетании, которое ее обозначает, а рукописность (неровность букв, разрывы между ними, разноразмерность выносных элементов) имеет смысл *индексальный*: она указывает на «фактуру» молодой травы.

В этом смысле к рассматриваемому примеру кажется применимым понятие «экземплификации», в которой, как отмечает А. Компаньон, «сливаются и *индекс* (знак, мотивированный каузальным отношением) и *икон* (знак, мотивированный отношением аналогии). <...> Экземплификация — это референция через образец (sample), отсылающая к некоторой особенности этого образца» [Компаньон 2001: 221—222]. В этом случае в числе таких особенностей оказываются спутанность и разнонаправленность редких и коротких побегов. Текст-«страница» должен тем самым вызывать ощущение присутствия предмета без его описания и без апелляции к его изображению. Он учит видеть не видя.

В разбираемом примере нужного эффекта позволяет достичь отсылка к конкретному почерку, который в пространстве текста-«страницы» и есть «первая травка», указание на стоящее за книгой пространство черновиков — витальное и аутентичное. В этом смысле содержание текста можно связывать не только с семантикой креста, но и с «рукописностью», «непечатностью», с «произрастающим», как трава, словом.

Таким образом, жанровая семантика «страницы» у Г. Айги может быть охарактеризована следующими признаками: это медитативно-созерцательный текст, предполагающий лирическое сосредоточение; для него характерна установка на «событийность» переживания, выстраивание вокруг жеста, перфор-

матива; в «странице» маркирована «словесность» текста и его пространственная обозримость, значимо обыгрывание границ данного и воображаемого.

В. Марков в своем «Трактате об одностроке» отмечает его «амбиверальные возможности», связанные с расширением до «двустрока» и сужением до «однослова» соотносительность с проблематикой «поэтического молчания», говорит о «концентрате, мелчке и намеке» как «основных способах применения однострока» [Марков 1963: 251]. Все эти выводы применимы к и однострокам у Г. Айги — с той немаловажной поправкой, что слово здесь старается перерасти само себя — стать вещью, действием, ситуацией, и минимальность используемых средств прямо нацелена на достижение этой задачи.

## Библиография / References

- [Айги 1982] — Айги Г. Отмеченная зима. Париж: Синтаксис, 1982.  
(Aygi G. Otmechennaya zima. Paris, 1982.)
- [Айги 2001] — Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб.: Лимбус Пресс, 2001.  
(Aygi G. Razgovor na rasstoyanii: Stat'i, esse, besedy, stikhi. Saint Petersburg, 2001.)
- [Айги 2014] — Айги Г. Расположение счастья: Книга стихов / Реконстр. Н. Азаровой, Т. Грауз. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2014.  
(Aygi G. Raspolozhenie schast'ya: Kniga stikhov / Recon. by N. Azarova, T. Grauz. Moscow, 2014.)
- [Айги 2009] — Айги Г. Собрание сочинений. Чебоксары: Чувашское книжное изд-во, 2009.  
(Aygi G. Sobranie sochineniy. Cheboksary, 2009.)
- [Азарова 2008] — Азарова Н.М. Запись: на границе философского и поэтического текста (из работы с архивом Г. Айги) // Новое литературное обозрение. 2008. № 93. С. 261—280.  
(Azarova N.M. Zapis': na granitse filosofskogo i poeticheskogo teksta (iz raboty s arkhivom G. Aygi) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2008. № 93. P. 261—280.)
- [Бабенко 2003] — Бабенко Н.Г. Семантический комплекс «молчание/немота/тишина» в языке русской поэзии второй половины XX века // Балтийский филологический курьер. 2003. № 2. С. 69—89.  
(Babenko N.G. Semanticheskij kompleks "molchanie/nemota/tishina" v yazyke russkoy poezii vtoroy poloviny XX veka // Baltiyskiy filologicheskij kur'er. 2003. № 2. P. 69—89.)
- [Грауз 2016—2018] — Грауз Т. Слово. Буква. Образ. О визуальном в поэзии. 2016—2018 (<https://discours.io/articles/theory/slovo-bukva-obraz-o-vizualnom-v-poezii> (дата обращения: 09.01.2021)).  
(Grauz T. Slovo. Bukva. Obraz. O vizual'nom v poezii. 2016—2018 (<https://discours.io/articles/theory/slovo-bukva-obraz-o-vizualnom-v-poezii> (accessed: 09.01.2021)).)
- [Дуганов 1979] — Дуганов Р.В. К реконструкции поэмы Хлебникова «Ночь в окопе» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1979. Т. XXXVIII. № 5. С. 458—470.  
(Duganov R.V. K rekonstrukcii poemy Khebnikova "Noch' v okope" // Izvestiya AN USSR. Seriya literatury i yazyka. 1979. Vol. XXXVIII. № 5. P. 458—470.)
- [Ингольд 2009] — Ингольд Ф.Ф. Из речи, произнесенной на церемонии по поводу вручения Премии Петрарки Геннадия Айги // Айги Г. Собрание сочинений: В 7 т. / Сост. Г. Айги и А. Макаров-Кротков. Т. 5. М.: Гилея, 2009. С. 9—16.  
(Ingold F.F. Iz rechi, proiznesennoy na tseremonii po povodu vrucheniya Premii Petrarki Gennadiyu Aygi // Aygi G. Sobranie sochineniy: In 7 vols. Ed. by G. Aygi, A. Makarov-Krotkov. Vol. 5. Moscow, 2009. P. 9—16.)
- [Ичин 2019] — Ичин К. Беспредметное слово Г. Айги: диалог с К. Малевичем // Энергия кризиса. Сборник в честь Игоря Павловича Смирнова / Под ред. И. Калинин, К. Ичин. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 364—373.  
(Ichin K. Bespredmetnoe slovo G. Aygi: dialog s K. Malevichem // Energiya krizisa. Sbornik

- v chest' Igorya Pavlovicha Smirnova / Ed. by I. Kalinin, K. Ičin. Moscow, 2019. P. 364—373.)
- [Компаньон 2001] — *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001.
- (*Compagnon A.* Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun. Moscow, 2001. — In Russ.)
- [Кузьмин 2016] — *Кузьмин Д.* Русский моностик. Очерк истории и теории. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- (*Kuz'min D.* Russkiy monostikh. Ocherk istorii i teorii. Moscow, 2016.)
- [Кулаков 1997] — *Кулаков В.* Минимализм: стратегия и тактика // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 258—261.
- (*Kulakov V.* Minimalizm: strategiya i taktika // Novoe literaturnoe obozrenie. 1997. № 23. P. 258—261.)
- [Марков 1963] — *Марков В.Ф.* Трактат об одностроке // Воздушные пути. 1963. № 3. С. 245—258.
- (*Markov V.F.* Traktat ob odnostroke // Vozdushnye puti. 1963. №3. P. 245—258.)
- [Николаева 2009] — *Николаева А.Н.* Знак креста в поэтике Айги // Творчество Геннадия Айги: литературно-художественная традиция и неоавангард. Материалы международной конференции: Тезисы, статьи, эссе. Чебоксары, 2009. С. 105—107.
- (*Nikolaeva A.N.* Znak kresta v poetike Aygi // Tvorchestvo Gennadiya Aygi: literaturno-khudozhestvennaya traditsiya i neoavangard. Materialy mezhdunarodnoy konferentsii: Tezisy, stat'i, esse. Cheboksary, 2009. P. 105—107.)
- [Новиков 2009] — *Новиков В.* Поэзия 100 процентов // Айги Г. Собрание сочинений: В 7 т. / Сост. Г. Айги и А. Макаров-Кротков. Т. 2. М.: Гилея, 2009. С. 7—21.
- (*Novikov V.* Poeziya 100 protsentov // Aygi G. Sobranie sochineniy: In 7 vols. Ed. by G. Aygi, A. Makarov-Krotkov. Vol. 2. Moscow, 2009. P. 7—21.)
- [Орлицкий 2016] — *Орлицкий Ю.Б.* Проза поэта Геннадия Айги // Russian Literature. 2016. Vol. 79—80. P. 195—206.
- (*Orlitskiy Yu.B.* Proza poeta Gennadiya Aygi // Russian Literature. 2016. Vol. 79—80. P. 195—206.)
- [Петровская 2010] — *Петровская Е.* Теория образа. М.: РГГУ, 2010.
- (*Petrovskaya E.* Teoriya obraza. Moscow, 2010.)
- [Ракуза 1998] — *Ракуза И.* Лирический супрематизм Г. Айги // Литературное обозрение. 1998. № 5—6. С. 55—59.
- (*Rakuza I.* Liricheskiy suprematizm G. Aygi // Literaturnoe obozrenie. 1998. № 5—6. P. 55—59.)
- [Сигей 1998] — *Сигей С.В.* Фрагменты полной формы // Новое литературное обозрение. 1998. № 5. С. 281—292.
- (*Sigey S.V.* Fragmenty polnoy formy // Novoe literaturnoe obozrenie. 1998. № 5. P. 281—292.)
- [Соколова 2019] — *Соколова О.* От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. М.: Культурная революция, 2019.
- (*Sokolova O.* Ot avangarda k neoavangardu: yazyk, sub"ektivnost', kul'turnye perenosy. Moscow, 2019.)
- [Янечек 1997] — *Янечек Дж.* Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 246—257.
- (*Janecek G.* Minimalism in contemporary Russian poetry: Vsevolod Nekrasov and others // Novoe literaturnoe obozrenie. 1997. № 23. P. 246—257. — In Russ.)
- [Grübel 2001] — *Grübel R.* Der Text als Embryo. Aus der Vorgeschichte des russischen Minimalismus: Vasilij Rozanovs frühe Prosaminiaturen // Wiener Slawistischer Almanach. 2001. S.-Bd. 51 / Hrsg. von Goller M., Witte G. Minimalismus zwischen Leere und Exzess. S. 51—78.
- [Hansen-Löve 2001] — *Hansen-Löve A.* Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden // Wiener Slawistischer Almanach. 2001. S.-Bd. 51 / Hrsg. von Goller M., Witte G. Minimalismus zwischen Leere und Exzess. S. 133—186.
- [Paperny 2001] — *Paperny V.* Minimalism, Ascetism, and Russian Culture // Wiener Slawistischer Almanach. 2001. S.-Bd. 51 / Hrsg. von Goller M., Witte G. Minimalismus zwischen Leere und Exzess. S. 391—402.

# Прочтения

Евгений Сошкин

## Правило левой щеки:

О НЕВОЛЬНЫХ КОНЪЕКТУРАХ ПРИ ЦИТИРОВАНИИ  
ПО ПАМЯТИ В СВЕТЕ СТАТИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Evgeny Soshkin

The Law of the Left Cheek: On Involuntary Conjectures while Quoting from Memory  
in Light of Statistical Analysis

**Евгений Сошкин** (Свободный университет в Москве, преподаватель; PhD) e\_soshkin@yahoo.com.

**Evgeny Soshkin** (PhD; Lecturer at the Free University in Moscow) e\_soshkin@yahoo.com.

**Ключевые слова:** точные методы в литературоведении, статистический анализ, электронные базы данных, постулат о непротivлении злу, логоцентризм, парафраз, правоприоритетность, цитата

**Key words:** quote, paraphrase, precise methods in literary studies, statistical analysis, electronic databases, postulate of non-resistance to evil, logocentrism, priority to the right

УДК: 82+311.21+303.71

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_263

UDC: 82+311.21+303.71

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_263

В статье рассматривается типовая ошибка в парафразах из Нагорной проповеди в текстах русских авторов XIX—XXI веков: примерно в 50% случаев призыв подставить ударившему по правой щеке другую щеку воспроизводится с перестановкой правой и левой щек. С помощью электронных баз данных (Национального корпуса русского языка и Национальной электронной библиотеки) автор статьи выявляет статистическое отклонение в частотности этой ошибки по сравнению с общей частотностью перечислительных конструкций, в которых из двух симметричных элементов, определяемых по признаку правизны/левизны, *левый* предшествует *правому*. На основе этого отклонения делается вывод о вероятном неслучайном характере исследуемой типовой ошибки и выдвигается гипотеза о ее специфической причине.

This article examines the typical mistakes in paraphrases from the Sermon on the Mount in texts by Russian authors of the 19<sup>th</sup>—21<sup>st</sup> centuries. In around 50% of cases, the call to turn the other cheek towards someone who hit you on your right cheek is reproduced mixing up the right and left cheeks. With the help of an electronic database (the National Corpus of the Russian Language and the National Electronic Library), the article's author uncovers a statistical deviation in the frequency of this error in comparison with the total frequency of enumeration constructions, in which from two symmetrical elements defined by the characteristic of right and left, the "left" will take precedence over "right." On the basis of this deviation, a conclusion is drawn about the probable non-random nature of the studied typical error, and hypothesis is put forward about its probable cause.

Одна из разновидностей маркированного «чужого слова» в литературе (поэзии, беллетристике и всякого рода нон-фикшен, исключая научную прозу) — это расхожая цитата или парафраза из популярного произведения, священного/литургического текста или другого общеизвестного источника. Иногда такие цитатные вкрапления звучат в специфическом контексте, меняющем их исходный смысл (например, в речах персонажей низкого миметического модуса, в терминологии Нортропа Фрая), или же обеспечивают мотивировку использования архаичных средств выразительности, но по преимуществу они выполняют те же функции, что и в научных или обучающих текстах, от которых изящная словесность, по сути дела, и переняла навык цитирования: служат апелляцией к авторитетному источнику ради усиления некоторых утверждений или емкой формулой, заостряющей авторскую мысль.

Характерной особенностью цитации в художественном тексте является ее неточность, в одних случаях намеренная, заключающая в себе иронию, в других же заведомо неумышленная; о ней-то здесь и пойдет речь. Причина таких невольных искажений, по-видимому, лежит в психологической плоскости: если цитируемый текст мыслится как неотъемлемая часть культурного багажа, общего для автора и читателя, а распознавание цитаты читателем призвано служить проверкой на его принадлежность к целевой аудитории текста, то и цитация должна производиться автором по памяти, без сверки с книжным источником.

Можно предположить, что основной массив неточных цитат приходится на цитирование секулярных текстов, чье дословное заучивание и, главное, регулярное воспроизведение, как правило, не диктовалось жесткими предписаниями. Тем, однако, примечательней искажение знаменитой евангельской формулы — одного из двух вариантов *постулата о непротивлении злу* (далее — ПНЗ), широко распространенное в русской (а может быть, и не только русской) словесности. В отличие от незначительных неточностей в цитатах из литературной классики, сводящихся главным образом к подмене семантически второстепенных и оттого хуже запоминающихся единиц текста другими, формально и содержательно сходными с ними, искажение этой формулы, как я постараюсь показать, в части случаев представляет собой не простую ошибку памяти, а вполне рациональную, хотя и безотчетную, конъектуру.

Мой подход заключается в использовании электронных баз данных с позиций так называемого точного литературоведения, созданного Борисом Ярхо и его последователями. В отличие от традиционных методов интерпретации, сравнительный количественный анализ примеров, найденных в некотором корпусе текстов по ключевым словам, вправе претендовать — с известной степенью приближения — на формальную доказательность. Моя гипотеза относительно тех или иных взаимоисключающих причин искажения евангельской формулы, по-видимому, не может быть проверена для того или иного отдельно взятого примера, но я надеюсь продемонстрировать, что для всего корпуса найденных примеров можно достоверно определить доленое распределение этих причин.

ПНЗ фигурирует в двух синоптических Евангелиях — от Матфея, в составе Нагорной проповеди:



Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб.

А я говорю вам: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую (Мф. 5:38—39)<sup>1</sup>;

и от Луки:

Ударившему тебя по щеке подставь и другую; и отнимающему у тебя верхнюю одежду не препятствуй взять и рубашку (Лк. 6:29)<sup>2</sup>.

В русской интеллектуальной истории ПНЗ приобрел особую значимость благодаря Льву Толстому, в чьей нравственной доктрине он предстает квинт-эссенцией христианской религии как таковой. К ПНЗ Толстой апеллирует или воспроизводит его во многих своих сочинениях разных жанров<sup>3</sup>, в некоторых из них — по несколько или по многу раз. Толстой ставит ПНЗ на первое место среди *положительных догматов Христа* (то есть предписывающих действия либо отказ от действий, а не отрицающих сущности)<sup>4</sup>. Очевидно, в качестве, так сказать, эталона евангельского слова Толстой избирает именно ПНЗ (по Евангелию от Матфея) объектом стилистической пародии в письме к В.Г. Черткову от 18 марта 1889 года (с тем чтобы проиллюстрировать свою мысль о недопустимости *невучеого фальшивого тона* в коллективном сочинении о Будде, соавтором которого являлся и сам)<sup>5</sup>. Своей идее об уникальном и централь-

- 
- 1 Ср. в греческом оригинале (по изданию Весткотта и Хорта): «Ἰκούσατε ὅτι ἐρρήθη Ὀφθαλμὸν ἀντὶ ὀφθαλμοῦ καὶ δόντα ἀντὶ ὀδόντος. Ἐγὼ δὲ λέγω ὑμῖν μὴ ἀντιστῆναι τῷ πονηρῷ ἀλλ' ὅστις σε ῥαπίζει εἰς τὴν δεξιὰ ἢ σιαγόνα [σου], στρέψον αὐτῷ καὶ τὴν ἄλλην»; в Вульгате: «Audistis quia dictum est: Oculum pro oculo, et dentem pro dente. Ego autem dico vobis, non resistere malo: sed si quis te percusserit in dexteram maxillam tuam, praebe illi et alteram»; в Библии короля Якова: «Ye have heard that it hath been said, An eye for an eye, and a tooth for a tooth: But I say unto you, That ye resist not evil: but whosoever shall smite thee on thy right cheek, turn to him the other also»; в церковно-славянском переводе: «Слышасте, яко речено бысть: око за око, и зуб за зуб. Аз же глаголю вам не противитися злу: но аще ты кто ударит в десную твою ланиту, обрати ему и другую»; в переводе В.А. Жуковского: «Слышали, что было сказано: око за око, зуб за зуб. А я говорю вам: не противься злу; и если кто ударит в десную ланиту тебя, обрати ему и другую».
  - 2 Ср. в греческом оригинале (по изданию Весткотта и Хорта): «τῷ τὸ ποντὶ σε ἐπὶ τὴν σιαγόνα πάρεχε καὶ τὴν ἄλλην, καὶ ἀπὸ τοῦ αἵροντός σου τὸ ἱμάτιον καὶ τὸν χιτῶνα μὴ κολύσῃς»; в Вульгате: «Et qui te percutit in maxillam, praebe et alteram. Et ab eo qui aufert tibi vestimentum, etiam tunicam noli prohibere»; в Библии короля Якова: «And unto him that smiteth thee on the *one* cheek offer also the other; and him that taketh away thy cloke forbid not to *take thy coat* also»; в церковнославянском переводе: «Бьющему ты в ланиту, подаждь и другую: и у взимающаго ти ризу, и срачицу не возбрани»; в переводе В.А. Жуковского: «Биющему тебя в ланиту, подставь и другую; и берущему у тебя ризу, не откажи и в сорочке».
  - 3 Таковы «Анна Каренина» (1877), «Соединение и перевод четырех Евангелий» (1882), «В чем моя вера?» (1884), «Где любовь, там и Бог» (1885), «Царство Божие внутри вас, или Христианство не как мистическое учение, а как новое жизнепонимание» (1893), «Воскресение» (1899), «Рабство нашего времени» (1900), «Закон насилия и закон любви» (1908), «Учение Христа, изложенное для детей» (1908), «Круг чтения» (1886—1910), письмо И.Б. Файнерману от 18 или 19 июля 1894 г. и другие.
  - 4 См. в записях на отдельных листах (1879—1880): [Толстой 1928—1958 ХС: 201].
  - 5 «...Тон этот вообще дурен, но еще простителен, когда нет никакого содержания или содержание пошлое, но при той значительности содержания Буд[ды] он ужасен. Точно как если бы Еванг[елие] написа[ть] так: А коль в щеку сразит тебя злой лихой человек, ты подставь ему, добрый молодец, и другую щеку, не жалеючи и т.п.» [Толстой 1928—1958 LXXXVI: 222].

ном месте ПНЗ в христианстве Толстой находил подтверждение и в его беспрецедентности по отношению к принципам иудаизма, о чем он судил на основе общения с московским (на тот момент) раввином Шломо Минором (Залкиндом, 1826—1900):

Поставить машину, затопить паровик, пустить в ход, но не надеть передаточного ремня — это самое сделано с учением Христа, когда стали учить, что можно быть христианином, не исполняя положение о непротивлении злу.

Я недавно с еврейским раввином читал V главу Матфея. Почти при всяком изречении раввин говорил: это есть в Библии, это есть в Талмуде, и указывал мне в Библии и Талмуде весьма близкие изречения к изречениям Нагорной проповеди. Но когда мы дошли до стиха о непротивлении злу, он не сказал: и это есть в Талмуде, а только спросил меня с усмешкой: — И христиане исполняют это? Подставляют другую щеку? — Мне нечего было отвечать, тем более что я знал, что в это самое время христиане не только не подставляли щеки, но били евреев по подставленной щеке. Но мне интересно было знать, есть ли что-нибудь подобное в Библии или Талмуде, и я спросил его об этом. Он сказал: — Нет, этого нет, но вы скажите, исполняют ли христиане этот закон? — Вопросом этим он говорил мне, что присутствие такого правила в христианском законе, которое не только никем не исполняется, но которое сами христиане признают неисполнимым, есть признание неразумности и ненужности этого правила. И я не мог ничего отвечать ему («В чем моя вера?», 1884) [Толстой 1928—1958 XXIII: 315—316]<sup>6</sup>.

В рамках совсем иного дискурса — уже не антицерковного, но антихристианского — рассматривает ПНЗ в качестве квинтэссенции христианского вероучения В. Розанов в заметке «Еще о “сыне” в отношении “Отца”» в книге «Апокалипсис нашего времени» (1917—1918)<sup>7</sup>.

Однако, несмотря на свое исключительное значение в толстовском и последующем понимании христианства, ПНЗ часто воспроизводился ошибочно и во времена Толстого, и впоследствии.

Все примеры распадаются на две категории, в одной из которых щека, принявшая первый удар, и щека, подставляемая для второго удара, охарактеризованы по признаку правизны/левизны, а в другой не охарактеризованы. Поскольку, однако, в Евангелии от Матфея по этому признаку буквально охарактеризована только правая щека, принявшая первый удар, тогда как левая щека, подставляемая для второго удара, названа — так же, как в Евангелии от Луки, — *другою щекой*, примеры из второй категории нельзя считать восходящими непременно к Евангелию от Луки<sup>8</sup>. Широко распространенная ошибка, о которой здесь пойдет речь, встречается в примерах, относящихся к первой из вышеназванных категорий; она заключается в том, что вместо *правой щеки*, по которой пришелся гипотетический удар, говорится о левой,

6 Суждение толстовского собеседника оспорили бы даже христианские экзегеты, указав на известные места из Книги пророка Исайи и Плача Иеремии: «Я предал хребет Мой биющим и ланиты Мои поражающим; лица Моего не закрывал от поруганий и оплевания» (Ис. 50:6); «Благо человеку, когда он несет иго в юности своей... подставляет ланиту свою биющему его, пресыщается поношением» (Плач 27—31).

7 См.: [Розанов 2000: 41—42].

8 Единственное исключение составляет пример из рассказа Толстого «Где любовь, там и Бог», в котором Евангелие от Луки упоминается прямо и цитируется дословно.

а *другою щекой*, которую надлежит смиренно подставить в ответ, оказывается, соответственно, правая<sup>9</sup>.

Исследуемые примеры были найдены в Основном и Поэтическом подкорпусах Национального корпуса русского языка (далее — НКРЯ)<sup>10</sup> по запросам на все словоформы глагола *подставлять/подставить*, включая причастные и деепричастные формы, а также на словосочетания *правая щека* и *левая щека* во всех грамматических формах<sup>11</sup>. Благодаря сочетанию этих двух групп запросов, результаты которых в основной своей массе пересекаются, были выявлены, с одной стороны, такие примеры, в которых вместо *щеки* фигурирует другое слово (например, архаичная *ланита*), которое порой знаменует снижение стилового регистра и имеет другую референцию (например, *скула*, *ухо*), а с другой — такие, в которых используется глагол *обратить*, а не *подставить*. Вместе с тем гипотетические примеры, содержащие обе аномалии, остались невыявленными.

Прежде чем перейти к комплексному изучению найденных примеров, нельзя не сделать оговорку о том, что на текущий момент НКРЯ, к сожалению, не дает вполне удовлетворительной картины в масштабах истории русской словесности. С одной стороны, наследие многих известных авторов и даже первоочередных классиков, начиная с того же Толстого, охвачено здесь неполно<sup>12</sup>; за рамками НКРЯ остались и подшивки важнейших журналов и альманахов, литературных и гуманитарных, за два с лишним века. С другой стороны, су-

- 9 Нужно заметить, что в подавляющем большинстве обнаруженных мной примеров апелляции к ПНЗ в литературных текстах (не считая случаев дословной цитации Евангелия от Матфея) содержится глагол *подставлять* из синодального перевода Евангелия от Луки, а не *обращать* из синодального перевода Евангелия от Матфея. Это, однако, свидетельствует не о том, что источником цитации является именно Евангелие от Луки, а лишь о том, что обиходный глагол *подставлять* оказывается предпочтительней архаизирующего глагола *обращать*. В некоторых случаях, впрочем, частные стилистические задачи подсказывают автору противоположный, архаизирующий выбор, и тогда из церковно-славянского перевода заимствуются слова *ще* и *ланита*.
- 10 См.: [ruscorpora.ru/new/search-main.html](http://ruscorpora.ru/new/search-main.html). Все результаты поисковых запросов в электронных базах данных, анализируемые далее, получены в марте 2020 года.
- 11 Я не стремился выяснить, насколько распространена такая ошибка за пределами русской словесности: постановка этого вопроса потребовала бы совершенно иных масштабов исследования. Тем не менее по ходу работы мне встречались примеры ошибочной цитации Евангелия от Матфея в переводных текстах, принадлежащих к весьма далекому друг от друга историческим эпохам. Так, персидско-арабский ученый IX века Абу Ханифа ад-Динавари приписывает шаху Хосрову I такие слова: «Как могут христиане выдержать оборону, если, по их вере, тот, кого ударят в левую щеку, должен подставить правую?» (цит. по: [Фирдоуси 1989: 604]). А вот фрагмент речи Юлиуса Штрейхера, произнесенной 10 ноября 1938 года и напечатанной в его же газете «Дер Штюрмер» (здесь ПНЗ привлекается уже не как чужая и чуждая ценность, а как своя, впитанная с молоком матери): «С колыбели еврея не только не учат таким истинам, каким учим мы, как: “Люби ближнего, как самого себя”, или “Если тебя ударят по левой щеке, подставь правую”, но, наоборот, ему говорят: “С не евреем ты можешь делать все, что ты хочешь”» (цит. по: [Нюрнбергский процесс 1996: 385]).
- 12 Так, результаты поиска в НКРЯ не включают парафразу ПНЗ по Евангелию от Матфея в рассказе «Шут Палечек», оставленного Толстым за пределами «Детского круга чтения» (1907), а также в воспоминаниях В.И. Алексеева об обстоятельствах, предшествовавших написанию Толстым в марте 1881 года письма к Александру III с призывом не казнить убийц своего отца (см.: [Толстой 1928—1958 LXIII: 53]).

щественную долю Основного подкорпуса составляет вполне маргинальная продукция последних десятилетий, от газетных публикаций до расшифровок радиобесед и реплик участников сетевых форумов, то есть такие материалы, которым было бы уместнее находиться в специализированных подкорпусах, в частности Газетном или Мультимедийном. Правда, НКРЯ предлагает широкий ассортимент поисковых настроек, позволяющих отфильтровать ненужные результаты, но я предпочел сделать это апостериорно и «вручную», страхуясь от системных ошибок.

Лишь в одном примере контекст позволяет заподозрить намеренное искажение при цитации. Он содержится в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (ч. 1, 1865):

Пришел какой-то пасмурный  
Мужик с скулой свороченной,  
Направо всё глядит:  
— Хожу я за медведями,  
И счастье мне великое:  
Троих моих товарищей  
Сломали мишуки,  
А я живу, бог милостив!

«А ну-ка влево глянь?»

Не глянул, как ни пробовал,  
Какие рожи страшные  
Ни корчил мужичок:  
— Свернула мне медведица  
Маненичко скулу! —  
«А ты с другой померяйся,  
Подставь ей щеку правую —  
Поправит...» — Посмеялися,  
Однако поднесли.

[Некрасов 1982: 56]

«Ошибочность» этого примера обусловлена каламбурным приемом: *правую — поправит*. В черновой редакции парафразы была верна своему источнику:

...Не глянул, как ни пробовал,  
Какие рожи страшные  
Ни корчил, — рассмеялася  
Досужая толпа.  
— Нет, не могу, родимые[,]  
Свернула мне медведица  
Маненичко скулу! —  
«А ты с другой померяйся,  
Подставь ей щеку левую [—]  
Поправит...» — Посмеялися  
Над ним, однако сжалились [—]  
Стаканчик поднесли.

[Там же: 317]

Вероятно, поэт рассудил, что первоначальный вариант игры слов (*левую — поправит*) чересчур утончен — по крайней мере, для пьяной беседы мужиков.

Еще один пример я исключил как спорный, то есть поддающийся интерпретации в качестве как «правильного», так и «ошибочного». Он содержится в мемуарной книге Андрея Белого «Начало века» (1933): «Являлся подставить и левую щеку и правую, подписываясь под насмешками и правой и левой ногой и рукой» [Белый 1990: 83]. Поскольку речь идет не о реакции на неспровоцированную обиду, а об изначальном стремлении быть обиженным, эту фразу можно понимать как в том смысле, что персонаж мемуаров (Михаил Эртель) сам напрашивается на удар сперва по левой щеке, а затем и по правой (и тогда евангельская очередность пощечин перевернута), так и в том смысле, что он, даже не получив пощечины справа, подставляет другую, левую щеку в согласии с буквой Евангелия, но этим не ограничивается и подставляет следом правую щеку.

Об остальных результатах можно утверждать, что путаница между правой и левой щекой обусловлена цитацией по памяти. По этой причине из числа результатов, путаницы не содержащих, я исключил 4 случая дословной, развернутой и забранной в кавычки цитации — явно не по памяти, а по книге<sup>13</sup>, и 9 случаев, когда цитирует профессионал, едва ли вообще способный допустить здесь ошибку. К профессионалам я отнес, помимо священников и богословов, также и Льва Толстого как религиозного мыслителя, избравшего ПНЗ краеугольным камнем своего учения. Кроме того, я исключил два примера из недатированной блокнотной записи Венедикта Ерофеева, в которых правильная цитация детерминирована приемом: «Не возьму моральной потери, но и подставлять левую щеку потом не буду. Попробую забыть и “перестрадать”». Пусть левая твоя щека не ведает, что тебя съездили по правой» [Ерофеев 2001: 315]<sup>14</sup>. Только за счет канонической очередности щек здесь оказывается возможной контаминация ПНЗ и другого поучения из Нагорной проповеди, в котором тоже тематизируются симметричные части тела — правая и левая: «У тебя же, когда творишь милостыню, пусть левая рука твоя не знает, что делает правая» (Мф. 6:3)<sup>15</sup>.

Таким образом, из общего числа релевантных результатов я исключил 17. Оставшихся примеров насчитывается общим числом 33. В 16 из них поучение Христа передается правильно<sup>16</sup> и в 17 — ошибочно, с «перестановкой» правой

13 В текстах Е.И. Рерих («Письма в Европу», 1931—1935), Б.Б. Вахтина («Человеческое вещество?», 1978), Е.Я. Весника («Дарю, что помню», 3-е изд., 1997) и О.И. Новиковой («Мне страшно, или Третий роман», 2003).

14 Закавыченный глагол «перестрадать» очевидным образом реминисцирует знаменитую оговорку Каренина — «*пелестрадал*». Мотивирует эту реминисценцию фраза, появляющаяся позднее в той же, IV части романа: «“И ударившему в правую щеку подставь левую, и снявшему кафтан отдай рубашку”, — подумал Алексей Александрович» [Толстой 1928—1958 XVIII: 454].

15 Ср. другую запись Ерофеева, в которой пародируется уже одно только это поучение: «Не замечать за собой ничего дурного. Пусть левая твоя ноздря не ведает, куда сморкнулась правая» [Ерофеев 2001: 314].

16 В сочинениях: 1) И.И. Лажечникова («Последний Новик», 1833); 2—3) В.М. Гаршина («Ночь», 1880; «Надежда Николаевна», 1885); 4) Д.С. Мережковского («Смерть богов. Юлиан Отступник», 1892); 5) А.П. Чехова («Мужики», 1897); 6) А.Б. Мариенгофа («Циники», 1928); 7) Г.В. Адамовича («Мережковский», 1934—1935); 8) И.А. Бунина («Освобождение Толстого», 1937); 9) А.С. Макаренко (««О коммунистической этике»», 1939); 10) Б.А. Можяева («Живой», 1964—1965); 11) А.Г. Наймана («Славный

и левой щеки<sup>17</sup>, что дает нам соотношение 1:1,06 в пользу «ошибочных» результатов. В каждой из этих двух групп «правильные» и «ошибочные» результаты распределяются по хронологической оси более или менее равномерно.

Хотя большинство текстов, содержащих примеры второй группы, публиковались многократно, ошибка в передаче слов Христа, по-видимому, никогда не привлекала ни редакторского, ни цензорского внимания. Между тем зачастую в силу контекста она выглядит довольно курьезно: персонаж допускает ее, будто бы читая вслух раскрытое Евангелие (Скиталец, «За тюремной стеной», 1902)<sup>18</sup>; неверно цитирующий Христа персонаж является священником («Верую!» Шукшина) или набожной христианкой (А. Терц, «Спокойной ночи», 1984); ошибочная парафраза Евангелия неоднократно выходит из-под пера редактора собрания сочинений Толстого и автора нескольких десятков статей и заметок о нем А. Луначарского («О чести», 1905; «Толстой и Маркс», 1924)<sup>19</sup>; такая ошибочная парафраза появляется на страницах сочинения о русских иконах, предмет которого, казалось бы, предполагает в авторе твердое знание главнейших священных текстов («Письма из Русского музея» Солоухина). Пожалуй, самый забавный в ряду этих примеров — реплика знаменитого проповедника, вождя Реформации Андреаса Карлштадта в пьесе Леонида Оболенского «Томас Мюнцер» (1882): «Нет, мой Христос, мой Бог, сказал иное: / Он повелел отнявшему рубашку / Отдать другую, повелел ланиту / Он правую подставить, если гневно / Тебя ударили по левой!..» [Оболенский 1882: 37]. Путаница при цитировании Евангелия от Матфея имеет место даже в академическом учебнике (хотя, конечно же, в научной и учебной литературе это редкое исключение): тезис Ивана Грозного передается здесь так, что будто бы государю, в отличие от святителя, не подобает «подставить правую ланиту вслед за левой» [Ильин, Ахиезер 2000: 48]. Между тем в первом послании Курбскому читаем: «И аще убо царю се прилично: иже биющеу в ланиту обрати другую?» [Переписка 1979: 24].

---

конец бесславных поколений», 1998); 12) В.А. Шарова («Воскрешение Лазаря», 2002); 13) А.А. Проханова («Господин Гексоген», 2002); 14) О. Гладова («Любовь стратегического назначения», 2004); 15) Д.И. Рубиной («Белая голубка Кордовы», 2009); 16) Е.Ю. Завершневой («Высотка», 2012).

- 17) В сочинениях: 1) В.Г. Короленко (письмо К.Н. Вентцелю, 9 мая 1889); 2—3) Д.С. Мережковского («Смерть богов. Юлиан Отступник», 1892; «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», 1901); 4) Л.А. Чарской («Записки институтки», 1901); 5) С.С. Юшкевича («Король. Пьеса в четырех действиях», 1906); 6) М.П. Арцыбашева («Санин», 1907); 7) Л.Н. Андреева («Правила добра», 1911); 8) А.Н. Будищева («Была ночь», 1913); 9) А.Н. Крылова («Памяти Леонида Исааковича Манделъштама», 1944); 10—11) А.Б. Мариенгофа («Это вам, потомки!», 2-я пол. 1950-х, — дважды); 12) В.А. Солоухина («Письма из Русского музея», 1966); 13) А.А. и Г.А. Вайнеров («Я, следовательно...», 1968); 14) В.М. Шукшина («Верую!», 1970); 15) В.С. Токаревой («Один из нас», 1994); 16) М.Н. Задорнова («Фантазии сатирика», 2001); 17) А.И. Слаповского («Висельник», 2004).
- 18) Быков, ухмыляясь, берет евангелие на русском языке, развертывает его своими короткими и толстыми пальцами и медленно читает вслух: — «Бог есть любовь...» И задумывается. — То-то и есть! — снисходительно говорит ему Эйко. — Ведь не понимаешь, что оно и к чему сказано? — «Кто имеет две одежды, — продолжает надзиратель, — отдай одну нищему и, если кто ударит тебя в левую щеку, подставь ему и другую!». Тут Быков торжествующе смотрит на Эйко. — Вот как надо-то! — говорит он, ткнув корявым пальцем в книгу» [Скиталец 1960: 112].
- 19) Нужно, впрочем, заметить, что халтурность писательской и номинальность редакторской деятельности наркома просвещения хорошо известны.

Характерно, что в ряде случаев ошибочная парафраза остается незамеченной при вторичной цитации, причем в критическом или пародийном контексте, и воспроизводится без какой-либо рефлексии. Так происходит и в пародийной переделке пьесы Семена Юшкевича «Король», выполненной О.Л. д'Ором (Иосифом Оршером) [Незлюбивые пародии 1908: 120], и в критическом разборе той же пьесы, принадлежащем видному черносотенцу Борису Назаревскому (который, между прочим, был цензором) [Бэн 1912: 89], и даже в укоризненном изложении рассказа Шукшина «Верую!», вышедшем из-под пера профессора Московской духовной академии [Дунаев 2004: 443]. В последнем случае мы, несомненно, имеем дело не с незнанием евангельского текста, а с механическим воспроизведением неверной цитаты, но тот факт, что ошибка, допущенная гротескным священником в антиклерикальном рассказе, не бросилась в глаза критику-богослову, сам по себе примечателен.

Кажется очевидным, что подавляющим большинством читателей Евангелия очередность щек, принимающих удары, воспринималась как несущественная для понимания ПНЗ, поскольку щека, принявшая удар, аналогична вырванному оку из ветхозаветной формулы талиона (Исх. 21:24; Лев. 24: 20; Втор. 19:21), где око не определено по признаку правизны/левизны; равным образом не определены по этому признаку и щеки в Евангелии от Луки. В свете этого самое простое и сразу приходящее на ум объяснение равномерно распределению «правильных» и «ошибочных» примеров заключается в его randomness, вследствие которой выбор падает на тот или другой из двух равноценных вариантов с одинаковой частотой. В пользу такого семантически индифферентного распределения как будто свидетельствуют и примеры из творчества Мережковского (один «правильный» и два «ошибочных», причем один из «ошибочных» появляется в том же самом романе, что и «правильный»)<sup>20</sup> и Мариенгофа (опять-таки один «правильный» и два «ошибочных»).

Это объяснение не учитывает, однако, что среди «правильных» примеров наверняка имеются такие, чья «правильность» обусловлена твердым авторским знанием священного текста. Как мы увидим, статистическая проверка также показывает, что в тех случаях, когда Евангелие от Матфея парафразируется по памяти непрофессионалами, мы имеем дело с отклонением от стандартного соотношения двух семантически равноценных вариантов. Поскольку человеческая культура была и остается, так сказать, правоприоритетной, то есть все правое получает в ней приоритет перед всем левым (недаром во многих языках, включая русский, *правое* означает также и 'правильное/справедливое', а *левое* получает негативные вторичные значения)<sup>21</sup>, то и перечисления симметричных элементов с определениями *правый* и *левый* в большинстве случаев начинаются с

20 Кроме того, в романе Мережковского «Иисус неизвестный» (1932) содержится дословная цитация ПНЗ по Евангелию от Матфея.

21 См. интерлингвистические обзоры (с библиографией): [Бертран 2016: 30–37; 50–54; 2012]. См. оценочную поляризацию правого и левого в Библии: [Бертран 2016: 60–61]; в апокрифах: [Орлов 2014: 371–373]; в церковной традиции: [Успенский 2006: 17–113]; в национальных культурах: [Афанасьев 1994: 185–187], [Бертран 2016: 37 след.]. Дифференцирующая семиотизация правого и левого широко отражена и в искусстве, начиная с иконографии грехопадения и Страшного Суда и заканчивая кодовым семиозисом перчаток на ренессансных портретах (об этом последнем см. [Stallybrass, Jones 2001]).

правого<sup>22</sup>. Вновь воспользовавшись НКРЯ, я получил количественное выражение этого приоритета для нижеследующего обширного набора парных конструкций. Поскольку в парафразах из Евангелия от Матфея мы имеем дело с прилагательными, я распределил результаты запросов в НКРЯ по двум таблицам, отделив конструкции с прилагательными (табл. 1) от конструкций с наречиями (табл. 2). За пределами таблиц остались как статистически нерелевантные многие другие подобные пары, в которых больший из двух показателей не превышал 3 результатов; сообразно тому же принципу для включенных в таблицу конструкций лишь некоторые представлены в колонке Поэтического подкорпуса.

Таблица 1. Прилагательные

№	Устойчивые право- и левоприоритетные конструкции	Основной подкорпус	Поэтический подкорпус
1	правой, левой vs. левой, правой	26:54	1:8
2	(и) правой(,) и левой vs. (и) левой(,) и правой	161:53	—
3	правой или левой vs. левой или правой	26:7	—
4	то правой, то левой vs. то левой, то правой	27:10	—
5	ни правой, ни левой vs. ни левой, ни правой	9:2	—
6	правый, левый vs. левый, правый	13:10	—
7	(и) правый(,) и левый vs. (и) левый(,) и правый	60:28	—
8	правый или левый vs. левый или правый	11:7	—
9	то правый, то левый vs. то левый, то правый	13:5	—
10	правого, левого vs. левого, правого	6:2	—
11	(и) правого(,) и левого vs. (и) левого(,) и правого	98:32	—
12	правого или левого vs. левого или правого	8:9	—
13	как правого, так и левого vs. как левого, так и правого	4:1	—
14	(и) правому(,) и левому vs. (и) левому(,) и правому	11:4	—
15	правая, левая vs. левая, правая	11:7	—
16	(и) правая(,) и левая vs. (и) левая(,) и правая	50:25	5:0
17	правая или левая vs. левая или правая	7:6	—
18	правую, левую vs. левую, правую	9:3	—
19	(и) правую(,) и левую vs. (и) левую(,) и правую	101:24	—
20	правую или левую vs. левую или правую	20:5	—
21	то правую, то левую vs. то левую, то правую	13:8	—
22	правое, левое vs. левое, правое	12:5	—
23	(и) правое(,) и левое vs. (и) левое(,) и правое	46:12	—
24	правое или левое vs. левое или правое	3:4	—
25	(и) правее(,) и левее vs. (и) левее(,) и правее	13:5	—
26	правее или левее vs. левее или правее	9:7	—
27	то правее, то левее vs. то левее, то правее	4:1	—
28	правые, левые vs. левые, правые	15:9	—
29	(и) правые(,) и левые vs. (и) левые(,) и правые	69:42	—
30	правые или левые vs. левые или правые	7:2	—

22 Как в «Руслане и Людмиле»: «Идет направо — песнь заводит, / Налеву — сказку говорит»; ср. у Цветаевой: «Как правая и левая рука — / Твоя душа моей душе близка. // Мы смежны, блаженно и тепло, / Как правое и левое крыло. // Но вихрь встает — и бездна пролегла / От правого — до левого крыла!» (1918).



31	правых, левых vs. левых, правых	5:7	—
32	(и) правых(,) и левых vs. (и) левых(,) и правых	96:51	—
33	правых или левых vs. левых или правых	4:3	—
34	ни правых, ни левых vs. ни левых, ни правых	7:4	—
35	как правых, так и левых vs. как левых, так и правых	3:5	—
36	(и) правым(,) и левым vs. (и) левым(,) и правым	52:21	—
37	правым или левым vs. левым или правым	3:7	—
38	то правым, то левым vs. то левым, то правым	6:8	—
39	(и) правыми(,) и левыми vs. (и) левыми(,) и правыми	17:8	—
40	из правой в левую vs. из левой в правую	4:1	—
41	с правой на левую vs. с левой на правую	3:4	—
42	с правого на левый vs. с левого на правый	12:8	—
43	от правого к левому vs. от левого к правому	4:1	—

Таблица 2. Наречия

№	Устойчивые право- и левоприоритетные конструкции	Основной подкорпус	Поэтический подкорпус
1	справа, слева vs. слева, справа	105:39	28:13
2	(и) справа(,) и слева vs. (и) слева(,) и справа	996:282	42:23
3	справа или слева vs. слева или справа	52:20	—
4	то справа, то слева vs. то слева, то справа	118:31	—
5	ни справа, ни слева vs. ни слева, ни справа	20:10	—
6	не справа, а слева vs. не слева, а справа	7:4	—
7	как справа, так и слева vs. как слева, так и справа	10:4	—
8	справа ли, слева (ли) vs. слева ли, справа (ли)	4:0	—
9	вправо, влево vs. влево, вправо	120:90	13:9
10	(и) вправо(,) и влево vs. (и) влево(,) и вправо	446:72	11:3
11	вправо или влево vs. влево или вправо	91:27	—
12	то вправо, то влево vs. то влево, то вправо	175:59	4:3
13	ни вправо, ни влево vs. ни влево, ни вправо	48:8	—
14	не вправо, а влево vs. не влево, а вправо	7:5	—
15	направо, налево vs. налево, направо	298:91	9:9
16	(и) направо(,) и налево vs. (и) налево(,) и направо	1342:162	22:38
17	направо или налево vs. налево или направо	99:26	—
18	то направо, то налево vs. то налево, то направо	61:11	—
19	ни направо, ни налево vs. ни налево, ни направо	36:7	—
20	не направо, а налево vs. не налево, а направо	7:7	—
21	правее, левее vs. левее, правее	11:4	—
22	где право, где лево vs. где лево, где право	14:4	—

Как мы видим, в подавляющем большинстве пунктов обеих таблиц правоприоритетные результаты<sup>23</sup> преобладают над левоприоритетными, причем по мере возрастания общего числа результатов этот разрыв увеличивается, так что

23 Корректнее было бы говорить здесь не о результатах, а о вхождениях, поскольку некоторые тексты фигурируют в НКРЯ более одного раза и, соответственно, число вхождений может превышать реальное число результатов. Не имея возможности в рамках настоящей работы просмотреть все найденные вхождения (их без малого

в случаях, когда больший из двух показателей достигает или приближается к 20 (то есть сопоставим с объемом каждой из двух групп парафраз из Евангелия от Матфея), этот разрыв составляет уже 50—75% (см. показатели Основного подкорпуса для п. 20 и 39 табл. 1 и п. 5 табл. 2).

В резком противоречии с этой общей тенденцией оказываются показатели обоих подкорпусов для п. 1 табл. 1 и показатель Поэтического подкорпуса для п. 16 табл. 2. В первом случае разительное преобладание левоприоритетных результатов объясняется армейским правилом начинать движение строем с левой ноги и соответствующей вербальной регулировкой марша (политически обыгранной Маяковским в «Левом марше»: «Кто там шагает правой? /левой! /левой! /левой!»). Во втором случае такое преобладание объясняется тем, что словосочетания «направо и налево» и «налево и направо» в силу своих метрических характеристик обычно оказываются в конце стиха (в отличие, например, от словосочетаний «справа и слева» и «слева и справа», нередко стоящих и в середине стиха) и, соответственно, в рифмованном тексте их заключительные слова входят в состав рифмопары; между тем наречие «налево» по своим акустическим параметрам и рифменному потенциалу уступает наречию «направо» (что справедливо и для прочих клаузул с теми же корнями в ударной позиции). Поэтому в поэтических текстах словосочетание «налево и направо» встречается чаще, чем «направо и налево», аналогично тому, как прилагательное *правый* (и однокоренные наречия) попадает в рифменную позицию чаще, чем *левый* (и однокоренные наречия). Последнее удобно продемонстрировать на примере «Василия Теркина» Твардовского, где рифма *переправа* — *правый* повторяется многократно (при этом прилагательное *правый* употребляется и в значении 'справедливый')<sup>24</sup>. В «Переправе» и других главах поэмы повествуется о боях в районе Днепра, когда наступавшие советские части переправлялись с левого берега на правый. После высадки с первым взводом Теркин вплавь возвращается к основным частям на левый берег и рапортует: «Взвод на правом берегу / Жив-здоров назло врагу!» Однако в первоначальном варианте «Переправы» речь шла об эпизоде финской кампании, когда красноармейцы форсировали р. Вуоксу и переправлялись, наоборот, с правого берега на левый. Тем не менее и в этой редакции ради рифмы все равно упоминался правый берег<sup>25</sup>.

Суммарные показатели всех пунктов табл. 1 (1084 и 525) находятся в соотношении 2,1:1 в пользу правоприоритетных<sup>26</sup>. Суммарные показатели всех

7000), я вынужден удовлетвориться приблизительными цифрами. Однако по суммарному опыту своих обращений к НКРЯ могу уверенно предположить, что разность между вхождениями и результатами настолько несущественна, что она никак не отразилась бы на общих пропорциях двух сопоставляемых множеств. По тем же соображениям я отказался от выявления результатов, очутившихся не в своем подкорпусе (таковы цитаты из газетных и мультимедийных текстов, по ошибке включенных в Основной подкорпус, прозаические ремарки в стихотворных песнях, попавшие в Поэтический подкорпус, и пр.).

24 «Переправа, переправа! / Берег левый, берег правый»; «Переправа, переправа! /<...> / Бой идет святой и правый»; «Бой гремел за переправу, / А внизу, южнее чуть — / Немцы с левого на правый, / Запоздав, держали путь».

25 «...А под нами лежал берег правый, — / Снег укатанный, втоптаный в грязь, — / Вровень с кромкою льда. Переправа / В шесть часов началась...» [Твардовский 1976: 244].

26 Во всех приводимых здесь и далее десятичных дробях учитываются только десятые величины; сотые величины учитываются только при значениях 5 и 6, а в остальных случаях округляются до десятых.

пунктов табл. 2 (419б и 10б1) — в соотношении 3,9:1 опять-таки в пользу право-приоритетных. Прежде чем сопоставить с этими итогами соотношение правильных и ошибочных парафраз из Евангелия от Матфея, нужно принять во внимание, что, помимо деления на правильные и ошибочные, эти парафразы делятся и на другие две группы в зависимости от порядка названия правой и левой щек. Эти две не всегда совпадающие последовательности — последовательность пощечин и последовательность названия щек — образуют дихотомию, которую можно представить как дихотомию соответственно фабулы и сюжета (в терминах формалистов). В 5 «правильных» примерах (у Мережковского, Бунина, Шарова, Проханова и Рубиной) упоминание левой щеки предшествует упоминанию правой; в 7 «ошибочных» (у Короленко, Мережковского, Чарской, Юшкевича, Солоухина, Задорнова и в одном из двух примеров из Мариенгофа) — упоминание правой щеки предшествует упоминанию левой. При учете этого обстоятельства соотношение между группами оказывается 18:15<sup>27</sup> или 1,1:1 — уже в пользу «правильных», а не «ошибочных» результатов. Есть, однако, и два «ошибочных» примера, в которых упоминается только одна из двух щек, а вторая лишь подразумевается<sup>28</sup>. Развивая аналогию с дихотомией фабулы и сюжета, эти случаи можно уподобить сюжетным лакунам. В одном из них, у Шукшина, локация исключенного упоминания левой щеки следует за упоминанием правой<sup>29</sup>, в другом, у Токаревой, она остается неопределенной<sup>30</sup>. Следовательно, пример из Шукшина может считаться еще одним «ошибочным» примером, содержащим инверсию «сюжета» относительно «фабулы». Таким образом, если ставить вопрос не о правильности и ошибочности парафраз из Евангелия от Матфея, а о их право- и левоприоритетности, то соотношение между теми и другими будет соответственно 19:14<sup>31</sup> или 1,35:1 при среднестатистическом 2:1 для парных прилагательных.

Эта последняя рекомбинация, несомненно, проблематична. У авторов, с чьей стороны ошибка в парафразе из Евангелия от Матфея заведомо невозможна, встречается тем не менее левоприоритетное парафразирование, продиктованное риторико-стилистическими соображениями<sup>32</sup>. Вполне допустима и симметричная ситуация, когда в ошибочной, но правоприоритетной пара-

27 16→18; 17→15; 18:15.

28 Не считая двух примеров — одного «правильного» и одного «ошибочного», — которые ранее были исключены из своих групп: один — ерофеевский, где локация исключенного упоминания правой щеки предшествует упоминанию левой («Не возьму моральной потери [от полученного удара по **правой** щеке], но и подставлять **левую** щеку потом не буду»), другой — некрасовский, где локация исключенного упоминания левой щеки предшествует упоминанию правой («Свернула мне медведица / Маненичко [**левую**] скулу!» — / “А ты с другой померяйся, / Подставь ей щеку **правую** / — Попрavit...”»).

29 «Если мне кто-нибудь в этом великолепном соревновании сделает бяку в виде подножки, я поднимусь и дам в рыло. Никаких — “подставь **правую**” [если тебя ударили по **левой**]».

30 Первый вариант: «Если бы Красавец внимательно читал Льва Толстого, то он бы [получив по **левой** щеке] подставил Алику **правую** щеку»; второй вариант: «Если бы Красавец внимательно читал Льва Толстого, то он бы подставил Алику **правую** щеку [получив по **левой** щеке]».

31 18→19; 15→14; 19:14.

32 См., например, в «Жизни святого апостола Павла» (1828) архиепископа Иннокентия (Борисова): «Иисус Христос заповедал, чтобы последователи Его готовы были обр-атить левую щеку к тому, кто ударит их в правую».

фразе каждая из этих двух ее характеристик будет обладать собственной автономной мотивировкой: скажем, ее ошибочность будет следствием некоторой логической операции (какой именно, я скажу далее), а ее правоприоритетность — частным проявлением правоприоритетности речевых структур или же следствием авторской склонности к синтаксическим инверсиям. По-видимому, мы лишены возможности дифференцировать эти два потенциальных фактора (по крайней мере в рамках монолингвистического исследования). Но поскольку произведенная выше рекомбинация лишь ослабила показатели ошибочных парафраз, то она, во всяком случае, не чревата невольными спекуляциями, подтверждающими мою гипотезу.

Можем ли мы, однако, принять соотношение между право- и левоприоритетными сегментами текста, полученное на основе табл. 1, за среднестатистическое (для парных прилагательных)? Такой шаг встречает следующее возражение. В табл. 1 представлены устойчивые словосочетания, в которых интервал между парными прилагательными колеблется от 0 до 1 слов (интервал в 2 слова представлен только в п. 35 и статистически пренебрежим). Между тем в парафразах из Евангелия от Матфея, составляющих обе группы, интервал между этими двумя элементами (или между одним из них и местоимением *другая*) колеблется от 1 до 16 слов, распределяясь следующим образом (из 33 примеров в таблице (табл. 3) не отражены 3 «неправильных», в которых присутствует лишь один из двух элементов).

Таблица 3. Интервалы

Интервал (в словах)	Количество результатов
1	1
2	7
3	7
4	8
5	4
6	1
7	1
16	1

Отбросим интервалы, представленные лишь одним результатом, и будем ориентироваться на интервал в 2—5 слов. Для установления статистической нормы, с которой было бы корректно сравнивать соотношение право- и левоприоритетных парафраз из Евангелия от Матфея, я воспользовался функцией лексико-грамматического поиска в НКРЯ, задав совокупный поиск на все парные появления всех грамматических форм прилагательных *правый* и *левый* (во всех падежах, в единственном и множественном числе, а также в полной и краткой формах сравнительной степени) с интервалом в 2—5 слов. В Основном подкорпусе право- и левоприоритетных пар насчитывается соответственно 3474 и 2600, а в Поэтическом — 77 и 49. Всего, стало быть, 3551 и 2649. При таком подходе к определению статистической нормы правоприоритетные результаты преобладают над левоприоритетными в соотношении 1,3:1, которое почти совпадает с полученным ранее соотношением между право- и левоприоритетными парафразами из Евангелия от Матфея — 1,35:1.

Казалось бы, отсюда следует, что это последнее соотношение укладывается в норму. Однако произведенные выше подсчеты не учитывают, что хотя в большинстве парафраз из Евангелия от Матфея интервал между парными прилагательными равен 2—5 словам, эти парафразы по своей структуре остаются в значительной мере формульными, маловариативными в лексико-фразеологическом плане, и по этому признаку примыкают к устойчивым конструкциям с интервалом преимущественно в 0—1 слово, представленным в табл. 1, а не к свободным конструкциям с интервалом в 2—5 слов между парными прилагательными. Если мы повторим поисковый запрос на парные прилагательные, установив, однако, интервал в 0—1 слово, то получим 1367 и 844 право- и левоприоритетных результатов соответственно. Вычтем из них результаты, отраженные в табл. 1 (1084 и 525 соответственно), и получим 283 и 319, что дает нам соотношение 1:1,1 в пользу левоприоритетного варианта — тогда как, напомним, соотношение между устойчивыми конструкциями с таким же интервалом — 2,1:1 в пользу правоприоритетного (1084:525). Таким образом, соотношение право- и левоприоритетного вариантов в устойчивых конструкциях разительно отличается от их соотношения в свободных конструкциях с таким же интервалом.

Для определения той нормы, относительно которой нам следует оценивать соотношение парафраз из Евангелия от Матфея (19 право- и 14 левоприоритетных результатов, то есть 1,35:1), мне представляется наиболее правильным остановиться на соотношении между совокупными результатами обеих выборок — выборки свободных конструкций с интервалом в 2—5 слов (3551 и 2649) и выборки устойчивых конструкций с интервалом в 0—1 слово (1084 и 525):

$$(3551+1084) : (2649+525) = 1,46.$$

Итак, если принять за статистическую норму соотношение в нашей выборке (1,46:1 в пользу правоприоритетного варианта), то соотношение в парафразах из Евангелия от Матфея (1,35:1 соотв.) не показывает достоверного отклонения от этой нормы в сторону левоприоритетности. По результатам теста хи-квадрат [Полякова, Шаброва 2015: 87—99], вероятность того, что такое отклонение случайно, равна 25%, то есть слишком высока для статистически достоверного результата:

$$\chi^2 = 1,35; df = 1; p\text{-value} = 0,25.$$

Предположив, что выборка большего объема даст более контрастный результат, я прибегнул к еще одной базе данных — Национальной электронной библиотеке (далее — НЭБ)<sup>33</sup> и задал поиск на два словосочетания: «подставь левую» и «подставь правую». Из числа релевантных результатов я исключил переводные тексты, а также все то, что ранее было исключено из результатов поиска в НКРЯ (повторы, вторичную цитацию при наличии первичной<sup>34</sup>, про-

33 См.: <https://rusneb.ru>

34 То есть, к примеру, если результаты поиска включали в себя и парафразу Евангелия от Матфея в пьесе Юшкевича, и воспроизведение этого фрагмента пьесы Юшкевича в пародии на нее и в ее критическом разборе, то эти 3 результата засчитывались как 1 результат.

фессионально безошибочную цитацию в сочинениях священников и богословов<sup>35</sup>, а также Л.Н. Толстого, цитацию в газетах<sup>36</sup>, в научных и обучающих источниках<sup>37</sup> и, наконец, уже известную нам ошибочную парафразу, мотивированную приемом, в «Кому на Руси жить хорошо»). В итоге я получил выборку из 40 результатов, в которой оказалось 19 «правильных» (включая 2, известных нам по НКРЯ)<sup>38</sup> и 21 «ошибочный» (включая 5, известных нам по НКРЯ)<sup>39</sup>. Среди результатов первой группы оказалось 2 левоприоритетных, среди результатов второй — 5 правоприоритетных<sup>40</sup>. Итоговое соотношение составило 22:18 в пользу правильных и/или правоприоритетных парафраз, то есть 1,2:1. Объединив данные обеих баз (НКРЯ и НЭБ), получаем выборку из 66 не повторяющихся результатов (33+33) в распределении 36:30 соответственно, то есть 1,2:1, что дает более достоверное отклонение от нормы (равной, как мы помним, 1,46:1):

- 
- 35 11 результатов.  
 36 3 результата, все «правильные».  
 37 9 результатов, из них 7 «правильных» (в том числе: А.И. Кирпичников, «История русской литературы», 1869; И.Н. Кубиков, «Лев Толстой», 1928) и 2 «ошибочных» (в том числе: Я. Ктитарев, «Вопросы религии и морали в русской художественной литературе», 1914).  
 38 Среди них примеры из сочинений Н.В. Максимова («Община шекеров в Америке», 1896); Б.М. Гегидзе («Софья Пушкирева», 1901); Кота-Мурлыки (Н.П. Вагнера, «Христов батрак» <1904>); А.И. Фаресова («Семидесятники», 1905); В.Г. Богораза-Тана («Духоборы в Канаде», 1906); В.Н. Крачковского («Афоризмы», 1906); А.И. Макаровой-Мирской («На служении Алтаю», 1911); В.А. Маклакова («Толстой и суд», 1914). Часть этих сочинений тематически связаны с Толстым, толстовством и сектантством (очерки Максимова, Богораза и Маклакова), еще одно принадлежит крайне набожной Макаровой-Мирской и живописует монашескую среду, так что, хотя примеры из них и включены в статистическую картину, думается, ошибочная парафраза со стороны их авторов заведомо была исключена.  
 39 Среди них примеры из сочинений А.М. Скабичевского («Наша современная беззаветность», 1875); Л.Е. Оболенского («Томас Мюнцер», 1882); К.В. Назарьева (В. Дорошевича, «По расчету», 1887); М. Криушина («Русско-польский недуг и его лечение: Несколько мыслей по поводу кн. “Воскресающий Лазарь” М.М. Гаккебуша. М., 1905 г.»), 1906); А.В. Амфитеатрова («Не ври!» <1908>); Б. Бирянина (глава «Происхождение религии» в книге «Спутник делегатки», Новониколаевск, 1923); Г. Барандова («Меньшевики-интервенты на службе империализма», 1931); Ф.М. Путинцева («Кабальное братство сектантов», 1931); М.В. Исаковского («На Ельнинской земле. Автобиографические страницы», 1969). Вышеупомянутые тексты Бирянина, Барандова и Путинцева, несмотря на их номинальную принадлежность к научному жанру, в действительности являются чистейшими образчиками пропагандистской публицистики. Заслуживает упоминания еще один пример — из конспекта речи Троцкого на заседании Московского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов 17 августа 1920 года в Большом театре: «...если Франция на полях Польши подставила нам свою левую щеку, получила по этой щеке удар Красной армии и распилась в получении, то на врангельском фронте, следуя евангельскому завету, она после этого подставляет нам свою правую щеку. От имени Московского Совета и всего московского пролетариата мы должны сказать всему рабочему классу: Франция через Врангеля подставила свою правую щеку: размахнись покрепче и дай урок» (цит. по иркутской газете «Власть труда», № 244, 1920, с. 2; текст речи вошел в изд. [Троцкий 1926], оставшееся для меня недоступным). Вполне очевидно, что слова «подставила... левую щеку, получила по этой щеке удар... и распилась в получении» в начале приведенной цитаты, несмотря на глагол *подставила*, подразумевают первый в серии ударов.  
 40 Считаю 1 пример из Шукшина, ранее приравненный мною к правоприоритетным.

$$\chi^2 = 5,32; df = 1; p\text{-value} = 0,021.$$

Вероятность того, что такое отклонение случайно, около 2%, что ниже принятого в статистике 5-процентного критерия достоверности. Таким образом, отклонение в расширенной выборке можно считать статистически значимым.

Нужно, впрочем, принять во внимание, что НЭБ не всегда предоставляет необходимую информацию об источнике найденной цитаты и часто показывает саму цитату в урезанном виде, из-за чего среди «правильных» результатов 3 потенциально могут являться левоприоритетными и 4 — переводными (2 результата входят в обе эти группы), а среди «ошибочных» 1 потенциально может являться правоприоритетным и/или переводным. Кроме того, объединение двух электронных баз по-прежнему оставляет вне рамок поиска огромные массивы «мейнстримной» русской словесности. Достаточно указать на то, что ни одна из них не показывает примеры из целого ряда известных произведений, легко находимые с помощью Google Books<sup>41</sup>.

Я предполагаю, что выявленное отклонение имеет интеллигибельную причину — подобно тому, как оно имело ее в случае с п. 1 табл. 1 (для обоих подкорпусов) и п. 16 табл. 2 (для Поэтического подкорпуса). Я также предполагаю, что это отклонение обеспечивается именно за счет «неправильных» (а не левоприоритетных) результатов. Согласно моей гипотезе, причина отклонения заключается в том, что последовательность из двух симметричных пощечин в обычном случае, когда их дает правша, стоя фронтально перед объектом своей агрессии, начинается с удара правой рукой и вопреки словам Иисуса приходится сперва по левой, а уж затем по правой щеке. Так происходит независимо от того, наносятся ли удары одной и той же рукой (первый — открытой ладонью и направлен на себя, второй — тыльной стороной кисти и направлен от себя) или разными (сперва одной, затем другой ладонью или кулаком; направлены на себя)<sup>42</sup>. Любые отклонения от этой схемы (первый удар наносится не из фронтальной позиции по отношению к объекту, а с разворота тыльной стороной кисти; обидчик — левша/амбидекстер или тот, кто не может воспользоваться правой рукой, и т.п.) требуют специальных оговорок<sup>43</sup>.

В толкованиях Отцов Церкви поучение о правой щеке почти не рассматривалось в своем физическом аспекте, в отличие от другого поучения из Нагорной проповеди — о правом глазе и правой руке: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя; ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну. И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя; ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну» (Мф. 5:29–30). Как и ПНЗ, это поучение появляется и в других местах Евангелия, но без определений *правый* и *правая* (Мф. 18:8–9; Мк. 9:43, 47). Нелогичность этих определений на уровне буквального смысла была настолько оче-

41 Таковы, в частности, «ошибочные» примеры из произведений Ю.Т. Галанскова («Из неоконченной повести», 1959–1960); А. Терца (А.Д. Синявского, «Спокойной ночи», 1984); М.И. Веллера («Не ножик не Сережи не Довлатова» <2007>); К.В. Ковальджи («Моя мозаика, или По следам кентавра», 2013).

42 В качестве иллюстрации процитирую роман Каверина «Открытая книга» (1948–1956): «...И тогда один наш встает: “Эскадра, пли!” — и бьет его в левую щеку. Тот падает, а он опять: “Эскадра, пли!” — и в правую щеку» [Каверин 1982: 149].

43 Ср. в Книге Судей специальные упоминания о левшах (Суд. 3:15; 20:16).

видна, что экзегеты не могли ее игнорировать и предпочитали подчеркивать ее и интерпретировать как намек на необходимость анагогического истолкования. «Если бы Христос говорил о членах тела, — рассуждает Иоанн Златоуст, — то не о правом только глазе сказал бы, но об обоих: если кто соблазняется правым глазом, тот, без сомнения, соблазняется и левым. Итак, почему же Спаситель упомянул только о правом глазе и о правой руке? Дабы ты знал, что речь идет не о членах, но о людях, тесно с нами связанных» [Иоанн Златоуст 1901: 194]. В рамках такого подхода определения *правый, правая* понимались как ‘надежный/надежная (друг/жена)’, а также ‘лучшее в сравнении с левым’ — словом, как маркеры чего-то, чем пожертвовать было бы в особенности болезненно, однако необходимо, если бы его надежность оказалась мнимой<sup>44</sup>.

Применительно к поучению о правой щеке святоотеческие комментарии придадут признаку правизны сходный анагогический смысл, предлагая понимать под правой щекой правые дела, а под нанесенным по ней ударом — гордость по поводу этих дел, внушаемую дьяволом; соответственно, обратить левую щеку — значит вспомнить о совершенных в прошлом неправых делах [Максим Исповедник 1994: 206]. Что же касается буквального смысла поучения, то образ удара по правой щеке, по-видимому, не вызывал у большинства классических авторов никакого недоумения. Евфимий Зигабен даже уверяет в своем комментарии, будто правая щека более досягаема для правой руки обидчика<sup>45</sup>.

Вполне четко, однако, визуализировал слова Христа Ориген, который в трактате «О началах» (IV, 18) замечает:

...когда говорится об ударе в правую щеку, то представляется в высшей степени невероятное дело, потому что всякий бьющий, если только он не страдает каким-нибудь природным недостатком, бьет правую рукою в левую щеку [Ориген 2008: 368]<sup>46</sup>.

Наряду с поучением о правом глазе и другими странными или невыполнимыми в буквальном смысле наставлениями Христа, Ориген усматривает в упоминании правой щеки намек на иносказательность. В том же ключе рассуждал, беседуя с паствой, и русский старец Амвросий Оптинский (1812—1891):

О терпении: «Когда тебе досаждают, никогда не спрашивай, — зачем и почему. В Писании этого нигде нет. Там напротив сказано: если кто ударит тебя в десную ланиту, обрати ему и другую. — В десную ланиту на самом деле ударить неудобно; а это разуметь нужно так: если кто будет на тебя клеветать, или безвинно чем-нибудь досаждать, — это будет означать ударение в десную ланиту. Не ропщи, а перенеси удар этот терпеливо, подставив при сем левую ланиту, т.е. вспомнив свои неправые дела. И если, может быть, ты теперь невинен, то прежде много грешил; и тем убедишься, что достоин наказания» [Агапит 1900 I: 100].

44 См. комментарии святого Иеронима (Patrologia Latina, XXVI, 39), Феофилакта Болгарского (Patrologia Graeca, CXXIII, 197—198), Евфимия Зигабена (Patrologia Graeca, CXXIX, 215—216).

45 См.: Patrologia Graeca, CXXIX, 221—222.

46 Это место из Оригена приводится и в цитированной выше книге П.-М. Бертрана [Бертран 2016: 74—75].



1881 года Июня 2. Сегодня Батюшка о. Амвросий поучительно объяснял слова Спасителя: когда ударят тебя в десную ланиту, подставь другую. Ведь обыкновенным порядком, когда ударяют в лицо, ударяют правой рукою в левую щеку, а не в десную. Но Господь хотел представить десною ланитою оскорбление, унижение, обиду за правое дело, в котором ты не виновата. Подставить же левую — значит: в то время, когда без вины оскорбляют, помяни пред Господом свои грехи, которыми ты оскорбляешь Его, и чрез это сознание смиришь, и прими несправедливое поношение, как уже должное [Агапит 1900 II: 100].

Вероятно, многие русские авторы, воспроизводя по памяти слова Нагорной проповеди, но, в отличие от Оригена или Амвросия, не будучи скованы ни твердым знанием евангельского текста, ни экзегетическим императивом, из двух вариантов очередности щек интуитивно выбирали неверный, но более правдоподобный.

Филолог-классик Николай Федорович Фокков (1838—1902) приводит тот же биомеханический аргумент, что и старец, но дает иное объяснение инверсной очередности щек в Евангелии от Матфея; оно кажется мне убедительным:

Конечно, дают пощечины *правой* рукой и потому удобнее и сподручнее бить противника в *левую* щеку; однако ж в словах Спасителя нет той мысли, будто если бить тебя кому-нибудь неудобно, то ты для показания величайшего смирения стань надлежащим образом и вместо *правой* подставь *левую* щеку. Сказав: *в десную ланиту*, Спаситель последовательно сохранил прежний способ своих выражений: око десное... десная твоя рука...; вообще *consuetudinem loquendi sequentes* всегда говорят сначала о правой стороне, если только приводятся примеры безразлично [Фокков 1887: 239].

Иными словами, построение евангельской фразы определяется логоцентризмом и правоприоритетностью, присущими евангельскому дискурсу. Что же касается ее парафразирования, то оно нередко могло определяться референциальной интуицией.

Отдельный любопытный вопрос заключается в том, могла ли эта интуиция проявиться — и если да, то как именно она проявилась бы на лексическом уровне — у тех, кто систематически путает правое и левое, подобно крепостной девчонке Пелагее в «Мертвых душах»<sup>47</sup> и ста двадцати тысячам жителей Ниневии, *не умеющим отличить правой руки от левой* (если на секунду ограничиться буквальным восприятием этих слов, услышанных от Бога пророком Ионой, 4:11)? Едва ли, однако, существует хотя бы теоретическая возможность включить этот фактор в нашу статистическую панораму. Еще один фактор — принадлежность цитирующего автора к правшам либо левшам — также мог бы потребовать внесения корректив в модель статистического распределения найденных результатов. Кстати, в этом контексте стоило бы взвесить целесообраз-

47 Об этом гоголевском персонаже вспоминает Р.Д. Тименчик в связи с путаницей, типичной при цитировании строк Ахматовой «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки» (см.: [Тименчик 2014: 19]). Думается, однако, что эта удвоенная путаница (то есть путаница при реконструкции фикциональной путаницы как внешнего проявления смятения лирической героини) вызвана не столько неразличением правого и левого, как в случае с Пелагеей, сколько читательской фонетической нечувствительностью, поскольку вариант «Перчатку с правой руки» почти какофония, у Ахматовой трудновообразимая.

ность включения в биографические словари писателей некоторого стандартного набора объективных параметров — по аналогии с полицейскими досье, — который бы, в частности, включал в себя и пометку о леворукости.

Нужно добавить, что дискурсивная правопривилегированность проявляется и на уровне евангельских нарративов, и это создает определенные трудности с их визуализацией. Так, при взятии Христа под стражу один из учеников (согласно евангелисту Иоанну — апостол Петр) отсек правое ухо рабу первосвященника (Иоанн сообщает, что раба звали Малх). Матфей (26:51) и Марк (14:47) не уточняют, какое ухо было отсечено, а Лука (22:50) и Иоанн (18:10) сообщают, что правое<sup>48</sup>. Эта деталь ставила в затруднительное положение художников, обращавшихся к сюжету взятия Христа под стражу, заставляя их или изобразить Петра отсекающим правой рукой правое же ухо человеку, стоящему/ поверженному на спину лицом к нему, и тем самым погрешить против законов перспективы (как бы предвосхищая приемы Эшера)<sup>49</sup>, или отступить от буквы священного источника, заменив правое ухо левым<sup>50</sup>, или же проявить изобретательность. Например, на барельефе безымянного мастера середины XIII века в соборе Святых Петра и Павла в Наумбурге в руки апостола, из которых левая — на переднем плане, вложен двуручный меч; на знаменитой фреске Джотто (1305) в капелле Скровеньи в Падуе Петр отсекает ухо человеку, стоящему к нему спиной; на алтаре работы Ганса Гольбейна Младшего «Страсти Христовы» (1524—1525) Петр с занесенным клинком придавливает свою жертву к земле лицом вниз; нечто похожее происходит и на «Взятии Христа под стражу» Джузеппе Чезари (1597). Примеры можно множить.

С ПНЗ (по Евангелию от Матфея) закономерно ассоциировался тот эпизод Евангелия от Иоанна (18:22), в котором приближенный первосвященника Анны бьет Иисуса по щеке. Эта ассоциация, по-видимому, тоже озадачивала художников, от Дуччо («Христос перед Анною и Отречение Петра», алтарь «Маэста») до Хосе Мадрасо («Христос в доме первосвященника Аны», 1803), которые заставляли оскорбителя заносить правую руку, но при этом размещали его справа от Христа и обращали лицом к зрителю, как бы намекая на то, что удар придется по правой щеке. Очевидно, руководствуясь теми же соображениями, Дюрер на-

48 Этот евангельский рассказ Толстой по умолчанию расценивает как зеркально симметричный ПНЗ. В знаменитом неотправленном письме к М.А. Энгельгардту он приводит следующий аргумент в пользу буквального и непреложного следования ПНЗ: «...сердце ваше возмущается против... положения о непротивлении злу. Вы говорите себе... не может быть, чтобы учение Христа... вело к тому, чтобы сидеть сложа руки, глядя на зло, совершающееся в мире. <...> Чувство, подсказывающее это, — хорошее чувство... но это самое чувство побудило Петра запастись ножом и отрубить ухо рабу. Представьте себе, что бы было, если бы Иисус не удержал их; сделалась бы свалка, Иисусовы бы победили, и потом завоевали бы Иерусалим. Они бы порубили и их бы порубили. Каково было бы христианское учение? Его бы не было и нам бы не на что было опереться» [Толстой 1928—1958 LXIII: 116—117].

49 См. «Поцелуй Иуды» Дуччо (алтарь «Маэста», 1308—1311, Музей Сиенского собора); «Взятие Христа под стражу» Дюрера (серия гравюр «Большие страсти», 1510); его же «Арест Христа» (1511) — с той разницей, что на сей раз Петр находится слева, а поверженный Малх справа, левой щекой к земле и, соответственно, правым ухом к Петру; то же мы видим на картине ван Дейка «Поцелуй Иуды» (1620).

50 Так — не первым и не последним — поступил Фра Беато Анжелико на фреске 1441 года (монастырь Сан-Марко, Флоренция); аналогичным образом Иисус водворяет на прежнее место левое ухо на миниатюре Жана Фуке «Поцелуй Иуды» из «Часослова Этьена Шевалье» (1450—1460, Музей Конде, Шантийи).

шел более элегантно решение, заставив оскорбителя замахиваться тыльной стороной ладони («Христос перед Анною», из цикла гравюр «Малые Страсти», 1509—1511). (Дополнительное неудобство заключалось, конечно, в том, что подручный не должен был заслонять допрашиваемого от допрашивающего.)

В заключение мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что предмет моего анализа интересовал меня даже не столько сам по себе, сколько в качестве удобного материала, на котором я постарался опробовать статистический подход к проблемам интерпретации литературных текстов с использованием электронных баз данных. Выдвинутая мной гипотеза о причине, по которой доля примеров ошибочной цитации ПНЗ превышает статистически ожидаемую, возможно, любопытна сама по себе, но, по-видимому, не может быть доказана в буквальном смысле слова. Как бы то ни было, в научном плане она второстепенна по отношению к предложенному здесь и, кажется, ранее не опробованному в литературоведении методу интерпретации, прилагаемой к некоторой группе неустановленных примеров, которая входит в определенный корпус в качестве не вычленимого, но количественно измеримого подкорпуса.

Как в свое время отмечал М.И. Шапир, «широко признано, что предел и образец точности в науке задает математика... и потому повышенный уровень строгости достигался в первую очередь за счет... попыток математизировать гуманитарное знание. <...> В последние десятилетия прошлого века мода на научность, не успев как следует закрепиться, начала стремительно спадать, и адепты точности... незаметно для себя сами превратились в консерваторов. В результате остался без ответа вопрос о возможностях и границах “точных методов” в гуманитарных науках; их математизация приостановилась в начале пути — раньше, чем ее сторонники уперлись в стену» [Шапир 2006: 875—876].

С тех пор, как были высказаны эти пессимистичные соображения, ученые-гуманитарии получили доступ к электронным базам данных с широкими возможностями селективного поиска. Эти фундаментальные перемены вновь сделали актуальной проблему границ «точных методов» в литературоведении. До сих пор они применялись главным образом к вопросам общего порядка: к стиховой специфике литературных эпох и индивидуальных поэтических систем, к количественной характеристике (поэтологической, нарратологической, риторической) авторских идиостилей и отдельных произведений<sup>51</sup>. В нынешних же условиях они могут использоваться и для решения некоторых частных вопросов, связанных с интерпретацией текста<sup>52</sup>.

При этом залогом успешности применения точных методов остается ясное осознание его апостериорности по отношению к филологической постановке проблемы, — на чем вслед за Ярхо настаивал Шапир: «...внедрение точных методов в поэтику плодотворно исключительно тогда, когда математизация — не самоцель, а только средство решения ясно сформулированной филологической задачи (и тут нередко хватает самого тривиального математического аппарата)» [Там же: 879]. К этому нужно добавить, что применение точных методов в литературоведении может быть полезно не только для подтверждения или опровержения тех или иных рабочих гипотез, но и для ревизии меняющихся возможностей и границ самих этих методов, в настоящее время уже

51 См., например, новейшую работу, развивающую статистические методы верификации авторства: [Шеля и др. 2020].

52 Ср. еще один опыт в подобном роде: [Кукуй 2015].

не тождественных тем возможностям и границам, которые были проанализированы в цитированной статье Шапира. На примере статистического анализа типовой ошибки в парафразах из Нагорной проповеди мы видим, что объем информации, которым позволяют оперировать современные базы данных, может оказаться достаточным для статистически достоверной проверки выводов, лежащих в плоскости индивидуальных авторских интуиций.

Своими первоначальными соображениями по теме этой работы я поделился в своем блоге в ноябре 2019 года. Спасибо его читателям, и в первую очередь Ольге Репиной, за чрезвычайно продуктивные замечания. Результаты исследования были вынесены на обсуждение в формате гостевой лекции (по видеосвязи) в рамках семинара Александра Кулика и Романа Тименчика «Русский модернизм в межкультурном контексте» (5 апреля 2020, The Hebrew University, The Department of Russian and Slavic Studies). За стимулирующую дискуссию и ценные дополнения я сердечно признателен руководителям семинара, а также Михаилу Безродному, Илье Кукую, Юрию Левингу, Сергею Рузеру, Леоне Токер, Сергею Шаргородскому и другим гостям. От всей души благодарю Виктора Купермана за его спасительную помощь в преодолении интердисциплинарных преград.

## Библиография / References

- [Агапит 1900] — *Агапит (Беловидов), схимандрит*. Жизнеописание в Бозе почившего оптинского старца иеросхимонаха Амвросия: В 2 ч. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1900.
- (*Agapit (Belovidov), Skhiarkhimandrit*. Zhizneopisanie v Boze pochivshogo optinskogo startsa ieroskhimonakha Amvrosiya: In 2 pts. Moscow, 1900.)
- [Афанасьев 1994] — *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. I. М.: Индрик, 1994.
- (*Afanas'ev A.* Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: In 3 vols. Vol. I. Moscow, 1994.)
- [Белый 1990] — *Белый А.* Начало века / Подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990.
- (*Belyu A.* Nachalo veka / Prep. and comment. by A.V. Lavrov. Moscow, 1990.)
- [Бертран 2016] — *Бертран П.-М.* Зеркальные люди: История левшей / Пер. К. Щербинно. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- (*Bertrand P.-M.* Histoire des gauchers: des gens à l'envers. Moscow, 1990. — In Russ.)
- [Бэн 1912] — *Бэн (Б. Назаревский)*. Сумерки русской литературы: Максим Горький. Леонид Андреев. Чириков. Юшкевич. Очерки. М.: Т-во скоропечатни А.А. Левенсон, 1912.
- (*Ben (B. Nazarevskiy)*. Sumerki russkoy literatury: Maksim Gor'kiy. Leonid Andreev. Chirikov. Yushkevich. Ocherki. Moscow, 1912.)
- [Дунаев 2004] — *Дунаев М.М.* Православие и русская литература: В 6 ч. Ч. VI/1. М.: Христианская литература, 2004.
- (*Dunayev M.M.* Pravoslavie i russkaya literatura: In 6 pts. Pt. VI/1. Moscow, 2004.)
- [Ерофеев 2001] — *Ерофеев В.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Вагриус, 2001.
- (*Erofeev V.* Sobranie sochineniy: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2001.)
- [Ильин, Ахiezер 2000] — *Ильин В.В., Ахiezер А.С.* Российская цивилизация: Содержание, границы, возможности. М.: Изд-во МГУ, 2000.
- (*Il'in V.V., Akhiezer A.S.* Rossiyskaya tsivilizatsiya: Soderzhanie, granitsy, vozmozhnosti. Moscow, 2000.)
- [Иоанн Златоуст 1901] — Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе: В 12 т. Т. 7. СПб.: С.-Петербург. духов. акад., 1901.
- (*Tvoreniya svyatogo ottsa nashego ioanna Zlatousta, arkhiepiskopa Konstantinopol'skogo,*

- v russkom perevode: In 12 vols. Vol. 7. Saint Petersburg, 1901.)
- [Каверин 1982] — *Каверин В.А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1982.
- (*Kaverin V.A.* Sobranie sochineniy: In 8 vols. Vol. 5. Moscow, 1982.)
- [Киселева 2012] — *Киселева И.В.* ПРАВЫЙ и ЛЕВЫЙ в русской языковой картине мира: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2012.
- (*Kiseleva I.V.* PRAVYY i LEVYY v russkoy yazykovoy kartine mira: PhD thesis. Moscow, 2012.)
- [Кукуй 2015] — *Кукуй И.* Еда и пища в блокадем тексте (на примере дневника П. Зальцмана) // Wiener Slawistischer Almanach. S.-Bd. 86. 2015. Dekonstruktion und Konstruktion: Zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Ulrich Schweier zum 60 / Hrsg. von E. Graf, I. Mendoza, B. Sonnenhauser. Wien; Leipzig: Kubon & Sagner. S. 119—130.
- (*Kukuy I.* Eda i pishcha v blokadnom tekste (na primere dnevnika P. Zal'tsmana) // Wiener Slawistischer Almanach. S.-Bd. 86. 2015. Dekonstruktion und Konstruktion: Zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Ulrich Schweier zum 60 / Hrsg. von E. Graf, I. Mendoza, B. Sonnenhauser. Wien; Leipzig. S. 119—130.)
- [Максим Исповедник 1994] — Творения преподобного Максима Исповедника: В 2 кн. Кн. 2: Вопросы к Фалассию / Пер., вступ. ст. и коммент. А.И. Сидорова. М.: [б. и.], 1994.
- (*Tvorenija prepodobnogo Maksima Ispovednika:* In 2 bks. Bk. 2: Voprosotvety k Falassiyu / Transl., introd. and comment. by A.I. Sidorov. Moscow, 1994.)
- [Незловивые пародии 1908] — Незловивые пародии: Стихи, беллетристика, критика / Собрал Амель. М.: [б. и.], 1908.
- (*Nezlovivye parodii: Stikhi, belletristika, kritika / Collect. by Avel'. Moscow, 1908.*)
- [Некрасов 1982] — *Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 5. Кому на Руси жить хорошо / Подгот. текста и коммент. О.Б. Алексеева и др. Л.: Наука, 1982.
- (*Nekrasov N.A.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 15 vols. Vol. 5. Komu na Rusi zhit' khorosho / Prep. and comment. by O.B. Alekseev et al. Leningrad, 1982.)
- [Нюрнбергский процесс 1996] — Нюрнбергский процесс: Сборник материалов: В 8 т. Т. 6. Об индивидуальной ответственности главных нацистских военных преступников / Сост., предисл., науч. ред. Н.С. Лебедевой. М.: Юридическая литература, 1996.
- (*Nyurnbergskiy protsess: Sbornik materialov:* In 8 vols. Vol. 6. Ob individual'noy otvetstvennosti glavnykh natsistskikh voennykh prestupnikov / Comp., introd., sci. ed. by N.S. Lebedeva. Moscow, 1996.)
- [Оболенский 1882] — *Оболенский Л.Е.* Томас Мюнцер: Драматическая хроника. Из времен крестьянской войны в Германии. СПб.: Журнал «Мысль», 1882.
- (*Obolenskiy L.E.* Tomas Myuntser: Dramaticheskaya khronika. Iz vremen krest'yanskoj vojny v Germanii. Saint Petersburg, 1882.)
- [Ориген 2008] — *Ориген.* О началах // Ориген. О началах. Против Цельса. СПб.: Библиополис, 2008. С. 35—404.
- (*Origenes.* De principiis // Origenes. O nachalakh. Protiv Tsel'sa. Saint Petersburg, 2008. P. 35—404. — In Russ.)
- [Орлов 2014] — *Орлов А.А.* Воскрешение Ветхого Адама: Вознесение, преображение и обожение праведника в ранней иудейской мистике. М.: ИВКА РГГУ, 2014.
- (*Orlov A.A.* Voskresheniye Vethkogo Adama: Vozneseniye, preobrazheniye i obozheniye pravednika v ranney iudeyskoj mistike. Moscow, 2014.)
- [Переписка 1979] — Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / Подгот. текста Я.С. Лурье, Ю.Д. Рыкова. Л.: Наука, 1979.
- (*Perepiska Ivana Groznogo s Andreem Kurbskim / Prep. by Ya.S. Lur'e, Yu.D. Rykov.* Leningrad, 1979.)
- [Полякова, Шаброва 2015] — *Полякова В.В., Шаброва Н.В.* Основы теории статистики. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2015.
- (*Polyakova V.V., Shabrova N.V.* Osnovy teorii statistiki. Ekaterinburg, 2015.)
- [Розанов 2000] — *Розанов В.В.* Собрание сочинений: В 30 т. / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. Т. 12. Апокалипсис нашего времени. М.: Республика, 2000.
- (*Rozanov V.V.* Sobranie sochineniy: In 30 vols. / Ed. by A.N. Nikolyukin. Vol. 12. Apokalipsis nashego vremeni. Moscow, 2000.)
- [Скиталец 1960] — *Скиталец.* Повести и рассказы. Воспоминания / Сост., подгот. текста и предисл. А. Трегубова. М.: Московский рабочий, 1960.
- (*Skitalets.* Povedi i rasskazy. Vospominaniya / Comp., prep. and introd. by A. Tregubov. Moscow, 1960.)
- [Твардовский 1976] — *Твардовский А.* Василий Теркин: Книга про бойца / Ред. А.Л. Гришунин. М.: Наука, 1976.
- (*Tvardovskiy A.* Vasilij Terkin: Kniga pro boytsa / Ed. by A.L. Grishunin. Moscow, 1976.)
- [Тименчик 2014] — *Тименчик Р.Д.* Последний поэт: Анна Ахматова в 1960-е годы: В 2 т. Т. 2. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2014.

- (*Timenchik R.D. Posledniy poet: Anna Akhmatova v 1960-e gody: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, Jerusalem, 2014.*)
- [Толстой 1928—1958] — *Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.; Л.: Художественная литература, 1928—1958.* (*Tolstoy L.N. Polnoe sobranie sochineniy: In 90 vols. Moscow; Leningrad, 1928—1958.*)
- [Троцкий 1926] — *Троцкий Л. Сочинения. Т. XVII. Ч. 2. М.; Л.: Госиздат, 1926.* (*Trotsky L. Sochineniya. Vol. XVII. Pt. 2. Moscow; Leningrad, 1926.*)
- [Успенский 2006] — *Успенский Б.А. Крест и круг: Из истории христианской символики. М.: Языки славянских культур, 2006.* (*Uspenskiy B.A. Krest i krug: Iz istorii khristianskoy simboliki. Moscow, 2006.*)
- [Фирдоуси 1989] — *Фирдоуси. Шахнаме: В 6 т. Т. 6 / Пер. с фарси Ц.Б. Бану-Лахути, В.Г. Берзнева; отв. ред. А.Н. Болдырев. М.: Наука, 1989.* (*Firdowsi. Shakhnameh: In 6 vols. Vol. 6 / Ed. by A.N. Boldyrev. Moscow, 1989. — In Russ.*)
- [Фокков 1887] — *К синтаксису греческого новозаветного языка и византийского / Сост. Н. Фокков. М.: В Университетской типографии (М. Катков), 1887.* (*K sintaksisu grecheskogo novozavetnogo yazyka i vizantiyskogo / Comp. by N. Fokkov. Moscow, 1887.*)
- [Шапир 2006] — *Шапир М.И. «Тебе числа и меры нет»: О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Под общ. ред. М.И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 875—905.* (*Shapir M.I. "Tebe chisla i mery net": O vozmozhnostyakh i granitsakh "tochnykh metodov" v gumanitarnykh naukakh // Yarkho B.I. Metodologiya tochnogo literaturovedeniya: Izbrannye trudy po teorii literatury / Ed. by M.I. Shapir. Moscow, 2006. P. 875—905.*)
- [Шеля и др. 2020] — *Шеля А., Плехач П., Зеленков Ю. Феномен Батенькова и проблема верификации авторства: Многомерный статистический подход к нерешенному вопросу // Acta Slavica Estonica XI. Пушкинские чтения в Тарту — 6. Вып. 2. Тарту: University of Tartu Press, 2020. С. 131—165.* (*Shelya A., Plekhach P., Zelenkov Yu. Fenomen Baten'kova i problema verifikatsii avtorstva: Mnogomernyy statisticheskiy podkhod k nereshennomu voprosu // Acta Slavica Estonica XI. Pushkinskie chteniya v Tartu — 6. Iss. 2. Tartu, 2020. P. 131—165.*)
- [Stallybrass, Jones 2001] — *Stallybrass P., Jones A.R. Fetishizing the Glove in Renaissance Europe // Critical Inquiry. 2001. Vol. 28. No. 1. P. 114—132.*

# Хроника современной литературы

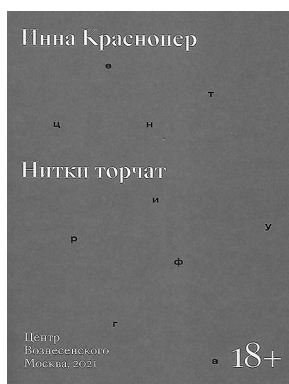
Максим Лепехин (Константин Чадов)

## Буквально — танец

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_287

### Краснопер И. Нитки торчат

М.: Центрифуга, Центр Вознесенского, 2021. — 112 с.



Издательство «Центрифуга» при Центре Вознесенского за полтора года существования выпустило несколько интересных поэтических сборников; здесь речь пойдет об одном из них, «Нитки торчат». Его авторка, Инна Краснопер, профессионально занимается современным танцем — не удивительно, что ее поэзию хочется воспринять и проанализировать как продолжение перформативных практик и как диалог с ними. Это уже начал делать Роман Осминкин; в предисловии к публикации Краснопер в «Транслите» он использует понятие аффекта как один из способов связать две взаимопроницаемые сферы — языка и перформанса<sup>1</sup>. Слово «аффект»

все чаще звучит при обсуждении современной русскоязычной поэзии, и сборник Краснопер, объединивший рефлексивность концептуализма и внимание авангарда к материальности и телесности, кажется мне удачным поводом подробнее поговорить об этом понятии в приложении к поэзии. Опыт столкновения с (почти) любой поэзией обусловлен аффективными процессами, которые порой — часто из-за непривычки — не так просто в себе заметить. «Нитки торчат» практически в лабораторных условиях знакомит с ними читателя.

1 Осминкин Р. «Иногда весело, а иногда х.ево»: Прологомены к поэзии незавершенного (без)действия // <https://syg.ma/@nikita-sunghatov/inna-krasnopier-za-otkryvaieto-chno-ieshchie>.

Кажется, одним из первых об аффекте применительно к современной русскоязычной поэзии заговорил Михаил Ямпольский: это понятие помогает ему описать произошедший в поэзии переход от линейного способа организации смысла к экологическому, пространственному, при котором смыслы образуются вокруг разрывов<sup>2</sup>. Размышления Ямпольского можно продолжить, подробней описав роль тела и языка в производстве аффекта. Так, Брайан Массуми, последователь Делёза, обращает внимание на то, что образ или язык воспроизводятся в нашем сознании и теле двумя способами одновременно: соответственно как структура и как событие выражения — не артикулируемое и находящееся за пределами опыта<sup>3</sup>. Эти способы Массуми называет уровнями реальности (сознание и тело только одни из множества таких уровней): они производятся эмерджентно, то есть спонтанно, вступая в резонанс и замыкаясь друг на друге. Аффект, или интенсивность, Массуми рассматривает двояко: как область резонанса, в которой зарождается множество виртуальных «взаимоисключающих путей действия» (по образованию смысла), и как точку бифуркации: в ней уровни окончательно замыкаются, и из всех потенциалов выбирается один.

Аффект как оборотная сторона опыта возникает на месте разрыва. Чтобы проиллюстрировать это, Массуми описывает поведение Рональда Рейгана — тот был скверным оратором, неуклюже двигался и тем не менее дважды становился президентом. Согласно Массуми, Рейган политизировал «власть прерывания», «власть мима», в каждом резком движении которого присутствует «потенциал смены направления». Интересно, что Массуми обращается за объяснением к перформативному искусству: от его примера легко перейти к теории перформанса Эрики Фишер-Лихте — она также использует понятие эмерджентности, усиливая его экзистенциальные обертоны<sup>4</sup>. Согласно Фишер-Лихте, в перформативных искусствах ослаблен или вовсе отсутствует семиотический элемент: во время театрального или танцевального представления зрители оказываются в непредсказуемой, часто некомфортной ситуации — происходит разрыв в привычном способе поведения в мире. Зрители отзываются на действия исполнителей всем телом — через аффектацию; кроме того, вовлеченность в процесс предполагает аутопоэзис — петли обратной связи между зрителем и исполнителем, каждый из которых может почувствовать себя субъектом, влияя один на другого.

Это длинное вступление было необходимо, чтобы теперь сделать предположение: взаимодействие читателя и (поэтического) текста устроены схожим образом, текст вовлекает нас в свои аффективные режимы, а Краснопер, вводя в стихотворения перформативный элемент, делает этот процесс более наглядным.

В сборнике Краснопер футуристическая графика стиха и разбиение слов выглядят как разрывы, учрежденные в пространстве танца-текста движениями танцовщицы-поэтессы. Микро- и макроразрывы постоянно прерывают

2 Ямпольский М. Новая конфигурация культуры и поэзия // Colta.ru. 2013. 24 апреля (<http://archives.colta.ru/docs/20809>).

3 Массуми Б. Автономия аффекта / Пер. с англ. Г.Г. Коломийца // *Философский журнал*. 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.

4 Фишер-Лихте Э. Эстетика перформанса / Пер. с нем. Н. Кандинской под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Канон+, 2015.





этом считал производной дискурса. «Нитки торчат» позволяет увидеть, что между авангардистскими и концептуалистскими коллективными практиками с определенной точки зрения нет непреодолимой пропасти<sup>5</sup>.

Сама Краснопер также задается вопросом о соотношении языка и тела и их рассинхронизированного движения в интересующем пространстве. Во второй части книги, «В начале было слово», она помещает метакомментарий к собственным текстам и пишет о динамическом взаимодействии двух уровней реальности, которые никогда не застывают в считываемый образ: «У тела поэтического есть движение. Движение поэтического тела не совпадает с движением тела человеческого. Они смотрят друг в друга — движение поэтического тела и движение тела человеческого. Они вглядываются, вчитываются; разделяют происходящее на фрагменты. Скорее время, чем пространство» (с. 28).

Поэтическое представлено как пространство встречи разных опытов: «Ты можешь быть приглашен\_а — в пространство поэтического, можешь присоединиться к движению, к чувству. С тобой может происходить одно или другое. Откликаясь в тот или другой опыт. Или отторгаясь, выходя, отказываясь от пребывания» (там же).

Это пространство еще как-то нужно перенести в область коллективного/ телесного опыта. Это тем сложнее, что пространство человеческого «не безопасно», в нем необходимо принимать сложные решения и нести ответственность. В пространство человеческого вторгается насилие, еще раз напоминая, что аффекты — производная политического. Когда «в пространстве человеческого падает» (с. 29), происходит разрыв, (танцевальное) движение, как будто спровоцированное извне (падение после грубого толчка). Начиная с этого момента прозаический текст совершает все больше прерывистых движений, превращаясь в поэтический — и в итоге оставляя читателя наедине с тревожным вопросом, выдающим их — читателя и текста — растерянность:

Кто — наблюдается, кто говорит-ся

Кто — остается; где эта комната

Что — еще не было сказано

Что — еще не было сделано

<...>

Кто не увидел третьего

Кто не-за-следовал за третьем

Кто

Здесь.

(С. 29—30)

5 Возможно, тут к месту будет вспомнить Вернера Хамахера и его взгляд на филологию и поэзию как на аффицированные языком и его травмами. Хамахер демонстрирует эту аффектацию, обращаясь к ожидаемым примерам — стихотворениям Рене Шара и Пауля Целана, — но, возможно, схожий анализ концептуалистских текстов позволит проследить рождение дискурса из аффекта как реакцию на выхолащенность языка. Подробнее см.: Хамахер В. *Minima philologia: 95 тезисов о филологии; За филологию / Пер. с нем. А. Глазовой под ред. И. Болдырева*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2020. С. 168—201.

Нечто похожее происходит в самом первом тексте сборника. Он весь держится на обращении к кому-то вовне (коллективном аффекте), втягивает в свои языковые игры, в конце дающие сбой: минимальный языковой/жестовый сдвиг, «слабая» паронимическая аттракция (которая сама парадоксальный жест прерывания в сближении) превращает «наручки» в «наручники», затем столь же быстро следует побег из образовавшегося аффекта:

давайте книжка выползет  
на ручки запросится

давайте наручки будет слитно тоже

наручники  
сапоги  
автомат

перерыв

холод  
льжи

уехали.

(С. 10)

Весь сборник держится на похожих скачках и прерываниях, фиксирующих гетерогенное устройство многочисленных аффектов. При этом в его текстах нет субъекта как такового, сколь угодно развоплощенного и подвижного. Скорее, он образуется где-то в промежутке между эффектом текста и реакцией читателя — в зоне того «третьего», о котором шла речь в метакомментарии. Это трудноуловимое пространство Краснопер делает видимым в каждом тексте и на уровне сборника как (невозможного) целого. Книга начинается с автометаописания («давайте я сделаю для вас женскую книжку», с. 9), на нем же построен предпоследний текст («книга написана / из нее слов не выкинешь», с. 106). Сборник хочет казаться закрытой структурой, но из него торчит нитка — еще один разрыв, последний текст, последнее движение и возможность его продолжить (при этом неустрашимый парадокс не затушевывается: финальный текст в той же мере элемент структуры, в какой он событие выражения).

Элементы разного масштаба (слово/словораздел, текст, раздел, сборник и торчащая из него нитка) и разрывы между ними действуют как виртуальные среды — они провоцируют в читателе реакции и позволяют их регистрировать. Знакомство с «Нитки торчат» — полезный опыт, его можно спроецировать на остальную поэзию, даже ту, к которой понятие аффекта, казалось бы, плохо применимо. Разве замешательство, раздражение или моменты микросинхронизации с «темной» поэзией не так же важны, как ее (якобы) не вовлеченный, отстраненный анализ?

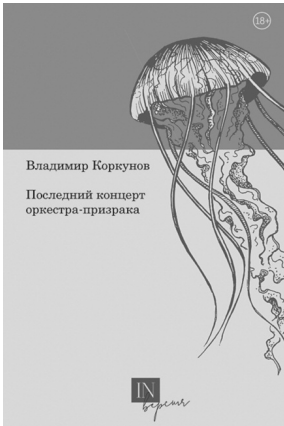
Геннадий Кацов

## «...затерянные в волнах галопериодолового моря»

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_292

### Коркунов В. Последний концерт оркестра-призрака

Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2021. — 60 с. (InВерсия; вып. 8)



Вторая стихотворная книга поэта, критика, переводчика, журналиста Владимира Коркунова названа «Последний концерт оркестра-призрака» — и это естественно сложившийся моностих, в котором есть главные, как бы в хрестоматийной эстетике «Парижской ноты», вербальные архетипы речи-словаря. Они не нуждаются в уточнениях: «последний», «концерт», «призрак», «оркестр». В послесловии к сборнику Денис Ларионов определяет это так: «...в заглавие вынесен образ постепенно разыгрывающегося оркестра, воздвигающего — проживающего — свою последнюю джазовую симфонию, которая уподобляется в поэтических текстах Коркунова природе... как изобретение культуры,

на которое мы можем опираться, чтобы не остаться в удушающей космической пустоте» (с. 56).

внутри стеклянного шара с замёрзшим плечем | он шёл  
и когда автобус *его* вёз он вылетел из заднего стекла  
кружил над городом падая на смеющихся детей

родители смотрели из окна | видели *его* в каждой снежинке  
в каждом ребёнке в каждом мальчике  
в каждой красной шапочке

а он падал и падал на подоконник  
и не понимал почему родители *его* не впускают

(С. 15)

В моем ассоциативном ряду вид рукотворных топонимов «концерт» и «оркестр» скорей из кинематографически-литературного лексикона: с балами в романах Толстого, тюремным оркестром в «Записках из Мертвого дома» Достоевского, анекдотичным «Квартетом» крыловской басни либо балом Сатаны в «Мастере и Маргарите», Булгаковым ярко освещенным и оркестрованным. В изобразительном же искусстве первенство я бы отдал известной картине Натальи Нестеровой «Оркестр» 2006 года, поражающей своей экспрессией.

В переписке со мной автор поясняет название книги, ссылаясь на соответствующую строку в стихотворении «музыка застывшая в porseman c-64...»

(с. 52): «Речь об оркестре Гленна Миллера, пропавшем в полете над Ла-Маншем во время Второй мировой. Они летели в театр боевых действий, чтобы выступить перед союзниками. (Намек на этот сюжет есть в цитате в середине стихотворения.) ...И суть моего текста в том, что я предлагаю свою версию: самолет продолжает полет над Ла-Маншем, потому его и слышат пассажиры “Боингов”, пролетающих там сейчас; потому и “музыка звучит звучит и звучит / никак не может утонуть”. И это продолжающееся состояние звучания, когда как будто жизни уже нет, вынесено в название книги, и это рифмуется со слепоглухотой, когда ухо умирает, но помнит звуки».

Несмотря на разорванность синтаксиса и фрагментарность, цикличность времени в этой книге, стихотворения нередко привязаны к неким событиям, ставшим знаковыми в реальном мире, как на персональном уровне, так и на общеситуативном. Уже в первом тексте сборника это оцифрованный, впавший в натуральный ряд чисел Город: под номерами 1, 2 (прообразы — Москва и Харьков) и 3-й (некий общий город, в который волюются № 1 и 2) — во время протестных волнений в Москве в 2019 году.

И рядом — стихотворение PS752 с начальными строками «...и когда самолёт клюнул землю / вызревшие сердца сорвались с яблони тел» (с. 7). Текст назван по номеру и посвящен авиарейсу PS752: самолет авиакомпании «Международные авиалинии Украины» разбился 8 января 2020 года во время выполнения рейса Тегеран — Киев. Все 170 человек, находившихся на борту, погибли: «кто-то обрезал линию жизни — / и половина ладони лежит на земле | сжимает крик / упавший вслед с треснувшего неба» (с. 7).

Есть в этом некая переключка с вербатим; с паузами, как в жанре радиоинтервью в прямом эфире, в стилистике заранее неподготовленных ответов на не прозвучавшие вопросы. Но мы их и так знаем, поскольку они заявлены в сегодняшних городских происшествиях, природных катастрофах, социальных дискурсах, сексуальных и гендерных революциях и прочем.

Это проявляется у Коркунова отдельными темами и, как в фуге, повторяется разными голосами. Такая полифоническая форма характерна как для отдельного стихотворения в сборнике, так и для всей его структуры в целом.

Причем общий формат опоясавшей наши дни, как тело лишай, трагедии — ощущение неизбежной травмы. А не обманувшие ожиданий роковые интуиции сопряжены в текстах с постоянным движением, динамикой слов, которые подчас удаляются от формальной логики, но сталкивая смыслы, создают ткань второй реальности. И уже в ней не столько красота, сколько доброта спасет мир.

По этической своей сути это добрые тексты. Даже «добрый добрый добрый доктор нассар» — о Лоуренсе (Ларри) Нассаре, американском насильнике и педофиле, бывшем докторе сборной США по гимнастике. В 2015 году он был обвинен в сексуальных домогательствах по меньшей мере к 250 молодым женщинам и девочкам начиная с 1992 года. В «добром добром докторе...», с прямой аллюзией к доктору Айболиту, автор не оставляет сомнений в своей позиции по отношению к насильнику, но параллельно, сквозь описательный контекст проговариваемого по поводу преступника и его молоденьких жертв, проявляется сострадание (к кому в форме жалости, к кому — милосердия), сердечная боль за всех со-участников этой человеческой трагедии: «рейчел гэбби симона джорджин эли макайла джейми / вы выросли на пальцах нассара / я читаю имена выбитые приговором на его руках — / они касаются моей груди скользят вниз...» (с. 24).

Вспоминается «служба понимания», как Сергей Аверинцев определил филологию<sup>1</sup>. В каждом слове, в их *сочетаниях* Коркунов стремится понять степень аутичности настоящего времени и не столько ответить на вопрос, сколько постичь саму его жертвенную суть: «Как же так?». Очевидно, во всем этом немалую роль играет многолетняя вовлеченность Коркунова в проекты вроде «На языке тишины», имеющие отношение к слепоглухим людям. Его предыдущий поэтический сборник назывался «Кратковременная потеря речи», сборник интервью вышел под названием «Побуждение к речи».

Сопричастность, таким образом, инвалидам, лишенным зрения и слуха, отражается и в стилистике стихотворений, в которых к каждому слову-знаку надо прислушиваться и присматриваться; и в лингвистической структуре сборника, в котором автор пытается достучаться до читателя, понимая, что сегодня это общая проблема: мы друг друга и не слышим, и не видим.

Каждый сам по себе в инстаграме, фейсбуке, твиттере, где собеседника не видишь, не знаешь, да он тебя, по большому счету, и не интересуется. Обратите внимание на комментарии под постами в соцсетях, и вы убедитесь в том, что онлайн-общение — это почти всегда монологи.

В известном высказывании «ничего не слышу, ничего не вижу» не зря есть третья составляющая («ничего никому не скажу»), поскольку одна часть проблемы — донести сообщение до слепоглухих, то есть в ситуации, когда коммуникативный фактор практически не работает; а другая — как глухим высказаться, если сказанного они сами не слышат и собеседников не видят (вступает в дело известная проблема афазий в речи): «слепоглухота — / свет и звук отключенный / за неуплату [налога на жизнь]» (с. 38).

И говорение превращается в постоянную ломку языка, испытание его на эластичность, на проверку границы перехода между возможным и недостижимым, слышимым и прерываемым, произносимым и немолчающим — каждый миг, каждую проживаемую судьбу. В книге Коркунова это преодоление высказано еще и на морфологическом, едва ли не на грани метатезы, и фонетическом уровнях: невероятно сложная вещь — говорить, когда звуки стремительно поглощает тишина, и слышать звуки, которые все очевидней от тишины неотличимы.

И там, на пределе, в уже бахтинской «внеаходимости», когда не услышать и не осознать Другого-собеседника, когда не понять особенности Другого, поскольку это не-я, только и остается надежда на то, чтобы распознать колебания воздуха, звуковую волну, хотя бы при соприкосновении со звукорядом на уровне гортани.

Как написал Андрей Тавров во вступительной статье к предыдущей книге Коркунова, «логика линейного повествования снята, что заставляет нас вспомнить принципы “проективного стиха”, выдвинутые в прошлом веке Чарльзом Олсоном»<sup>2</sup>.

Для русскоязычного читателя я бы привел еще одно сравнение, находящееся уже в поле русской литературы: тексты Геннадия Айги, семантически родственные и местами словно служащие примером к «Монадологии» Готфрида Лейбница. У Коркунова есть и ссылка на Айги в одном из текстов: «на айги-юба слетаются тени ворон...» (с. 48).

1 Аверинцев С.С. Филология // Лингвистический энциклопедический словарь (<http://lingvisticheskiy-slovar.ru/description/filologiya/679>).

2 Коркунов В. Кратковременная потеря речи. М.: Русский Гулливер, 2019.

Органы слуха и органы речи — как в войне журавлей и пигмеев, притчей рассказанной в «Илиаде». В нас побеждает то одна сторона, то другая, ибо во времена разлада и отсутствия гармонии слово борется за то, чтобы быть услышанным, а безразличная к нему тишина воюет за то, чтобы не свершилось известного пророчества: «И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его...».

Жизнь слепоглухого — это ежесекундное доказательство правоты Евангелия от Иоанна. По *всевысшему* стечению обстоятельств те, кто считают себя свободными от этих недугов, ничем в таком плане от инвалидов не отличаются: доказывать необходимо, иначе задохнешься от непонимания и захлебнешься словесной кашей.

листья на причале  
пахнут усталостью ветра —  
сорванные с деревьев лица  
кружатся над водой  
...  
мир рвётся в зрачках тумана  
выпадает хлебом для птиц и рыб  
...  
скелеты из белого дерева машут след  
прозрачным кораблям.

(С. 49)

Перевозимых в трюмах из Африки в Америку рабов называли «скелетами из черного дерева». У Коркунова «скелеты из белого дерева», и вне корабельных корпусов это, очевидно, аллегория свободы, в противовес неволе. Равно как и словарь слепоглухого свободен, поскольку в значительной степени не связан условностями и правилами семиотики, и внимать ему ничуть не более сложно, чем носителям языка, которые друг друга понимают с трудом, и не только по причине прагматики.

В книге слова, словно позабыв о законах языковедения, пытаются не только до чего-то договориться между собой, но и достучаться до читателя, придав его собственной речи также некую степень свободы.

Не сомневаюсь, что издательская судьба «Последнего концерта...» сложилась бы не тем, так иным образом обязательно. Книга не может остаться незамеченной. Как у М. Фуко в «Безумии в классическую эпоху» сумасшедшие в средневековой Европе появились тогда, когда возникли сумасшедшие дома, так и тема оглохшего и ослепшего нашего современника заявила о себе «в полный рост» с выходом в свет книги Коркунова. В ней разговор еще и о том, что паузы между словами в строке, как и тишина в музыкальных композициях, как по времени 4'33" молчания нот в композиции Джона Кейджа, — равносильны словесному потоку и не менее значимы.

Высказывание, равно и его отсутствие, как и его попытка в случае невозможности предиката, — составляющие той самой речи, которая говорит нами, если вспомнить «лингвистический поворот» Ричарда Рорти. Не будь такой книги В. Коркунова, ее следовало бы выдумать, ведь с появлением этих текстов в русской поэзии пауза-глухота, проявив себя столь явно, заняла четкое, положенное ей место, впитывая звучание строки и визуально зияющие лакуны между словами постранично.

Большая удача для современного читателя.

погребальный костёр рта  
глодает плоть скрученного тела

внутри  
помада церемониальных цветов

сон        не пройдёт  
и разговор        или ничего

(С. 52)



Петр Казарновский  
**Нет дыма без огня**

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_297

**Ванталов Б., Konstrictor В. Петарды**

СПб.: Дым отечества, 2021. — 44 с.

Недавно я получил в подарок на день рождения книгу «Петарды». Ее авторы — Борис Ванталов (стихи) и В. Констриктор (оформление и рисунки). Книга выполнена вручную: тексты и особый визуальный ряд — все выполнено от руки. От одной руки? — Да, принадлежащей одному человеку, Борису Михайловичу Аксельроду, который не только вмещает в себя особый дар поэта и художника, но и тщательно дифференцирует эти ипостаси между двумя персонажами — Ванталовым и Констриктором. Из рук Аксельрода я получил подарок — от Ванталова и Констриктора. Из рук в руки. Но получившего такой подарок рано или поздно накроет по меньшей мере недоумение: принявших эту книгу рук было и остается две, тогда как сколько было рук дарящих?



В этой неразрешимой связи все-таки следует разобраться. Аксельрод когда-то сделался хозяином, обладателем, держателем двух эфемерных, почти несуществующих, фигур. Но именно за счет этих фигур он оказался способен свидетельствовать не только о себе, но и о том, что не связано ни с ним, ни с теми, кого можно называть данниками или невольниками. Свидетельствовать — и не нести за это ответственности. Но и без них живой Аксельрод приговорил бы себя к немоте и отсутствию форм, так как именно благодаря своим не извлекаемым из него слугам он получает дар слова и дар изображения. Но, как того требует классическая форма рабовладения, необходимы сатурналии, когда слуга получает власть над господином, и наемники Аксельрода выказывают весьма безжалостное отношение к своему хозяину, выставляя его в нелепом, неприглядном виде. В книге это выглядит так (заметим, имя хозяина, представленного героем, подается со строчной буквы):

...Неумолимо царь-живот  
сожрет личинку аксельрода.

Курсируя внутри кишок  
и превращаясь в удобренье,  
он будет сочинять стишок  
про восхищенье<sup>1</sup>.

1 Все стихи, кроме особо оговоренных в примечаниях случаев, цитируются по авторскому рукописному (само-)изданию с указанием страницы-разворота в скобках после цитаты (пагинацией отмечены именно развороты). В данном случае цитируется стихотворение со с. 18.

Стоит обратить внимание на злорадное чувство, транслируемое Ванталовым по поводу его поводыря, которому приписываются профессиональные навыки самого поэта. Но эти две неотвязные тени — поэт и художник — находят оправдание такому поведению в философии, выработавшейся у самого Аксельрода за немалый срок его глубоких раздумий — эту прерогативу он не отдает никому, но щедро делится плодами своих умопостроений:

Мы прочитаны как книга.  
Вьют спирали ДНК  
генетическое иго,  
переплётная тоска.

Всё расписано до буквы,  
каждый жест и каждый стон.  
Мы ничем не лучше брюквы  
в этом мире хромосом.

(С. 2)

Эти двое, уверовав в собственную безнаказанность, решили, что их хозяин сам по себе являет собой типичный образ человека, и сами, не будучи людьми в обычном смысле слова, судят о человечестве по тому, что не может им не сообщить доверчивый Аксельрод. Не исключено, что Ванталов и Констриктор никогда не видели никого иного, кроме своего домовладельца (да они и домоседы), и потому нередко переносят его черты — внешности, биографии, состояний — в свои произведения. Аксельрод для них как божество. И зеркалами они пользоваться не умеют, да им и нельзя.

Конечно, в этой странно сложившейся истории хозяин Аксельрод ведет себя крайне снисходительно к выходкам своих сателлитов. Вдобавок он их кормит и обеспечивает всем необходимым для жизни. Да и какая жизнь у этих двоих — Ванталова и Констриктора! Знай себе пиши, рисуй, проектируй, фантазируй, проецируй свои видения на те экраны, которые им предоставляет Аксельрод. Так что они у него на полном обеспечении и вроде бы ни в чем не нуждаются... Кроме новых открытий в области умозрений, кроме новых слов и впечатлений, кроме теплого жилья и доброго самочувствия, кроме...

Не знаю, вправе ли Аксельрод вполне рассчитывать на обладание авторскими правами на все то, что сотворено его подопечными. Если я и был свидетелем прецедентов, ставящих его перед каким-то выбором в этом отношении, то могу сказать: Борис Михайлович стеснен этими внешними обстоятельствами, отчасти из скромности не желая посвящать окружающих в тайны своей внутренней жизни; можно сказать, что так он щадит окружающих, принимая на себя весь груз той безответственности, которую порождают его молодцы. Даже так: Аксельрод, оставаясь индивидуалистом, очень ценит чувство локтя, основу слова «мы», и потому ему просто необходимо присутствие, пусть и незримое, его напарников в мире бывания. В конце концов, он знает относительность многих вещей, которые нам, простым наблюдателям, кажутся бесспорными и устойчивыми.

## Палимпсест

Вечно скоблим и пишем.  
Пишем, потом скоблим.  
Пылью папируса дышим.  
Пишем, скоблим, скорбим.

Мировоззрений скука.  
Трагический палимпсест.  
Веру съела наука.  
Кто же науку съест?

(С. 16)

Однако меня так и подмывает вообразить, какими будут произведения Аксельрода, когда он, отказавшись от услуг своих слуг, станет сам писать и рисовать — без основ просодии, освоенных Ванталовым, и без поставленной руки, чем обладает Констриктор. Нельзя исключить, что нас тогда могут ждать или крайне корявые стихи и рисунки, но содержащие мысли не в передаче адептов, или же невероятно ясные классически-чеканные строки и визуальные прозрения.

Во всяком случае, здесь я попытался изложить свои представления о внутренней жизни человека, подарившего мне книгу «Петарды» — книгу, существующую в единственном экземпляре (во всяком случае, пока). Я сказал: «внутренней», — но это не совсем точно, вернее совсем не точно; правильнее было бы назвать эту жизнь «овнутряющейся», то есть становящейся все более и более глубокой, глубинной. Недаром год назад, когда пандемия была еще не прошлогодним снегом на голову, он подарил свои неутешительные мысли Б. Ванталову для стихотворного цикла, в котором ясно сказано:

Стали люди Робинзонами.  
Затаились все в домах<sup>2</sup>;

или:

Рухнет старая община...<sup>3</sup>

То есть он увидел в охвативших весь мир болезни и страхе кем-то подсказанный или посланный способ разъединить людей и предоставить каждого своему собственному помешательству. Конечно, на опыте он догадывается, что человеку вообще не выдержать такой изолированности, особенно вынужденной, продиктованной извне. Пока еще существующего «вне».

Итак, «Петарды». Рисунки, сделанные Констриктором, которые я стал рассматривать прежде всего, поражают своей техникой. Это доверие произволу пламени спички, проводимой под расположенным горизонтально листом. Оставленные разводы дыма — «задымления», по словам автора, — потом ху-

---

2 Цит. по изданию: *Ванталов Б. Заложник нуля (Пандемия) / Vantalov B. Rehenes de cero (Pandemia). Versión española e ilustraciones: Milagrosa Romero Samper. Publicación de la Asociación Mitosemiótica. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante; Achevé d'imprimerie dans l'atelier de la Rue des Artistes, 2020. Без пагинации. Стихотворение 3 «Хрень».*

3 Там же. Стихотворение 6 «Не летают самолёты...».

дожник актуализирует, объективирует, придает им узнаваемые черты, проводя тонкие и почти произвольные линии по этим желтовато-серым пятнам. Не так ли и мы выискиваем в кучевых облаках фигуры животных и фантастические абрисы? Затем поэт Ванталов, сообразуясь со сделанным его подельником, переписал свои стихи, которые гадательно могут соответствовать или не соответствовать находящемуся рядом изображению. Но они будят фантазию и ассоциативную память...

Дело в том, что художник Констриктор работает, как правило, с человекообразными формами — телами, лицами, претерпевающими всевозможно-невозможные трансформации, тогда как поэт Ванталов следит за метаморфозами ума или человеческого «я». Потому и интересно смотреть на их работу в тандеме: ведь и телесность у Констриктора вызывает к сверхчувственному, умозрительному, и интеллигибельное у Ванталова требует каких-то реальных проявлений, явлений. Вот и получается нечто обратное тяни-толкая: участники этого перетягивания каната совершают не противонаправленные движения, а ведущие к точке, которая вроде бы находится между ними, разделяет их. Но сопротивление, которое они при этом должны преодолевать, едва ли не больше, чем если бы они шли по пути тяни-толкая.

### Восстание

Неслышный бунт затеял инсургент.  
Его молчание тотально.  
Он тишины эквивалент.  
Немая тайна.

Здесь отрицают всё и вся.  
Лампада рацию померкла.  
Лолита убежала — я.  
Еда простая — горстка пепла.

(С. 1)

Интуит-художник и интуит-поэт смотрят друг на друга: первый с неба, другой из глубины отчаявшегося мозга, всякое действие которого обращается против него самого. Такая инсценировка суда, Суда. Делается ли страшно? — Делается. Но изощренность поэта, прекрасно сознающего, что пользуется он общепонятными словами, заключается в том, что он обыгрывает саму банальность. И выходит страх банальным, жизнь банальной... Не банален дух и его возможный опыт. Но он дается тем, кто согласился, что стул из-под него будет вышиблен. Кто согласился на парение в безвоздушном пространстве бессмыслицы — в пространстве постоянной облачности, которая то одно, то другое; то это, то то; то все, то ничто. Тут дело риска, и глаза, и чувства.

На последней странице обложки книги «Петарды» — на синем глянцевом фоне тетради — белой краской («корректор» для машинописи) изображен человек. В нем узнается Б.М. Аксельрод (помните? фирменный знак Ванталова и Констриктора!). Он смотрит на звезды, которыми и окружен. Может, это «звезды бессмыслицы»? Или взрывающиеся петарды, случайно вылетевшие из его головы, из его мозга? Да и не одно ли и то же — эти звезды и эти всполохи внутренней жизни? К тому же мы привыкли, что петарды — это громкий

атрибут новогодних гуляний, когда всем весело, и забыли, что раньше это было орудие смерти.

А на оборотной стороне, где еще книга не закончилась и в качестве ее завершения и выхода из нее, — рисунок в характерной для «В.К.» (б. констриктор) технике, обрамленный стихами, которые расположены и вертикально, и горизонтально, так что сама книга вынуждена прийти в движение:

ПРЫГАЙ В НЕБО ИЗ СЕБЯ  
ПРЫГАЙ В НЕБО БРОСИВ Я  
ПРЫГАЙ В НЕБО НЕ СКОРБЯ  
ЧЕМ ТЫ ХУЖЕ ВОРОБЬЯ

Но я держу эту книгу в руках. Книга хранит труд и жар сделавших ее мастеров — художника, балансирующего на меже абстракции и гротеска, и поэта-лирика, сдерживающего пророчества.

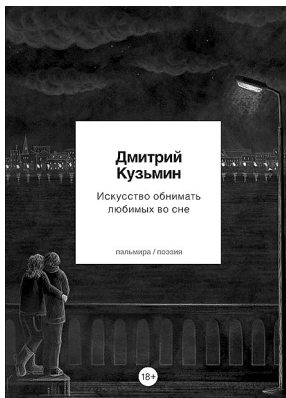
Алексей Масалов  
**Политика любви**

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_302

**Кузьмин Дм. Искусство обнимать любимых во сне:  
Вторая книга стихов**

М.; СПб.: Т8 Издательские технологии; Пальмира, 2020. — 119 с. —  
(Серия «Пальмира — поэзия»)

Дмитрий Кузьмин известен своей издательской и культуртрегерской деятельностью, но именно он в своих стихах наряду с Кириллом Медведевым, Сергеем Тимофеевым, Полиной Барсковой и другими в начале 2000-х стал изобретателем новой формы политической субъективности, которую Мария Майофис определяет следующим образом: «...автор/лирический герой остро и активно реагирует на явления и события в сфере политического (хотя при этом может считать себя и на самом деле быть политически пассивным), эти реакции и переживания для него не менее важны, чем реакции и переживания на события социальной, культурной, а главное — его частной жизни»<sup>1</sup>. Безусловно, именно этот тип политической поэзии повлиял на последующие поколения и трансформировался в связи с концептом «Личное — это политическое» в разнообразных формах политически ангажированной поэзии 2010—2020-х годов.



В поэтике Кузьмина эта форма взаимодействия частного и политического тоже изменяется со временем, радикализируясь в связи с той катастрофой, которую он видит в текущих российских реалиях. И книга «Искусство обнимать любимых во сне» становится воплощением такого высказывания, где частное переплетается с политическим и становится способом неподчинения нарастающей машине насилия, ведь, как гласит аннотация, «это простая книга о том, как любить друг друга в условиях социально-политической катастрофы» (с. 4). Гомосексуальные отношения в этих стихах как раз являются отправной точкой для политики любви,

позволяющей сохранить индивидуальность на фоне авторитарной власти и развязанных ею войн, даже когда возникает чувство бессилия перед ее лицом:

Немного фисташкового мороженого  
тому, кого не можешь уберечь от войны.

(С. 46)

1 Майофис М. «Не ослабевайте упражняться в мягкосердии»: Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2004. № 2 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/ne-oslabevajte-uprazhnyatsya-v-mygkoserdii.html>).

В подобной сборке политизированной поэзии выражается специфика творческой эволюции Кузьмина и отличие от предыдущей книги «Хорошо быть живым», избранное из которой открывает одноименный раздел этой. Фокусировка на деталях и разговорный синтаксис, разработанные в диалоге с поэтикой Чарльза Резникофа и его идиоматическим английским, все чаще сменяются анафорическим гинзберговским письмом, построенным на повторах и риторических фигурах, подкрепляя трансформацию политической модальности и темы любви в его поэзии.

Любовь в поэзии Кузьмина можно трактовать как практику свободы в фукольдианском смысле: любовь выступает основой этики заботы о себе и других, в которой «эмос свободы является также способом заботы о других»<sup>2</sup>. Именно поэтому телесная близость в его стихах находится на пересечении частного и политического, а если точнее — именно из этого частного опыта собирается опыт политического неповиновения:

<...>

нельзя .бать в рот и в жопу духовные скрепы,  
 нельзя .бать в рот и в жопу традиционные ценности,  
 нельзя .бать в рот и в жопу надежды и чаяния русской интеллигенции,  
 толкущейся в очереди перед металлоискателями  
 ради того, чтобы сплясать на подтанцовке перед царём Иродом,  
 и сетующей, что для живых классиков нету спецпропусков:  
 это негигиенично — засовывать х.й в гниль и тухлятину,  
 можно подцепить дурную болезнь — патриотизм головного мозга,  
 сифилис духа, патриархат половых и печатных органов,  
 нет уж, товарищи потомки и примкнувшие к ним подонки,  
 сами кишите в этой своей трупной жиже,  
 а я поберегу свой х.й для моих любимых,  
 для любимого рта, любимой п.зды, любимой жопы,  
 живых и чистых, убелённых гигиеной и любовью.

(С. 53)

Поэтическая риторика процитированного текста также позволяет постоянно смещать фокус с саркастического отношения к государственной власти в сторону теплоты любовных отношений. Иными словами, в этом и многих других текстах переплетение частного и политических смыслов возникает в напряжении между саркастической инвективой и лирической модальностью высказывания.

Благодаря этому процитированные строки во многом обнажают смысл любви не столько как практики освобождения от «88% населения моей страны» (с. 50), «следственных органов Российской Федерации» (с. 53) и п.зды, «которой вскорости накроется Российская Федерация» (с. 54), сколько именно как практики свободы, когда, по мысли того же Фуко, одного «освобождения недостаточно для того, чтобы определить все варианты практики сво-

2 Фуко М. Этика заботы о себе как практика свободы // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М.: Практика, 2006. С. 249.

боды»<sup>3</sup> в сексуальном и политическом смыслах, тесно переплетенных в лирике Кузьмина.

Радикализация политического в поэзии Кузьмина оказывается близка не левоангажированной прагматической поэтике, собирающей речь из осколков идеологических дискурсов и перформативов, а прямому высказыванию феминистской поэзии (о близости поэзии Кузьмина ф-письму, к примеру, говорит критикесса Юлия Поддубнова<sup>4</sup>). При этом поворот от объективистского письма к такой поэтике происходит между 2014 и 2017 годами, как раз в то время, когда формируется феминистская поэзия в текущем ее изводе. Представляется, что такая близость возможна благодаря обращению к автодокументальности и проблемам репрессированной телесности и сексуальности в обоих случаях.

Переплетение частного и политического возникает и в переводном разделе «Стихи про меня», где собранные от Уолта Уитмена и Эйнаrsa Пелшса до Лизы Майер и Джозефа Месси тексты в соответствии с названием раздела дополняют общую интенцию книги. Так, возможность «влюбиться с первого взгляда / в черноглазого официанта» (с. 27) пересекается с воспоминанием о мужчине, «который бродил там со мной, потому что любил меня» (с. 67), а «Кострома, где мальчики не ходят в шортах» (с. 21), — с танцами «у Авиньонского моста» (с. 79). Интенции же политики любви становятся параллельны «Стихам против исключения», в которых развивается идея сохранения индивидуальности вопреки авторитарным машинам и даже собственной токсичности, как в случае автора оригинала:

<...>  
 Ни один  
 голос не  
 одинок:  
 пёстрый ковёр  
 истории —  
 чистый тон,  
 услышать его  
 значит принять его,  
 не поддаваясь  
 порыву  
 разрушить.  
 (С. 85)

Осуществление любви как практики свободы происходит не только посредством свободной любви, выраженной во многих текстах в строках типа «я вцепился зубами в шоколадный загривок маленького Жозе, / когда угольно-чёрный Джейсон железными пальцами / выкрутил мне соски» (с. 106), но и посредством взгляда на любовь, проходящую через большую историю и историю науки, как в одном из самых нежных стихотворений книги:

3 Там же. С. 243.

4 См.: *Медведев С.* Юлия Поддубнова: запрос на феминизм становится массовым // *Prosodia*. 2021. 26 октября (<https://prosodia.ru/catalog/shtudii/yuliya-podlubnova-zapros-na-feminizm-stanovitsya-massovym/>).



начисто переписав первую страницу доказательства  
 леммы о замкнутых множествах в нормальном пространстве  
 он выбирается из-за огромного дубового стола  
 сбрасывает одежду оставаясь в одних плавках  
 брызги Атлантики залетают прямо в окно  
 в домике всего одна комната две кровати  
 два непересекающихся множества отделимы окрестностями  
 ветренее сегодня может быть и не стóбит  
 он тоже чуть медлит но всё же прыгает в воду  
 океан под ним хрипит и не может вырваться  
 но потом набирает духу от самой Венесуэлы  
 и выхаркивает его на скалы  
 окрестность точки не содержит вторую точку  
 у меня впереди полвека на то чтобы дописать  
 всё о чём он рассказывал мне по утрам

(С. 115)

Эпиграф «17 августа 1924 года, Ба-сюр-Мер» позволяет понять, что в стихотворении раскрывается история взаимоотношений двух родоначальников математической топологии — Павла Александрова и погибшего в этот день Павла Урысона. Современная история науки склонна считать, что их отношения были отношениями двух возлюбленных<sup>5</sup>, так и в этом тексте через образность математической топологии и речь влюбленного раскрывается взаимоотношение любви к науке и к другому. Финал текста, отсылающий и к работе над неопубликованными статьями Урысона, и к написанной через пятьдесят лет биографической статье, во многом выражает и *этнос* любви как взаимоотношения индивидуальностей, через которое возможно сопротивление — в том числе сопротивление смерти. Текст показывает, что любовь и развивает научные идеи, и сохраняет индивидуальность другого, в этих идеях воплощенную.

Такой взгляд не обесценивает человеческую жизнь посредством какой-либо идеологии, будь то религиозная или наукоцентристская. Скорее, наоборот, стихи и переводы Кузьмина говорят о ценности индивидуальной жизни и, как отмечает Илья Кукулин, «о ценности человеческого разнообразия — и о стремлении сохранить образ общества, в котором возможно многообразие совершеннолетних людей, не боящихся использовать свою способность понимания»<sup>6</sup>. Именно поэтому любая идеология, посягающая на человеческую жизнь и человеческую индивидуальность, категорически неприемлема для подобной оптики. Деконструкции и критической рефлексии подвергается не только путинизм и его «рыбьи глаза» (с. 96) и «Натасканная на человечину гопота» (с. 60), но и либеральная интеллигенция, как в тексте «Интеллигенция говорит: немисливо...» (с. 91) или в следующем, отсылающем к протестам движения «Black lives matter» и реакции на них в русскоязычной либеральной среде:

- 
- 5 См.: *Грэхем Л., Кантор Ж.-М.* Имена бесконечности: правдивая история о религиозном мистицизме и математическом творчестве. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. С. 168—173.
- 6 *Кукулин И.* Мир совершеннолетних желаний (вместо предисловия редактора) // Свободный стих Дмитрия Кузьмина: Сборник статей. М.: Sapere Aude, 2018. С. 11.

А вот если бы полицейский участок сожгли дотла в Барнауле,  
А вот если бы разнесли в стеклянную пыль витрины в Столешниковом,  
А вот если бы киргизы с таджиками маршем прошли по Тверской,  
А вот если бы Путин на всякий случай спрятался в бункере,  
Что же, пожалели бы мы тогда этот город великий,  
Где отличить не умеют правой руки от левой и много скота?

(С. 100)

Политика любви в стихах Дмитрия Кузьмина, как отмечали Денис Ларионов<sup>7</sup> и Илья Кукулин<sup>8</sup>, связана с идеалами Просвещения, ответственности за себя и за понимание другого/других в ситуации социально-политической катастрофы, оборачивающейся зачастую трагедией частного человека (см., например, стихотворение на сотый день голодовки Олега Сенцова, с. 94).

В этом плане та форма политической и любовной поэзии, которая предлагается Дмитрием Кузьминым, где любовь и ответственность становятся практиками свободы, во многом создает контекст для развития новых форм политической субъективности (например, в квир-поэзии Георгия Мартиросяна и Фридриха Чернышёва). И в этом отчасти создается возможность любить и выбирать, «сдаваться или нет»<sup>9</sup>, даже при все более усиливающемся давлении авторитарной машины:

Знаешь, я, пожалуй, загляну к тебе в спальню ночью,  
Потому что из всех видов искусства для нас  
Важнейшим является искусство обнимать любимых во сне.

(С. 102)

---

7 Ларионов Д. [Предисловие к подборке «Стихотворения, которые невозможно читать в России» Дмитрия Кузьмина] // <https://discours.io/articles/culture/stihotvoreniya-kotorye-nevozmozhno-chitat-v-rossii-dmitriya-kuzmina>.

8 См.: Кукулин И. Указ. соч. С. 10.

9 Кузьмин Д. Родина... // <https://www.facebook.com/dmitry.kuzmin.566/posts/4242323912496642>.

# Библиография

## ОБ АВАНГАРДЕ И ВОКРУГ НЕГО

Анна Яковец

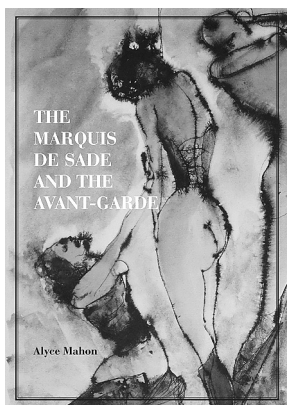
### Жестокое воображение:

СЮРРЕАЛИСТЫ ЧИТАЮТ МАРКИЗА ДЕ САДА

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_307

#### **Mahon A. The Marquis de Sade and the Avant-garde.**

Princeton: Princeton University Press, 2020. — XII, 286 p.



При первом взгляде на книгу Элис Маон «Маркиз де Сад и авангард» трудно удержаться от того, чтобы не попытаться угадать, что позволило автору объединить под одной обложкой либертинаж и эстетические эксперименты начала прошлого века. Первой на ум приходит жестокость. С одной стороны, Сад, говоря словами Жюль Делёза, проявил себя как великий диагност, то есть создатель беспрецедентной конфигурации симптомов, вошедшей в историю культуры под именем «садизм»<sup>1</sup>. С другой стороны, ряд авангардных течений (в первую очередь футуризм и дадаизм) прямо заявляют об оправданности жестокого отношения к материальной составляющей эстетических объектов на пути к реализации главной цели — превращения

искусства в инструмент политического действия. Еще одно предположение может заключаться в том, что работа с садовскими текстами позволяет Маон приблизиться к пониманию динамики желания в искусстве и политической программе авангарда. Эти две гипотезы объединяет то, что по привычке, сформированной

---

1 Deleuze G. Coldness and Cruelty. Brooklyn, N.Y.: Urzone, 1989. P. 15—20.

чтением психоаналитических и постструктуралистских работ о Саде (таких, как «Сад, мой ближний» (1947) Пьера Клоссовски, «Кант с Садам» (1963) Жака Лакана, «Холодность и жестокость» (1967) Жилия Делёза), современный исследователь склонен рассматривать его тексты как серию формальных процедур, в которых риторический прием и человеческий голос встречаются с бесформенным и неммым элементом реального.

На фоне работ, в которых тексты Сада анализируются в категориях надындивидуального желания, книга Маон выделяется пристальным вниманием к исторической фигуре маркиза де Сада. В рамках такого отчасти биографического анализа Маон интересуется прежде всего дистрибуция текстов и знаков либертенского дискурса в пространстве (между разными странами), времени (между разными эпохами), а также между сообществами, гендерами и художественными практиками. Маон прослеживает эту дистрибуцию через череду личных встреч исторических деятелей, лидеров политических движений, писателей, издателей, редакторов, художников, иллюстраторов, — читателей и поклонников творчества Сада, движимых желанием понять, как устроено садовское воображение и как обратить его творческую силу на преобразование внелитературной реальности.

Раскрытие эмансипирующего потенциала садовского воображения посвящена первая глава исследования («Маркиз де Сад и прекрасный пол»), в которой автор оценивает вклад романов Сада в переосмысление социальной и политической роли женщины в постреволюционной Франции. Революция, пишет Маон, сильнее всего повлияла на те формы общественной жизни, в основе которых лежал авторитет отца или монарха. На место семьи как определяющей структуры социально-политического порядка пришло братство. Тем не менее, как отмечает автор, революционные события и переход власти от отцов к братьям мало что поменяли в общественном положении женщины. Ее главную задачу революционная Франция по-прежнему видела в преумножении населения, а также в сохранении моральной целостности и чистоты общества. В подтверждение этих слов Маон ссылается на рассуждения Жан-Жака Руссо из романа «Юлия, или Новая Элоиза» (1760) и трактата «Эмиль, или О воспитании» (1762) — о женском теле как о средоточии естественной, непорочной чувственности, которая предрасполагает слабый пол к выполнению долга материнства и заботе о детях.

Анализируя иконографию популярного образа пламенной революционерки Марианны, Маон показывает, что в основе нового женского образа лежит та же целомудренная отчужденность от телесных желаний, что отличала порядочную мать семейства: на иллюстрациях к политическим памфлетам Марианна изображена с обнаженной грудью и развевающимися волосами; при этом чувственные компоненты ее образа важны не сами по себе, как знаки наслаждающегося тела, а как метафора политической фертильности и избытка новой Франции (с. 64). В популярной иконографии Марианне как представительнице нового общества, построенного на здравом смысле, свободе и равенстве, противостоит Мария-Антуанетта. В политических памфлетах 1780-х гг. французская королева показана то порочной истеричкой, то нерадивой матерью и даже детоубийцей, то лесбиянкой, то неверной женой, изменяющей королю с его собственным братом (с. 65—66). Как часто бывает в политической пропаганде, при нанизывании этих предикатов важна отнюдь не связность и непротиворечивость, а эвокативность, то есть способность вызывать эмоциональный и физический отклик — отвращение к порочной, легкомысленной и далекой от забот о судьбах народа королеве. Однако, несмотря на пропасть, отделяющую Марию-Антуанетту от Марианны, королева воплощает не что иное, как обратную сторону женской природы. Наиболее красноречиво просветительский взгляд на женственность и женскую сексуальность, по

мнению Маон, выражен в ранней статье Дидро «О женщинах» (1772). Дидро пишет, что женщина дважды обречена быть человеком второго сорта: во-первых, природой, сотворившей ее капризной, непостоянной и зависимой от ощущений тела; во-вторых, гражданскими законами, строгость которых оправдана коварством и монструозностью слабого пола (с. 36).

Следует отметить и еще одно важное пересечение между революционеркой Марианной и истеричной Марией-Антуанеттой. Говоря словами Марселя Энаффа, тела Марианны и Марии-Антуанетты принадлежат к одному и тому же экспрессивному порядку телесности, то есть играют роль «экрана, на который все проецируется», — «все состояния души, волнения и перепады, вся гамма чувств», а также совокупность культурных знаков, будь то абстрактная идея или истерия<sup>2</sup>. Из-за того что Маон не учитывает сходство этих тел, при переходе к следующему этапу анализа — феминистическому прочтению гравюрных иллюстраций к романам Сада, в котором автор делает основной акцент на монструозности садовских героинь и их участии в сотрясении норм семейной морали, — от нее ускользает одно из ключевых измерений садовской революционности. Речь идет не столько о том, что у Сада женщина получает контроль над телесным удовольствием, а также становится главной носительницей знания об этом удовольствии, сколько о том, что Сад переворачивает сам механизм производства знания. Во вселенной Сада тело жертвы и либертена наделяется знанием, которое идеально «прилажено» к прихотям садиста и других участников оргии и потому лучше головы знает, что от него требуется, чтобы доставить наибольшее удовольствие себе и другим. Достаточно взглянуть на сцену обучения Эжени в «Философии в будуаре» (1795), чтобы убедиться: для Сада разница между опытным либертеном и новичком лишь номинальна, и процесс постижения искусства распутства завершается в тот момент, когда последний вступает в эротическую игру.

Во второй и третьей главах («Сюрреалистический Сад» и «История О»: раба и суфражистка с плетью»), посвященных судьбе садовских текстов, а также работ, вдохновленных текстами Сада в период до и после Второй мировой войны, Маон анализирует роль поэтов Гийома Аполлинера, Робера Дено и Андре Бретона, а также художников Мана Рэя и Андре Массона в создании культа Сада. В попытке описать взаимное сближение садовского и сюрреалистического воображений автор останавливается на двух историко-литературных сюжетах. В центре первого находится автор термина «садизм» Аполлинер и его романы «Одиннадцать тысяч плетей» (1907) и «Мемуары молодого Дон Жуана» (1911), написанные в духе Сада. Влияние последнего ощущается как в выборе сюжета (в романе 1907 г. средневековая легенда о святой Урсуле и ее последовательницах служит основой для поистине садовского сюжета о румынском князе Мони Вибеску, истязавшем одиннадцать тысяч девственниц), так и в непристойных каламбурах, зашифрованных в названии «Одиннадцать тысяч плетей» и именах героев. По мнению Маон, аллюзии на Сада мотивированы желанием Аполлинера объединить эротику и политику, жизнь и влечение к смерти и тем самым продолжить традицию распутства в XX в. (с. 90).

Еще один герой этого сюжета — писатель-сюрреалист Дено, считавший, что Сад был первым, кому удалось убедительно показать роль «черной эротики» в работе интеллекта, а также установить прямую взаимосвязь между отсутствием предрассудков в сексе и свободой разума. Перу Дено принадлежит роман «Свобода или любовь!», в котором объединены три темы французской литературы и истории: темы Великой Французской революции, современного города и сюрреализма. Со-

2 Энафф М. Маркиз де Сад: изобретение тела либертена / Пер. с фр. Н.С. Мовниной. СПб.: Гуманитарная академия, 2005. С. 43.

единая садовскую поэтику с сюрреалистическим пониманием бессознательного, Дено, по словам Маон, отменяет линейное понимание времени, сталкивает прошлое с настоящим, заставляя проявиться темную сторону Парижа, города призраков — прежде всего «призраков насильственной смерти» (с. 93).

Второй сюжет строится вокруг публикации ранее неизвестных текстов и биографии Сада силами Мориса Хена и Жильбера Лели. Маон показывает, как тесно издательская политика сюрреалистов была переплетена с жизненной (и трудовой) практикой этого творческого сообщества. Так, намерению Хена реабилитировать Сада, а также предьявить миру доказательства его влияния на современное искусство и социальные науки предшествует близкое сотрудничество издателя с Аполлинером. После смерти последнего в 1918 г. Хен стал одним из инициаторов создания Общества романской философии, целью которого, согласно уставу, было «издавать и редактировать рукописи Сада», «издавать бюллетень для информирования читающей публики о деятельности общества» и организовывать встречи «любителей и исследователей творчества Сада» (с. 99). Одним из первых крупных достижений общества в целом и Хена в частности стала публикация в 1926—1927 гг. садовских «Диалогов священника и умирающего» и «Историй, сказок и басен». Несколькими годами позднее Хен обессмертил свое имя как издатель: по поручению французской аристократической четы де Ноай он отправился в Берлин, чтобы приобрести рукопись романа «120 дней Содомы». Затем (также при финансовой поддержке Шарля и Мари-Лор де Ноай) Хен расшифровал рукопись и подготовил к публикации текст романа, о существовании которого до этого знали лишь единицы.

Оценивая трактовку Сада и садизма в сюрреализме, Маон пишет, что для авангардистов, работавших в период между мировыми войнами, Сад стал «универсальным воплощением революционного духа», «оплотом свободы», «эмблемой утвердительной силы желания» и в то же время «трагическим напоминанием о том, сколь велика власть цензоров и поборников буржуазной морали» (с. 100). Несколько утопический характер садовского проекта по трансформации публичной сферы под знаком желания компенсировался в глазах сюрреалистов заразительностью или, точнее, перформативностью лежащего в основе этого проекта воображения. В описаниях оргий Сад всегда помещает читателя внутрь сцены, в центр «арены греха и вожделения» (с. 38).

Нигде эта особенность садовской поэтики не отразилась так ярко, как в фотографиях Мана Рэя, созданных для журналов «Сюрреализм на службе Революции: оммаж Саду» и «Памятник Саду». Несмотря на то что большинство его ранних фотографий проникнуто духом садомазохизма (как показывает Маон, изображение фетишистской атрибутики отчасти было требованием заказчика фотографий, писателя Уильяма Сибрука), влияние Сада на работы Рэя проявлялось отнюдь не в выборе фотографического референта. Рассматривая снимки того периода, Маон обращает внимание на то, как садовское воображение задает тон экспериментам Рэя над визуальным языком фотографии. Так, работа «Черное и белое» (1929), на которой запечатлено женское тело, перетянутое веревками и черными лентами, с одной стороны, заигрывает с отсылками к японской технике бондажа сибари, а с другой — деформирует классический образ Венеры при помощи резкой игры света и тени, а также цветового и смыслового контраста между белым и цветом примитивных культур — черным. В фотоработе «Памятник Саду» Рэй продолжает «извращать классические мотивы и жанры, вновь смешивая натюрморт — с портретом, часть тела — с неодушевленным объектом» и обесценное — с религиозным (с. 105). Обескураживающего, если не сказать шокирующего, эффекта он добивается тем, что накладывает на изображение женского тела очертания христианского креста, перевернутого так, что он напоминает по форме меч или фаллос. Комментируя «Памятник Саду»,

Маон ссылается на куратора и арт-критика Джейн Ливингтон, согласно которой соединение телесного низа с крестом дает «одновременно напряжение и разрядку» и свидетельствует о способности Рэя выстраивать кадр таким образом, что изображенный «объект обнаруживает способность к трансформации» (с. 105–106). К сожалению, Маон не развивает эту мысль, а сразу переходит к поиску соответствий между работой Рэя и романом «Жюльетта» Сада. Так, в романе аналогичное столкновение религиозного и телесно-низового, мистического и садистического происходит в сцене черной мессы, в которой послушницу монастыря распинают на алтаре (с. 106). Остается неясным, как сюрреалистам и, в частности, Рэю удастся избежать опасности упрощения, сведения садовской поэтики к набору узнаваемых, но статичных знаков, сохраняющих значение при переносе из одного дискурса в другой.

Четвертая глава («Крики для Сада») посвящена трансформации садовского воображения в практиках европейского неоавангарда 1960–1970-х гг. В это время тексты Сада приобретают все более широкую известность благодаря работам Жоржа Батая, Пьера Клоссовски, Мориса Бланшо и Жака Лакана, осмысливших садизм как наиболее радикальное воплощение духа Просвещения, как острающую реализацию его стремления к власти над Другим — природой, женской частью населения, этническими и сексуальными меньшинствами. Для этих авторов эмансипирующий потенциал садизма проявлялся в том, что садист превращает принцип рациональности в инструмент достижения иррациональной, то есть лежащей «по ту сторону принципа удовольствия», награды — наслаждения, которое граничит со страданием и безотчетной тратой жизненных сил. Немалую роль играла и приверженность Сада театральным принципам конфигурации действия, воспринимаемым в контексте культуриндустрии как сознательное обнажение приема, цель которого — сенсублизировать зрителя и пробудить его критическую активность.

Особого внимания заслуживает тот факт, что неоавангард воспринимает тексты Сада не столько как политический или социальный манифест, сколько как эстетический проект, сознательно отделяющий себя от жизненной практики. Вероятно, подобная смена ракурса — следствие той глобальной трансформации, которую переживает институт искусства в послевоенное время. Пользуясь формулировкой Петера Бюргера, можно сказать, что неоавангард отрешивается от авангардистских «претензий на обновление жизненной практики» и вновь делает искусство автономным. Тем самым, продолжает Бюргер, неоавангард побуждает задаться вопросом, «не обеспечивает ли разрыв между искусством и жизненной практикой пространство свободы, внутри которого мыслимы альтернативы существующему положению дел»<sup>3</sup>. То, к каким выводам приходят в рефлексии над этим вопросом Ги Дебор, Жан Бенуа, Петер Вайс и Ханс Бельмер, автор исследует при помощи концепции открытого произведения Умберто Эко. Интерпретируя работы Дебора, Бенуа и Бельмера как открытые, Маон имеет в виду, что эти художники целенаправленно оставляют свои произведения структурно незавершенными, разомкнутыми навстречу контексту, в котором экспонируется предмет или разворачивается практика искусства (с. 184–185). Поскольку этот контекст непредсказуем и надындивидуален, принцип открытого произведения предполагает, что при соприкосновении с такими явлениями искусства реципиенты волей-неволей постигают свою причастность к Другому — к человеческим и нечеловеческим агентам, существующим за горизонтом сознательной самоидентификации субъекта.

Если, как следует из концепции Маон, садовское воображение обнаруживает особую действенность в размыкании эстетической коммуникации навстречу всему,

3 Бюргер П. Теория авангарда / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: V-A-C-Press, 2014. С. 92, 84.

что противопоставляет себя культурной индустрии послевоенной Европы, то есть навстречу небуржуазному, неавторитарному, нерационализированному состоянию публичной сферы, то закономерен вопрос: как садовая поэтика делает эту дру- гость доступной для непосредственного ощущения? Иными словами, как Сад помогает неоавангарду обрести в сопротивлении культурной индустрии импульс к активному (а не реактивному) и утвердительному действию? Чтобы понять, на- сколько удастся Маон показать аффирмативную сторону садизма в работах ху- дожников европейского неоавангарда, обратимся к анализу киноработы Дебора «Крики для Сада» (1952). Импульс к созданию двухчасового черно-белого фильма двадцатитрехлетний Дебор находит не в самих садовых текстах, а в опубликован- ных годом ранее эссе «Должны ли мы сжечь Сада?» Симоны де Бовуар и «Бунтую- щий человек» Альбера Камю. «Во многих отношениях, — отмечает Маон, — его [Дебора] кинематографическое вторжение в область садового воображения было вторжением рассерженного молодого человека, находящегося в поисках собст- венного способа выражения; слова героя Камю: “Я бунтую, следовательно, мы су- ществуем”, — могут быть применены и к Дебору» (с. 186).

Провокация открывается сложным, многоголосым рассуждением о невозмож- ности любви и любовного дискурса в современном мире. Для Дебора в этом за- ключена не столько этическая, сколько эстетическая проблема, решить которую можно лишь атакой на киноэкран, ложные идеалистические образы межчелове- ческих отношений и визуальный язык популярного кинематографа. В отличие от футуристов и дадаистов Дебор прибегает к не прямой, иносказательной интервен- ции в область кинодискурса, выстраивая аналогию между пустым экраном и кри- ком. В садистической сцене крик жертвы обозначает кульминацию пытки, момент торжества садиста и воплощаемого им закона над «голой жизнью» (Агамбен). Од- нако такой буквальный, голосовой крик отсутствует в киноработе Дебора, сплетен- ной из разрозненных, порой банальных («Хочешь апельсин?»), порой псевдофи- лософских («Смерть — это стейк тартар») фраз, цитат из гражданского кодекса и диалогов, из которых не вытекает никакого осмысленного действия. Вместо собст- венно крика Дебор вводит в фильм его визуальный аналог — черный экран как ги- перболу зияющей пустоты открытого рта и метафору смерти спектакля.

Акустическая реальность крика раскрывается уже за пределами кинотекста: криком, по замыслу художника, должен разразиться раздраженный, разгневанный, разочарованный зритель при виде пустого экрана в конце фильма. По словам Маон, которая ссылается на свидетельства очевидцев, присутствовавших на премьерном показе фильма в Латинском квартале в Париже, Дебор обращается к Саду, для того чтобы создать «тревожно интимную обстановку» и спровоцировать «телесный, практически эротический отклик» (с. 190). Словосочетание «тревожно интимная обстановка» представляется важным для понимания того, на что, вероятно, Дебор делал ставку при создании «уникального мира» садизма (Делёз), в котором, вопреки широко распространенному мнению, определяющую роль играет не физическое, а душевное страдание жертвы, ее тревога и страх — в данном случае страх быть за- стигнутым врасплох, отреагировать слишком непосредственно на провокацию ху- дожника и тем самым обнажить свое эмоциональное естество на глазах у незнаком- цев. Однако в дальнейшем Маон никак не комментирует намеченный ею перенос акцента с физического на эмоциональный дискомфорт и поэтому, кажется, упускает возможность преодолеть отождествление садизма с физическим насилием и увидеть в нем изоциренную эстетическую практику, невозмутимое заигрывание с пределами физически и эмоционально выносимого, этически и политически возможного.

Но как относиться к художнику, который в эстетическом эксперименте с жест- токостью делает ставку не на отрицание или разрушение, а на красноречивый об-



раз? Какой след оставляет жестокость произведения на своем создателе? Созвучный вопрос задает Мэгги Нельсон в книге «Искусство жестокости»: можно ли быть одновременно детективом (то есть тем, кто обличает жестокость и несправедливость) и извращенцем?<sup>4</sup> Эти вопросы возникают в связи с анализом работ художника и писателя-сюрреалиста Ханса Бельмера, автора фронтисписа к первому изданию «Истории О», а также иллюстраций к изданию «Жюстины» 1950 г. и к батаевской «Истории глаза». Свою причастность к сюрреалистическому культу Сада Бельмер подкрепил участием в выставке «EROS» в 1961 г. Для этой выставки, призванной сотрясти нормы общественного приличия, он создал инсталляцию «Кукла», которая представляла собой подвешенный к потолку женский манекен в натуральную величину с вывернутыми ногами в туфлях фасона мэри джейн. Под манекеном на полу лежали зеркала, отражение которых умножало и еще больше искажало фигуру куклы, а из закрепленных на стенах динамиков доносились мужские стоны, записанные для инсталляции хорватским писателем Радованом Ивсичем (с. 196). Впоследствии мотив куклы многократно повторялся в работах Бельмера, провоцируя аллюзии на садовские описания измученной плоти жертв, редуцированной в глазах садиста до разрозненного набора очевидно сексуальных частей тела — рта, груди, половых органов, зада, кожи.

По-настоящему злоедейский смысл работы Бельмера приобретают на фоне его частной биографии. Моделью для множества фотографий ему служила писательница и художница Уника Цюрн, с которой художник сожительствовал на протяжении более пятнадцати лет, вплоть до ее самоубийства в 1970 г. Ее тексты, пишет Маон, отражают садомазохистическую динамику отношений художника и модели, обреченной жестоким любовником на то, чтобы быть вечной жертвой, безропотной куклой с расчлененным (как в работе «Связанная Уника», 1958) или изуродованным телом («Двойной головоногий, автопортрет с Уникой», 1955). Трагическая смерть Цюрн, как будто предсказанная ею в новелле «Темная весна» (1969), героиня которой, шестнадцатилетняя девушка, выбрасывается из окна спальни после посвящения в мир взрослой сексуальности, кажется отрезвляющим антитезисом в дискуссии о безграничной этической свободе художника. Но если вслед за Нельсон допустить, что в жестоком искусстве наблюдение за извращением невозможно отделить от самого извращения, то что же все-таки может дать анализ, скомпрометированный причастностью к насилию и провокации?

Вероятно, этот вопрос сам по себе жесток, поскольку он продолжает преследовать зрителя даже после того, как тот покинул выставку Бельмера, Цюрн, Жан-Жака Лебея, Мана Рэя (или закрыл альбом с репродукциями их работ). Картины, скульптуры, рисунки, видео-арт, перформансы этих и схожих с ними по духу художников заставляют нас вновь и вновь погружаться в мир агрессии и страдания, боли и наслаждения, фактичности и монструозного гротеска, для того чтобы извлечь из описанной или воссозданной сцены пытки нечто новое, — увидеть, какими тонкими и трепетными остаются линии в гравюрах Бельмера даже на самые обценные сюжеты или как потребность в установлении эмоционального и мыслительного контакта со зрителем проявляется в самых бескомпромиссных сюрреалистических акциях (например, в вэппенинге Жан-Жака Лебея «120 минут, посвященных маркизу де Саду», состоявшемся на «Третьем фестивале свободного выражения» в 1966 г.). И возможно, больше, чем что-либо, к такому погружению располагают тексты самого маркиза де Сада — вольнодумца и чуткого к противоречиям общественной жизни аналитика, который попытался распознать в болезни обещание нового здоровья, а в жестокости — всеобщей свободы.

4 Nelson M. The Art of Cruelty: A Reckoning. N.Y.; L.: Norton & Company, 2011. P. 87.

Сорин Брут (Никита Павловской)

# Ленинградский нонконформизм и современное искусство Петербурга в новых исследованиях

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_314

**Соколов Г. Неофициальное искусство  
Ленинграда: круг свободы.**

М.: Слово/Slovo, 2021. — 256 с. — 1500 экз.

**Михайлович А. «Митьки» и искусство  
постмодернистского протеста в России.**

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 352 с. — 1500 экз. —  
(Очерки визуальности).

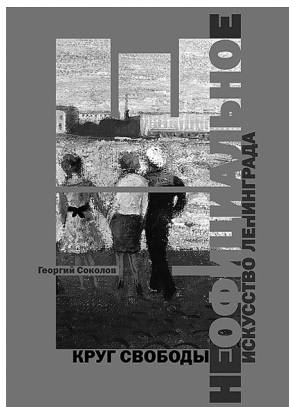
**Андреева Е.Ю. Параллельные современности:  
тексты о российском искусстве 1980—2010-х годов.**

М.: Искусство — XXI век, 2021. — 384 с. — 1000 экз.

Советское неофициальное искусство до сих пор исследовано фрагментарно, а его ленинградский вариант, как правило, находится в тени московского. В монографиях о нонконформизме ленинградцев обычно рассматривают кратко, а в университетских курсах по русскому искусству XX в. порой и вовсе обходят молчанием. В выставочном процессе ленинградский андеграунд также уступает в популярности московскому. Отчасти это связано с количественным преобладанием московских исследователей. Другая причина кроется в унаследованной от модернизма прогрессивской логике многих искусствоведов, которые при отборе явлений ставят во главу угла критерий новизны. Если понимать новизну как связь с передовым искусством Запада, то московская концептуальная линия выглядит выигрышнее, чем ленинградская, ориентированная на станковое искусство. Пострадали от такого подхода и московские живописцы, принадлежащие к «оттепельному» нонконформизму.

Фрагментарная изученность ленинградского андеграунда определяет значимость каждого серьезного исследования по этой теме. В 2021 г. появилось сразу три такие книги. Монография Георгия Соколова «Неофициальное искусство Ленинграда: круг свободы» посвящена некоторым аспектам андеграунда 1940—1980-х гг., однако период 1980-х затрагивается в ней лишь вскользь. ««Митьки» и искусство постмодернистского протеста в России» Александра Михайловича — исследование художественной группы, равно важной для нонконформизма и постсоветского художественного процесса. Екатерина Андреева, одна из самых известных и основательных исследовательниц советского неофициального искусства, опубликовала сборник статей «Параллельные современности: тексты о российском искусстве 1980—2010-х гг.». Наибольшее внимание в книге уделено петербургским художникам, хотя они не обособливаются в отдельную линию. Не проводится и четкая граница между нонконформизмом и постсоветским искусством.

Задачи и подходы исследователей различны. Соколов сконцентрирован на историко-культурных процессах. Михайлович рассматривает конкретную группу в нонконформистском и постсоветском контексте. Андреева через изучение отдельных авторов выделяет общую смысловую направленность искусства 1980—2010-х. Каждое из исследований отмечено выраженным авторским взглядом. Соколов, следуя методологическим идеям Джеймса Элкинса, сочетает историко-культурный и искусствоведческий анализ с рассказом о личном эмоциональном и концептуальном опыте. Андреева действует как искусствовед и философ, при этом отбирает художников исходя из собственного понимания их значимости, в результате чего концептуальным авторам уделяется не так много внимания. Михайлович подключает лингвистические методы и психоанализ, выступая одновременно в ролях исследователя и тенденциозного интерпретатора, утверждающего идеи новой этики и либерализма. Этими серьезными различиями будет определяться логика обзора. Точки пересечения и места, в которых авторы дополняют друг друга, будут акцентироваться.



Начало книги Соколова посвящено формированию московского и ленинградского неофициального искусства. В основе обоих лежат модернистские традиции, однако Соколов обоснованно утверждает, что речь в данном случае идет о разных модернизмах. Для Москвы ключевым импульсом оказались выставки современного западного искусства, а русский авангард 1910—1920-х гг. вживую (и фрагментарно) видели лишь немногие художники. Доступ к западному модернизму в Ленинграде был затруднен и ограничивался в основном искусством первых десятилетий XX в. Ленинградский нонконформизм продолжил традицию русского авангарда, которая здесь не прерывалась, хотя и существовала в катакомбах неофициаль-

ности<sup>1</sup>. При этом роль оттепели, более короткой и прохладной, чем в Москве, была не такой значительной.

Катализатором возникновения нонконформизма стала сама постблокадная реальность. Опираясь на дневники и воспоминания переживших блокаду людей, исследователь показывает, с одной стороны, болезненное столкновение разных опытов (воевавшие — пережившие голод — вообще не голодавшие), а с другой — тотальное разобщение и повсеместную неспособность эмпатийно воспринять травму другого. В то же время власть, опасаясь ослабления контроля и стремясь вернуть общество к довоенному подавленному состоянию, боролась с ощущением исключительности блокадного опыта<sup>2</sup>.

Анализируя знаковый доклад Николая Пунина «Импрессионизм и проблемы картины» (1946), Соколов выделяет в нем указание на необходимость «поиска современного взгляда» в живописи и замечание, что импрессионистическая картина «освободила живописную стихию в человеке» (с. 33). Эти идеи совпали с духом послевоенного десятилетия: травматический опыт войны и блокады требовал выражения, писать «как раньше» было невозможно, а экспрессионизм одновременно

- 1 Упомянуты участники авангардистского «Круга художников» (Г. Траугот, В. Янова), ученики П. Филонова (А. Порет и Т. Глебова), Н. Акимов, В. Стерлигов и др.
- 2 В 1949 г. Музей блокады был закрыт с убийственными формулировками: «принимает роль великого Сталина» и создает «миф об особой “блокадной” судьбе Ленинграда». Некоторые сотрудники музея подверглись репрессиям (с. 26).

давал внутреннее освобождение и выражал послевоенную социальную напряженность<sup>3</sup>. В сочетании с не прерывавшейся традицией авангарда это объясняет и экспрессию в работах художников «Ордена непродávющихся живописцев» (далее — ОНЖ), и возникновение ленинградского нонконформизма в конце 1940-х, до хрущевской оттепели.

Найденный «новый взгляд» оказывается направлен вовне; Соколов акцентирует внимание на стремлении художников ОНЖ «увидеть событие в повседневности... как картину» (с. 40), которая впоследствии будет преобразована «живописной стихией» в экспрессионистское произведение. Участники объединения не манифестировали свой протест и не стремились к чистому формальному эксперименту. Но они сохраняли свободу восприятия, позволяли себе трактовать и выражать увиденное по-своему — этого было вполне достаточно, чтобы оказаться «неофициальным». В задаче «выделить из окружающей действительности живописное событие» (с. 86) для власти существовал опасный политический смысл — неподконтрольный взгляд, самостоятельный отбор и собственная, отличная от партийной трактовка. Идеология, стремившаяся управлять оптиками советского человека, в случае с ОНЖ и другими нонконформистами терпела поражение, которое в то время было незаметным, но в любой момент грозило разрастись. По мнению Соколова, эта внутренняя свобода и родившееся из нее искусство возникло во многом в результате блокадной травмы, которую государство не сумело подавить.

Образ Петербурга, рассмотренный во второй главе, позволяет отметить некоторые аспекты взаимосвязи между нонконформизмом, русским авангардом и классикой. Если мирискусники уловили конфликт классического и нового города, то Петербург Константина Вагинова («Козлиная песнь») обращается призраком, отступающим в прошлое и уносящим с собой старый уклад жизни, классическую гармонию, дух истории, которые ощущаются уже не воздухом места, а воспоминанием о воздухе. Начало формирования нового образа города Соколов видит в пейзажах ленинградской школы 1930—1940-х. Переломным моментом снова оказывается блокада. Опустевший и полуразрушенный Ленинград неожиданно приближается к опустевшему Петербургу 1920-х, показанному Вагиновым. В «античной руине» дух высокого прошлого смешался со следами пережитого нашествия варваров. Их роль отводится самому XX в. с его техницизмом, тоталитаризмом и завоевательскими амбициями. Именно в таком растерзанном и обнаженном Ленинграде работают художники ОНЖ и их друг поэт Роальд Мандельштам. Их произведения становятся своеобразными археологическими раскопками: за повседневной фактурой они высматривают отголоски образов классического прошлого и стремятся преодолеть культурный разрыв между императорской и советской историями. Образ постблокадного Ленинграда нонконформистов оказывается связан с Петербургом Вагинова, а через него — и с городом Александра Бенуа. Эмоциональные, «психогеографические» пейзажи ОНЖ запечатлевают одновременно фасады и духовную атмосферу, вмещают в себя как скрытые травмы разрыва и блокады, так и призрачное существование классической гармонии. Именно из этого сложного сочетания внешнего и внутреннего рождается новый образ города.

Далее автор стремится выявить стратегии художников, связанные с их изолированным положением. Говорить об относительно единой среде ленинградского андерграунда можно только с конца 1960-х. До этого авторы и группы, стремившиеся к свободному искусству, оказывались отрешены не только от зрителя, но и друг от друга. Соколов отмечает, что в этом положении для некоторых ключевую роль

3 Стоит отметить, что переосмысление военной травмы на Западе тоже оказалось связано с экспрессивной живописью (ташизм, немецкий неоэкспрессионизм).

играла сама художественная идентичность — процесс бытия живописцем и акт творения как смысл существования. Другие понимали творческий процесс как духовную практику. Это еще одна линия связи нонконформизма с русским авангардом, а точнее — с его представителями, увлеченными теософией. Непрерывность модернистской традиции в Ленинграде становится важным мотивом третьей главы<sup>4</sup>.

Опираясь на записные книжки главного героя главы абстракциониста Евгения Михнова-Войтенко, Соколов рассматривает, с одной стороны, идею жизни произведения в особом взаимодействии со зрителем, а с другой — его отторгнутость от зрителя. При этом образ взаимодействия с картиной, придуманный в изоляции, не выдерживает встречи с реальной публикой. Персональной выставкой в ДК им. Дзержинского Михнов был крайне разочарован. Автор ставит вопрос: «Каким было бы искусство Михнова, если бы развивалось в открытой художественной среде?» Соколов подробно рассматривает раннюю серию «Тюбики», наиболее новаторскую из сделанного Михновым и наиболее известную сегодня. Позднее художник сошел с пути инноваций и создавал оригинальные, но интровертные абстракции, отклоняющиеся от магистральной линии западной культуры. Помогло бы Михнову широкое признание тогда, в конце 1950-х, или, наоборот, мешало бы раскрыть индивидуальность? Это вопрос риторический.

Центральная тема последней главы — значение Эрмитажа как школы и среды общения для художников андерграунда. Если соцреалисты смотрели на историю искусства как бы из постистории, отделяли «прогрессивные демократические» черты каждого стиля от «антинародных», а потом ловко вклеивали первые в свои работы, то для нонконформистов искусство прошлого было «источником идей, мотивов, понимания искусства» (с. 214), но не предметом буквального внешнего заимствования. Ощущая культурный разрыв, нонконформисты стремились соединить современность с авангардом 1920-х и всей предшествовавшей ему традицией. Они и сами хотели стать частью большой динамичной истории искусства, к которой приходилось вырываться из вечного застылого социализма. Так Соколов объясняет переплетение модернистской экспрессивной традиции и черт искусства старых мастеров, характерное для картин нонконформистов.

Общей же для всей книги является проблема специфики ленинградского нонконформизма. Акцент на его инаковости вынуждает задуматься и об общих чертах неофициального искусства. Нонконформизм — дробное явление, часто воплощавшееся в разных формах даже у художников, принадлежавших к одной группе<sup>5</sup>. Все же московских и ленинградских авторов объединяло противопоставление соцреализму традиции авангарда, утверждение свободы, непосредственности и индивидуальности в противовес коллективизму и программности официального искусства, наконец, общее переживание травмы и подавления человека государственной машиной. Нонконформизм вместил в себя множество личных путей поиска альтернативных смыслов и моделей существования, попыток перекодировать реальность, освобождая ее от заданных идеологией значений и наполняя собственным содержанием — культурным, философским, религиозным, эзотерическим. Такое

4 Многие герои главы фигурировали в художественной среде 1920-х. Е. Ротенберг был студентом ВХУТЕИНа и учеником Филонова, В. Янова и Г. Траугот — участниками «Круга художников», а В. Стерлигов учился у Малевича и в послевоенное время синтезировал его концепции с идеями Матюшина.

5 Удачным примером такой разнородности является лианозовская группа. Е. Кропивницкий разрабатывал живописный неопримитивизм, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, В. Немухин, О. Потапова — абстрактный экспрессионизм и лирическую абстракцию, О. Рабин — экспрессионизм, Н. Вечтомов — сюрреалистическую абстракцию.

перекодирование одновременно делало реальность выносимой и было актом обособления. Он имел непреднамеренный политический смысл, так как являлся утверждением права на инакомыслие, подрывавшее тотальность идеологического контроля. Эта тема отчасти раскрывается в первой главе книги Соколова и оказывается очень важной в монографии Александра Михайловича.

Ключевая предпосылка исследования американского слависта Михайловича — гипотеза о влиянии группы «Митьки», сформировавшейся в 1985 г. в русле ленинградского нонконформизма, на современных политических акционистов — группу «Pussy Riot», Петра Павленского и др. Выстроить убедительную взаимосвязь этих явлений у исследователя не получается. Но книгу это не обесценивает, потому что для основной линии его анализа заявленная гипотеза, как ни парадоксально, не играет серьезной роли.



Политичность «Митьков», открыто заявляющих о своей аполитичности, заключается прежде всего в философском и поведенческом обособлении от господствующих в обществе моделей, перекодировании их и создании альтернативных, основанных на идеале братских отношений. Эта тема проходит через все главы, а наиболее прямо выражается в образе котельной, который возникает в книге «Митьки» Владимира Шинкарева. Котельная оказывается местом «эмиграции» (с. 327) и в то же время уподобляется монастырю. Шинкарев раскрывает ее отличность от внешнего мира через описание технических приспособлений и особой атмосферы, отсылающее к супрематизму Малевича. Котельная понимается, с одной стороны, как

идеальное место для творчества, с другой — как территория внутренней свободы. Подмечание Михайловичем «оппозиционного потенциала» (с. 306) в образе котельной и самом акте обособления представляется тонким и очень ценным<sup>6</sup>. Но все же связь между скрытым и уклоняющимся от любой идеологичности протестом «Митьков» и современным политическим акционизмом выглядит косвенной.

«Митьки» рассматриваются прежде всего как художники поведения и образа жизни. Анализируя в прологе книгу Владимира Шинкарева «Конец Митьков», Михайлович отмечает общую и ключевую для группы мысль, что и страна, и художественное объединение утрачивают сплоченность и распадаются, когда кто-то присваивает роль вождя. Он также утверждает, что «в подлинном артистическом коллективе — как и при демократии — нет ни лидеров, ни последователей: есть только равноправные акторы» (с. 45). В следующей части Михайлович рассматривает взаимоотношения между двумя самыми известными митьками — Дмитрием Шагиным и Владимиром Шинкаревым, — а также проблему диалога и монолога как моделей взаимодействия в коллективе. Шагин и Шинкарев у Михайловича полярны, как Ричардс и Джаггер. Сравнения художников с парами рок-звезд пронизывают всю главу. Шагин олицетворяет иррациональное, чувственное и неформленное — художественную стихию, Шинкарев же предстает в роли аналитика, вербализирующего и озвучивающего для публики идеи объединения. Эта «непохожая пара» (с. 53) выражает принцип плюралистического взаимодействия

6 Опасность обособления видели и ленинско-марксистские теоретики культуры, когда порицали западное искусство за «эскапизм». Показательны монографии Л. Шепетиса «От жизни — в ничто» (М.: Молодая гвардия, 1972) и С. Раппапорта «Неизобразительные формы в декоративном искусстве» (М.: Советский художник, 1968).

двух непохожих артистов и подтверждает главный лозунг группы: «Митьки никого не хотят победить...». Кризис и следующий за ним распад объединения Михайлович связывает как раз с претензиями на лидерство Шагина и Шинкарева, то есть с борьбой «полярностей» за доминирование в группе. Размышляя о взаимодействии Шагина и Шинкарева, исследователь обращается к идеям Михаила Бахтина: «Митьки» уподобляются роману со свойственными этому жанру полифоничностью и демократичностью, диалогом равноправных. А крах митьковской утопии иллюстрируется тезисом Юрия Лотмана, согласно которому уже сама дихотомия говорящего и слушателя в диалоге ведет к властному дисбалансу (с. 95). Здесь Михайлович буквально следует за текстом Шинкарева и некритично принимает его сторону, акцентируя эгоистические амбиции Шагина.

Ленинградский нонконформизм 1940—1970-х гг. развивал традиции художественного модернизма. В живописи и графике «Митьков» эта линия одновременно находит продолжение (тяготение к неопримитивизму, иногда к экспрессионизму) и преобразуется под влиянием постмодернистских эстетики и мысли (полистилистичность и «иконоборчество»). Критика иерархичности, рассмотренная в первой главе, совпадает с позициями философского постмодернизма. В творчестве «Митьков» она во многом направлена против авторитаризма и стирания личностного, осуществляемых советской властью. При этом не стоит забывать, что советская идеология восходит к философской мысли модерна, которая является объектом критики постмодернистов.

Во второй главе Михайлович рассматривает критику маскулинного героического идеала, которая последовательно вытекает из критики иерархичности. Анализируя модели отношений между полами в кругу «Митьков», Михайлович делает вывод об их асексуальности. Гендерные роли устраняются через «братское» взаимопонимание. Точной иллюстрацией к этому тезису выглядит графическая работа Александра Флоренского «Братушки и сестренки», где появляется персонаж неопределенного пола с женской грудью и окладистой бородой. В то же время исследователь выводит радикальную позицию о прямой связи «между активно выражаемой мужской сексуальностью» и «насилием над женщинами» (с. 127), которая слабо соотносится с высказываниями художников, приводимыми в книге<sup>7</sup>. Одной из черт образа митька становится андрогинность, связываемая с идеей возвращения к состоянию невинности. Такая позиция соотносится с идеалом «братства», где взаимная чуткость преодолевает гендерные различия. Героический идеал критикуется и за его «несоразмерность» реальному человеку, который предстает то в образе гибнущего Икара, то митька, пытающегося спасти утопающую, но в итоге тонущего вместе с ней. В то же время, по мнению исследователя, митек не может полностью освободиться от взглядов, навязанных социумом и традицией. Для описания его положения Михайлович прибегает к метафоре странного персонажа — моряка, «страдающего “национальным недугом” водобоязни» (с. 150).

Третья глава посвящена теме митьковского алкоголизма и его социально-философского смысла. Распитие алкоголя оказывается актом протеста против нормативных советских ценностей и связывается с дихотомией «порядок — беспорядок».

7 Стоит отметить, что жертвами агрессивной маскулинности в примерах исследователя всегда становятся именно женщины. О маскулинности, от которой страдают другие мужчины, автор не пишет, хотя в книге то и дело возникает тема Афганской войны. Создается впечатление, что речь идет о биологической дихотомии, а не о социальных моделях маскулинного и немаскулинного поведения. Сложно судить, является ли этот своеобразный взгляд авторской позицией или возникает в результате неточного подбора примеров.

рядок», где первый ассоциируется с авторитарным контролем, а второй — с внутренней свободой. Исследователь поясняет, что пиво и связанная с ним полнота в культуре ассоциируются с миролюбием и пацифизмом. При этом употребление алкоголя в трактовке Михайловича уподобляется акту говорения (анализируется, например, слово «бормотуха») (с. 172). Мысль о непосредственном, открытом характере хмельного общения прямо не высказывается, однако употребление слов «спонтанность», «экспромт», «импровизация» в данном контексте позволяют читателю вывести ее самостоятельно. С одной стороны, такая трактовка созвучна идеалу братского общения, с другой — неотделима от логики обособления и внутреннего освобождения в контексте авторитарного государства, влияющего на характер повседневной коммуникации. В то же время употребление алкоголя трактуется как квазидуховный опыт, своеобразный русский аналог буддистских практик, связанный с «взысканием целостности» (с. 183) и «океаническим чувством» («незримой связи со всем физическим миром»), которое Фрейд объясняет в контексте инфантильности. Тема возвращения митьков к детской невинности уже рассматривалась. Немаловажно и то, что впоследствии участники объединения, прошедшие реабилитацию, критиковали алкоголизм как ложный и иллюзорный путь.

Следующие две главы посвящены «постмитьковскому» творчеству Ольги и Александра Флоренских и Виктора Тихомирова. Интересно, что исследователь рассматривает «Митьков» как исключительно петербургское явление и обходит вниманием московскую ветвь, в том числе Николая Полискового, который уже в 2000-е гг. своей работой с «Никола-Ленивецкими промыслами» внес весомый вклад в важную для «Митьков» идею коллективного творчества. Глава о деятельности Полискового после 1999 г. была бы в монографии уместна и, наверное, обогатила бы ее.

Именно идеал коллективного творчества, в котором нет авторитарного подавления и единого авторского взгляда, рассматривается на примере тандема «О&А Флоренские». Важной чертой такого «мозаичного» творчества оказываются разногласия индивидуальных художников, отражающиеся в произведении, которое, таким образом, становится полем объединения индивидуальных оптик и их диалога. Михайлович выступает здесь как критик идеи художника-демиурга, значимой для модернистского искусства, и развивает выдвинутую Роланом Бартом концепцию смерти автора. Согласно логике «Митьков», освобождаясь от авторитарного давления государства и общества, художник в то же время должен подавить авторитарность в себе самом. Тандем как форма диалога индивидуальных и равных соавторов — удачное воплощение этой позиции.

Глава о Тихомирове строится вокруг проблем коммуникации и аполитичности. Михайлович отмечает, что в некоторых произведениях (в том числе карикатурных) Тихомиров показывает политические отношения через сопоставление с животными. Важно отметить, что «хищник» у него противопоставлен «жертве» с точки зрения стратегии, но не ценностей. Преследуя свои, часто столь же негуманные, цели, жертва просто использует иные средства для их достижения. Агрессор и жертва постоянно меняются ролями. Такое понимание является важным не только для Тихомирова, но и для Шинкарева. Причина общественных проблем, с их точки зрения, кроется не столько в угнетении одних другими, сколько в разобщенности толпы и утилитарном отношении человека к другим и к самому себе, связанных с индивидуализмом и капитализмом. Аполитичность «Митьков» определяется нежеланием включаться в противостояние всех против всех и вообще рассматривать реальность как борьбу. Идея альтернативной модели коммуникации в творчестве Тихомирова воплощается в образе его мастерской, играющей также роли выставочного пространства, места встречи и съемочной площадки для фильмов художника. Мастерская — это своего рода котельная, обособленное пространство, устроен-



ное по иным правилам. Здесь нет места городской отчужденности, но «люди учатся слушать и отвечать» (с. 295), как это происходит в фильме Тихомирова «Андрей Кураев. Прямая речь». Мастерская становится «преображающим» пространством, в котором отчуждение и утилитарные модели мегаполиса трансформируются в живой диалог людей. В Заключении автор резюмирует: нормативности, политической абстракции и распространенным в обществе моделям коммуникации «Митьки» противопоставляют телесность, понимаемую как конкретность индивидуальных людей, и теплые, «человеческие» отношения между ними.

Михаилович не отделяет исследование от выражения собственной политической и этической позиции, влияющей на интерпретацию художественного явления. Активная авторская интерпретация может как раскрыть предмет анализа с неожиданной стороны, так и исказить его изначальный смысл. К этой проблеме вполне приложима идея равноправного диалога, которую транслирует Михаилович. Создается впечатление, что в книге диалог сохраняется не всегда. Ее ценность заключается прежде всего в точных наблюдениях, внимании к деталям, часто ускользающим от исследователей, глубоком анализе и в конечном счете выстраивании целостной концепции творчества «Митьков», в которой отдельные элементы их практики логично стыкуются друг с другом. При этом рассматривать практики объединения можно и с других, возможно более близких самим художникам, ракурсов. Например, уделив больше внимания теме отчужденности и моделям коммуникации, связанным с формированием капитализма в России, которые исследователь отмечает вскользь. Вероятно, эта линия получит продолжение в дальнейших работах о «Митьках».



Третья книга — «Параллельные современности» Андреевой — карандашный набросок панорамы современного русского искусства. Речь идет о субъективной панораме, то есть о тех, кого сама исследовательница готова «взять в будущее». Небольшие статьи, написанные за последние тридцать лет, сгруппированы в семь тесно переплетенных тематических глав. Андреева действует еще и как куратор, обнаруживая связи в изначально не связанных текстах и выстраивая из них целостную, но гибкую конструкцию. Главы напоминают не столько ступени лестницы, сколько супрематические «семафоры» Малевича, следуя за которыми читатель прокладывает собственный путь в мозаичном художественном процессе.

Лейтмотивом первой главы можно назвать специфическое ощущение утраченного идеала, которое тесно связано с историческим образом Петербурга, но не ограничивается локальным контекстом. Главной темой изображения у петербургских неоакадемистов (Беллы Матвеевой, Георгия Гурьянова) оказывается вовсе не идеальное человеческое тело, в XX в. потерявшее свою естественность (стероидные мускулы, пластика), а руины идеала — тоска по утраченной классической и природной гармонии. Андреева пишет: «Гений места Петербурга — это сам гений культуры, покровитель искусственности (умышленности), сумевшей казаться неотличимой от естественной природы» (с. 31). Если Соколов акцентировал культурно-исторический разрыв, то у Андреевой речь идет о более сложной проблеме — утраченной гармонии между человеческим и природным. Петербургские художники, как и ОНЖ в трактовке Соколова, расшатывают повседневное восприятие, чтобы вытащить на поверхность исторический Петербург (Александр Китаев) или, наоборот, показывают призрачность руины, которая под тяжелой технологичной посту-

пью современности рискует исчезнуть совсем (Иван Сотников, Владимир Шинкарев). Историческое измерение возникает в перформансах «Фабрики найденных одежд». В нем же живут романтические герои Гурьянова, как и герои стихов его соратника по группе «Кино» Виктора Цоя. Важно, что и образ города, и ощущение истории связаны с попыткой «археологических раскопок» иначе организованной коммуникации между человеком, обществом, природой, искусством.

В первой главе выявляется характерная для части современного русского искусства направленность взгляда в прошлое. Но что становится причиной такого взгляда? Андреева называет одним из главных социальных процессов настоящего «растущую отчужденность человека как от природы, так и от социума» (с. 296). Эта мысль достаточно явно раскрывается в третьей главе, посвященной социальным темам. Интересен анализ проекта Дарьи Буюн «Следующий!» (2007), где художница сопоставляет речевые модели трудовой этики эпохи застоя и современного офиса. «Лозунги» и рабочие «формы» отличаются стилистически, но едины в пренебрежительном отношении к сотруднику. Патетичные советские формулировки сменяются циничными офисными афоризмами, показывающими, что единственным смыслом работы является прибыль, а эквивалентом жизненного успеха — ее размер. Буюн фиксирует смену идеала — с советского утопического на утилитарно-рационалистский. Эта же тема развивается в проекте Натальи Першиной-Якиманской «Я голая, а ты — нет» (2006), где общающиеся в кафе «Одежда» деловые костюмы обозначают стертых, стандартизированных и подмененных социальными ролями людей, «процесс общения» которых «неотличим от потребления себе подобных» (на тарелках тоже одежда) (с. 163). Трактую «мир темных костюмов», Андреева пишет, что он «погружает нас в “бессознанку”, вызванную постоянным насилием над чувствами и тренировкой бесчувствия» (с. 166). Это то же самое утилитарное восприятие, говорившее офисными лозунгами, а теперь захватывающее и личное пространство. Оно обнаруживается и в стандартизированных «жилых коробках» из проекта Марины Алексеевой. Здесь уместно вспомнить и концепцию расколдовывания мира Макса Вебера, рассматривавшего развитие Запада как процесс прогрессирующей рационализации и устранения неформального, непознаваемого, и Эриха Фромма, который в «Бегстве от свободы» связывал общество потребления с утилитаристским восприятием и отчужденностью. Современный Веберу мыслитель Георг Зиммель видел отчуждение результатом специфического восприятия, продиктованного как капиталистическими отношениями, так и средой города. Проблема отчужденности возвращает нас к исследованию о «Митьках»<sup>8</sup>. Михайлович отмечает эту тему вскользь, когда интерпретирует концепт мастерской Виктора Тихомирова и идеи Владимира Шинкарева, однако в ее свете лозунг объединения, философию братства и равного диалога индивидуальностей можно осмыслить в ином, перцептивном и социальном, а не политическом ключе.

Пятая глава строится вокруг темы поиска художественного языка, который был бы адекватен современности. Говоря об анимации (Иван Тузов, Инал Савченков), убедительно претендующей на выражение эпохи, Андреева отчасти объясняет ее успех интересом к «детскому взгляду на мир» и «разочарованием во взрослом» (с. 227). Эта мысль может отсылать к сплетению проблем отчужденности и тоталь-

8 Речь идет о знаменитом эссе Зиммеля «Большие города и духовная жизнь» (1903). Его размышления перекликаются с позицией русского философа Н. Федорова (1829—1903), называвшего город «совокупностью небратских отношений». Эту формулировку приводит Михайлович в главе о Викторе Тихомирове — и утверждает, что художник в своей мастерской борется именно против такой модели общественных отношений.

ного утилитарного рационализма, поразившего все области восприятия реальности «взрослых». Произведения «техноархаиста» Максима Свищева совмещают анимацию и интерес к прошлому, прежде всего к архаическим орнаментам и абстракции русского авангарда (Малевича, Кандинского, Филонова), которая связывается художником как с медитативным созерцанием, так и с идеей технического прогресса. В интерпретации Андреевой объект Свищева «Лукошко» раскрывает тему стремительно ускоряющегося прогресса как двойственного явления. С одной стороны, он открывает перед человеком невиданные возможности (в том числе художественные), с другой — угрожает экологической катастрофой. Андреева определяет современную культурную ситуацию так: «Нулевые отличаются общей идеологической растерянностью, с одной стороны, и резким технологическим рывком, с другой...» (с. 227). Созвучная мысль формулируется и в третьей главе: «...антропогенный фактор становится определяющим в жизни всей планеты, а между тем представления о человеке, роль субъекта все более неопределенны» (с. 152). Причины идеологической растерянности Андреева видит в кризисах модернистского концепта рациональной организации общества и свободной плюралистической программы постмодерна. Современный художник находится в сложном положении: он лишен точки опоры, убедительных идейных оснований и одновременно стоит перед лицом серьезных экологических и коммуникационных опасностей. Отношение к природе как к ресурсу, «неодушевленной вещи», способствующей максимизации прибыли и повышению комфорта, во многом синонимично утилитарным моделям взаимодействия в обществе, где ролевые отношения вытесняют личные, а социальная гонка превращает других в одинаково неодушевленные по мехи и средства. Близкая логика прослеживается во фразе Андреевой о «растущей отчужденности человека как от природы, так и от социума». Так или иначе состояние идеологической растерянности способствует обращению к историческому опыту, который помогает понять истоки современной ситуации и в то же время предлагает культурные и философские модели, которые могли бы быть переосмыслены сегодня.

Во второй главе как будто продолжается линия «взгляда в прошлое», начатая в первой. Однако специфика этого взгляда иная. На рубеже 1980—1990-х гг. русское искусство стремится преодолеть культурный разрыв как с авангардным прошлым, так и с западным искусством, переосмысляя и вмещающая в себя их опыт. Но с середины 1990-х похожее «со-переживание опыта» направлено уже на советскую культуру, которая в кругу свободных художников до сих пор была объектом иронии и критики (Дубосарский/Виноградов). В схожем ключе Андреева трактует личную и неоднозначную инсталляцию Дмитрия Гутова и Дэвида Риффа, посвященную советскому театрику культуры Михаилу Лившицу (музей «Гараж», 2018). Акцентируя внимание на неудобности выставки для политического использования, исследовательница выступает против распространенных сейчас утилитарных манипуляций с историей. Однако главными героями главы становятся питерские авторы Владислав Мамышев-Монро и Евгений Юфит. Галерею перевоплощений первого Андреева трактует через идею всемирной отзывчивости Достоевского. Примеряя на себя образы исторических фигур от Ленина и Гитлера (образ зла) до, собственно, Монро (образ добра), художник-шаман как будто преодолевает границы тела, времени и пространства, узнавая себя в других, одновременно растворяя их в себе и растворяясь в них. Схожий смысл исследовательница видит в фильмах Юфита 1990—2000-х гг. Путь к освобождению от личных границ и слиянию с реальностью режиссер находит в идее смерти, понимаемой как перетекание различных форм жизни друг в друга. В смерти и трансформации все живое родственно, а значит, заслуживает сопереживания. Эмпатийное отношение — это

такой же путь к личному взаимодействию, как и «братский» диалог «Митьков». В эмпатии так же сочетается ощущение родства и бережное отношение к индивидуальному, и она, очевидно, является одним из возможных способов противостояния тотальной рационализации и связанной с ней отчужденной коммуникации.

Четвертая глава посвящена «женскому началу». Если у Михайловича маскулинность определялась авторитарностью и милитаризмом, то у Андреевой с «мужским» ассоциируются индустриальный подход и холодная рациональность. «Женское» же связано с сопереживанием, органичностью и кустарностью. В проекте Флоренской «Русский дизайн» индустриальные машины переосмысляются как кустарные объекты и тем самым возвращаются в органический мир. А «Платья с внутренними органами» Першиной-Якиманской, наоборот, оказываются воспоминанием о потерянном органическом мировосприятии.

Шестая глава — «Искусство как обретенное утраченное» — отсылает читателя, с одной стороны, к теме утраты из первой главы, с другой — к теме исчезновения органического чувства мира. Очевидно, что для Андреевой ощущение утраты связано с экологией коммуникации, а «обретение» — с преодолением отчужденности. Фотограф Станислав Макаров использует технику гуммиарабиковой печати, популярную в XIX в., но отброшенную из-за трудоемкости и медленного пути к результату. Благодаря ей свет в фотоработах становится «неопределенно светящейся аурой», в которой Андреева видит освобождение от скоротечного момента современности, обретение вечности и естественности. Возвращение происходит через смену моделей восприятия: скользящему и сканирующему «машинному» взгляду современного человека противопоставляется созерцание. Андреева связывает «естественность» с «благостью» и вспоминает диалог Платона «Филеб», где благо определяется «красотой, соразмерностью и истиной» (с. 248), то есть соотносится с установками классического искусства. В модернистской геометрической абстракции соразмерность вытесняется безмерностью, математическим идеалом, что позволяет Андреевой рассматривать это направление как принципиального оппонента классического искусства и сближать его с тотальной рационализацией. Опасность заключается в устранении человеческого измерения и «любых живых образов» (с. 250). Этот крайний путь пересматривается самим же авангардом, что подтверждает пример Владимира Стерлигова, ученика Малевича, совместившего супрематизм с идеями Матюшина и пришедшего к «мягкому соединению» абстракции и фигуративности. Возрождение неоакадемизма в Петербурге связано именно с попыткой оживления идеала соразмерности, выходом к вечному и естественному. Андреева пишет, что «классическое обеспечивает экологию воображаемого, которая со временем способна прорасти экологией реального» (с. 251).

Схожие устремления исследовательница находит и в творчестве нонконформиста и экспрессиониста Соломона Россина, в картинах которого герои и пространство становятся элементами вечной истории. Описывая его оптику и уподобляя художника сверхчеловеку, Андреева поясняет, что «сверхчеловеком он становится... потому что представляет жизнь жука, как и жизнь гения, и осознает себя через смерть и утрату мира каждого» (с. 257). Эта трактовка удивительно синонимична логике растворения в мире, обнаруженной в фильмах Юфита. Автор возвращается к режиссеру в следующей статье, где анализирует прием остранения в фильме «Деревянная комната», раскрывающий как ограниченность и искажающий эффект человеческого зрения, так и присутствие в реальности инородного, ускользающего от восприятия. Эта проблематика неотделима от поисков Кандинского, сюрреалистов и других художников авангарда. В сущности, речь идет именно об ощущении беспредельного, неуловимости жизни и смерти. В интерпретации Анд-

реевой фильм предстает размышлением об искусстве как о «магическом видении», позволяющем при помощи иллюзии «чувственно приближаться к непредставимой, но явной границе жизни и смерти» (с. 269). Еще одну способность искусства — трансформировать и гармонизировать действительность — исследовательница выявляет, анализируя серию Владимира Шинкарева «Всемирный кинематограф»<sup>9</sup>. Эта способность связана с «экологией реального» и в то же время вполне воплощена в образе Петербурга: руина идеального оборачивается «сном о европейской культуре, о силе искусства соответствовать Идее, породить и преобразовать реальность» (с. 279). Тот же мотив читается в серии «Живопись нового времени»: Шинкарев осуществляет акт оживления живописи после полувекового упадка, когда она считалась «преодоленным архаизмом». Он не создает точные копии работ старых мастеров, а подходит к ним уже с оптикой абстракциониста, выявляя живописное и акцентируя «момент рождения образа» (с. 301), воплощения идеи в реальную форму.

В седьмой главе Андреева вспоминает концепцию трансавангарда Акилле Бонито-Оливы, связанную с пониманием постмодернистского искусства как «свободного путешествия творческого сознания через исторические пласты в поисках новых начал миростроения» (с. 311). Такой взгляд кажется близким к позиции исследовательницы относительно современного художественного процесса. Авторы, принадлежащие к трансавангарду, ратовали за живопись и противостояли прогрессистской логике искусствоведения и критерию новизны. Эти идеи вычитываются и из книги Андреевой, предпочитающей «кустарное» искусство концептуальному.

Последние статьи посвящены Борису Кошелухову, Вадиму Овчинникову и Тимуру Новикову, участникам ленинградской нонконформистской группы «Новые художники». Центральной здесь является тема горизонта, знаковая для петербургского искусства. И хотя манеры и подходы у названных авторов различны, их объединяет стремление совместить две оптики: нацеленность на микро- и макрокосмос, ощущение одновременно индивидуального явления и бесконечности, частью которой оно является. Любые границы внутри этой логики проницаемы и условны. А художественный акт мыслится как проявление творческой энергии постоянно трансформирующейся природы. Кажется, что в теме горизонта соединяются все смысловые линии книги — сливаются соразмерность и беспредельное, растворение в себе индивидуальных явлений и проницаемость границ, чувство истории и, наконец, «экология воображаемого», которая потенциально может воплотиться и преобразить коммуникацию между человеком, обществом и природой.

Рассмотренные книги показывают, насколько широк спектр возможных подходов к проблематике петербургского андерграунда и постсоветского искусства. Исследования слишком различны, чтобы опровергать друг друга, но при этом могут друг друга дополнять. Так, тщательный и системный анализ образа Петербурга в монографии Георгия Соколова расширяется оптиками, предложенными Екатериной Андреевой. Она более подробно и в несколько ином ключе рассматривает значение классики для петербургского искусства и акцентирует тему горизонта. Проблема альтернативной оптики нонконформистов, затрагиваемая Соколовым, оказывается важной для Александра Михайловича, который раскрывает ее через образы котельной и мастерской. Во многом именно эта черта «Митьков» ложится

---

9 Интересно, что Андреева ни разу не обращается к «митьковскому» прошлому Шинкарева. В результате у нее и у Михайловича возникают две разные трактовки его творчества. Они позволяют проследить эволюцию мастера, а их сопоставление углубляет интерпретацию его произведений.

в основу трактовки группы как оппозиционной. Андреева обращается к творчеству двух митьков — Владимира Шинкарева и Ольги Флоренской. Однако ее интерпретации сильно отличаются от рассуждений Михайловича. Тема отчуждения, важная для книги Андреевой, становится дополнительным и важным ракурсом, в котором можно рассматривать творчество группы. Михайлович обозначает этот ракурс вскользь. Созвучны и темы братского диалога у Михайловича и экологии коммуникации у Андреевой.

Ни одна из трех работ не претендует на всесторонний или исчерпывающий анализ рассматриваемых явлений. Михайлович достаточно полно показал творчество «Митьков» только с политической стороны. Осмысление ими среды мегаполиса и капиталистических отношений нуждается в отдельном исследовании. Научный интерес представляло бы и более глубокое рассмотрение этого объединения в сопоставлении с другими художниками ленинградского андерграунда 1980-х, как и продолжение поиска источников русского политического акционизма 2000—2010-х гг. Андреева и Соколов предлагают интересные подходы к очень широким и многообразным явлениям ленинградского андерграунда и постсоветского русского искусства. В будущем хотелось бы увидеть альтернативные интерпретации этих явлений с подключением практик других художников. Отдельный интерес в контексте неофициального искусства представляет изучение взгляда с противоположной стороны, то есть из официального лагеря. Рассмотрение советской критики модернистского искусства полезно уже потому, что помогает лучше уяснить некоторые неочевидные смыслы модернизма и их противоречия с советской идеологией, определившие подпольное существование нонконформизма. Самой неизученной областью неофициального искусства (не только ленинградского) остаются творческие пути отдельных художников. Сведения о многих из них ограничиваются статьями или очерками в общих монографиях. Другие, порой очень незаурядные, авторы и вовсе выпадают из истории искусства. Высвечивание новых имен и углубленное изучение творчества конкретных представителей нонконформизма должно расширить существующее представление о нем и проявить те его стороны, которые до сих пор ускользали от осмысления. Эта задача важна не только в контексте истории, но и для развития современной культуры, которая может включить в себя и переосмыслить некоторые оптики советского художественного андерграунда.

Евгений Савицкий

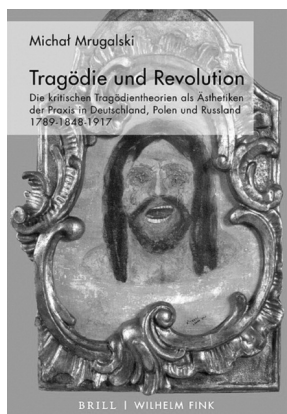
# Критическая теория трагедии как протоавангардная школа революции

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_327

## Mrugalski M. *Tragödie und Revolution: Die Kritischen Tragödientheorien als Ästhetiken der Praxis in Deutschland, Polen und Russland. 1789—1848—1917.*

Paderborn: Brill; W. Fink, 2021. — XIV, 929 S.

Книга Михала Мругальского «Трагедия и революция: критические теории трагедии как эстетика практики в Германии, Польше и России. 1789—1848—1917» представляет собой, по словам автора, «своего рода палеонтологию основной политико-утопической мысли авангарда и ее последствий для литературной теории и эстетики» (с. 1). Эта центральная мысль авангарда состояла в том, что «совершенные общественные отношения можно трактовать, с одной стороны, как обратную сторону теории, а с другой — как спонтанную самоорганизацию сообщества» (там же) на основе «коллективной чувственности»<sup>1</sup> — или «карнавала» М. Бахтина, «образного пространства» В. Беньямина, «автобиоореконструктивного представления» Н. Евреинова, «хеппинга» А. Капроу, а также «революционного праздника» ситуационистов. При этом, как считает Мругальский, с конца XVIII в. особое значение для понимания того, как складываются революционные политические сообщества, имела критическая теория греческой трагедии, служившая основой для «эстетик практики». Речь, таким образом, шла о своего рода «чувственных теориях»: именно эстетика со времен Канта мыслилась как та область, где возможно преодоление разрыва между теорией и жизненной практикой.



Выводившаяся из теории трагедии эстетика была важна не только для обдумывания политических действий, но и для критики либерального понимания свободы, как, например, у Б. Констан, противопоставившего в речи «О свободе у древних в ее сравнении со свободой у современных людей» (1819) «безопасность частных удовольствий», лежащую в основе либеральной свободы, и публичную свободу греков, которая реализуется на площади и венцом которой были безудержные праздники в честь Диониса<sup>2</sup>. Как отмечает Мругальский, создатели критической теории трагедии не хотели довольствоваться современным узким пониманием свободы. Подобно Констану, Г.В.Ф. Гегель в «Йенских набросках системы» (1803—

- 1 См. об этом понятии: *Чубаров И.* Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. М., 2014.
- 2 См.: *Констан Б.* О свободе у древних в ее сравнении со свободой у современных людей / Пер. М.М. Федоровой // Полис. 1993. № 2. С. 97—106.

1805) писал о необходимости возродить прекрасную публичную жизнь, которая была всеобщим обычаем в древние времена, но сделать это надо на новом уровне, не принося в жертву человеческую индивидуальность. Эта политическая красота должна была стать непосредственным единством всеобщего и индивидуального, таким произведением искусства, в котором ни одна из частей не обособляется от целого, а являет собой гениальное единство познающего себя «я» и его отображения. Гегель писал о таком коллективе, который не подавляет человека, а дает ему возможность в полной мере развиваться в соответствии с его природой общественного существа и тем самым преодолеть общественное отчуждение. О подобной позитивной чувственной свободе, которая окажется осуществлением теории, мечтал и К. Маркс, видевший необходимое условие для преодоления отчуждения в отмене частной собственности и полном освобождении всех человеческих чувств и способностей. В духе гегелевской диалектики он рассуждал в «Экономическо-философских рукописях» (1844) о необходимости «полной эмансипации всех человеческих чувств и свойств», при которой они стали бы «человеческими как в субъективном, так и в объективном смысле». Маркс поясняет, что «глаз стал человеческим глазом точно так же, как его объект стал общественным, человеческим объектом, созданным человеком для человека. Поэтому чувства непосредственно в своей практике стали *теоретиками*. Они имеют отношение к *вещи* ради вещи, но сама эта вещь есть *предметное человеческое* отношение к самой себе и к человеку, и наоборот. Вследствие этого потребность и пользование вещью утратили свою *эгоистическую* природу, а природа утратила свою голую *полезность*, так как польза стала *человеческой* пользой»<sup>3</sup>. Как отмечает Мругальский, этот двойной процесс освобождения, когда теория открывается чувствам, а чувства — теории, становится возможным благодаря незаинтересованности, о которой как об одной из основных характеристик эстетического опыта писал еще И. Кант, и происходит он в чувственно конкретном коллективе: «Точно так же чувства и наслаждения других людей стали моим *собственным* достоянием. Поэтому, кроме этих непосредственных органов, образуются *общественные* органы, в *форме* общества. Так, например, деятельность в непосредственном общении с другими и т.д. стала органом *проявления* моей жизни и одним из способов усвоения *человеческой* жизни»<sup>4</sup>.

Мругальский считает, что теория отношений между теорией и практикой была в это время так или иначе теорией трагедии. Например, русский марксист А. Богданов, в будущем один из главных идеологов Пролеткульта и театрализации жизни после Октябрьской революции, писал в книге «Философия живого опыта» (1913) о «своеобразном, неразлучном с ней трагизме» всякой философии, состоящем в том, что «философия есть не что иное, как именно стремление организовать воедино опыт, раздробленный и разрозненный силою специализации». В этом он видел «смысл и значение философии», но также и ее «коренное противоречие»<sup>5</sup>. Согласно Богданову, титаническая, прометеевская роль философии заключается не в создании порядка мыслимого, а в поддержке жизни в ее стремлении преодолеть собственную объективную разорванность и фрагментарность. Теории трагедии, которые со времен немецкого идеализма были важнейшей частью философских эстетик, должны были выполнять опосредующую роль, предоставляя образцы и служа основой для саморефлексии. Так, у Богданова в качестве примера худо-

3 Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 592.

4 Там же.

5 Богданов А. Философия живого опыта. Популярные очерки. СПб., 1913. С. 262.



жественного произведения, успешно решающего сложные задачи в области организации опыта, выступает трагедия У. Шекспира «Гамлет». В книге «Искусство и рабочий класс» (1918) Богданов прямо рекомендует революционеру равняться на эстета-борца Гамлета, который воплощает революцию, ибо ставит и решает сложную организационную проблему соотношения идеалов и реального положения дел<sup>6</sup>. Сподвижник Богданова А. Луначарский в статье «Перед лицом рока» (1905) схожим образом трактовал гётевского «Фауста» и эсхиловского «Прометея прикованного». По его мнению, Люцифер и Прометей привнесли в наш мир «критическое отношение к жизни, познание добра и зла, оценку всех ценностей; слепые надежды, которые дают возможность смотреть много дальше могилы; огонь как начало материальной культуры — иными словами — познание, идеальные цели, экономический прогресс»<sup>7</sup>. По Луначарскому, аттическая трагедия как историческое явление была эпи феноменом распада традиционного общества, протосценной философии. Прометеевские начала переходят затем в философию, которая благодаря этому становится способной участвовать в практической жизни. В той же статье Луначарский утверждал, «что в борьбе с учениями софистов, с новой смелой Элладой трагики хотели застращать человека картинами неминуемого крушения гордецов; но в цветущую эпоху они добивались совершенно противоположного, как свидетельствует сам Аристотель. Дух афинской трагедии как борьбы двух начал — Прометеевской гордыни и стихийных сил — угас, когда *страх и сострадание* одержали полную победу в философии и религии»<sup>8</sup>.

Таким образом, как отмечает Мругальский, философия становится той сценой, на которой сражаются, с одной стороны, экономные и просчитываемые силы природы, а с другой — свобода, которая постоянно хочет сотворить нечто новое, нечто кардинально отличное от уже существующего. В философии, как и в трагедии, борются механизмы сохранения старого и революция. Трагедия — это столкновение теории и коллективной практики, а теория трагедии — это теория воплощения намерений (желаемой свободы), то есть теория отношений между теорией и практикой. Соответственно, трагедия осмысливается как место пересечения основных конфликтов Нового времени: между разумом и чувствами, свободой и законом, научной закономерностью и практическим разумом.

Особенно поучительной греческую трагедию делает то, что она, согласно Аристотелю, предоставляет сообществу зрителей модели прошлого, настоящего и будущего. Поэтому целью критической теории трагедии было продумать воплощение в современности тех сцен прошлого, которые содержали в себе идею свободы, подобно тому как Французская революция стала прототипом для всех последующих революций. То, что героическое деяние в трагедии терпит крах и это вызывает в нас чувство боли, лишь делает такие сцены еще более запоминающимися и поучительными. Так, уже в «Агамемноне» Эсхила говорилось: «Через муки, через боль / Зевс ведет людей к уму, / К разумению ведет. / Неотступно память о страданье / По ночам, во сне, щемит сердца, / Поневоле мудрости уча»<sup>9</sup>. Поскольку позитивная свобода все еще недоступна и является лишь целью, к которой мы стремимся приблизиться, она не может быть изображена как таковая, ее можно представить лишь негативно, как зрелище краха попыток ее воплощения. В этом смысле, пишет Мругальский, можно понимать эпиграмму «Софокл» Ф. Гёльдер-

6 См.: Богданов А. Искусство и рабочий класс. М., 1918. С. 44–50.

7 Луначарский А. Перед лицом рока // Луначарский А. Этюды критические и polemические. М., 1905. С. 44.

8 Там же. С. 43.

9 Эсхил. Агамемнон / Пер. С. Агта // Эсхил. Трагедии. М., 1971. С. 222.

лина: «Тщетно иные пытались радостно выразить радость, / Слышу ее наконец, высказанной через печаль»<sup>10</sup>.

Теория трагедии, таким образом, полна парадоксов: она говорит о счастливом и плодотворном поражении, о возвышающем унижении, о надежде в безнадежности и т.п. Поэтому в качестве основных эмоций, связанных с трагедией, Э. Блох предлагал рассматривать не аристотелевские «страх и сострадание», а «неповиновение и надежду». Будущий социализм в понимании Блоха сопоставим, по замечанию Мругальского, с греческим идеалом благой всеобщности, все части которой способны развить свои возможности именно потому, что являются частью этого целого. Реально же существовавший советский социализм никак не мог определиться, является ли он этим самым идеальным состоянием, в котором нет социальных конфликтов и, соответственно, невозможна трагедия, или же именно трагедия, как ее понимали Ф.Т. Фишер и К. Маркс, есть главное средство заразить народ пафосом революционной борьбы, как писал об этом, например, П. Коган в статье «Социалистический театр в годы революции»<sup>11</sup>.

Идеи дающего надежду поражению, оборачивающегося победой, восходят не только к грекам, но и к иудео-христианской религиозной традиции, однако в начале XIX в. оказываются в совершенно ином культурном контексте. Мругальский ссылается на Н. Лумана, писавшего, что именно в это время появляется фикциональное в его классическом понимании — как «помещенное в мир различие, которое позволяет этому миру наблюдать за самим собой»<sup>12</sup>. Отличная от мира и одновременно моделирующая его сфера фикционального помещает затем это различие внутрь самой себя так, чтобы герои образцового фикционального повествования должны были сами разбираться с соотношением мира и модели. Образец такого помещения различия внутрь себя критическая теория трагедии находит как раз у греков, в удачных поражениях Эдипа и других героев, представления которых о мире разбиваются об этот самый мир.

При этом уже в античных теориях трагедии моделирование мира было связано с политикой; Платон и Аристотель писали о ней в связи с соотношением истинного познания и политической практики. Столь важные для устройства трагедии по Аристотелю узнавание (анагноризис) и перипетия приводят к определению друзей и врагов, а значит, тоже имеют политическое значение. При этом дружбу (и, соответственно, вражду, добавляет Мругальский) Аристотель в начале восьмой книги «Никомаховой этики» определяет как центральную для политики категорию. В его теории трагедии узнавание есть прямой переход к политическому, и это будет характерно также для теорий трагедии XIX—XX вв.

Следует отметить, что Мругальский порой весьма вольно интерпретирует тексты, придавая им определенность там, где ее нет, и заставляя их авторов высказываться в нужном ему ключе. Так, в «Поэтике» Аристотеля действительно сказано, что узнавание приводит к дружбе или вражде, но отнюдь не очевидно, что эти чувства наделяются политическим значением. Например, М.Л. Гаспаров, автор одного из русских переводов «Поэтики», делает интерполяцию, подчеркивающую прежде всего межличностные последствия узнавания: «Узнавание же (anagnorisis), как ясно из названия, есть перемена от незнания к знанию, [а тем самым] или

10 Гёльдерлин Ф. Софокл / Пер. В. Куприянова // Гёльдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М., 1988. С. 294.

11 Коган П. Социалистический театр в годы революции // Вестник театра. 1919. № 40. С. 3—4.

12 Luhmann N. Schriften zu Kunst und Literatur / Hrsg. von N. Werber. Frankfurt a. M., 2008. S. 284.

к дружбе, или к вражде [лиц], назначенных к счастью или несчастью»<sup>13</sup>. Политическое истолкование «Поэтики» не спасает и отсылка к «Никомаховой этике», поскольку, во-первых, неясно, как эти два текста соотносятся во времени и по контексту создания, могут ли они пояснять друг друга; во-вторых, в случае с «Никомаховой этикой» вообще неизвестно, кто ее написал — сам Аристотель или кто-то из его учеников и последователей; наконец, в начале восьмой книги дружба вовсе не сводится к ее политическому значению. Более того, автор «Никомаховой этики» рассматривает ее прежде всего как личную добродетель, которая важна независимо от политической роли человека: «В самом деле, даже у богачей и у тех, кто имеет должности начальников и власть государя, чрезвычайно велика потребность в друзьях. Какая же польза от такого благосостояния, если отнята возможность благодетельствовать, а благодетельствуют преимущественно друзьям, и это особенно похвально?»<sup>14</sup> Уже потом автор «Никомаховой этики» переходит к тому, что дружба может иметь также государственное значение: «Как близок и дружествен человек всякий человек, можно увидеть во время скитаний. Дружественность, по-видимому, скрепляет и государства...»<sup>15</sup> Не очевидно здесь и предполагаемое, по аналогии с «Поэтикой», противопоставление дружбы вражде, рассмотрение их в паре друг с другом. Противоположностью дружбы в восьмой книге скорее служит одиночество, отказ от благодеяний, отсутствие помощи и доброго совета. В политическом контексте дружественность противопоставляется здесь правосудности, которая не столь эффективна в обеспечении единомыслия граждан. Далее автор «Никомаховой этики» анализирует дружбу, основанную на полезности и на страсти, возможность дружбы с конем, быком или рабом, дружбу в условиях тирании и т.д., но о вражде не говорит. Как представляется, способность определять друга и врага в качестве основы политического является центральной в некоторых теориях XX в. (от К. Шмитта до Ш. Муфф), но не у Аристотеля.

Как бы то ни было, критическая теория греческой трагедии возникает, по Мругальскому, в период между 1789 и 1806 гг. — как ответ на незавершенность кантовской системы философии, не давшей однозначного определения соотношению свободы воли и необходимости, а также как реакция на перипетии Французской революции. Не случайно Маркс называл философию Канта «немецкой теорией Французской революции». Ф.В.Й. Шеллинг, «первый философ трагического», по выражению Мругальского, еще в 1795 г., будучи студентом в Тюбингене, перенес идеи Канта и Фихте в область теории трагедии. В десятом из «Философских писем о догматизме и критицизме» он писал, что единственным местом, где можно увидеть подлинную свободу в ее чувственно-наглядном образе, была трагедия греков. Шеллинг затем сравнивает греческую трагедию с якобинским террором, который, однако, в этом сравнении проигрывает. Таким образом, отмечает Мругальский, создается традиция понимания трагедии как негативного пути к позитивной свободе. Греческая трагедия должна научить нас, считал Шеллинг, как отбросить всякий догматизм и выбрать критическую позицию, тем самым обретя свободу, которая не обернется вскоре жутким рабством. С этого момента греческой трагедией как откровением свободы начинают интересоваться и славянские авторы, — они возводят ее в ранг образца для всех областей социальной жизни.

Такие критически-просвещенческие и связанные с осмыслением истории немецкие, польские и русские теории трагедии, в которых, как у Блоха, человек не

13 Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 657.

14 Аристотель. Никомахова этика / Пер. Н.В. Брагинской // Там же. С. 219.

15 Там же.

капитулирует перед судьбой, а противится ей, оказались впоследствии по большей части забыты. Вместо этого о трагедии писали как о глубоком осознании неизбежности судьбы; утверждалось, что трагическое не имеет никакого отношения к критическому и бунтарскому. Трагедия связывалась с представлением о метафизическом господстве фатума и внеисторической морали, как об этом писали Л. Шестов, М. де Унамуно, Г. Зиммель, М. Шелер и многие другие авторы. В частности, Б. Брехт противопоставлял трагедии свой эпический театр, показывающий, что человек есть продукт обстоятельств, которые он, однако, в состоянии изменить. Трагедия же, по Брехту, призывает сдаться перед слепой судьбой; человек оказывается лишь актером, но не автором великого спектакля истории. Поскольку все внимание авторы трагедий уделяют ее героям, они упускают из виду социально-экономические отношения, в которых человек производит сам себя как историческое существо. Однако и сам Брехт, как замечает Мругальский, упускает те теоретические условия, в которых он создавал свой эпический театр. У Брехта от зрителя требуется не пассивная самоидентификация с происходящим, а готовность к борьбе против судьбы, активное критическое осмысление происходящего, но тем самым зритель оказывается новым Эдипом, который тоже стремился познать истину, помочь согражданам, избежать предначертанной ему судьбы и настолько ясно сознавал свои действия, что вынужден был в итоге лишиться себя глаз. Критическая теория трагедии, по словам Мругальского, продолжает подспудно воздействовать даже на те теории, которые ее отрицают. За рамками понимания Брехта и «большинства филологов» оказывается то, что существовала теория трагедии, вовсе не сводившаяся к упражнениям в смиренном принятии происходящего и не стремившаяся обожествлять несправедливые общественные отношения.

В реконструируемой Мругальским критической теории трагедии судьба реализуется в парадоксальном единстве predeterminedности обстоятельствами и личной ответственности. Так, Маркс верил, что открыл конечную точку истории, но он не занимался отстраненным созерцанием игры воли и представления, а призывал к действию. Существующее в его теории напряжение между законами экономики и социальной жизни, с одной стороны, и революционным насилием — с другой, восходит, по мнению Мругальского, к кантовскому дуализму теоретической и практической философии. Проблема несовместимости между детерминизмом теоретического рассудка и свободой этического разума осталась неразрешенной и, оказавшись тесно связанной с осмыслением истории, приобрела трагические черты. Сам Кант при этом видел в эстетическом суждении, способном обходиться без определенных понятий, тот особый случай, когда свобода и необходимость могут не противоречить друг другу. Мругальский признает, что от суждений вкуса Канта до массового спектакля, карнавального образного пространства Беньямина весьма далеко, однако сами теоретики такого спектакля постоянно ссылались именно на Канта. Так, Беньямин постоянно пишет об «опыте», и это понятие он заимствует из кантианской традиции. Бахтин же отсылает к философии Канта гораздо более эксплицитно, у него формы карнавальная речь — вполне в духе кантовской эстетики — лишены практической целесообразности. Мругальский цитирует Бахтина, который писал о карнавальных богохульствах, что «в условиях карнавала они подвергались существенному переосмыслению: полностью утратили свой магический и вообще практический характер, приобрели самоцельность, универсальность и глубину. В таком преображенном виде ругательства внесли свою лепту в создание вольной карнавальной атмосферы и второго, смехового, аспекта мира»<sup>16</sup>.

16 Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса // Бахтин М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4.2. М., 2008. С. 26.

И вновь можно отметить не вполне убедительные трактовки Мругальским рассматриваемых текстов. У Беньямина об образном и телесном пространстве говорится в двух последних абзацах статьи «Сюрреализм: моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции» (1928)<sup>17</sup>, при этом слово «опыт» используется только во втором из них и всего один раз — в выражении «как доказал опыт сюрреалистов». Беньямин многократно упоминает о диалектике, о материализме, о пролетариате и буржуазии, называет имена Троцкого, Бухарина, Фогта, Ницше и др., и среди этого «опыт» действительно единственное, что можно истолковать в кантианском духе, но едва ли для этого достаточно оснований. В цитате из Бахтина отсутствие практического характера, самоцельность, универсальность и глубину действительно можно идентифицировать с четырьмя моментами «Аналитики прекрасного» Канта; в более широком плане в его теории карнавала можно увидеть сходство с немецкими концептуализациями дионисийского; наконец, у карнавала, по Бахтину, есть и утопическая составляющая. Но все же неясно, в какой мере карнавальная хронотоп раннего Нового времени, описанный в книге о Рабле, может быть сопоставлен с историзмом XIX в., на котором, по Мругальскому, основана послекантовская критическая теория трагедии. Не вполне понятно и то, почему именно Бахтин (с текстом начала 1940-х гг.) и Беньямин оказываются репрезентативными фигурами, чтобы показать значимость Канта для палеонтологии авангарда. Беньямину и Бахтину можно было бы противопоставить других авторов, которые, наоборот, высказывали весьма распространенное среди представителей авангарда желание избавиться от кантовского наследия, — от представлений о практической нецелесообразности подлинного искусства или понимания эстетических суждений как таких, в которых субъективно подразумевается и ожидается всеобщее согласие, и т.д. Кроме того, объединяя Беньямина и Бахтина, конструируя понятие «карнавального образного пространства», Мругальский, видимо, не чувствует, что эти слова принадлежат к очень разным теоретическим языкам, которые хорошо стыкуются между собой только ценой применения к ним некоторого насилия.

Важной отличительной чертой критической теории трагедии, по Мругальскому, является ее интернациональность; она связана с развитием идей не только во времени, но и в пространстве. Если немецкая философия многими воспринималась в XIX в. как «теоретическое сознание» Европы, то Польша, а во второй половине столетия и Россия стали ее волей и воображением, способными придать жизнь немецким теориям, по крайней мере по мнению некоторых немецких и славянских авторов. По словам Мругальского, поездка Ленина в plombированном вагоне через Германию в Россию была ситуацией, когда реальность стала метафорой самой себя. Славянские деяния, будь то польские восстания или русские революции, свершаются, однако, так, что реализация теории фактически означает ее отчуждение, а последствия оказываются противоположностью ожиданий. Но поскольку теория трагедии в известной степени является как раз теорией отчуждения, то есть теорией, которая описывает зазор между намерениями и их воплощением, между теорией и практикой, то именно славянские поражения — неспособность достигнуть поставленной цели, достичь практической свободы — оказываются повторением немецких теорий. Более того, каждое такое поражение обогащало теорию триумфального краха. Одним из ранних примеров горько-сладкой победы-поражения служит у Мругальского выступление декабристов. Он цитирует Н. Бестужева, который вспоминал о разговоре с К. Рылеевым за день до выхода на площадь: «Лучше быть взятым на площади, нежели на постели. Пусть лучше узнают,

17 Беньямин В. Сюрреализм: моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции / Пер. И. Болдырева // Новое литературное обозрение. 2004. № 68. С. 5–16.

за что мы погибнем, нежели будут удивляться, когда мы тайком исчезнем из общества, и никто не будет знать, где мы и за что пропали. Рылеев бросился ко мне на шею. — Я уверен был, — сказал он с сильным движением, — что это будет твое мнение. И так, с богом! Судьба наша решена, к сомнениям нашим теперь, конечно, прибавятся все препятствия. Но мы начнем. Я уверен, что погибнем, но пример останется. Принесем собой жертву для будущей свободы отечества!»<sup>18</sup> Как отмечает Мругальский, спектакль, который явится наблюдателям восстания, важнее, чем непосредственное достижение цели. В славянских культурах первой половины XIX в. театральность и жертвенность сокращали дистанцию между поэзией и действием, теорией и практикой. Участники ноябрьского восстания 1830 г. писали на стенах: «Слово стало плотью, а Валленрод Бельведером», — имея в виду, что молодые офицеры-заговорщики, напавшие на Бельведер, резиденцию наместника, и тем самым нарушившие присягу русскому царю, который одновременно был королем Польши, поступали подобно Конраду Валленроду, герою трагической поэмы А. Мицкевича, также преодолевшему конфликт разных лояльностей и выступившему открыто как мятежник. Штурм Бельведера тоже был выходом из моральной дилеммы, и не случайно среди мятежников были поэты Л. Набеляк и С. Гоцинский.

В качестве другого примера трагического перехода теории в практику Мругальский приводит Краковское восстание 1846 г., известное также как «восстание философов», поскольку во главе его были польские младогегельянцы: Э. Дембовский, К. Либельт, Л. Мерославский и др. Дембовского и Либельта Мругальский сравнивает с Н.Г. Чернышевским, примерно в это же время создавшим модель поведения нигилиста: они тоже писали трактаты по эстетике, важным элементом которых была теория трагедии в духе Гегеля и Фишера, понятая ими как эстетика социального действия. В пространстве, созданном критической теорией трагедии, несовпадением теории и практики, различные народы оказывались зрителями друг для друга. Немецкие мыслители и поэты создавали теории революции и греческой трагедии, польские и русские философы, поэты и ученые организовывали революции и пытались воплотить эти теории, адаптировать их, подвергнуть необходимой критике, и на это, в свою очередь, реагировали немецкие авторы. У Г. Гейне или Л. Бёрне зрелище страданий Польши трактовалось как зерно, которое произрастет многими новыми восстаниями по всей Европе; со второй половины XIX в., с появлением Бакунина и народников, воплощение надежды на всеобщее освобождение немцы все больше видят в русских.

В интернациональной истории критической теории трагедии Мругальский выделяет несколько ключевых моментов. Два из них он характеризует как ключевые. Первый — это спор Маркса и Энгельса с Ф. Лассалем о его трагедии «Франц фон Зикинген». Для Лассаля, как и для Шиллера, трагическое заключалось в том, что идея должна быть реализована несмотря на ее невозможность, иначе человек откажется от своей свободы действовать в соответствии с идеей добра, да и вообще от способности действовать в соответствии с идеями, независимо от жизненных обстоятельств. В результате, чтобы не предать свое предназначение быть свободным, человек предает идею, поскольку, действуя, делает неизбежным ее поражение. Маркс и Энгельс противопоставляли этому гегелевскую идею имманентного трагизма исторического процесса. Идея присутствует в самой реальности, но она противоречива. Теория, которой придерживается герой, никогда не является полной, а потому оказывается ложной. Герой действует в ослеплении и в какой-то

18 Бестужев Н. Воспоминание о Рылееве // Воспоминания Бестужевых / Под ред. М.К. Азадовского. М.; Л., 1951. С. 34.

момент вынужден с ужасом признать это. Другими словами, люди в истории разыгрывают конфликт, который содержится в самой идее, воплощенной в реальности. История есть диалектическое становление понятий в действительности. С этим связано в основе своей гегелевское понимание Марксом и Энгельсом трагической ошибки: герой идентифицирует себя с правдой, а врага — с неправдой, но в какой-то момент обнаруживает, что его правда была таковой лишь отчасти, что, как и его противник, он тоже был не прав, жертвуя жизнью ради иллюзии, а поскольку он борец за правду и не может смириться с этим, осознание ошибки приводит его к гибели.

С этой дискуссией о Зикингене Мругальский связывает вторую ключевую дискуссию — о Дмитрие Самозванце, в которой также центральной фигурой был знатный бунтарь. Связанные с ним события особенно наглядно демонстрировали противоречия объективных обстоятельств и личной свободы, и, как отмечает Мругальский, много кто принимался за написание трагедии о Лжедмитрии (включая Ф. Шиллера, Ф. Хеббеля, П. Эрнста и др.), но мало кто смог ее дописать, привести к убедительному концу. Другие дискуссии о критической теории трагедии группируются в книге Мругальского вокруг двух дат: с 1789 г. связаны тексты Канта, Шеллинга, Гёльдерлина, Гёте, Гегеля и их польских и русских последователей — А. Мицкевича, Э. Дембовского, А. Герцена и др. С событиями 1848 г. связаны тексты С. Кьеркегора, Ф.Т. Фишера, К. Либельга, Н. Чернышевского, М. Бакунина, Ю. Словацкого и др. После 1848 г. критическая теория трагедии переживала кризис, так как все больше расходилась с революционной практикой борьбы за позитивную свободу.

Заключительная глава книги посвящена влиянию трагических событий 1914—1921 гг. на понимание свободы и эстетические практики польских и русских писателей, литературоведов и политиков. По мысли Мругальского, около 1917 г. наследие критической теории трагедии проявляется в двух формах: во-первых, в практиках коллективного мировосприятия, имевших целью не столько отображение реальности, сколько ее активное преобразование, а во-вторых — в формалистической литературной теории, которая стремится быть теорией, связанной с жизнью, выступать как обоснование практик коллективного мировосприятия. Так, уже Л. Толстой в эссе «Что такое искусство?» (1897) хотя и подшучивал над Вагнером, но, по сути, соглашался с ним в том, что нам нужно искусство, способное стать энергичным коллективным действием, чувственно объединяющим людей. Современное декадентское искусство с его безвольностью к этому не способно, а потому необходимо обращение к искусству народному. Позднее А. Блок в эссе «Искусство и революция (по поводу творения Рихарда Вагнера)» (1918) также писал о новой организации искусства как о прообразе будущего общества. Авторы того времени под влиянием Г. Фукса и М. Рейнхардта мечтали о новом театре как о всеобщем народном празднике без рампы. Вяч. Иванов в работе «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906) утверждал, что индивид должен стать частью мощного дионисийского тела, каким он был во времена греческих празднеств. О греческой трагедии в духе Ницше и Вангера писал также Т. Желинский (известный в России как Ф.Ф. Зелинский); после Октябрьской революции и переезда в Варшаву он опубликует свои дореволюционные статьи о Софокле на польском языке в книге «Софокл и его трагедийное творчество» (1928). Для него трагедия как выражение жизни в ее чистоте, свободной от банальности быта, обращает нас к героическому прошлому, которое «никогда не было настоящим» и потому является «предварением»<sup>19</sup>. В новом славянском Возрож-

19 Зелинский Ф.Ф. Софокл и его трагедийное творчество. СПб., 2017. С. 14.

дении<sup>20</sup> противоположность созерцания и действия должна была быть преодолена в создающем всеобщую солидарность произведении искусства будущего. В этом смысле рассуждал о театрализации жизни и массовом спектакле и Н. Евреинов, а Б. Эйхенбаум в статье «О трагедии и трагическом» (1919) писал, что русская литература впервые в своей истории способна создать настоящую трагедию. В ситуации того времени, отмечает Мругальский, старые трагедии Сумарокова или Пушкина уже не выглядели достаточно трагичными.

Предсказанное Эйхенбаумом возрождение трагедии вызвало волну интереса к ней среди ленинградских и московских формалистов — Б. Томашевского, Б. Ярхо, Г. Гуковского, Ю. Тынянова, В. Шкловского и др. Их интересовало то, как произведение на формальном уровне способно моделировать чувства людей. Также лидер польских формалистов К. Войцицкий обращается к теории трагедии, чтобы с ее помощью обосновать свои взгляды на проблемы стиля и композиции. В работах Войцицкого появляется важная для критической теории трагедии кантовская проблематика соотношения свободы и детерминированности. Так, в книге «История литературы и поэтика» (1914) он вслед за немецким филологом К. Фосслером противопоставляет внутренние и внешние факторы, определяющие историю литературы<sup>21</sup>. Годом ранее эту же проблематику автономии и исторической определенности затрагивает Шкловский, когда выступает в «Бродячей собаке» с докладом «Место футуризма в истории языка». У Эйхенбаума же в статье 1919 г. проявляется гегелевское понимание трагедии как борьбы частного и публичного. Таким образом, как показывает Мругальский, критическая теория трагедии имела большое значение для размышлений о литературе и революции в начале XX в. На этом, однако, ее история не заканчивается; отзвуки критической теории трагедии Мругальский находит у различных авторов середины и второй половины XX в. (столь разных, как Адорно и Хайдеггер), а потому, заключает он, ее понимание и сегодня важно для нас.

Мругальский трактует теорию трагедии довольно широко, вокруг нее собираются такие очень общие темы, как свобода и необходимость, теория и практика, индивидуальность и коллективность и т.п., что, с одной стороны, позволяет показать, как теория трагедии в XIX — начале XX в. становится местом пересечения важнейших дискуссий, в том числе связанных с политической практикой, а с другой — заставляет порой теорию трагедии выглядеть частным случаем общепило-софских тем, в которых она вовсе не обязательно имела центральное положение. Смещение автором акцентов, например превращение Маркса и Энгельса в важнейших теоретиков трагедии и вообще эстетики XIX в., притом что у них нет сочинений, специально посвященных вопросам эстетики, позволяет увидеть многие тексты с необычной точки зрения, пусть она и кажется иногда спорной. Едва ли исследователи декабристов согласятся с тем, что их герои мечтали о трагическом спектакле в греческом духе, и значение рассказанного много лет спустя Бестужевым эпизода, может быть, не стоит преувеличивать. Польские восстания тоже могут быть прочитаны по-разному, однако автору все же удается показать не всегда очевидную взаимосвязь отдельных высказываний немецких, польских и российских авторов. Их «реконструированный», по выражению Мругальского, разговор друг с другом выявляет много новых аспектов в интеллектуальной истории конца XVIII — начала XX в.

20 См.: Брагинская Н.В. Славянское возрождение античности // Русская теория, 1920—1930-е годы: Материалы X Лотмановских чтений / Под ред. С.Н. Зенкина. М., 2004. С. 49—80.

21 См.: *Wóycicki K. Historia literatury i poetyka*. Warszawa, 1914. S. 48—65.



# Тошнотворная драма:

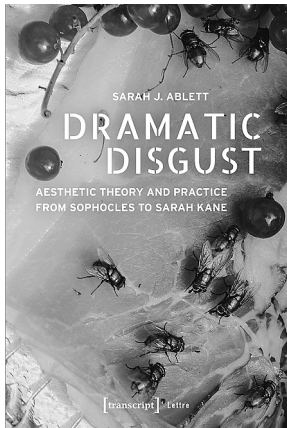
ОТ ОТВРАЩЕНИЯ К КАТАРСИСУ

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_337

## Ablett S.J. *Dramatic Disgust: Aesthetic Theory and Practice from Sophocles to Sarah Kane.*

Bielefeld: transcript, 2020. — 199 S.

Некоторые категории культуры проходят увлекательный путь. Так, например, безумие перекечевало из сферы зарождающейся психиатрии в область художественного осмысления и оказалось в когорте не только объектов, но и методов изображения, другими словами превратилось из термина в метафору. Схожий путь проделало и отвращение.



Теоретические размышления об отвратительном зародились в искусствознании и эстетике, причем «от противного»: за точку отсчета можно взять эстетические идеи Иоганна Винкельмана и Александра Баумгартена, описавших критерии художественного идеала, лишенного любых признаков отвратительного, лишенного всяческой органики. Из теории искусства отвращение перебралось в немецкую философию, где задержалось до конца XIX в., затем — в психологию и психоанализ, которые утвердили культурное происхождение отвращения, что позволило ему уже во второй половине XX в. вернуться в канву философского постижения, теперь уже на территории французской мысли, популярность которой вкупе с общественно-культурным раскрепощением XX в. сделали отврати-

тельное частью арсенала художественного осмысления и изображения действительности. Сегодня, по крайней мере в западных гуманитарных науках, феномен отвращения — проверенная и авторитетная категория культурного и художественного анализа, тема исследования. Первопроходцем и «популяризатором» темы отвращения в истории и культуре можно назвать англичанина Уильяма Иана Миллера<sup>1</sup>; однако канонический труд об истории и интерпретации отвращения, переведенный на целый ряд европейских языков, принадлежит немцу Винфриду Меннингхаусу<sup>2</sup>, задавшему тон последующим теоретическим работам о соответствующем эстетическом феномене<sup>3</sup>. Сегодня эта теоретическая база позволяет европей-

- 1 Miller W.I. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, 1997.
- 2 Menninghaus W. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a.M., 1999.
- 3 См., например: Perniola M. *Disgusti: Le nuove tendenze estetiche*. Genova, 1999; Wilson R. *The Hydra's Tale: Imagining Disgust*. Edmonton, 2002; Kübler W. *Ekel: Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten*. Hürtgenwald, 2003; Ngai S. *Ugly Feelings*. Cambridge, 2005; Korsmeyer C. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. N.Y., 2011; Critchley S., Webster J. *Stay, Illusion! The Hamlet Doctrine*. N.Y., 2013.

ским гуманитариям рассматривать через призму теории отвращения и общество<sup>4</sup>, и искусство<sup>5</sup>, и литературу от европейского Средневековья до русского постмодерна<sup>6</sup>.

Сара Эблетт в книге «Драматическое отвращение: эстетическая теория и практика от Софокла до Сары Кейн» проследживает путь отвращения от Античности до наших дней, притом с привязкой к жанровой специфике драматургии<sup>7</sup>. Как подсказывает заглавие, мысль автора опирается на три теории — драмы, эстетики и отвращения, — а «кульминацией» исследования служит анализ творчества Сары Кейн, чьи пьесы одни критики называли отвратительными, а другие причисляли к классике современной драматургии<sup>8</sup>. Влиятельный британский театральный критик Алекс Сирц помещает творчество Кейн в поле брутального и скандального «театра *in-your-face*»<sup>9</sup> — одного из вариантов «новой эстетической чувствительности». Эблетт же посредством категории отвращения пытается расширить эти границы, представляющиеся ей слишком узкими для Кейн, и доказать способность Кейн «эстетически работать с ужасающими формами физической, социальной и моральной трансгрессии, с тем чтобы (пере)представить универсальные модели человеческих конфликтов и кризисов, страдания, любви, насилия» (с. 10). По мысли Эблетт, это позволит вынести Кейн и других авторов, работавших с категорией отвращения, за рамки даже «новой эстетической чувствительности», поскольку найденный ими «современный голос позволяет (вос)соединить драму с ее первоисточником», в то время как эстетическое взаимодействие с чувством отвращения «обладает гораздо большим потенциалом, чем просто шокировать пуб-

- 
- 4 См., например, посвященный отвращению выпуск журнала: *Psychologie und Gesellschaftskritik*. 2011. № 1 (137).
  - 5 См., например: *Reiß C. Ekel: Ikonografie des Ausgeschlossenen*. Duisburg, 2007; *Ingelfinger A. Ekel als künstlerische Strategie im ausgehenden 20. Jahrhundert am Beispiel von Cindy Shermans "Disgust Pictures"*. Freiburg, 2010; *Torrado V. Die Präsenz des Abjekten in der zeitgenössischen Kunstproduktion*. Weilerswist, 2014; *Meyer H. Schmerz als Bild: Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*. Bielefeld, 2015.
  - 6 Среди немецкоязычных работ по культуре и литературе см.: *Huszai V. Ekel am Erzählen: Metafiktionalität im Werk Robert Musils, gewonnen am Kriminalfall Tonka*. München, 2002; *Guntermann I. Ekel: zur Inszenierung des Abjekten in der russischen Postmoderne // Metapher, Bild und Figur: Osteuropäische Sprach- und Symbolwelten / Hrsg. von B. Symanzik, G. Birkfellner, A. Sproede*. Hamburg, 2003. S. 123–145; *Haas C. Arbeit am Abscheu: zu Thomas Bernhards Prosa*. München, 2007; *Meyer S. Ekel als ästhetisches Phänomen — Zur frühen Lyrik Gottfried Benns*. München, 2007; *Böhmisch S. Jelinek'sche Spiele mit dem Abjekten // Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft / Hrsg. von F. Rétif, J. Sonnleitner*. 2008. S. 33–45; *Friesen K. Ekelhaftes Erlebnis — Der Episodenroman "Les cent vingt journées de Sodome" des Marquis de Sade im Vergleich mit der Erzählung "Der erste Subbotnik" von Vladimir Sorokin*. München, 2008; *Winter Ch. Angst und Autorschaft: Umrisse einer Physiognomie des zerquälten Schriftstellers am Beispiel Franz Kafka*. Marburg, 2009; *Petry S. Ekel, Tod und Gewalt im Frühwerk Ian McEwans*. Trier, 2012; *Dahlmann A.M. Charlotte Roches "Feuchtgebiete": Ekel und Sexualität als Tabus in den Medien*. München, 2016; *Heinrich H. Ekel im Mittelalter: zur Anatomie des Abjekten in Heinrich Wittenweilers "Der Ring"*. Norderstedt, 2020; *Bloes C. Die Funktion des Ekels in Christian Krachts "Faserland"*. München, 2020.
  - 7 Здесь Эблетт во многом продолжает статью британского коллеги: *Douglas-Fairhurst R. Tragedy and Disgust // Tragedy in Transition / Ed. by S.A. Brown, C. Silverstone*. Oxford, 2007. P. 58–77.
  - 8 Сара Кейн (1971–1999) оставила после себя пять пьес и один киносценарий, которые обычно разделяются на два периода творчества: к первому относятся киносценарий «Кожа» (1995) и пьесы «Подорванные» (1995), «Любовь Федры» (1996) и «Чистые» (1998), а ко второму — пьесы «Желание» (1998) и «Психоз 4.48» (1999).
  - 9 Термин Сирца (от искаж. англ. *in your face*, что здесь можно перевести как 'вот тебе!').

лику» (там же). Эблетт стремится разработать цельную модель драматического отвращения, своеобразный «интерпретационный ключ» к пониманию центральных конфликтов драмы. Более того, исследовательница исходит из смелой предпосылки, что эстетическое отвращение является не только «жизненно важным ингредиентом» драмы, но и «ключевым компонентом большинства классических драматических произведений» и «оживляло жанр с момента его возникновения в Древней Греции» (там же).

В первых четырех (теоретических) главах Эблетт прослеживает развитие концепции отвращения в философии, эстетике и науках. Именно в Античности она находит предтечу драматического отвращения: это понятия «миазма» (др.-греч. μιάσμα) и «дисхерея» (др.-греч. δυσχέρεια). Миазма должна пониматься здесь двойственно: как осквернение в физиологическом, медицинском смысле (например, обусловленные нечистой болезнью и раны, утрата целостности объекта) и как осквернение в моральном смысле (например, нарушение ритуала). Эту двойственность использует Еврипид в трагедии «Вакханки», расчленением тела Персея демонстрируя моральное «загрязнение» (осквернение) полиса и угрозу благополучию государства. Столь же двойственно понятие дисхереи: к нему могут относиться и физические предметы, к которым не следует прикасаться, и вопросы, с которыми трудно справиться, словом любые явления, контакта с которыми следует избегать. В трагедии Софокла «Филоклет» дисхерея выражается на двух уровнях: на физиологическом — в ярком описании отвратительной раны на ноге Филоклета и на моральном — в отвращении, которое испытывает к себе Неоптолем, согласившийся обмануть друга и неспособный преодолеть физическое отвращение при виде гноящейся раны. Переход телесности в сферу морали роднит трагедию Софокла с текстом Еврипида.

Философско-теоретическую базу такого «перевертыша» (от физиологического — к моральному) Эблетт обнаруживает у Платона и Аристотеля, они же помогают ей перебросить мостик к теории эстетического и драмы как таковой и разместить в ней на должном месте феномен отвращения. Платон представляет отвращение (дисхерею) как своего рода «приобретенный моральный компас» (с. 28), помогающий отличать рациональное, гармоничное, прекрасное от иррационального, уродливого. При этом он подчеркивает парадокс, который станет ключевым для позднейших теорий, — одновременно отталкивающий и притягивающий эффект отвращения, позволяющий ему поместить чувство дисхереи где-то между рациональностью человека и его естественными влечениями. Аристотель же, который, в отличие от учителя, приветствует миметическое искусство и эмоциональное «заражение» зрителей (но, как и Платон, не признает миазму и дисхерею достойными изображения в драме), вводит понятие катарсиса — состояния, в котором зрители тренируют эмоциональные реакции и избавляются от негативных чувств. Объединив обе точки зрения, Эблетт формулирует вполне цельную античную идею отвращения в драме, которую затем будет накладывать на теории XIX—XX вв. Но она также и спорит с ними, утверждая вслед за некоторыми исследователями Античности, что «рационализирующие фильтры... которые Платон и Аристотель хотели бы применить к миметическому искусству, плохо подходят для трагического жанра... поскольку трагедия в Греции V в. до н.э. все еще была в глубоком долгу перед богом нелогичного беспорядка Дионисом», который «кажется гораздо лучшим покровителем драматического жанра, чем его “теоретический” отец Аристотель» (с. 38). И если тезис о дионисийском начале греческой драмы сомнений не вызывает, то активное использование термина «отвращение» применительно к миазме и дисхерее вызывает (ввиду смысловой размытости последних) сомнения в его оправданности, наводя на мысль о трудностях и неизбежных искажениях перевода.

Перейдя к XVIII в., то есть ко времени становления эстетики как самостоятельной дисциплины, Эблетт называет две причины, по которым теоретики эстетики — от Гердера и Лессинга до Мендельсона и Шлегеля — отказывали отвращению в «причастности» к искусствам: во-первых, это слишком «базовое» чувство, а во-вторых, оно слишком «реально» и поэтому вместо эстетического удовольствия вызывает настолько физическое ощущение, что его, в отличие от страха или грусти, невозможно трансформировать в положительное эстетическое чувство. И все же исследовательнице удается провести ряд параллелей между размышлениями Канта об отвращении и чувстве возвышенного и соответствующими идеями Платона и Аристотеля. Точно так же, как Платон, Кант включил в отвращение его мнящий, привлекательный момент и косвенно указал на то, что избавление от чувства отвращения может вызывать удовольствие в аристотелевском смысле катарсиса. Кроме того, у Канта проявляется и античная двойственность миазмы и дисхереи, поскольку в его рассуждениях «чувство отвращения может перемещаться между телом и разумом, мыслью и чувством, между физической тошнотой, вызванной чрезмерным потреблением, и чувством интеллектуального отвращения к абстрактным сущностям или проблемам» (с. 48), что позволяет отвращению поддерживать и заострять моральные суждения, «добавляя эмоциональную “нотку” или энергию к рациональным оценкам» (с. 49).

Удачнее (и легче) всего на теоретическое обоснование идей Эблетт ложится идея дионисийского начала драматических жанров, изложенная Ницше в «Рождении трагедии». В отличие от Аполлона, который обманывает людей, предоставляя им внятное мировоззрение и тем самым сохраняя их психическую стабильность, Дионис, по мысли философа, стремится преодолеть и разрушить привычные барьеры и границы, помогая через экстаз и забвение постичь «истинную суть вещей», — другими словами, обнажить реальность, скрытую под аполлонической видимостью, что ведет к чувству отвращения к жизни и повседневности. Истинное знание оборачивается ужасной правдой: осознанием неизбежности смерти, которое Ницше называет «мудростью Силена». Несомненно, отвращение у Ницше имеет характер метафизический, экзистенциальный, однако с его помощью он развивает идеи Аристотеля и Канта, рассматривая трагедию не только как причину этого чувства, но и как своего рода лекарство, способное перенаправить тягостные мысли в русло возвышенного и, как следствие, эстетического наслаждения (по Канту) и даровать успокоительный катарсис (по Аристотелю).

Самым плодотворным в плане теоретизации чувства отвращения был, конечно, XX в. Из целой плеяды авторов, внесших вклад в формирование этого дискурса, Эблетт концентрируется на четырех: Зигмунде Фрейде, Жан-Поле Сартре, Жорже Батае и Юлии Кристевой. Возможно, выбор этих имен обусловлен стремлением подкрепить «античную» предпосылку исследования и упрочить его теоретический каркас; практического применения в анализе текстов Кейн удостоится лишь идеи Кристевой. У Фрейда автор заимствует идею отвращения как культурного продукта и социального механизма подавления либидинальных влечений, а также идею танатоса (влечения к смерти), противостоящего эросу (жизнеутверждающему принципу удовольствия). От Сартра берется метафора отталкивающей и одновременно завораживающей слизи, с помощью которой он объясняет не только отвращение к жизни, но и классические отношения власти между мужчиной (твердым) и женщиной (мягкой, склизкой). В философии Батае альтернативой аполлоническому и дионисийскому началам предстают понятия гетерогенного (отторгающего чужеродное и связанного с человеческим импульсом выделения: фекалии, секс, менструальная кровь, разлагающееся тело, смерть) и гомогенного (связанного с человеческим импульсом присвоения, оральное потребление, асси-

миляции, с конвенциями и общественными правилами). Вслед за Ницше он отводит большую роль переживанию отвращения в искусстве, прибегая к понятию бесформенного (фр. *informe*), которое позволяет противостоять гомогенным (идеалистическим) эстетическим формам и ответить на возникающие в рациональном осмыслении жизни противоречия.

Эблетт проводит параллель между дионисийским и аполлоническим началами в философии Ницше и семиотическим (первобытным, безартикуляционным, психосоматическим — сфера искусства) и символическим (лингвистическим — сфера науки и социального договора) порядками сигнификации в теории Кристевой. Введенный ею термин «абъекция» (фр. *abjection*) указывает на опыт отторжения, отделения младенца от матери как от угрозы, необходимый для формирования границ и обретения чувства самости. Абъекция сначала испытывается младенцем на стадии довербальной семиотики, а затем, сохраняясь в памяти в виде воспоминания о разделении, побуждает устанавливать табу в символическом порядке общества. Двойственная природа отвращения прочитывается у Кристевой в понятии *jouissance* — наслаждения, невыразимого блаженства, которое можно извлечь из эстетических репрезентаций отвращения, что вновь сближает ее теорию с аристотелевской идеей катарсиса. Функцию такого «очищения» берет на себя перверсивное, «абъектное» письмо, которое в результате музыкализации и уподобления его устной речи превращается в «средство воссоединения автора и реципиента с семиотической сферой сигнификации» (с. 71). Читая Кристеву, Эблетт сосредоточивается не на психоаналитических механизмах возникновения и воздействия отвращения и даже не на конкретных способах репрезентации отвращения в художественном тексте, а опять-таки на катарсической функции драмы. Сопоставив размышления Кристевой с идеями Ницше и античных философов, она резюмирует: Кристева «вновь связывает драматический жанр с его происхождением из ритуальных практик и состояний общения и толкует искусство как возможную “стратегию преодоления” современных кризисов» (с. 74).

«Голодом по реальному», стремлением опереться на «дионисийский вид реальности» (с. 75) Эблетт объясняет и повсеместное присутствие феномена отвращения в искусстве рубежа тысячелетий: оно может рассматриваться «как насильственное эстетическое средство, которое особенно эффективно позволяет нарушить миметические границы, или... как своего рода “оружие”, пробивающее миметические слои» (с. 76). Действительно, отвращение проникает во все сферы художественной деятельности: от «абъектного» изобразительного и перформативного искусства 1990-х гг. (Джон Каплан, Мона Хатум, Энди Уорхол, Маркус Харви и др.) и британского «театра *in-her-face*» и его немецкого аналога *Ekeltheater* («театра отвращения») — до шокового и вызывающего отвращения контента на телевидении<sup>10</sup> и в новых медиа 2000-х. Естественные, социальные и гуманитарные науки обогатились работами, в которых Эблетт подчеркивает релевантные для ее концепции моменты: признание дионисийского принципа в эстетическом отвращении, одновременно отталкивающим и притягивающим; связь отвращения с неспособностью человека осознать, «схватить» (англ. *grasp*) свою смертность; развитие морального/культурного отвращения (англ. *disgust*) из его биологического предшественника — аверсивной пищевой реакции (англ. *distaste*). Историк Уильям Миллер, на которого также ссылается Эблетт, связывает такой переход от *distaste* к *disgust* с эстетическими теориями XVII—XVIII вв., когда вкус стал метафорой эстетического и социального различия; по мысли другого автора, психолога Пола Розина, если

10 В 2004 г. слово *Ekelfernsehen* ('отвратительное телевидение', 'телевидение отвращения') даже заняло пятое место в немецком рейтинге слов года (с. 79).

изначально отвращение защищало от вреда тело, то затем стало защищать и душу. Биологическая составляющая отвращения позволила сместить кантовскую «реальность» и, следовательно, неэстетичность этого чувства в сторону сферы воображения и именно в ней — в силу способности отвращения преслепувать миметические границы — утвердить его эстетическую ценность.

В пятой главе Эблетт разрабатывает теоретический аппарат для анализа драматургии через призму феномена отвращения. При этом она попадает в компаративистскую ловушку перевода — пишет об «отвращениях» в разных языках как о разных понятиях. На первый взгляд ее размышления и выводы логичны. Так, крайне широкие по смыслу древнегреческие *μίασμα* и *δυσχέρεια* связаны с лиминальными состояниями, такими как жизнь/смерть, человек/животное, внутри/снаружи, и используются для обозначения таких неподобающих явлений, как непригодная пища, болезни и раны, связанные с нечистоплотностью, отсутствием гигиены и смертью, анималистическое поведение и нарушение социальных правил. Определяя *abjection* Кристевой шире, чем *disgust*<sup>11</sup>, Эблетт пробует сформулировать четкие (но все же отчасти противоречащие предыдущим ее утверждениям) критерии различия между *distaste*, *abjection* и *disgust*. *Abjection* — самое широкое из трех понятий — характеризуется как аверсивное/привлекательное и уникальное для человека чувство; одновременно и как психосоматический способ отвержения, составляющий субъектность человека, и как ощущение человеком угрозы своей самости; как способность вызывать не только отвращение (*disgust*), но и наслаждение, страх и т.д.; как связь с природой в форме досимволического способа существования и как механизм защиты души от природы в форме животных влечений и смерти; как чувство, способное вызывать рвоту. Несколько более конкретное *disgust* является не только аверсивной, выученной и также уникальной для человека реакцией, но и психосоматическим проявлением (симптомом) абъекции, способным как защищать от анималистических влечений природы и смерти, так и соединять с ними, и способным как вызывать рвоту, так и быть вызванным ею. Наконец, *distaste* оказывается биологическим предком *disgust* и *abjection* — аверсивным чувством и биологическим (инстинктивным, физиологическим) рефлексом, присущим как людям, так и животным; защитой организма от вредных веществ; чувством, способным вызвать рвоту. И если здесь еще прослеживаются логика и аргументация, то вынесение немецкого слова *Ekel*, эквивалентного английскому *disgust*, в самостоятельную категорию вызывает большие сомнения. Достаточно ли использования слова *Ekel* в немецкой эстетике XVIII в., чтобы делать его специфическим термином для «понимания соотношения аффективного взаимодействия человека с произведениями искусства и механизмов отвращения» (с. 103)? Сами по себе различия между «отвращениями» в разных языках и культурах, безусловно, представляют интерес, но все же, как кажется, для этого требуются другие методы сравнения и более дифференцированное использование всех этих понятий.

Последний подготовительный шаг к анализу текстов Сары Кейн — разработка инструментов анализа феномена отвращения в драматургических текстах на содержательном и формальном уровнях. В семантическом измерении Эблетт выделяет метафору и сравнение, «которые “питаются” богатыми семантическими полями, способными вызывать отвращение» (с. 107): поглощением непомерного количества пищи, канныализмом, животностью, деформациями тела и т.д. В структурно-

11 «Состояния абъекции (*abjection*) могут, но не обязательно должны вызывать отвращение (*disgust*); они также могут порождать другие чувства, такие как страх или удовольствие (*jouissance*) от перехода границы» (с. 99).

семиотической плоскости автор подчеркивает особую функцию перечислений, которые «побуждают наше воображение придумывать новые отвратительные ассоциации для достижения связности» (с. 114), междометия, оноματοпоэтические средства и сленг, позволяющие, по мнению исследовательницы, достичь «перверсивного» художественного языка, как его понимает Кристева.

Для определения функций и эффектов драматического отвращения Эблетт обращается к трем ключевым понятиям античной поэтики. На уровне *мимезиса* воплощение текста драмы на театральной сцене позволяет представить «состояния отвращения, которые не поддаются артикуляции на обычном языке» (с. 117): для этого служат молчание, голос, интонации, громкость, определенные звуки, а также визуальная демонстрация отталкивающей телесности. С точки зрения *поэзиса* драматическое отвращение может использоваться «для обозначения трагических конфликтов, развития сюжета, создания характеров или обстановки и атмосферы» (с. 118). В сфере же *эстетизиса* элементы отвратительного воздействуют на реципиента (как зрителя, так и персонажа внутри художественного мира), среди прочего, за счет шока, «реальности» чувства отвращения, осознания собственной смертности и не в последнюю очередь притягательности отвратительного и получаемого от него удовольствия и катарсиса, которые, по мысли Аристотеля и Кристевой, не только заставляют человека вступить «в мощный контакт со своим самым существенным человеческим конфликтом» (с. 123), но и помогают справиться с ним путем осмысления и научения. Основной вывод Эблетт заключается в том, что «абъектное искусство позволяет высвободить негативные чувства, которые мы как люди испытываем вследствие нашего трагического состояния (между жизнью и смертью)» (с. 124).

Отдельные примеры (взятые в основном из пьес Шекспира) обнаруживают главную теоретико-методологическую проблему работы Эблетт. Сосредоточившись на истории трактовки понятия отвращения применительно к искусству, автор упускает из виду специфику самих объектов, способных вызывать чувство отвращения, будь то *abjection*, *disgust* или *distaste*. Идентификация таких объектов имеет ключевое значение для теории отвращения, и тем удивительнее, что Эблетт не использует влиятельную работу Аурела Колнаи «Отвращение» (1929), содержащую подробный анализ специфики таких объектов и предвосхитившей некоторые идеи Сартра, Батая и Кристевой<sup>12</sup>. В концепции Колнаи отвращение вызывается по запаху, наощупь и по виду — чем-то «студенистым, слизеподобным, кашеподобным... вязким, полужидким, будто бы назойливо липнущим... зудящим и копошащимся»<sup>13</sup>; все вместе это соединяется в симптоматику гниения, которую Винфрид Меннингхаус назвал «оптически-тактильно-обонятельным гезамткунстверком отвращения»<sup>14</sup>. Чувство отвращения вызывает не только разлагающийся труп, самый яркий в плееде «абъектов» образ, но также раны, деформации тела, болезни, продукты секреции, личинки, черви и змеи, — все они указывают на предстоящие человеку гниение и разложение или, пользуясь формулировкой Кристевой, на «смерть, попирающую жизнь»<sup>15</sup>. Такой менее абстрактный подход заставляет задуматься о том, насколько удачно выбрала Эблетт образы для иллюстрации отвращения на содержательном (семантическом) уровне. Так, приведенные из «Отелло»

12 Kolnai A. Der Ekel // Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung / Hrsg. von E. Husserl. Bd. 10. Halle (Saale), 1929. S. 515—569.

13 Ibid. S. 534—537.

14 Menninghaus W. Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. S. 30.

15 Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Пер. А. Костиковой. СПб., 2003. С. 39. Эблетт неоднократно цитирует эту формулировку.

метафора черного барана, треплющего белую овцу, и образ двуспинного зверя трактуются Эблетт в категориях загрязнения кровной линии и порчи белой расы, животных аналогий, нарушающих иерархию, и должны, по мысли исследовательницы, вызвать в Брананцио чувство отвращения. Но эти образы не вписываются даже в выделенные самой Эблетт категории *abjection*, *disgust*, *distaste* и *Ekel*. Возможно, было бы правильнее говорить о родственных отвращению чувствах, таких как неприязнь, антипатия, ненависть, не идентичных ему в строгом философском или психоаналитическом смысле.

Аналогичная проблема обнаруживается и в финальной, практической части — шестой главе. Если анализ первого периода творчества Кейн, в котором «тяжелые сцены насилия и отторжения, варьирующиеся от изображения испражнений, больных тел и насильственного расчленения до телесно-моральных нарушений социальных и культурных границ в актах пыток, изнасилований и каннибализма» (с. 130), можно признать убедительным в плане объектов классического отвращения, то интерпретация второго периода, когда Кейн отказалась от традиционной драматургической формы в пользу абстрактности и поэтичности, вновь уходит в область метафорического, морального отвращения, к которому зритель придет лишь после анализа речевых фрагментов персонажей. На самом же деле вовсе не сокрытая, неявная «абъектная» семантика отвратительного (например, педофилия) превращает поздние пьесы Кейн в «абъектное письмо» по Кристевой, а сама разрушенная, поэтизированная, перверсивная форма такой речи.

Сформулированные Сарой Эблетт основные принципы реализации эстетического отвращения в художественном тексте не специфичны для драматургии: они применимы и к поэзии, и к прозе, и к любому виду речевого искусства. В послесловии отмечается, что «для того чтобы полностью определить потенциал драматического отвращения, необходимо провести эмпирическое исследование» (с. 176), то есть рассмотреть примеры его реализации в конкретных постановках, и с этим нельзя не согласиться.



Андрей Топорков

# Русская магия XVII века глазами американского историка

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_345

## Кивельсон В. Магия отчаяния: Моральная экономика колдовства в России XVII века / пер. с англ. В. Петрова.

СПб.: Academic Studies Press; БиблиоРоссика, 2020. — 480 с. — 500 экз. — (Современная западная русистика).

Автор монографии, опубликованной в США в 2013 г.<sup>1</sup>, известный американский специалист по российской истории XVII в., профессор Университета Мичигана Валери Кивельсон в недалеком прошлом посвятила теме исследования серию статей, наиболее ранняя из которых появилась еще в 1991 г. Фрагменты некоторых опубликованных статей в переработанном виде включены в книгу, однако в целом монография представляет собой новое, написанное по единому плану целостное исследование. Отметим, что ряд статей Кивельсон или вообще остались за рамками книги, или включены в нее только фрагментарно, в связи с чем они сохраняют свое значение и после публикации монографии.



Исследование имеет междисциплинарный характер, охватывая области истории культуры, социальной истории, исторической антропологии. Особое значение придает книге то, что Кивельсон широко привлекает материалы из российских архивов (прежде всего РГАДА). Они частично были уже ранее опубликованы в России, однако в книге рассматриваются в новом ракурсе. Цитируемые Кивельсон фрагменты следственных дел, челобитных, признаний, заговорных текстов доносят до нас живую речь XVII в. и представляют самостоятельный интерес. Важно, что фрагменты следственных дел XVII в. даются не в обратном переводе с английского языка, а в соответствии с их русскими источниками. Надо отдать должное переводчику монографии В. Петрову, который в целом успешно справился со сложной задачей.

В отечественной и зарубежной литературе, посвященной русскому колдовству (В. Райан, Кр. Воробец, Е.Б. Смилянская, А.В. Лавров и др.), уже выяснено, что в России не было охоты на ведьм, во всяком случае преследование ведьм и колдунов не имело такого массового характера, как, например, в Германии или Франции. Количество сожженных по обвинениям в колдовстве исчислялось десятками, а не десятками тысяч, как в некоторых странах Европы. В России не создавались демонологические трактаты и пособия для ведения допросов типа «Молота ведьм». В народных поверьях отсутствовали развитые представления о шабаше ведьм, а сю-

1 Несколько рецензий на издание 2013 г. указаны в рецензии: Толстиков А.В. Колдовские процессы в Московской Руси // Одиссей. Человек в истории. Святой и общество: конструирование святости в агиографии и культурной памяти. СПб.: Алетейя, 2019. С. 558, примеч. 1, 2.

жеты о договоре человека с дьяволом, суккубах и инкубах существовали, однако не были массово востребованы в судопроизводстве. В ходе дознания судебские чиновники не задавали подследственным вопросов о том, как они продавали свою душу дьяволу или летали по ночам на шабаш, а выясняли главным образом то, кому и какой вред причинили их действия. Еще одна особенность русского материала относится к гендерному распределению: большинство людей, которые проходили по делам о колдовстве, были мужчинами, а не женщинами.

Кивельсон отчасти разделяет идеи своих предшественников, однако она принимает попытку встроить идеи коллег в новую концептуальную рамку, опираясь на работы Нэнси Коллманн по русской истории, концепцию «моральной экономики», введенную в научный оборот Э.П. Томпсоном, и подходы к колдовству как социальному явлению, разработанные Китом Томасом и Аланом Макфарлейном.

В названии книги используется термин «моральная экономика», хотя по-русски «moral economy» точнее было бы перевести как «моральная экономия». Кивельсон ссылается на известную статью Э.П. Томпсона «Моральная экономия английской толпы в восемнадцатом веке»<sup>2</sup>, полагая, что «Томпсон создал модель, применимую к различным культурам» (с. 23). Речь, в частности, идет о том, что участники английских «хлебных бунтов» реагировали не только на ущемление их экономических прав, но и на нарушение неких моральных императивов, соблюдение которых они полагали обязательным для государства и землевладельцев. «С точки зрения Томпсона, участвовавшие в голодных бунтах стремились не к сломи системы, а скорее к ее восстановлению в прежнем виде, желая призвать власти к исполнению своего законного долга и установить приемлемые границы эксплуатации и сопротивления» (там же).

*Введение* к книге имеет подзаголовок «Моральная экономика отчаяния в России XVII века» и включает сжатое изложение концептуальных подходов автора. Кивельсон справедливо отмечает, что «русские колдовские процессы остаются малоисследованными» (с. 20). Работ, посвященных русскому колдовству XVII—XVIII вв., действительно сравнительно немного. Тем более имело бы смысл их хотя бы перечислить. Это было бы полезно и для неспециалистов, поскольку ввело бы их в круг историографии вопроса, и для специалистов, поскольку они бы сразу увидели и то, какие исследования предшественников учтены Кивельсон, и то, какие остались ею не востребованными. Например, В. Кивельсон не воспользовалась старыми добротными книгами «Серапион Владимирский, русский проповедник XIII века» Е.В. Петухова, «Очерки политического суда и политических преступлений в Московском государстве XVII века» Г.Г. Тельберга<sup>3</sup> и др.

*Первая глава* («Историография колдовства») включает три части: «Россия как особый случай», «Применимые подходы: колдовство в России и западные историографические модели» и «Изучение колдовства в России».

Краткий обзор литературы призван эксплицировать модели, разработанные в разное время европейскими и американскими исследователями колдовства. При этом Кивельсон обращается главным образом к работам историков, изучавших на-

2 Thompson E.P. The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century // Past and Present. 1971. Vol. 50. № 1. P. 76—136. См. также реферативную статью: Оболенская С.В. Э.П. Томпсон. Плебейская культура и моральная экономия. Статьи из английской социальной истории XVIII и XIX вв. // История ментальностей, историческая антропология: зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М., 1996. С. 180—198.

3 Петухов Е.В. Серапион Владимирский, русский проповедник XIII века. СПб., 1888; Тельберг Г.Г. Очерки политического суда и политических преступлений в Московском государстве XVII века. М., 1912.

роды Европы и Северной Америки, а работы антропологов, выполненные на материале архаических обществ, привлекает довольно ограниченно. Исследовательница отмечает, что социологи и антропологи видят в обвинениях в колдовстве полезный инструмент для сохранения стабильности. «Историки, напротив, видят главным образом функциональные нарушения, насилия, расколы в обществе, которые вызывают колдовские процессы» (с. 58). Сама Кивельсон, если придерживаться такого разграничения, скорее смотрит на свою тему глазами социолога или антрополога, хотя и является историком.

Отношение Кивельсон к рассмотренным ею концепциям имеет двойственный характер. С одной стороны, Кивельсон относится к ним с известной критичностью и считает, что «лишь немногие из этих подходов можно напрямую использовать для объяснения феномена колдовства в России раннего Нового времени» (с. 66), а с другой — сообщает: «...аналитические модели, основанные на материале других стран, стали для нас главным источником вдохновения» (там же). Эта двойственность во многом определила внутреннюю противоречивость монографии. К достоинствам ее можно отнести то, что Кивельсон ясно формулирует свои гипотезы, а к недостаткам — то, что эти гипотезы основаны не на проработке русских источников XVII в., а взяты в готовом виде из исследований, осуществленных на совсем другом материале. Такая экстраполяция, как мы увидим ниже, неизбежно приводит к появлению «зазоров» между материалом и навязываемыми ему концептуальными схемами.

*Глава вторая* («Про то писать к нам великому государю в Москве подлинно и вправду») посвящена процедурам проведения судебно-следственных мероприятий, документам, которые создавались в процессе следствия и переписки с вышестоящими органами, а также проблеме источников, доступных для современного ученого.

Цель *главы третьей* («Прозаичная русская магия и бледная тень дьявола») — подчеркнуть «разительные различия между русским и европейским пониманием магии» (с. 105). Если в Европе была создана «картина сатанинского колдовства», то в истории православной церкви не закрепились идея о связи магии и Сатаны. На Руси действительность колдовства не приписывалась вмешательству дьявола.

Пожалуй, наиболее интригующий характер имеет *глава четвертая* («Любовь, секс и иерархия»). Автор обращается «к русским представлениям о гендерных различиях в широком плане, чтобы выяснить, как они определяли особенности колдовства в России» (с. 148—149). В результате знакомства с сыскными делами о колдовстве Кивельсон предлагает следующую статистику: «В 34 случаях из 223 обвинения предъявлялись только женщинам-колдуньям. Еще в 40 — мужчинам и женщинам, якобы действовавшим сообща. В остальных 149, то есть в 67% всех дел, для которых можно установить пол обвиняемого, — перед судом предстали только мужчины. Из 495 обвиняемых 367 (74%) были мужчинами и 128 (26%) — женщинами» (с. 146). Большое количество мужчин Кивельсон объясняет тем, что «мужчины, более мобильные и открытые для социального взаимодействия, чаще попадали в потенциально опасные ситуации, которые могли повлечь за собой обвинения в занятии колдовством» (с. 195). Кивельсон приводит и таблицу распределения обвиняемых по полу и профессиональному составу (с. 203).

В *главе пятой* («Неразделенные сферы») Кивельсон отстаивает точку зрения, согласно которой «в некоторых областях магические действия совершались по-разному мужчинами и женщинами, но в целом разница обнаруживалась редко и оказывалась малозаметной, не проявляясь там, где этого можно было бы ожидать» (с. 217).

В *главе шестой* («Чтоб до меня были добры») рассматриваются заговоры на власть, а также опыты магического воздействия слуг на своих хозяев, а женщин — на своих супругов с целью избежать насилия с их стороны. Надо признать, что концепция «моральной экономии» наиболее убедительно работает именно на таком материале.

*Глава седьмая* («Судебные процессы, правосудие и логика применения пыток») только отчасти основана на русских материалах XVII в. и в наибольшей степени имеет публицистический характер. Чувствуются личные переживания автора, вызванные тем, что практика применения пыток неожиданно возродилась в современном мире. Автор выдвигает гипотезу о том, что в Московском государстве «правда представлялась как почти телесная сущность, нечто такое, что может быть физически извлечено из человеческого тела путем манипуляций с ним» (с. 347). Излагая эту гипотезу, Кивельсон основывается на умозрительных соображениях и цитатах из Ж.-П. Сартра и других авторов, которые опирались на совершенно другой материал. Примеров, подтверждающих реальность подобных представлений в России XVII в., автору, к сожалению, не удалось привести.

В *восьмой главе* («Колдовство, ересь, предательство, бунт») автор предлагает объяснение того, почему в Московском государстве так жестоко преследовалось колдовство; по мнению Кивельсон, «такая обостренная реакция на магические преступления соответствует аргументации, предлагаемой в этой книге: колдовство являлось возмутительным покушением на хрупкие личные связи, на которых держался этический порядок, определяемый понятиями иерархии и зависимости» (с. 374).

В кратком *Заключении* совершается экскурс в начало XVIII в. и формулируется общий вывод книги. В главке «Петр Великий и век Просвещения» Кивельсон напоминает, что в 1716 г. в «Артикуле воинском» Петра Великого появляется статья о наказании для «чернокнижника», который «с дьяволом обязательство имеет», после чего подследственным начинают задавать вопросы об их связях с дьяволом. Добавим от себя, что вряд ли стоит преувеличивать влияние «Артикула воинского» на магические практики, поскольку представление о договоре с дьяволом было известно и до этого в литературе и в следственных делах XVII в. В заключительной главке «Русская магия и трения внутри иерархической системы» Кивельсон еще раз повторяет свой тезис о том, что магическая практика москвитов «становилась преступлением только там, где расходились швы, скреплявшие ткань общества» (с. 414). Заметим, что этот тезис не вполне согласуется с тем, что ранее сама Кивельсон писала о наказании за непонятные письма, которые вряд ли могли представлять собой какую-то опасность для общественных скреп.

Важное место в структуре книги занимает *первое Приложение*, в котором приведен «Список процессов по делам о колдовстве», включающий 227 позиций. Хронологически список охватывает период с 1601 по 1701 г. Процессы перечисляются в хронологическом порядке, с указанием места (города), шифра архивного хранения и/или сведений о публикации. Хотя список не претендует на исчерпывающую полноту, он и в таком виде будет незаменимым пособием для будущих исследователей данной проблематики. Чтобы сделать список более информативным, имело бы смысл дать краткие описания каждого дела с указанием имени подследственного и характера обвинения. *Второе Приложение* включает «Перечень законов и указов с осуждением колдовства», который охватывает период с 1551 по 1682 г. и также явно не претендует на полноту.

*Библиография* для русскоязычного читателя представляет особый интерес благодаря обширному перечню англоязычных изданий по русскому и европейскому колдовству.

В книге Кивельсон предлагается новый взгляд на русское колдовство XVII в. Не следует удивляться тому, что оригинальные гипотезы автора не только будят мысль, но и порождают определенные контраргументы.

## Магия и колдовство в источниках XVII века

Книга Кивельсон основана главным образом на сыскных материалах. При этом автор не рефлексировал по поводу того, какие еще существуют источники о колдовстве XVII в. В книге спорадически привлекаются и другие источники (например, «Житие протопопа Аввакума», «Повесть о Савве Грудцыне», «Повесть о бесноватой жене Соломонии»), однако их использование не имеет систематического характера. Поэтому во всех случаях, когда автор пишет о том, что в России XVII в. не было того-то и того-то, нужно иметь в виду, что подобные суждения не основываются на изучении всей совокупности источников, доступных современному исследователю.

Исследовательница принципиально настаивает на использовании только таких данных, которые относятся к XVII в.: «Методологический подход, принятый мной для этой книги, заключается в том, чтобы отталкиваться от документов и избегать тем самым “этнографического соблазна”...» (с. 30). Фактически под документами Кивельсон подразумевает исключительно сыскные материалы. Между тем общую картину русского колдовства XVII в. трудно составить на основе следственных дел о колдовстве не только по причине плохой сохранности этих дел и неполноты используемого автором корпуса данных, но и в силу того, что внимание дознавателей привлекали далеко не все проявления магических практик, а только такие, которые несли в себе определенный риск для общества или отдельных людей. В результате характеристику колдовства в России XVII в. трудно признать полной и всесторонней. Характерно, что основным источником по данной теме — Олонецкий сборник заговоров второй четверти XVII в. — в книге Кивельсон вообще не упоминается, хотя помимо самих заговоров он включает подробные описания магических действий и обрядов.

Показательно в этом смысле сравнение книги Кивельсон с небольшой книжкой Е.Н. Елеонской «К изучению заговора и колдовства в России», опубликованной впервые в 1917 г.<sup>4</sup> В книге Елеонской три главы: «Заговор и колдовство на Руси в XVII и XVIII столетия», «Сборник заговоров XVII века» и «Заговоры на оружие». Таким образом, вторая глава посвящена Олонецкому сборнику, а третья — воинским заговорам как наиболее распространенному типу русских заговоров того времени. Хотя книга Кивельсон значительно толще книжки Е.Н. Елеонской, места для рассмотрения сюжетов, весьма значимых для магической традиции XVII в., в ней не нашлось.

### «Россия как особый случай»

Кивельсон справедливо отмечает: «...весьма острым остается вопрос о том, можно ли сопоставлять Россию с неким абстрактным “Западом”: он неизменно подразумевается, а иногда и прямо фигурирует в трудах, посвященных России» (с. 74).

---

4 Переиздание: *Елеонская Е.Н.* Сказка, заговор и колдовство в России: сб. трудов. М.: Индрик, 1994.

К сожалению, она не дает ответа на этот вопрос. Название первой главки первой главы «Россия как особый случай» определяет собой общую направленность книги: русское колдовство рассматривается в сравнении с европейским и при этом основное внимание уделяется их различиям, а не сходствам. Проблема, однако, заключается в том, что не только Россия, но и Англия представляет собой «особый случай», и Италия, и Испания, и Швеция тоже. Россия далеко не единственная страна, в которой преследование ведьм и колдунов не приобрело широкого размаха, а количество пострадавших мужчин было больше, чем количество женщин. Поэтому вряд ли имеет смысл сравнивать Россию с неким совокупным недифференцированным Западом.

Аналогичным образом в русской традиции есть своя демонология и своя магия, однако своя демонология и своя магия есть не только у русских, но и у англичан, немцев, итальянцев и других народов. Сравнивая русскую культуру XVII в. с некой обобщенной европейской культурой, автор по существу имеет дело с двумя неизвестными. Кивельсон, по-видимому, более интересно то, чем Россия отличается от Европы, а не то, что их сближает. Поэтому оба неизвестных конструируются скорее по контрасту, то есть сходства между Россией и Европой нивелируются, а расхождения акцентируются.

Развивая наблюдения Кивельсон, можно сказать, что не только Россия в целом представляет собой «особый случай», но и ее отдельные города и регионы. Например, в Москве процветало политическое колдовство, жертвами которого становились подчас представители знатных боярских родов; в Кремле неоднократно предпринимались реальные и мнимые попытки испортить или отравить самого царя, его невесту или жену. На Севере и Северо-Востоке русская магия тесно переплеталась с магией автохтонного финно-угорского населения. Например, в упомянутом выше Олонцеком сборнике, помимо примерно 120 русских заговоров, есть и 9 заговоров, записанных на своеобразном карельско-вепском диалекте<sup>5</sup>. В Сибири сохранялись шаманские традиции; например, в своем «Житии» протопоп Аввакум рассказывает, как русский воевода Афанасий Пашков обратился к сибирскому шаману, чтобы тот погадал ему о результатах военного похода<sup>6</sup>.

«Особый случай» представляют собой также отдельные профессиональные группы населения. Например, свою специфику имели магические практики и тексты военнослужащих, приказных людей, пастухов и т.д.

Думается, что межэтническому сравнению должно предшествовать выявление внутренней дифференциации и типологии самого русского материала, установление отдельных территориальных и профессиональных типов магии. После этого можно сравнивать те или иные типы заговоров или магических практик в России и в других странах (например, политическую магию русских с политической магией у иных народов). Письменную магию, о которой упоминает Кивельсон, и многие рукописные заговоры следует сравнивать прежде всего с соответствующими текстами и практиками у южных славян и других народов, включенных в византийский культурный круг. Русские любовные заговоры дают целые серии параллелей с аналогичными текстами в греческих магических папирусах из Египта первых столетий нашей эры<sup>7</sup>.

5 См.: Русские заговоры из рукописных источников XVII — первой половины XIX в. / Сост., подгот. текстов, ст. и коммент. А.Л. Топоркова. М.: Индрик, 2010. С. 43, 53.

6 Житие Аввакума и другие его сочинения / Сост., вступ. ст. и коммент. А.Н. Робинсона. М.: Сов. Россия, 1991. С. 48.

7 См.: Топорков А.Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV—XIX вв.: история, символика, поэтика. М.: Индрик, 2005. С. 110—152.

Сопоставление с европейским материалом естественно для англоязычного автора, который ориентируется на читателя, знакомого с литературой о западном колдовстве и воспринимающего русский материал сквозь призму европейского. При таком подходе, однако, выдвигается на первый план не то, что характерно для российской ситуации, а то, чем русское колдовство отличается от европейского. В результате русская традиция характеризуется в значительной степени с точки зрения того, чего в ней нет, а не того, что в ней есть. И наоборот, такие явления, которые есть в русской традиции, но при этом не имеют прямых аналогов на Западе, как бы оказываются в тени и не замечаются исследователем.

Например, констатация того, что в России не было ученой демонологии и ученой магии, не распространены поверья о шабаше ведьм, инкубах и суккубах, наверно, представляет интерес для западного читателя, но мало что дает для понимания специфики русской культуры. А вот отсутствие в книге о русском колдовстве разделов о летающих змеях, о ритуальных практиках, связанных с местами захоронения неотпетых покойников, с пастухами и выгоном скота, преданий об исторических персонажах, которым приписывали колдовские способности (патриарх Никон, Степан Разин и др.), ощущается как досадная лакуна.

## Колдуны и ведьмы или невинные жертвы преследований?

В русском переводе книги Кивельсон люди, которые проходят по делам о волшебстве, названы «колдунами» и «ведьмами». Например, сообщается, что на протяжении 1656—1659 гг. в Лухе в насылании порчи на кликуш обвинялись «около двадцати пяти практикующих колдунов» (с. 255). Между тем среди обвиняемых отнюдь не все были колдунами, а были и простые жертвы клеветы и доносов. В XVII в. человека вполне могли признать колдуном и даже сжечь за это на костре, но можем ли мы считать человека колдуном на том основании, что так считали его преследователи в XVII в.?

Типовое сыскное дело начинается с того, что на человека доносит какой-нибудь недоброжелатель, обвиняя его в том, что он читает «черные книги» или подбросил корешок под чей-нибудь порог. При обыске у человека находят столбцы с заговорами или высушенные корни, после чего следует дознание с очными ставками и возможным применением пытки. Ситуацию дознания можно представить как культурный диалог между человеком и представителями государственной администрации. Кивельсон справедливо отмечает, что в России подследственных не заставляли рассказывать о том, как они летали на шабаш и участвовали в черной мессе. Допрашивающих интересовали главным образом практические вопросы: принесло ли использование магических средств или заговоров реальный вред, сколько раз они использовались, от кого были получены и т.п. Любое использование магических средств государство считало преступным и наказывало за него. Человек, как правило, сообщал, что его корешок помогает при таких-то болезнях или что «стихи» писал не он, а случайно подобрал листок на дороге, или что писал сам, но делал это по молодости и недомыслию, что никогда их не использовал, и т.д. Впрочем, после применения пытки и допросов свидетелей могло выясниться, что на самом деле корешок годится для порчи, а заговор применялся с определенной целью, хотя и безуспешно. Сами арестанты могли и не подозревать, что занимаются чем-то непозволительным (например, просто собирали травы для последующего лечения, а вовсе не для того, чтобы кого-нибудь ими потом отравить).

Современный ученый, вслед за воеводами, дьяками и подьячими XVII в., считает эти действия колдовством, а самих несчастных называет ведьмами или кол-

дунами, однако далеко не всегда такие именованья соответствуют самоопределению этих людей и их поступкам. Этический вопрос заключается не только в том, можно ли признания, полученные на дыбе, рассматривать как сообщения информантов, данные ими по доброй воле, но и в том, стоит ли современному ученому фактически признавать правоту дознавателей XVII в. и, пользуясь их терминологией, называть колдунами и колдуньями людей, которые, скорее всего, не имели никакого отношения к колдовству. Поступая таким образом, ученый как бы присоединяется к мнению дознавателей и признает несчастных жертв несправедливых преследований колдунами и ведьмами, хотя по большей части это были просто жертвы оговоров каких-то недоброжелателей.

Если большинство подследственных мужчин, о которых пишет Кивельсон, все не были колдунами, то и большинство женщин никак нельзя отнести ни к колдуньям, ни к ведьмам. Во-первых, они не совершали того, что приписывается западным ведьмам (полеты на шабаш, интимные связи с дьяволом и т.д.), а во-вторых, многие из них были целительницами и гадалками и помогали людям, и это могло продолжаться десятилетиями до тех пор, пока кому-нибудь не приходило в голову на них донести. Впрочем, можно предполагать, что о большей части народных целителей и целительниц того времени мы никогда не узнаем, поскольку они мирно закончили свои дни, избежав пыток и преследований со стороны государства.

Кивельсон установила группу персонажей, которых можно условно считать «настоящими» колдунами и ведьмами: «В России также можно найти дела, где упоминается о вмешательстве бесов, о “бесовской” магии, о сношениях с самим дьяволом — но их крайне мало: в эту категорию попадают 18 дел из 227 за XVII век» (с. 110). В другом месте Кивельсон сообщает, что ей удалось выявить 15 дел с участием демонических сил, а шесть человек обвинялись в том, что держат у себя «черные книги» (с. 141).

В данном случае относительно небольшое количество дел не имеет существенного значения. Это как раз тот случай, когда наименее уместно следовать статистике. Если таких описаний немного и они вполне обозримы, то стоило бы полностью процитировать в книге соответствующие фрагменты, откомментировать их, проанализировать и поставить в сравнительный контекст, однако это пошло бы вразрез с общей установкой автора на выявление отличий, обусловленных культурной отсталостью России, а не сходств, обусловленных ее принадлежностью к христианскому миру.

## О блеске и нищете статистики

На протяжении всего повествования Кивельсон приводит статистические данные о следственных делах XVII в. и количестве привлеченных по этим делам людей, например: «До нас дошли материалы приблизительно 230 процессов, проходивших в светских судах, — около пятисот человек обвинялись в занятиях магией или ее использовании тем или иным образом» (с. 15).

В другом месте Кивельсон сообщает: «...я, конечно же, не принимала во внимание многие дела, включая те, о которых говорится в уже опубликованных трудах. Я не претендую на то, что рассмотрела подавляющее большинство дел о колдовстве. Даже сейчас, когда книга близится к завершению, я встречаю упоминания о незнакомых мне документах и делах как в литературе, так и в письмах, любезно присылаемых друзьями и коллегами. Но все же на этой стадии новых дел обнаруживается довольно мало, и ни одно из них не противоречит общей картине, составленной на основании уже выявленных дел» (с. 87).



Надо отдать должное искренности автора, однако нельзя не задать вопросы: стоило ли приводить статистические данные по сыскным делам, если автор не стремилась к полноте учета материала? по какому принципу отбирались дела? почему одни дела Кивельсон учитывала, а другие, «конечно же, не принимала во внимание»? сколько таких дел, известных автору, сознательно не учитывалось в книге?

Несмотря на неполноту привлекаемых материалов, Кивельсон считает, что данная выборка дает объективное представление о предмете ее исследования: «Я выявила 227 документов, созданных в XVII в. Это не полный перечень, но по крайней мере достаточно представительная выборка сохранившихся дел, и мои выводы остаются неизменными по мере нахождения новых дел» (примеч. 5 на с. 15); «...небольшое количество дел, ставших базой для нашей работы, является достаточно представительной выборкой колдовских процессов, состоявшихся в XVII веке» (с. 98). Аргументы, позволяющие считать данную выборку репрезентативной, Кивельсон не приводит.

Она полагает, что, «скорее всего, в будущем нас ждет не так уж много любопытных находок» (с. 87). Однако целый ряд таких «любопытных находок» уже сделан в последние десятилетия, хотя и не учтен Кивельсон: сыскное «государево дело» по извету отставного стрельца М.Ф. Бегичева о колдунах-лопьянах (1603)<sup>8</sup>; дело, возникшее в Тотемском уезде (1632)<sup>9</sup>; дело о заговоре, найденном в усадьбе стольника М.С. Волинского (1638)<sup>10</sup>; публикация заговоров из Переславль-Залесского 1650 и 1655 гг.<sup>11</sup>; дело троицкого дьякона Селиверста, сосланного на Соловки: изложение событий, реконструкция «Дела Сильвестра» (1665–1667)<sup>12</sup>.

Названные публикации убеждают в том, что не следует недооценивать потенциал архивных материалов; вполне вероятно, что нас ожидают еще находки, которые существенно расширят наши знания о магии и колдунах XVII в.

Мы уже говорили о том, что вряд ли корректно называть всех обвиняемых колдунами или колдуньями. В данном случае хотелось бы привлечь внимание к тому, насколько условным является само выделение «обвиняемых» из массы людей, фигурирующих в подобных делах. По мере совершения следственных действий к делу могли быть привлечены другие люди, причем грань между обвиняемыми и свидетелями была довольно условной. Например, если у обвиняемого находили письменный заговор, то следователей интересовало, у кого человек его переписал или откуда взял рукопись; если прежнего владельца рукописи удавалось установить, то у того выпытывали, в свою очередь, кто дал ему тетрадку, и так могло продолжаться довольно долго. По поводу одного из таких дел Кивельсон сообщает: «Суд расследовал сложную предысторию заговора, переходившего из рук в руки, прежде чем он был применен для конкретной цели. <...> В деле возникали все новые и новые обвиняемые, от высокопоставленных князей до простых казаков из приграничных областей» (с. 287).

8 «Про ведунов и еретиков»: Документы по истории Московского царства начала XVII века / Публ. Т. Соловьевой // Источник. 1998. № 2 (33). С. 3–9.

9 Швейковская Е.Н. Криминальная драма в Тотемском уезде первой трети XVII в. (К изучению демонологии) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 3 (37). С. 127–129.

10 Бульчев А.А. Два розыска о «заговорных» письмах во второй четверти — середине XVII столетия // ТОДРЛ. 2016. Т. 64. С. 111–120.

11 Смирнов М. «Воровские» письма (Из быта и нравов XVII ст.) // Доклады Переславль-Залесского научно-просветительского общества. М., 2004. Вып. 6. С. 19–26.

12 Чумичева О.В. Соловецкое восстание 1667–1676 годов. 2-е изд., испр. и доп. М.: ОГИ, 2009. С. 55–61, 259–287.

Если донос оказывался ложным, то наказанию подлежал сам доносчик. Если под следствие попадал знахарь, то допрашивались и те, кого он исцелил на протяжении многих лет. Свидетель подвергался пыткам наряду с обвиняемым. В процессах о кликушах родственники пострадавших обвиняли в их порче колдунов, однако те могли выдвинуть обвинения в клевете, и тогда сами кликуши и их родственники становились обвиняемыми.

Человек мог сознательно оговорить других людей, чтобы приостановить пытку или просто потянуть время. Это могли быть реальные люди, которые впоследствии подвергались аресту, обыскам и допросам, или люди, которые уже умерли или уехали к тому времени. Кому-то из обвиняемых удавалось скрыться от правосудия. В такой ситуации возникает непростой вопрос: каким образом производился подсчет обвиняемых? Учитывала ли Кивельсон только того человека, против которого возникало дело первоначально, или всех тех, кто привлекался в ходе следствия? Кивельсон рассказывает о следственном деле против пастуха Нестерки из города Шацка, который мирил супругов, лечил взрослых и детей от всякой скорби. Нестерка трижды выдержал пытки, но продолжал настаивать на том, что он лечит людей, а не насыляет болезни (с. 163—164). Свой рассказ о Нестерке Кивельсон завершает словами: «Вердикта в деле не сохранилось» (с. 164). Если при статистических подсчетах Нестерка будет отнесен к колдунам, то современный исследователь с успехом вынесет свой вердикт вместо пыточных дел мастеров XVII в.

Вот еще один пример из книги Кивельсон, в котором есть обвиняемые, но нет колдунов. В 1694 г. на ступенях дома белозерского воеводы нашли письмо о том, что келарь Кирилло-Белозерского монастыря Никифор составляет заговоры и хранит «черные книги». Обвинения не были доказаны, зато удалось определить автора доноса, которым оказался монах-расстрига. Его приговорили к смерти, но «на месте казни объявили, что она отменяется» (с. 171).

С учетом высказанных нами замечаний и дополнений статистические данные, которые приводятся в книге, нуждаются в критической оценке. В будущем они, скорее всего, будут пересмотрены на основе привлечения более широкого круга источников. Необходимо критически отнестись и к данным, представленным в обобщенном виде на диаграмме «Количество судебных процессов по обвинениям в колдовстве в 1601—1700 годах» (с. 65) и в таблице «Колдовские процессы в России XVII века» (с. 203).

## Гендерные проблемы

Касаясь гендерных подходов к колдовству, Кивельсон отмечает: «Материалы процессов <...> и другие тексты заставляют предположить, что мужчины и женщины вели себя очень схоже и что гендерные различия играли второстепенную роль при определении того, кто станет жертвой обвинения» (с. 46).

В связи с этим можно отметить, что гендерные различия важны не сами по себе, а постольку, поскольку они определяют гендерно специфические виды хозяйственной и иной деятельности, которые предполагают соответствующие им магические практики и делают людей «видимыми» в социальном пространстве, в частности для государственных органов, призванных преследовать колдовство.

Еще одно утверждение Кивельсон: «Чтобы оценить русский материал в его собственных рамках, следует отбросить допущение, что гендерные различия автоматически играли ведущую роль в представлениях о колдовстве, и внимательно изучать источники, выделяя конкретные категории анализа, на которые ссылались люди, имевшие непосредственное отношение к делу» (с. 148).

С этим тезисом можно согласиться, но с двумя уточнениями. Во-первых, из того, что гендерные различия не играли автоматически «ведущую роль в представлениях о колдовстве», не следует, что они вообще не играли роли в этих представлениях. Во-вторых, хорошо бы не просто высказывать пожелание выявить «конкретные категории анализа» на основе изучения источников, но и разработать методику выявления таких категорий.

Кивельсон утверждает: «Попытки установить отличия мужской магии от женской почти не дали результатов...» (с. 216); «Выделение мужской и женской сфер <...> почти не прослеживается в российских документальных источниках...» (с. 217). Эти формулировки можно объяснить только тем, что исследовательница недостаточно учитывает такие сферы применения магии, в которых различия между мужскими и женскими ее разновидностями очевидны (например, с одной стороны, воинскую и охотничью магию и заговоры от импотенции, а с другой, — заговоры, направленные на то, чтобы «муж был добрым»).

В главке «Мужская и женская сферы» Кивельсон рассматривает такие сферы, в которых мужчины и женщины пользуются одними и теми же магическими средствами. В последующих главках она обращается к письменным заговорам и явлению кликушества, где гендерные различия очевидны, однако трактует это так, будто важны не данные о реальном положении дел, а принципиальная возможность для женщины пользоваться письменными заговорами, а для мужчины — стать кликушей. Таким образом, хотя Кивельсон удалось обнаружить только один случай, когда женщина воспользовалась магической рукописью, этого оказывается достаточным для утверждения, что письменные заговоры были доступны для мужчин и женщин «в равной мере» (с. 276).

Парадоксальным образом Кивельсон утверждает, что даже магией, связанной с беременностью и родами, у русских интересовались в основном мужчины, а не женщины: «Остальные обвинения в использовании магии, связанной с беременностью, были выдвинуты против мужчин. <...> Даже в этой исключительно женской области необходимые заговоры и заклинания чаще всего предоставлялись мужчинами» (с. 221). Этот вывод Кивельсон делает на основании семи следственных дел; в одном из них сообщается, что у некоего мужчины был найден сборник заговоров, среди которых несколько текстов призваны были облегчить роды. В остальных делах говорится о том, что мужчина пытался так или иначе определить пол будущего ребенка или узнать, почему у женщины не рождаются дети, или хвастался, что умеет прерывать беременность (там же). Очевидно, что в XVII в. женщинам помогали рожать бабы-повитухи, а не мужчины-колдуны, однако об этом невозможно узнать из следственных дел о волшебстве, поскольку баб-повитух не преследовали за их профессиональную деятельность.

Один из главных тезисов книги, который повторяется в ней не раз, заключается в том, что в России XVII в. в колдовстве обвинялись главным образом мужчины, а не женщины, например: «Первое и самое разительное: если на христианском Западе, от Польши до Новой Англии, за исключением небольших территорий, в колдовстве обвинялись исключительно женщины, то в России гендерное соотношение было обратным: 75% обвиняемых были мужчинами» (с. 21). Сравнивая количество мужчин, обвиненных в колдовстве в России и в Европе, Кивельсон как бы забывает то, о чем сама писала в другом месте: «Преобладание мужчин не было чисто российским явлением, оно отмечалось также в соседних регионах — Скандинавии, Финляндии, Прибалтике» (с. 46).

К тезису о том, что Россия отклоняется от «европейской модели» и выбирает иной путь, отличный от «европейского пути», Кивельсон возвращается неоднократно, например: «Преобладание мужчин среди колдунов говорит о том, что идеи

насчет возможности совершения колдовских преступлений лицами определенного пола — или склонности таких лиц к их совершению — выглядели в Московском государстве совершенно по-иному, чем в остальной Европе. При этом выбор другого пути, идущего параллельно европейскому, не выглядел чем-то невероятным» (с. 149).

Данные, которые приводит Кивельсон, находятся в явном противоречии с тем, что в книжной традиции Древней Руси колдовство приписывалось, наоборот, исключительно женщинам, а не мужчинам. Нужно ли считать, что составители «Домостроя», «Стоглава», многочисленных слов о злых женах и списков вопросов, задаваемых на исповеди, ошибались или тенденциозно искажали истинную ситуацию, приписывая колдовство главным образом «бабам богомерзким»?

Думается, что преобладание мужчин среди обвиняемых по делам о волшебстве (если признать, что подсчеты, несмотря на их несовершенство, в какой-то мере отражают реальность) не противоречит взглядам древнерусских книжников. Определенные магические действия, скорее всего, совершали все обитатели Московского государства. Каждый человек, вне зависимости от его пола, должен был владеть магическими приемами поведения в лесу, в дороге и во время свадебного обряда, оберегами от сглаза и от нечистой силы. Чтобы выжить в обществе без регулярной медицинской помощи и специальных детских воспитательных учреждений, любой женщине приходилось пользоваться средствами народной медицины, знать несложные заговоры от детской бессонницы и ночного плача, от грыжи и от зубной боли. Эта женская магия, скорее всего, имела повсеместное распространение, однако она почти никогда не становилась предметом разбирательства судебных инстанций. Малое количество следственных дел по поводу лечения от всевозможных болезней, конечно, не свидетельствует о том, что люди мало болели и не лечились с помощью заговоров, но лишь о том, что эти практики редко становились предметами доносов и преследований.

Судя по совокупности сведений, которые содержатся в письменных источниках эпохи Древней и Московской Руси, а также в этнографических и фольклорных записях XVIII—XIX вв., можно предположить, что распределение приемов и текстов мужской и женской магии зависело от гендерных различий в области профессиональной деятельности и в распределении обязанностей в хозяйственной и семейной жизни. В патриархальном и сословном обществе, каким, несомненно, было русское общество XVII в., гендерные параметры находились в тесной связи с словесными и социальными.

К сугубо мужским занятиям относились области военной, административной и церковной деятельности. Мужчинами были стрельцы, солдаты и офицеры полков «иноземного строя», казаки, попы, дьяконы, дьячки, воеводы, стольники, стряпчие, служащие различных приказов, купцы, кузнецы, мельники, скоморохи, лекари, коновалы. Охотой, рыболовством, пастушеством, пчеловодством также занимались по большей части мужчины.

Для наших современников магия ассоциируется главным образом с областью народной медицины, насыланием порчи и привораживанием. Между тем большинство заговоров XVII—XVIII вв., которые дошли до нас в составе различных рукописей (в том числе в сыскных материалах), — это заговоры профессиональные. Например, наиболее широко в XVII в. были распространены рукописные воинские заговоры, которые в виде небольших тетрадок вшивались в одежду в надежде, что они защитят от вражеского оружия. Такие тетрадки, между прочим, помогали не только грамотным, но и неграмотным.

Не только воинская, но и социальная магия использовалась исключительно мужчинами в силу их большой вовлеченности в социальные отношения. В то же

время деятельность, связанная с родовспоможением и детскими болезнями, с женскими проблемами и уходом за больными, с приготовлением пищи и доением коров, относилась исключительно к ведению женщин.

Лечебными заговорами, очевидно, могли пользоваться и мужчины, и женщины, хотя тексты лечебников переписывали, скорее всего, мужчины.

Замужние женщины с помощью волшебных корешков и других нехитрых средств старались сделать так, чтобы муж их «жалел», не обижал и не гулял на стороне. Кивельсон рассказывает о нескольких случаях, когда женщины, прислуживавшие в домах своих хозяев, подвергались насилию и прибегали к магии для самозащиты (с. 303—310).

На сферу любовных отношений женщины пытались воздействовать посредством магических обрядов до и во время свадьбы. Невеста и ее подруги применяли на свадьбе магические приемы, чтобы муж впоследствии любил свою жену и у них были дети. Мужские заговоры, сохранившиеся в рукописях, имеют совсем другой характер: в них мужчина заклинает женщину, чтобы она не могла есть и пить, спать и общаться в родными, пока не подчинится его воле и не отдастся ему.

Значительную роль в распространении магических приемов и текстов играли представители белого и черного духовенства, особенно сельские попы и монахи удаленных монастырей. Есть многочисленные свидетельства того, что представители низового причта сами были вовлечены в магические практики, хранили и переписывали заговоры и прочую «отреченную» литературу. Священник, который мог снять порчу или изгнать беса из кликуши с помощью молитв и экзорцизмов, в глазах своей паствы противостоял колдуну с помощью христианской магии. Заклинательные молитвы, включенные в известный требник Петра Могилы, похожи на заговоры; не случайно экземпляры этого требника в XIX в. могли называться «черными книгами».

подавляющее большинство русских заговоров XVII—XVIII вв., которые дошли до нас в составе рукописных сборников и следственных дел о колдовстве, — это тексты, которые сочиняли, записывали и хранили мужчины для достижения специфических мужских задач: снискать хорошее отношение начальников и командиров, уцелеть на войне, подстрелить зверя на охоте, уберечь скот от диких зверей, соблазнить женщину и вступить с ней в интимную связь, избавиться от импотенции и т.д. Поскольку доносы часто указывали на владение рукописными заговорами или использование магических средств, именно мужчины становились главными объектами дел о колдовстве. Вероятно, женщины в своей области ничуть не меньше занимались магией, чем мужчины в своей, однако их деятельность протекала исключительно в семейной сфере и не оставляла следов в виде письменных документов. Поэтому у мужчины было значительно больше шансов попасть в руки правосудия, чем у женщины.

Вопрос о том, имело ли русское колдовство мужской или женский характер, в такой обобщенной постановке вряд ли вообще имеет смысл. Скорее всего, в России существовало и женское, и мужское колдовство, а магией занимались люди разного пола и возраста. Поэтому задача состоит не в том, чтобы дать обобщенную дефиницию, а в том, чтобы попытаться нарисовать дифференцированную картину магических практик в соответствии с социальной и половозрастной стратификацией общества. Имеющиеся в настоящее время статистические данные (при всей их условности) свидетельствуют не столько о гендерном распределении ведьм и колдунов в обществе, сколько о том, какие группы населения чаще подвергались преследованию со стороны государственных органов.

## Магия и религия

Хотя Кивельсон понимает, что колдовство как-то связано с религией и с представлениями о демонах, она не желает углубляться в эти вопросы: «Окружающая действительность для них (русских. — А. Т.) была полна сверхъестественных существ и сил. Ниже мы почти не будем касаться вопросов веры и представлений о многочисленных обитателях мира духов, которые, вероятно, подпитывали веру в магию — источники XVII века очень редко говорят о них. В сборниках заговоров того времени встречаются отдельные упоминания о домовых, леших и водяных чертях, но в основном все это известно из позднейших исследований этнографов, а потому должно и дальше изучаться ими...» (с. 65).

Решение Кивельсон не касаться вопросов веры никак не мотивировано. По мнению Кивельсон, «магия в России почти не была связана с религией» (с. 229). В книге она сообщает, что многие из людей, привлекавшихся по делам о волшебстве, были священнослужителями, что людей привлекали за недолжное использование просфор и т.д., однако это не побуждает автора задуматься о соотношении магии и религии. Соответственно, и то, что колдуны осознанно нарушают христианские нормы, святотатствуют, обращаются за помощью к Сатане, пытаются заключить договор с бесом и т.п., также остается на периферии исследовательского внимания. Касаясь тем, хоть как-то связанных с религией, Кивельсон не столько излагает материалы следственных дел или литературных текстов, сколько пытается доказать, что всего этого в России было так мало по сравнению с Западом, что эти тексты не стоит и учитывать.

В то же время Кивельсон сильно преувеличивает значение моральных норм для русской ситуации XVII в. В религиозном обществе, каким было русское общество XVII в., моральные нормы сформулированы в христианских заповедях. Поскольку Кивельсон рассматривает мораль вне зависимости от религии, остается неясным, откуда берутся и на чем основываются моральные нормы. Читатель может только догадываться, откуда взялся неписанный «моральный кодекс» у человека XVII в. и откуда об этом кодексе черпает сведения сама исследовательница.

Если не ограничиваться сыскными материалами, то в источниках XVII в. можно найти довольно много сведений о бесах и других сверхъестественных существах и их взаимодействии с людьми. Вспомним, например, «Повесть о Савве Грудцыне», «Повесть о Горе и Злочастии» или обнаруженное недавно сочинение о демонах последней трети XVII в., написанное в Московском посольском приказе<sup>13</sup>. Из Олонецкого сборника заговоров второй четверти XVII в. и «Повести о бесноватой жене Соломонии» можно извлечь довольно много сведений о лесных и водных демонах.

Обратившись к источникам, которые не использовала Кивельсон, можно узнать, что в заговорах и неканонических молитвах XIV—XVII вв. встречаются такие персонализированные образы болезней, как «трясавица», «дна», «нежит»<sup>14</sup>. Двенадцать трясавиц в текстах Сисиниевой молитвы рассказывают, что они посланы Сатаной из ада на землю, чтобы мучить грешников. Заговоры от трясавиц в XVII в. входили в состав особого ритуала, который осуществлялся священником. Со второй

13 Королев А.А., Майер И., Шамин С.М. Сочинение о демонах из архива Посольского приказа: к вопросу о культурных контактах России и Европы в последней трети XVII столетия // Древняя Русь: вопросы медиевистики. 2009. № 4 (38). С. 108—121.

14 Левшина Ж. Врачевальные молитвы «от нежита» у южных и восточных славян (Археографический обзор) // Археографски прилози. Београд: Народна библиотека Србије, 2016. [Т.] 38. С. 151—171.

четверти XVII в. известны специальные иконы, на которых изображены персонафицированные трясавицы и сцена их побиения архангелом Михаилом<sup>15</sup>.

## Моральная экономия или магические практики?

По существу, вся книга представляет собой попытку рассмотреть русскую магическую культуру в свете «моральной экономии». При этом проблемы социальной борьбы и религиозных верований практически не учитываются. Например, задаваясь вопросом о том, почему в России преследовалось колдовство, и посвящая этому целую главу, Кивельсон проходит мимо самого простого ответа: потому что магия и колдовство осуждались православной церковью.

Кивельсон акцентирует дисциплинирующее воздействие магии на общество: «Колдовство как потенциальная или реальная угроза служило для надзора за соблюдением норм и обязательств, для снижения жестокости предельно иерархизированной системы, в какой-то мере — и для сдерживания произвола» (с. 25). Между тем колдовство не «служило для надзора за соблюдением норм и обязательств», а, напротив, нарушало эти нормы и обязательства. Уровень жестокости в обществе в результате применения магических средств не снижался, а возрастал, поскольку следствия по колдовским делам сопровождались пытками. Понятно желание Кивельсона найти некую положительную составляющую в явлении колдовства, однако если бы магия играла исключительно позитивную роль в жизни общества, то едва ли ее бы преследовали с такой жестокостью.

Внутренняя логика концепции приводит Кивельсон к парадоксальному выводу о том, что колдуны и судьи вместе делали одно и то же полезное дело. По-видимому, автора не смущает полное несоответствие этой концепции реальному положению дел: все-таки судьи приказывали пытать колдунов, а потом и приговаривали их к сожжению, а не благодарили за совместно проделанную работу по укреплению в обществе моральных норм.

Казалось бы, высокую миссию поддержания в обществе моральных норм могли выполнять священнослужители, тем более что они имели для этого и определенный инструментарий (прежде всего исповедь), однако на место, на которое в принципе мог бы претендовать священник, Кивельсон ставит колдуна.

Наиболее фантазийный характер имеет глава «Спроецированная вина и обвинения, выдвинутые из страха: рассказы хозяев» из главы шестой. Глава начинается сентенцией: «Не одни только колдуны и судьи разделяли чувство справедливости и брали на себя обязательства, налагаемые патерналистской традицией, делая ее основой для своих действий» (с. 312). По мнению Кивельсона, «даже жестокое хозяева и распускавшие руки мужья неявно признавали своим поведением, что они перешли границы приемлемого» (там же). Например, когда девка Катеринка напустила порчу на князя Семена Елецкого и его жену, «он, должно быть, понимал, что заслужил это» (там же). Готовность, с которой хозяева «выбирали своих жертв и затем обвиняли их, говорит о некоей проекции собственной вины» (там же).

Кивельсон как профессиональный историк понимает сомнительный характер подобных предположений, о чем сама неоднократно пишет, например: «Объясняя поведение хозяев виной и страхом, мы, конечно, опираемся на недоказуемые гипотезы относительно работы сознания, которые неизбежно вызовут возражения» (с. 313). Свои наблюдения Кивельсон подтверждает ссылками на работы англий-

15 Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы / Отв. ред. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 2017. С. 562—566, 654.

ских историков Кита Томаса и Алана Макфарлейна, однако параллели из истории Англии вряд ли могут что-то объяснить в поведении русских колдунов и их последователей.

На помощь приходит «психоистория», задачи которой Кивельсон определяет следующим образом: «Психоистория требует от нас пробираться на ощупь в темноте, порождать интерпретации на основе здравого смысла и применять их, пользуясь отсутствием доказательств обратного, к людям прошлого, которые уже ничего не могут ответить» (с. 316). Это замечательное определение, против которого можно привести по меньшей мере четыре аргумента: 1) историк опирается на документы, а не шарит руками в темноте; 2) интерпретации на основе здравого смысла помогают понять логику поведения коллеги по университету, а чтобы понять внутренний мир человека XVII в., нужен более сложный инструментарий; 3) если ученый выдвигает некие гипотезы, то он должен представить доказательства их правильности, а не ссылаться на отсутствие «доказательств обратного»; 4) если люди прошлого «уже ничего не могут ответить», то не стоит воспринимать их молчание как знак согласия.

Концепция «моральной экономии», которой придерживается Кивельсон, работает главным образом на материале социальной магии, призванной воздействовать на воевод, судей, помещиков, командиров, отчасти также на материале магических средств напускания порчи и любовной магии. Однако подобные наблюдения мало что могут объяснить в лечебной, воинской, семейной и апотропической магии, призванной защитить человека от враждебного воздействия, и т.д. Помимо таких случаев, когда магическое воздействие направлено на угнетателей и обидчиков, в следственных делах описаны многочисленные случаи напускания порчи на родственников, соседей, односельчан. Таким образом, Кивельсон явно преувеличивает значение социальной магии и, наоборот, преуменьшает значение других видов магии. Когда она говорит о русской магии в целом, то, по существу, имеет в виду не весь корпус магических действий, зафиксированных в источниках (пусть даже только в сыскных материалах), а определенную группу заговоров и магических практик, имеющих социальную направленность.

Например, Кивельсон пишет: «Важная связь между подозрениями в занятии колдовством и стремлением к справедливости там, где рассчитывать на нее не приходилось, как выяснилось, является определяющей характеристикой русских магических практик» (с. 66). Очевидно, что речь здесь идет не обо всех магических практиках, а только об их небольшой части. Какое отношение к поискам справедливости имеет ситуация, когда колдун насылает икоту на женщину или импотенцию на молодожена?

Стремление автора описывать магические действия и заговоры в категориях морали представляется нам довольно сомнительным, поскольку магия существует в иной системе координат. Мы думаем, что магия вообще не имеет отношения к моральным нормам и чаще нарушает эти нормы, поскольку предполагает обращение к безымянным сверхъестественным силам и воздействие на тело и волю человека.

В заговорах на власть нигде не говорится о требовании милосердия и справедливости. Зависимый человек высказывает пожелание, чтобы судья принял решение в его пользу, не потому, что рассчитывает на справедливость, а потому что надеется на действенность своих магических средств и на то, что судья примет решение в его пользу вне зависимости от того, прав он или виноват. Более того, особое искусство магического специалиста, по-видимому, как раз и заключалось в том, что он умел на суде выдать виноватого за правого, а правого за виноватого. Кивельсон сама приводит выразительные формулы: «...и на суде де бывает виноватой прав, а правой виноват» (с. 288); «Мне де только дойти до суда и где виноват буду



и я де прав буду» (с. 405). Конечно, было бы ошибкой считать, что такое магическое воздействие на суд приведет к укреплению моральных норм.

Если Кивельсон считает, что «русские заговоры отражают упорное стремление выжить в мире, где власть и политика целиком зиждились на личных отношениях» (с. 25), то мы понимаем механизм социальных заговоров по-другому: в мире, где царствовали эксплуатация и насилие, а отношения между людьми определялись их социальным положением, человек с помощью магии стремился установить личные отношения с другим человеком, от которого он зависел, и подчинить его своей воле.

Исследование социальных заговоров показывает, что в них представлены две стратегии воздействия на власть. Первая заключается в том, чтобы приворожить к себе носителей власти; имярек изображается как Христос во славе или небесное тело несказанной красоты; тексты направлены на то, чтобы вызвать у представителей власти любовь и восхищение; вследствие этого они и примут решение в пользу исполнителя заговора. Вторая стратегия предполагает зверскую расправу с начальством. Соответственно, в первом случае социальные заговоры сближаются с любовными, а во втором — с «черными» заговорами, призванными наслать порчу на недруга.

Кивельсон утверждает, что «подозрения в преступном употреблении магии выдают беспокойство: вероятно, их слуги имели основания для того, чтобы исподволь нанести ответный удар с помощью доступных средств, естественных или сверхъестественных» (с. 27). Можно высказать предположение, что беспокойство властей предрержащих порождалось не угрызениями совести, а опасениями за свою жизнь и здоровье своих близких. Моральные мотивации, которые Кивельсон приписывает людям XVII в., не подкрепляются текстовыми примерами и должны приниматься читателями на веру. Метод интроспекции, которым пользуется Кивельсон, придает тексту ее исследования несколько художественный характер, однако не делает ее положения более убедительными.

Далее Кивельсон пишет, что магия «служила нравственным целям — для исправления системы, начинавшей работать с перебоями. Так ее воспринимали все участники судебных процессов — те, кто практиковал магию, их жертвы и даже судьи» (с. 28). К сожалению, и в этом случае автор не приводит примеров, которые могли бы подтвердить его слова. Нам неизвестны какие-то факты, подтверждающие, что «все участники судебных процессов» полагали, что магия «служила нравственным целям». Если преследователи так высоко оценивали действие магии, то почему они подвергали пыткам людей, которые магией занимались? И неужели люди, которых калечили по непонятным им причинам, разделяли взгляды тех, кто применял к ним средства физического воздействия?

## Частные замечания

Приведем некоторые замечания по поводу отдельных фрагментов книги.

С. 28: «Предыстория русского колдовства в Московском государстве начинается в конце 15 века, когда юная невеста великого князя московского Ивана III умерла мучительной смертью, приписанной проискам злых колдунов». — Имеется в виду смерть первой жены (не невесты!) Ивана III Марии Борисовны в 1467 г. Желая иметь второго ребенка, Мария Борисовна попросила жену дьяка Алексея Полуктова Наталью обратиться к знахарке, которая что-то сделала с поясом великой княгини; надев этот пояс, та скончалась, вероятно, от того, что он был пропитан каким-то ядом. После смерти Марии Борисовны ее тело раздулось, Иван III понял, что она была отравлена, и начал расследование. Отравительницы, в том числе и

знахарка, были выявлены и, по-видимому, казнены. Таким образом, речь идет не о «злых колдунах», а о вполне реальных отравительницах.

«Предысторию русского колдовства в Московском государстве» можно проследить и в культуре Древней Руси. Например, можно вспомнить восстания волхвов 1024 и 1071 гг., слова Серапиона Владимирского против охоты на ведьм и т.д.<sup>16</sup>

С. 28: «Ивану не повезло и со второй женой, Софьей, которая обратилась к старым ворожеям, чтобы те навели порчу на великого князя при помощи известных ей снадобий. Заговор раскрылся. Иван III велел утопить ворожей в реке...» — Речь идет о Софии Палеолог, племяннице последнего византийского императора. В 1497 г. она участвовала в заговоре против мужа. В ходе следствия установили, что «к ней приходиша бабы с зелием»; вполне вероятно, что бабы принесли царице какие-то ядовитые снадобья, то есть речь также может идти не о порче, а об отравлении.

С. 49: «...русская магия не подразумевала превращения в иных существ или перемещения между мирами...» — Неверно полагать, что в России XVII в. не было поверий об оборотничестве, на том основании, что не сохранилось сыскных дел о ликантропии. Поверья о волках-оборотнях широко представлены в фольклоре и записях поверий XVIII—XIX вв. и, конечно, существовали и в более раннее время. Представления об оборотничестве были известны еще в Древней Руси (например, они отразились в «Слове о полку Игореве»). В XVII в. мы находим их в заговорах, в которых имярек описывает, как он превращается в волка и гоняется за своими противниками — зайцами и овцами<sup>17</sup>. Способам превращения в животных была посвящена древнерусская книга «Чаровник»; хотя сама эта книга не сохранилась, о ее содержании мы знаем по его краткому пересказу в перечнях отреченных книг XV—XVII вв.<sup>18</sup>

С. 49: «Обычно же русские провидцы не стремились к контактам с царством духов или миром умерших». — В Олонецком сборнике второй четверти XVII в. имеются описания магических ритуалов, обращенных к убитым, похороненным вне кладбища без христианских обрядов<sup>19</sup>.

С. 53: Кивельсон полагает, что русская эсхатология имела оптимистический характер: «...последние времена ожидалось с нетерпением: ведь тогда православный царь поведет своих благочестивых подданных к спасению...». — Иной тип эсхатологических верований характерен для старообрядцев, которые полагали, что они живут во времена пришествия Антихриста. Характерно созданное ими своеобразное антижитие Никона, в котором он изображается как колдун и представитель дьявольских сил<sup>20</sup>.

16 Из последних работ на эту тему см.: Долгов В.В. Быт и нравы Древней Руси. Миры повседневности XI—XIII вв. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2017. С. 417—425; Пузанов Д.В. Природные явления в сакральной картине мира народов Восточной Европы. Древняя Русь и ее соседи: IX—XIII вв. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2018.

17 Русские заговоры из рукописных источников XVII — первой половины XIX в. С. 125, № 87; Топорков А.Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV—XIX вв... С. 80—96.

18 Грицевская И.М. Индексы истинных книг. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 181—182, 189, 195, 198, 202, 207.

19 Топорков А.Л. Ритуалы и верования Обонежья XVII века (По материалам Олонецкого сборника заговоров) // Фольклор. Традиция и эксперимент. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 122—124.

20 Перетц В.Н. Слухи и толки о патриархе Никоне в литературной обработке писателей XVII—XVIII вв. // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1900. Т. 5, кн. 1. С. 123—190; Памятники старообрядческой письменности: Сочинения Геронтия Соловецкого; История о патриархе Никоне / Авт.-сост. Н.Ю. Бубнов. СПб.: Русская симфония; Б-ка Акад. наук, 2006. С. 324—435.

С. 69: характеризуя советскую литературу о колдовстве, Кивельсон, в частности, пишет: «...ближе к закату Советского Союза дискуссии о народных верованиях, а вместе с ними и о колдовстве, возобновились. Смелые вылазки на эту небезопасную территорию делали авторы таких книг, как “Русские народные социально-утопические легенды” и “Религиозное сектантство в прошлом и настоящем”, вышедших под эгидой Института научного атеизма Академии наук СССР». — В этих двух предложениях четыре ошибки. Во-первых, книга К.В. Чистова вышла в 1967 г., а А.И. Клибанова — в 1973 г., когда до заката СССР было еще довольно далеко. Во-вторых, ни А.И. Клибанов, ни К.В. Чистов не работали в Институте научного атеизма Академии общественных наук при ЦК КПСС. В-третьих, этот институт не входил в систему Академии наук СССР. И главное — ни та, ни другая книга не имеет отношения к изучению колдовства.

С. 111: «В России мы обнаруживаем не только отсутствие таких важных понятий, как дьявол или демоническое начало, но и самой теории вселенской борьбы добра и зла, во многом определившей характер охоты на ведьм в Европе». — Вопреки тому, что пишет Кивельсон, в России существовали представления о дьяволе и демоническом начале<sup>21</sup>. Известны были и дуалистические апокрифические сказания, в которых Бог и Сатана совместно создают мир<sup>22</sup>.

С. 139: «Лишь в одной средневековой хронике упоминается о голоде, якобы насланном ведьмами; в целом же русских колдунов не подозревали в развязывании эпидемий или природных катастроф. Ни в судебных актах, ни в фольклоре не говорится о том, что колдуны вызывают бури, уничтожают урожай, посылают чуму». — Кивельсон имеет в виду рассказы «Повести временных лет» о событиях 1024 и 1071 гг.<sup>23</sup> Однако есть и другие сведения о влиянии колдунов на погоду. Например, дело 1603 г. по извету отставного стрельца Милютки Федорова сына Бегичева о том, что страшный голод, разразившийся в 1601—1603 гг., был вызван «лопянами», приехавшими «из Лопские земли к Москве». Милютка сообщил на допросе: «Напустили деи лопяне, приехав к Москве, на Рузскую землю дожжь да стужу да хлебной недород»<sup>24</sup>. В ходе следственных действий было допрошено 86 человек в Галиче и 338 — в Галицком уезде.

С. 144—145: «Ученых-демологов в России не имелось, и, следовательно, на демонологию не было спроса. Прозаичное, мелкомасштабное, осязаемое по своей сути русское колдовство не может быть соотнесено с разветвленным дьявольским заговором, цель которого — свергнуть земную и божественную власть и подчинить мир тирании Антихриста». — В России действительно не было ученых-демологов, однако нельзя сказать, что совсем отсутствовал спрос на демонологию. Например, в произведении Симеона Полоцкого «Венец веры» (1675) имеется «Рассуждение о злых ангелах», в котором говорится о падении ангелов, дьяволе, количестве демонов. Недавно было опубликовано сочинение о демонах последней трети XVII в., обнаруженное в архиве Посольского приказа<sup>25</sup>.

С. 145: «В Московском государстве очень поздно началось выявление — и тем более преследование — еретических сообществ: лишь в конце XVII столетия развер-

21 Специально об этих образах в древнерусской иконографии см. монографию: Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии. Семиотика образа. М.: Индрик, 2011.

22 См.: Кузнецова В.С. Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1998.

23 См.: Пузанов Д.В. Указ. соч. С. 138—139.

24 «Про ведунов и еретиков». С. 4.

25 Королев А.А., Майер И., Шамин С.М. Указ. соч.

нулась широкая кампания против отступников от официального православия...» — Высказывания Кивельсон о старообрядцах показывают, что она воспринимает их как разновидность еретиков. Но старообрядцев нельзя называть ни еретиками, ни «отступниками от официального православия», поскольку именно они сохраняли старую веру, от которой отступило «официальное православие».

С. 162: Кивельсон сообщает, что в целях защиты свадьбы от колдунов русские старались «держать церемонию в тайне». Это, конечно, не так; в тайне старались держать роды, а не свадьбу.

С. 168: «Ни в одном деле не говорится о сексуальных сношениях с дьяволом». — Такая информация есть в следственном деле 1632 г. о самоубийстве жительницы Тотемского уезда Оленки Шиховой, которая незадолго до своей смерти рассказала о своем сожительстве с чертом<sup>26</sup>.

С. 169: «Могущественная комбинация сексуального желания и сатанинского оболыщения, делающая западный ведьмовской нарратив чрезвычайно интересным, напрочь отсутствует в русских литературных текстах и материалах допросов». — В сочинении о демонах из архива Посольского приказа последней трети XVII в. сообщается, что бесы могут превращаться в прекрасных юношей и в прекрасных отроковиц и в таком виде прельщать женщин и мужчин; поскольку у самих демонов нет семени, они крадут его в бане или в поле у пастухов; женщина может зачать от такого семени, и от этого рождаются змеи, мыши «или иное что, страшно, от человека и от скота смешенное»; в подобных грехах многие женщины якобы исповедовались патриарху, а тот велел им никому об этом не рассказывать<sup>27</sup>. В «Повести о Савве Грудцыне» Савва заключает договор с чертом, чтобы тот помог ему снова вступить в сексуальную связь с женой его пожилого покровителя.

С. 181: «Сюжет о Преображении <...> пользовался ограниченной популярностью в России...» — Иконы с сюжетом Преображения входили в праздничный чин иконостаса, поэтому они имелись в каждой русской церкви.

С. 183, примеч. 55: «Вопрос о том, можно ли считать Даниила Заточника православным автором, остается открытым...» — А каким еще автором его считать?

С. 183: «Как видно уже из заглавия, в дидактическом произведении XVII в. “Беседа отца с сыном о женской злобе” женщину изображают источником греха и причиной падения мужчины». — В «Беседе отца с сыном о женской злобе» сталкиваются две точки зрения на женщину: отец изображает ее как источник соблазна, однако сын не разделяет его взгляды. Читателю предоставляется возможность самому сделать выбор между точками зрения отца и сына.

С. 183: «Вслед за авторами “Молота” Даниил ссылается на падение Адама...» — Даниил Заточник жил за несколько веков до Генриха Крамера и Якоба Шпренгера, поэтому никак не мог писать что-то «вслед» за ними. В данном случае он просто опирался на Библию.

С. 194: «Сама Богоматерь <...> стирает текст договора с дьяволом, обличающий заблудших грешников, когда те возвращаются к повиновению». — В контексте «Повести о Савве Грудцыне» важно не то, что Савва «возвращается к повиновению», а то, что он раскаялся в совершенном им поступке и обратился к Богородице с помощью о заступничестве. Смысл договора с дьяволом не в том, что договор обличает «зablудших грешников, когда те возвращаются к повиновению», а в обещании, что душа грешника после его смерти поступит в распоряжение дьявола.

26 Швейковская Е.Н. Указ. соч. С. 127. Другие примеры см. в: Королев А.А., Майер И., Шамин С.М. Указ. соч. С. 116—117.

27 См.: Королев А.А., Майер И., Шамин С.М. Указ. соч. С. 121.

С. 225: «Жителям России, у которых было немного возможностей для самовыражения, магия и колдовство помогали постичь мир и свое место в мире». — Кивельсон не объясняет, каким образом магия связана с познавательной деятельностью. Судя по примерам, которые приводятся в книге, магические действия предпринимались для достижения конкретных прагматических целей, а не для того, чтобы «постичь мир и свое место в мире».

С. 225: «Определение “своего” (православный, практикующий законную магию) и “чужого” (иноверец, практикующий незаконную магию) все больше зависело от способности человека участвовать в формировании языка избранной, а потому привилегированной группы». — Общая закономерность совсем иная: православные люди обращались к инородцам и иноверцам, потому что «чужая» магия считалась более сильной, чем «своя»<sup>28</sup>.

С. 245: «Как мы видим, страшное преступление заключалось в желании научиться письму и переписывании невинных по содержанию текстов». — В тетрадках, о которых идет речь, был записан «от ружья заговор»; в таких текстах встречаются формулы типа: «Поди, стрела, через распятие Христово, Господа нашего Иисуса Христа»<sup>29</sup>, в которых имена сакральных персонажей христианского предания выступают в неподобающих и даже кощунственных контекстах. Таким образом, преступление заключалось не «в желании научиться письму и переписывании невинных по содержанию текстов», как полагает Кивельсон, а в хранении и распространении заговоров. Мишку Свашевского также обвиняли не просто во владении грамотностью, а в подделке документов и хранении тетрадки, в которой записаны «отречение от веры и от самого Господа Бога и призывание бесов о привороте женска полу» (с. 249). Аналогичным образом подозрения вызывал не сам факт обладания книгами, как думает Кивельсон, а то, что среди них могли быть еретические книги.

С. 251: «...отношение к грамотности было совершенно иным, чем в Европе раннего Нового времени, где она часто обеспечивала человеку защиту и высокое общественное положение <...>. В России же выведение слов на бумаге без прямого распоряжения государя, начальника или хозяина легко могло стать источником неприятностей». — Где бы человек ни жил — в Европе или в России — отношение к тому, что он писал на бумаге, определялось не фактом его грамотности, а содержанием того, что он писал. Если бы восприятие грамотности в России XVII в. действительно было таким, каким оно представляется Кивельсон, то были бы вообще невозможными ни обучение письму, ни обмен письмами между частными лицами, ни распространение светской литературы, ни существование личных библиотек.

На с. 261 приводится роспись «порченных жен», составленная луховскими посадскими людьми (1658). В комментарии в этому списку Кивельсон пишет, что в нем указано 10 человек, из них 9 женщин и один мужчина; на самом деле в списке только 9 женщин.

С. 264: «Исключая лухское дело, мы знаем четырех мужчин, которые, вероятно, могут быть названы кликушами, причем в отношении троих есть уверенность — источники говорят о них с известной долей определенности». — В первом

28 *Щепанская Т.Б.* Магия в межэтнических контактах // Этно-культурная динамика в центре и на периферии этнического ареала. М.: ИЭ, 1986. С. 137–143; *Белова О.В.* Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005. С. 240–257.

29 *Великоустужский сборник XVII в.* / Предисл. и публ. А.А. Турилова, А.В. Чернецова // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков / Отв. ред. А.Л. Топорков, А.А. Турилов. М.: Индрик, 2002. С. 187.

примере речь об «икоте», которую можно считать разновидностью «кликшества»<sup>30</sup>. Во втором примере, судя по описанию того, что происходит с двумя драгунами, речь идет о пищевом отравлении. Третий пример также к кликушеству отношения не имеет, что признает и сама Кивельсон.

С. 272: «...власти жесточайшим образом истязали одержимых, терзая их души и тела. Специально обученные экзорцисты объединяли силы со своими врагами-бесами, чтобы причинять женщинам мучения». — Текст требует трех уточнений: 1) допросам и пыткам подвергались в первую очередь не сами кликуши, а те люди, которых они обвиняли в насылании на них порчи; 2) бесов из кликуш изгоняли не «власти» и не «специально обученные экзорцисты», а священники с требником в руках; 3) задачей этих священников было изгнание из женщин вселившихся в них бесов, а не причинение страданий.

С. 275—276: «Кликуши — мужчины и женщины, их защитники и слушатели вступали в понятный всем разговор — структурированный, театрализованный обмен словами, жестами и идеями, а не битву двух полов за монопольное право фигурировать в текстах — своей эпохи и позднейших». — Диалог, который вели между собой сами кликуши и колдуны, насылавшие на них порчу, попы-экзорцисты и вселившиеся в кликуш бесы, далеко не всегда был структурированным и понятным и мог развиваться по разным сценариям. Что касается «битвы двух полов за монопольное право фигурировать в текстах — своей эпохи и позднейших», то трудно представить себе такую битву в реалиях России XVII в.

С. 276: «Даже самые непохожие друг на друга виды магического общения и воздействия рассматривались как доступные мужчинам и женщинам в равной мере». — Если на десятки и сотни мужчин, использующих рукописные заговоры, приходится одна женщина, а на десятки женщин-кликш — несколько мужчин, разве это обозначает, что такие практики использовались «в равной мере» и мужчинами, и женщинами?

С. 279: «Колдовство являлось эффективным инструментом разрешения и смягчения конфликтов». — Многочисленные примеры, которые приводит сама Кивельсон, противоречат этому тезису: колдовство не только не способствует «разрешению и смягчению конфликтов», но, наоборот, обостряет старые конфликты и порождает новые.

С. 321: Кивельсон обращает внимание на то, что в Судебнике 1589 г. «ведуньям» полагалось возмещение за оскорбление, и комментирует это следующим образом: «Осуждаемые законом, преследуемые судами, “колдуны” все же считались достойными кое-какого уважения, что видно из законодательства и правоприменительной практики». Между тем в Судебнике говорится только о «ведуньях», а не о «ведунах», то есть действие данной статьи, по-видимому, распространялось только на женщин, а не на мужчин. Это косвенно подтверждается и тем, что «ведуньи» перечисляются в статье в одном ряду с проститутками, то есть, вероятно, речь идет о специфически женских занятиях. Следует также учитывать, что слово «ведуньи» обозначало и колдуний, и знахарок, так что в Судебнике речь могла идти о женщинах, практиковавших народную медицину.

---

30 *Христофорова О.Б.* Одержимость в русской деревне. 2-е изд., испр. М.: Форум; Неолит, 2020.

## Итоговая оценка книги

Опыт применения к русскому колдовству XVII в. концепции «моральной экономии» следует признать не вполне успешным, поскольку эта концепция позволяет интерпретировать только незначительную часть явлений, которые относятся к обозначенной теме. Впрочем, вряд ли вообще стоит искать какой-то единый объяснительный принцип для столь разнообразной совокупности явлений. Думаю, что мы нуждаемся в настоящее время не столько в построении каких-то обобщающих концепций, сколько в публикации неизвестных ранее материалов, которые позволят в будущем создать объективную общую картину.

В целом наша оценка книги имеет двойственный характер. С одной стороны, она с интересом читается и вводит в научный оборот архивные материалы, а с другой — ее общая концепция вызывает определенные сомнения, а ряд суждений автора нуждается в серьезных уточнениях.

Само по себе внимание автора к чувствам и эмоциям людей XVII в., несомненно, следует приветствовать, однако наряду с отчаянием заслуживают внимания и другие проявления чувств, такие как тревога, страх, горе, тоска, печаль, обида, сожаление, сострадание, раскаяние и т.д. В первую очередь следует рассматривать те концепты, обозначения которых встречаются в текстах заговоров и в расспросных речах участников следственных действий.

Гипотезы, высказанные Кивельсон, несомненно, вызовут заинтересованную дискуссию среди российских историков, культурных антропологов, фольклористов. Количество новых знаний в области русского колдовства XVII в. растет по экспоненте, поэтому новым исследователям предстоит перепроверить эти гипотезы на значительно большем материале, с учетом новых публикаций и открытий.

В будущем было бы важно описать русское колдовство XVII в. на основе не только сыскных материалов, но и других источников (указы против народных традиций, списки отреченных книг, исповедные вопросы, рукописные заговоры и гадательные книги, лечебники, повествовательные тексты о договоре с дьяволом, о кликушах и бесноватых, слухи о колдовских интересах деятелей церкви и государства, агиографические сочинения о святых — борцах с демонами и колдунами и др.). Особого внимания заслуживает участие клириков в магических практиках, сравнение заговоров, канонических и неканонических молитв и экзорцизмов, использование в магии атрибутов христианской религии. Имеет смысл более дифференцированно описать разные типы магии (магия медицинская, апотропеическая, «черная»). Заслуживают внимания разные виды профессиональной магии (воинская, пастушеская, охотничья и др.). Полезно было бы выделить магические практики, специфические для отдельных регионов (Русский Север, Урал, Сибирь); учесть взаимодействие русской магической культуры с магией финно-угорских и тюркских народов России. Стоит рассмотреть и письменные источники, из которых русские узнавали о магах и колдовстве у других народов (апокрифическое «Сказание Афродитиана», «Житие Киприана и Устины», «Александрия», «Повесть о Варлааме и Иоасафе» и др.).

Хотя не все тексты и сюжеты, относящиеся к русскому колдовству XVII в., получили отражение на страницах книги, талантливое исследование Кивельсон является серьезным вкладом в изучение малоизвестной области русских магических практик XVII в.

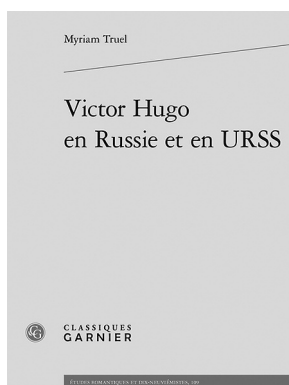
## Гюго в наморднике

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_368

### Truel M. Victor Hugo en Russie et en URSS.

P.: Classiques Garnier, 2021. — 488 p. — (Études romantiques et dix-neuviémistes sous la direction de P. Glaudes et É. Reverzy. T. 109. Série *Hugo* dirigée par C. Millet. T. 3).

Исследовать восприятие творчества того или иного писателя за пределами его родной страны — дело всегда полезное, но рассказ о результатах такого исследования далеко не всегда выходит увлекательным. Слишком велик соблазн ограничиться занудным перечислением: в этом году выпустили то-то, в следующем перевели то-то, и так много страниц подряд, особенно если описываемого автора переводили щедро и часто. Монография Мириам Трюэль «Виктор Гюго в России и Советском Союзе» совершенно не такова; это книга, где факты обретают смысл в свете концептуального истолкования. Конечно, задачу Трюэль облегчало то, что собственно библиографическая работа была частично выполнена более чем полвека назад: в 1953 г. вышла «Библиография русских переводов произведений Виктора Гюго» под редакцией Ю. Данилина, которую Трюэль оценивает очень высоко в смысле полноты представленного материала (и очень низко в смысле истолкования этого материала). Однако с 1953 г. прошло немало времени, так что кое-что к этой библиографии, конечно, пришлось прибавить — хотя, как выясняется, не так много, как можно было бы ожидать.



Книга начинается с эпитафии из трактата Гюго «Вильям Шекспир»: «Нужно опасаться случаев бешенства, то есть произведений гениев. <...> Это опасно: все равно что встретить Шекспира без намордника. Шекспир без намордника — это предлагаемый читателям новый перевод»<sup>1</sup>. Весь заряд иронии, который содержится в этом эпитафии, можно осознать только прочтя книгу Трюэль до конца. Ведь она рассказывает о том, как русские переводчики и перелазгатели Гюго в меру своих сил «боролись против бешенства» и старательно надевали на Гюго намордник — когда политический, когда стилистический, а порой и тот, и другой разом.

С самого начала Трюэль четко определяет свою задачу — не просто рассказать о том, какие произведения Гюго переводились в России или что русские критики писали о Гюго, а определить, что такое «русский Гюго» и чем он отличается от Гюго французского.

В разные периоды этот «русский Гюго» был разным. В первый период (1830—1880) это «модный писатель, единодушная оценка которого еще не сложилась» (название первой части книги). Во второй (1880—1910) — «классик для всех слоев

1 Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 14. С. 274; пер. А. Тетеревниковой с исправлениями. Новый перевод Шекспира, который имеет в виду Гюго, был выпущен его сыном Франсуа-Виктором.



общества» (соответственно название второй части). В третий период (1920-е гг.), которому посвящена третья часть, носящая название «Новое/старое прочтение Гюго после революции», Гюго постепенно получает почетный статус «революционного романтика», обеспечивающий ему место в советском литературном пантеоне. Это место окончательно закрепляется за Гюго в последний период, длящийся с 1930-х гг. до наших дней; об этом «Рождении мифа» идет речь в последней, четвертой части.

Одна из сквозных тем книги, к которой Трюэль постоянно возвращается и на которой настаивает, — спор с советскими исследователями, которые всегда рисовали черно-белую картину: до 1917 г. переводы Гюго становились жертвами цензурных преследований из-за прогрессивных воззрений автора; после революции с этим покончили. Трюэль на многочисленных примерах показывает, насколько этот тезис неточен и даже лукав. Например, роман «Отверженные» в самом деле был запрещен цензурой в 1860-х гг., а затем в 1880 г., однако запрещение публикации нового перевода в воскресном приложении к журналу «Новое время» не мешало Суворину через два года выпустить перевод отдельной книгой, да и журнальная публикация вовсе не была прервана, просто воскресное приложение сменило название. Об отдельном издании романа И. Айзеншток, автор статьи «Французские писатели в оценках царской цензуры» (1939), сообщает, а о продолжении журнальной публикации умалчивает. Вообще, как показывает Трюэль, политическая цензура в отношении Гюго в дореволюционной России действовала избирательно и вовсе не слишком свирепо<sup>2</sup>; гораздо более постоянным и сильным было действие другой «цензуры» — эстетической; именно из-за нее тексты Гюго в переводах подвергались сокращениям, сглаживанию «странностей» стиля, «рационализации метафор» и прочим операциям, лишившим французского писателя большей части его своеобразия.

Еще одна особенность «русского Гюго»: он прежде всего романист; драматургия и поэзия, не говоря уже о публицистике, всегда остаются на втором плане и меньше интересуют переводчиков и издателей (хотя деятели русского театра не пренебрегали мелодраматическими мотивами прозы Гюго — отсюда, например, постановки в Петербурге в 1847 г. оперы «Эсмеральда», а в 1848-м — одноименного балета). Но романы в их первоизданном виде кажутся слишком громоздкими, полными «ненужных» отступлений. Издателей и читателей привлекают в первую очередь остросюжетные истории, поэтому, пренебрегая своеобразием эстетики Гюго, у которого философские отступления являются органической частью повествования, переводчики второй половины XIX в. перекомпоновывают текст, расставляя главы в более логическом порядке, выбрасывают слишком пространные рассуждения — одним словом, стремятся превратить Гюго в Поля де Кока или Понсона дю Террая. То же самое упрощение производится на только на макроуровне (текст в целом), но и на уровне отдельных фраз: синтаксис Гюго, зачастую намеренно неправильный, в переводе выправляется, а оригинальные образы превращаются в банальные. Например, фраза оригинала, в дословном переводе звучащая — очень

2 Между прочим, применительно к первой половине XIX в., о которой Трюэль вообще говорит довольно скупо, отсылая читателей к подробной работе Герты Ахингер (*Achinger G. Victor Hugo in der Literatur der Puskizeit (1823—1840). Köln; Wien, 1991*), этот тезис можно было бы подтвердить ссылкой на книгу «Общий алфавитный список книг на французском языке, запрещенным иностранною ценсурою для публики и безусловно с 1815 по 1853 г. включительно» (СПб., 1855. С. 172), где запрещенными значатся всего два произведения Гюго: «Наполеон Малый» запрещен безусловно в 1853 г., а «Лукреция Борджиа» для публики (гораздо более мягкий запрет) — в 1850-м!

странно и вызывающе — как «Смерть есть прекращение, которое не щадит не единого члена» в переводе журнала «Дело» передана банальным утверждением «Смерть не делает ни для кого исключения» (кстати отмечу опечатку: цитируемый фрагмент романа напечатан не в девятом, как сказано в книге Трюэль, а в седьмом номере за 1869 г.). Поскольку наследие Гюго огромно и в пределах одной, даже весьма объемистой, монографии проанализировать все многочисленные переводы в подробностях невозможно, Трюэль выбирает в каждом из больших романов несколько характерных фрагментов и «протягивает» их разбор через всю книгу, показывая, как на каждом историческом этапе тот или иной переводчик справлялся с трудностями перевода или чаще пасовал перед ними. (Правда, каким именно образом передавать по-русски «неправильности» Гюго — большой и трудный вопрос, но решать его, разумеется, не дело французской исследовательницы.)

Здесь нужно сделать отступление о переводах и о том, как они цитируются в книге Трюэль. Дело в том, что книга эта обращена исключительно к французскому читателю; отсюда подробные экскурсы в особенности книжного дела в России в конце XIX в. и в СССР в 1920-е гг. или не менее подробный рассказ о становлении теории социалистического реализма и делении романтизма на прогрессивный и реакционный. Отсюда же и принятый способ цитирования переводов. Если бы Трюэль обращалась к русскому читателю, знающему французский, естественно было бы давать фрагменты русских переводов рядом с французскими оригиналами. Но рассчитывать, что среди французских читателей найдется много таких, которые способны разобраться в русских текстах, оснований нет. Поэтому Трюэль пришлось в каждом случае как можно точнее переводить цитату из русского издания Гюго на французский — и уже этот свой перевод сопоставлять с «натуральным» Гюго. Возможно, если бы речь шла о тончайших нюансах, этот способ был бы обречен на неудачу. Но переводчики Гюго вплоть до середины XX в. обходились с ним так вольно, что разница не пропадает и при подобном «обратном переводе». Хотя, конечно, читателю русскому очень не хватает русских цитат по-русски. Еще одна особенность обращения Трюэль с русским материалом: она последовательно переводит все названия газет и журналов, хотя в скобках непременно приводит их же в транскрипции. Мне было особенно приятно это увидеть, поскольку я сама стараюсь так же поступать с названиями французских газет и журналов. Хотя, конечно, поначалу превращение привычного русского «Огонька» в «*La Lueug*», а до-революционной «Нивы» — в «*La Glèbe*» удивляет, но французскому-то читателю «*La Lueug*» и «*La Glèbe*» говорят безусловно гораздо больше, чем тарабарские «*Ogonëk*» и «*Niva*». Вдобавок к книге приложен указатель периодических изданий и издательств (их названия тоже переводятся), и из него всегда можно узнать, какому русскому названию соответствует французский перевод<sup>3</sup>.

От перевода вновь возвращаюсь к содержательной части. Очень импонирует в книге Трюэль отказ от благостной картины, при которой все великие писатели непременно восхищаются друг другом. Хотя Трюэль специально не анализирует отношение Пушкина к Гюго, она несколько раз подчеркивает, что оно было скептическим и даже неприязненным. Против Гюго выступал Белинский, к нему без энтузиазма относился Горький, но в юбилейных славословиях 1952 г. (празднование 150-летия со дня рождения Гюго) советские литературоведы зачисляли и Белинского, и Горького в ряды пламенных поклонников автора «Отверженных»;

3 Пользуюсь случаем исправить ошибку в переводе названия одного из советских издательств. «Красная новь» — это, конечно, не «*Terre neuve rouge*», а «*Terres vierges rouges*», поскольку «новь» — это не «новая земля», а целина (ср. общепринятый перевод названия романа И.С. Тургенева «Новь» — «*Terres vierges*»).

причем там, где можно привести соответствующую цитату, она приводится, а где нельзя, тезис остается голословным.

Разумеется, на разных исторических этапах у Гюго было в России и множество поклонников как среди простых читателей, так и среди великих писателей. Но причины их восхищения французским автором были всякий раз глубоко различны. Одна из глав книги называется «Каждому свой Гюго». И в самом деле, если одни, как уже было сказано, выкраивали из романов Гюго развлекательные остросюжетные истории, то другие — прежде всего Достоевский и Толстой — ценили в нем «мысль христианскую и высоконравственную» (слова Достоевского из предисловия к переводу «Собора Парижской Богоматери»<sup>4</sup>). Гюго популярен и как создатель приключенческой литературы, и — с легкой руки Толстого и толстовцев — как проповедник христианских ценностей. Поэтому в конце XIX и в начале XX в. романы Гюго, с одной стороны, выходят в приложениях к иллюстрированным журналам, а с другой — в сокращенном виде или просто в виде пересказов-адаптаций активно используются в изданиях для народа, выпускаемых издательством «Посредник» как в пору его сотрудничества с И.Д. Сытиным, так и после того как толстовцы из «Посредника» и Сытин стали действовать независимо друг от друга. «Лубочного» Гюго выпускают и другие издатели; романы выходят с измененными названиями («Собор Парижской Богоматери» превращается в «Соборного звонаря», «Труженики моря» — в «Моряков») и в сильно упрощенном виде (как в сюжете, так и в стилистическом отношении), но это лишь способствует их популярности. «Упрощения» заходят так далеко, что, например, эпизод с епископом Мюриэлем и Жаном Вальжаном в начале «Отверженных» превращается под пером Льва Толстого в нравоучительный рассказ для народа «Архиерей и разбойник» с подзаголовком «Быль»; в рассказе, разумеется, не упоминаются ни Гюго, ни «Отверженные», но даже в этом случае опознать «претекст» нетрудно. И в сокращенных переводах, и тем более в адаптациях упрощению и облагораживанию подвергаются, разумеется, портреты персонажей: Фантина оказывается не падшей женщиной, а вдовой рабочего; Гаврош не ворует, не курит и не говорит на арго (передача арго вообще большая проблема; Трюэль показывает, каким камнем преткновения становится, например, практически для всех переводчиков перевод песни из повести «Последний день приговоренного к казни», что, впрочем, вовсе не удивительно: ведь песня эта написана на арго и притом с вкраплением слов, вообще не имеющих смысла).

Если в адаптациях процесс упрощения очевиден и нагляден, то в переводах, претендующих на звание полных, заметить его сложнее; тем не менее Трюэль на выразительных примерах показывает, что, хотя в начале XX в. переводы становятся немного полнее и точнее, все-таки эстетические расхождения с оригиналом

---

4 С этим переводом, кстати, в книге сохраняется некоторая неясность. Несколько раз сообщается, что Достоевский опубликовал в журнале «Время» перевод «Собора Парижской Богоматери». Слово «опубликовал», конечно, многозначное, но, учитывая, что Достоевский начал свою литературную карьеру публикацией перевода романа Бальзака «Евгения Гранде», можно подумать, будто он решил продолжить свои переводческие занятия. Однако в 1862 г. Достоевскому, разумеется, было не до переводов Гюго; он в самом деле опубликовал в журнале «Время», который издавал вместе с братом, перевод этого романа Гюго, но его перу принадлежит лишь предисловие, а перевод выполнила, судя по приходно-расходным книгам редакции, Ю.П. Померанцева, о чем сообщают комментаторы Полного собрания сочинений Достоевского в 30 томах (Л.: Наука, 1980. Т. 20. С. 272, примеч. Г.М. Фридлендера). Однако ни имени Померанцевой, ни ссылок на это издание Достоевского в книге Трюэль, к сожалению, нет.

не исчезают: переводчики по-прежнему превращают оригинальный стиль Гюго (стиль на грани правильности) в стиль тривиальный и плоский, по-прежнему не передают те случаи, когда повествователь иронически дистанцируется от своего повествования, по-прежнему нормализуют синтаксис и не воспроизводят разницу между короткими и длинными фразами, по-прежнему снабжают переводимый текст вставками «для ясности», по-прежнему упрощают частые в оригинале гроздь метафор.

Накануне революции Гюго — пусть зачастую сокращенный и адаптированный, сведенный к отдельным эпизодам из романов, в первую очередь из «Отверженных», — становится классиком настолько общепризнанным, что его сочинения печатаются с одобрения Министерства народного просвещения и/или Синода и даже попадают в школьные учебники (лишнее доказательство того, что советский тезис о Гюго, вечно гонимом царской цензурой, не более чем миф). Превращение Гюго из спорного романтического гения в абсолютного классика отражается в его портретах, которые печатаются в некоторых изданиях конца XIX — начала XX в. Гюго здесь фигура в высшей степени почтенная, старый седобородый бард. Остроумное наблюдение Трюэль: в начале «Избранных стихотворений», выпущенных в Петербурге в 1911 г., помещен рисунок художника Моншаблона (1880), где этот седобородый Гюго стоит скрестив руки на скале над морем; так вот, исследовательница усматривает в этом рисунке сходство с известной картиной Айвазовского и Решина «Прощание Пушкина с морем» (1887). Иначе говоря, Гюго тем самым как бы объявлялся вторым Пушкиным. Наконец, в 1891 г. Гюго удостоивается биографии в павленковской серии «Жизнь замечательных людей». Но этот Гюго из пантеона классиков не совсем тот, какого знают французские читатели; стилистическое новаторство писателя русской дореволюционной публике остается известно в очень малой степени. Впрочем, эта ситуация характерна не только для России; Трюэль отмечает, что такое сглаживание стиля Гюго при переводе вполне вписывается в общеевропейскую картину.

Перейдя к рассмотрению ситуации с «русским Гюго» в 1920-е гг., Трюэль приходит к выводу на первый взгляд неожиданному: в государстве произошел огромный слом, и политический, и культурный, но основные принципы обращения с текстами Гюго не изменились: в новых переводах выходят всего три произведения («Последний день приговоренного к казни», «Девяносто третий год» и «Труженики моря»), остальные же романы переиздаются в дореволюционных сокращенных переводах; издатели по-прежнему считают, что народ и подростки — это примерно один и тот же крут читателей, и им полный Гюго не нужен (некоторая дифференциация этих двух групп читателей происходит лишь к концу 1920-х гг.); персонажи по-прежнему «улучшаются», и потому Гаврош не курит и не ругается. Конечно, о пропаганде христианских нравственных ценностей никто больше не заговаривает; напротив, теперь из текстов Гюго переводчики и издатели вынуждены убирать религиозные мотивы.

Советским читателям 1920-х гг. Гюго по-прежнему интересен в первую очередь как автор приключенческих романов. Критиков же волнуют совершенно другие проблемы: от Белинского в России и от Золя во Франции идет традиция упрекать Гюго в том, что он не реалист, что изображаемые им картины общества слишком идеалистичны; но в Советском Союзе с легкой руки наркома просвещения Луначарского, выпустившего в 1931 г. небольшую книгу о Гюго, французский писатель получил своего рода «охранную грамоту»: было признано, что его идеализм обладает огромной убеждающей силой и может служить примером советским писателям; значит, это уже не порицаемый идеализм, а поощряемый «революционный романтизм», позволяющий изображать действительность не такой, как она есть,

а такой, какой она должна быть (что уже сближает его с социалистическим реализмом). И вновь Трюэль констатирует отсутствие разрыва с дореволюционной эпохой: в XIX в. Скабичевский, защищая Гюго от критики Золя, хвалил его за то, что он не только рисует картины жизни, но и выражает «передовые идеалы». Советские критики заговорили на новом, марксистском языке, но суть от этого ничуть не изменилась. Стремление доказать, что Гюго «наш», было так велико, что у Гюго выискивали признаки «эпичности», и это тоже становилось своеобразным плюсом, потому что жанр «романа-эпопеи» был в чести у теоретиков соцреализма. Аргументы приводились самые причудливые, вплоть до того, что в «Отверженных» в названии одной из частей упоминается «эпопея улицы Сен-Дени», а это якобы доказывает, что Гюго и сам воспринимал свой роман как эпопею... Трюэль даже связывает с этой «эпизацией» романов Гюго упрощение языка их персонажей в переводах — на том основании, что, согласно Бахтину, герой эпоса, в отличие героя романа, не только сам не подвержен изменениям, но и разговаривает на застывшем, не способном к изменению языке; однако тут, мне кажется, исследовательница допускает некоторую натяжку: переводчики, упрощавшие Гюго, с идеями Бахтина знакомы не были и, полагаю, действовали из других побуждений — прежде всего сообразываясь с тем, что, по их представлениям, требуется советскому читателю, которому всякие сложности без надобности.

И вот мы вместе с Мириам Трюэль приближаемся к тому торжественному моменту, когда «русский Гюго», и без того, как неоднократно показано в книге, не слишком сильно менявшийся на протяжении десятилетий, вылился в окончательную форму, от которой больше уже никогда не отступал. В 1953—1956 гг. в Гослитиздате вышло собрание сочинений Гюго в 15 томах — и напечатанные там переводы получили статус канонических; никто никогда не пытался их пересмотреть, и отдельные произведения из этого собрания (прежде всего, разумеется, романы) переиздаются до наших дней хотя и в немалом количестве, но без всякого критического анализа переводов (ситуация, изумляющая исследовательницу из Франции, где новые переводы русской классики выходят если не ежегодно, то, во всяком случае, очень часто). Хуже того, пересмотру практически не подвергся и дискурс паратекстов, сопровождающих эти переиздания. К некоторым изданиям в качестве предисловий прибавляются старые статьи Брюсова и Кирпичникова, причем без указания дат, когда эти статьи были написаны, а ведь если о Валерии Брюсове, как справедливо замечает Трюэль, современному читателю хоть что-нибудь известно, то историк литературы Александр Иванович Кирпичников (1845—1903) — фигура сегодня совершенно забытая. Впрочем, пожалуй, читателю лучше остаться при Брюсове и Кирпичникове, чем знакомиться с новейшими (2001) комментариями С. Валова, написанными по-прежнему на карикатурно-советском языке и поминующими «реалистическую палитру», «правду жизни» и «защиту угнетенных»<sup>5</sup>. Когда читаешь эти страницы монографии французской исследовательницы, испытываешь острое чувство стыда за российское книгоиздание. Впрочем, Трюэль показывает, что ее соотечественники, изучавшие восприятие Гюго в России, верили на слово советским коллегам и не слишком отличались от них в оценках и выводах: Дмитрий Стремоухов в 1952 г. повторяет тезис о том, что произведения Гюго преследовались при царизме, а общедоступны и популярны сделались при советской власти; Клод де Грев в 1989 г. утверждает, что претензии к Гюго в России при царизме были исключительно политическими, а в эстетическом плане Гюго имел

5 Речь идет об изданиях: *Гюго В.* Собр. соч.: В 14 т. / Вступ. ст. А. Кирпичникова, коммент. С. Валова. М.: Терра, 2001; *Гюго В.* Избранные сочинения: В 4 т. / Предисл. В. Брюсова, коммент. С. Валова. М.: Литература; Мир книги, 2001.

в России меньше критиков, чем во Франции (хотя на самом деле «вычурный» стиль Гюго смущал многих русских литераторов второй половины XIX в.).

Из приятных исключений на русской почве Трюэль называет только петербургскую исследовательницу Татьяну Соколову, автора нескольких статей о Гюго и посвященной ему главы в монографии «Многоликая проза романтического века во Франции» (2013). Исключения на этом заканчиваются, а традиции продолжают: и в наши дни самыми популярными и издаваемыми наибольшими тиражами остаются извлеченные из большого романа и адаптированные эпизоды «Козетта» и «Гаврош», а из романов в полном виде наибольшими тиражами издается «Собор Парижской Богоматери», хотя в нем милая сердцу советских литературоведов «защита угнетенных» наименее очевидна, зато остросюжетность, милая сердцу читателей, очень велика.

В последней главе Трюэль анализирует качество «канонических» переводов, напечатанных в пятнадцатитомнике 1953—1956 гг. Вердикт ее таков: переводы стали точнее, из текста больше ничего не выбрасывается по идеологическим причинам, но упрощения текста, замена оригинальных образов лингвистическими клише («птицы небесные» вместо «мушек небесных» оригинала) и разъяснения метафор в переводах по-прежнему встречаются. Тут надо заметить, что Трюэль, как я уже сказала, рассматривает эти явления на общеевропейском фоне и пользуется для их описания терминами Антуана Бермана<sup>6</sup>, но нигде не упоминает так называемую советскую школу перевода с ее требованиями приближать переводимые тексты к советскому читателю и делать их понятными для него. Между тем вывод Трюэль о «канонических» переводах Гюго: ясность для понимания переводчики ставят выше эстетических требований — полностью вписывается в то, что мы знаем о требованиях этой самой советской школы, предъявлявшихся к переводчикам в 1950-е гг.

Добавлю от себя, что проблема с «каноническими» переводами вовсе не ограничивается стилистическими тонкостями. Я никогда не занималась специально анализом этих переводов, но недавно мне пришлось сравнить с оригиналом один фрагмент из романа «Отверженные». И в этом очень небольшом фрагменте из главы «1817 год» (т. 1, ч. 3, гл. 1) обнаружились две довольно нелепые ошибки<sup>7</sup>. В переводе говорится, что статую Генриха IV вскоре должны установить на «береговом откосе у Нового моста»; между тем статуя эта была установлена (и стоит до сих пор) вовсе не на береговом откосе, а в середине Нового моста на некоем его утолщении (по-французски очень трудное для перевода выражение *terre-plein du Pont-Neuf*, которое принято переводить как «площадка Нового моста»). Второй случай еще более разительный. Гюго упоминает *son altesse royale Madame*; в переводе в соответствующем месте фигурирует вообще не существовавшая в тот период герцогиня Шартрская (этот титул с XVII в. носил старший сын герцога Орлеанского; в 1817 г. тогдашнему герцогу Шартскому было семь лет, и женой он еще не обзавелся). Меж тем имеется в виду, конечно, дочь казненных во время революции Людовика XVI и Марии-Антуанетты, племянница короля Людовика XVIII Мария-Тереза Французская, получившая сразу после рождения титул *Madame Royale*, который давали старшей дочери короля. В 1817 г. Мария-Тереза уже была женой герцога Ангулемского, и, поскольку «королевская мадам» звучит по-русски довольно чудовищно, позволительно, думаю, было бы назвать ее в переводе герцогиней Ангулемской — она, по крайней мере, в отличие от герцогини Шартской в 1817 г. существовала в действительности. Разумеется, перевод Гюго —

6 Berman A. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. P.: Seuil, 1999.

7 См.: Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1954. Т. 6. С. 142—143 (перевод Д.Г. Лившиц).

дело в высшей степени сложное, и переводчики 1950-х гг., не имевшие в своем распоряжении тех богатейших инструментов поиска, какие есть у нас, совершили настоящий подвиг, переведя «Отверженных» и другие огромные романы писателя. И все же встает вопрос: сколько еще герцогинь Шартрских и береговых откосов может обнаружиться в «канонических переводах» при внимательном постраничном сравнении их с оригиналом — которого, повторю, никто никогда не производил (Мириам Трюэль, разумеется, анализирует лишь немногие фрагменты).

Исправление неточностей в канонических переводах — задача будущего (если до этого вообще дойдет дело). Что же касается книги Трюэль, то на некоторые ее лакуны и неточности можно указать уже сейчас.

О «советской школе перевода» я уже упомянула, и для ее характеристики было бы уместно сослаться хотя бы на книгу А. Азова<sup>8</sup>. На с. 225 Трюэль сетует, что в России мало специальных научных работ о книгоиздании 1920-х. Меж тем такие работы существуют; назову прежде всего статьи М.Э. Маликовой (Баскиной)<sup>9</sup>. В библиографию следовало бы внести и статью Л.И. Гительмана<sup>10</sup>.

Некоторые утверждения Трюэль нуждаются в корректировке: Шаламов, разумеется, не был «русским писателем-эмигрантом» (с. 267), а тот факт, что стихотворение «Ответ на обвинение» в сборнике 1952 г. опубликовано в переводе Фельдман, а в 12-м томе собрания сочинений (1956) «приписано другой переводчице, Линецкой» (с. 392), объясняется вовсе не злонамеренностью издателей, а тем обстоятельством, что Фельдман — девичья фамилия Эльги Львовны Линецкой (1909—1997).

Заодно укажу на некоторые опечатки: у Ю.М. Лотмана оппозицией эстетике тождества является, разумеется, не эстетика «сопоставления», а эстетика противопоставления (с. 166); дважды (с. 274 и 278) упоминаемый в тексте писатель Сломинский — это на самом деле Слонимский; Петр Боборыкин, конечно, утверждал, что «Собор Парижской Богоматери» не «погрел», а «прогрел» на всю Россию, а в статье М.П. Алексеева в томе 31/32 «Литературного наследства» эта цитата напечатана не на с. 242, а на с. 841. Автор «Гавроша» — адаптированного эпизода из «Отверженных» — Касаткина везде именуется Натальей, но в одном случае (с. 369) вдруг становится Надеждой; гораздо смешнее обстоит дело с сочинительницей другой адаптации «Гавроша», Софьей Чацкиной: на с. 374 она вдруг превращается в Чацкую, и воображение сразу рисует грибоедовскую Софью, которая в конце концов все-таки вышла замуж за Чацкого и занялась интеллектуальным трудом.

Впрочем, все это — сущие мелочи, неизбежные при том огромном материале, который пришлось изучить и осмыслить Мириам Трюэль. Куда важнее другое: ис-

- 8 Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920—1960-е годы. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013; см. также: *Vitt C.* «Советская школа перевода» — к проблеме истории концепта // *Acta Slavica Estonica IX.* Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение X. Стратегии перевода и государственный контроль. Тарту, 2017. С. 36—51.
- 9 Издание переводной беллетристики в Советской России 1920-х гг. по материалам внутренних издательских рецензии (из архива ленинградского кооперативного издательства «Время») // *Acta Slavica Japonica.* 2012. Vol. XXXII. P. 23—54 (<https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicatn/acta/32/02Malikova.pdf>); Шум времени: несколько предварительных замечаний к описанию истории издательства «Время» // Западный сборник: В честь 80-летия Петра Романовича Заборова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. С. 257—280. Еще одна книга сходной тематики: *Кресина Л.М., Динерштейн Е.А.* Издание художественной литературы в РСФСР в 1919—1924: путеводитель по Фонду Госиздата. М.: РОССПЕН, 2009.
- 10 *Гительман Л.И.* Из истории освоения пьес Виктора Гюго на русской сцене // Записки Санкт-Петербургской государственной библиотеки. СПб., 2001. Вып. 3. С. 3—25.

следовательнице прекрасно удалось выполнить ту задачу, какую она перед собой поставила. Теперь мы знаем, каков был «русский Гюго» на разных этапах своего существования: знаем, что этот русский Гюго интересовал самых разных деятелей книги и литературы: от издателей лубочных брошюр до советских теоретиков, ковавших основы соцреализма; знаем, какие жанровые метаморфозы происходили с романами Гюго, превращавшимися на русской почве то в приключенческие романы, то в романы-эпопеи; знаем, что именно сглаживалось, нивелировалось, опускалось в русских переводах Гюго, то есть — возвращаясь к метафоре самого писателя — какой «намордник» на него надевали.

Одним словом, «русский Гюго» теперь вдобавок к старой советской библиографии 1953 г. обзавелся настоящей интеллектуальной биографией. «Русский Бальзак», «русский Золя» и прочие современники Гюго имеют все основания для зависти.



С. Фокин

# Достоевский во французском флере

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_377

## Niqueux M. Dictionnaire Dostoïevski.

P.: Institut d'études slaves, 2021. — 320 p. — (Collection «Clefs pour...»).

Появление во Франции словаря «Достоевский», подготовленного к двухсотлетию русского писателя единоличными стараниями выдающегося французского слависта, почетного профессора Университета Кан-Нормандия Мишеля Никё, представляется знаменательным событием в нескольких отношениях. Во-первых, это триумф самого ученого-энциклопедиста, которого, к счастью, не нужно представлять филологам-специалистам по русской литературе XIX—XX вв., отлично знакомым с трудами неутомимого исследователя, посвященными Гоголю, Пушкину, В.В. Крестовскому, А.К. Толстому, Горькому, Куприну, Блоку, Есенину и другим авторам. Вдумчивый и взыскательный переводчик классических и неклассических текстов русской словесности, среди которых «Арап Петра Великого» Пушкина, «Исповедь» Горького, «Конь бледный» Савинкова, «Железная женщина» Берберовой и другие, которые вышли в свет на французском языке с обстоятельными научными комментариями, Никё известен также магистральными историко-литературными трудами по проблемам российской идентичности, национальности, религиозности. Среди новейших трудов — книга «Виды России на Запад: антология русской мысли от Карамзина до Путина» (2017)<sup>1</sup>. И вот — в юбилейном году Достоевского — появляется словарь «Достоевский».

В 118 статьях, составивших словарь, обстоятельно представлено актуальное состояние исследований по Достоевскому во Франции, от классических работ Ж. Мадюля или П. Паскаля, Р. Жирара или Д. Арбан, Л. Аллена или Ж. Катто, Ж.-Л. Бакеса или М. Кадо, Ж. Нива или А. Безансона до новейших публикаций молодых французских славистов, например В. Фейбуа или Н. Од. Однако если кто-то подумает, что словарь «Достоевский» построен исключительно на французских исследовательских публикациях, то, чтобы предупредить такого рода заблуждение, необходимо с самого начала указать на поистине энциклопедические притязания этой работы, где помимо трудов французских ученых активно задействованы исследования российских, американских, итальянских и немецких специалистов, включая новейшие публикации в серийных изданиях «Достоевский. Материалы и исследования», «Dostoyevsky Studies» и «Deutsche Dostojevskij-Gesellschaft». Не будет большого преувеличения, если мы скажем, что несмотря на довольно скромный объем словарь «Достоевский» представляет собой *актуальную сумму* достижений новейшего достоевсковедения, которая, отнюдь не претендуя на подробное обобщение науки о Достоевском за последние сто лет, заключает в себе настоящую кладовую эффективного культурно-научного инструментария, которая может быть полезна как для молодого французского универсанта, стоящего на пороге мира

1 См.: Фокин С. Виды России на Запад: задом наперед (Рец. на кн.: L'occident vu de Russie: Anthologie de la pensée russe de Karamzine à Poutine. P., 2017) // Новое литературное обозрение. 2019. № 158. С. 378—383.

Достоевского, так и для опытного литературоведа, способного оценить поистине титанический труд профессора Никё.

В плане композиции словарь «Достоевский» характеризуется классицистской стройностью или даже строгостью. Среди 118 статей около 20 посвящено наиболее значительным сочинениям русского писателя, начиная от «Бедных людей» и заканчивая «Братьями Карамазовыми», хотя в этом корпусе привлекают внимание рубрики «Петербургские повести», к которым отнесены «Петербургские сновидения в стихах и прозе» и ряд текстов из «Дневника писателя», и «Юмористические повести», где, в частности, рассматриваются такие тексты, как объявление к альманаху «Зубоскал», «Роман в девяти письмах», «Чужая жена и муж под кроватью» и целый ряд других текстов с преобладающим комическим элементом. Приблизительно столько же статей отведено авторам, с которыми сам Достоевский связывал свое литературное воспитание (Бальзак, Гоголь, Гюго, Жорж Санд, Пушкин, Фурье...) или которые включали русского писателя в свой персональный пантеон (Жид, Камю, Кафка, Клодель, Ницше, Мальро, Шестов...). Примерно такое же количество статей направлено на истолкование классических понятий поэтики, эстетики и этики Достоевского, включая такие темы, как «Библия», «Бог», «Винновность», «Дьявол», «Евреи», «Европа», «Женщина», «Зло», «Игра», «Католицизм» и т.п.; к ним примыкают статьи о ближайшем окружении писателя: «Родители Достоевского», «Марья Дмитриевна Исаева», «Сулова», «Анна Григорьевна Сниткина», «Ковалевская», «Победоносцев», «Толстой», «Тургенев» и т.п. Встречаются в словаре и менее классические для исследований о Достоевском персоналии и темы: маркиз де Сад и Ленин, «Бестиарий» и «Питание», «Закат» и «Мечта о жизни втроем». Даже этот далеко не полный перечень словарных статей дает наглядное представление об изобретательности критического мышления, отличающей работу профессора Никё, и об определенном рода французском флере, которым подернуты научные построения авторитетного литературоведа.

Французский флер в этой ситуации означает не столько пелену или покров, что-то скрывающий, сколько особую семантическую ауру, которая порождается критической работой над объектами научной рефлексии, восходящими к определенной национальной культуре — в данном случае к русской классической литературе, — но попадающими в поле зрения иной научной традиции, отличающейся как принципами критического рассуждения, так и культурной экстерриториальностью. Можно сказать, наверное, что французский флер есть не что иное, как наглядное выражение процедуры остранения, очужестранивания, которой по необходимости подвергаются национальные культурные объекты, попадающие под прицел инокультурной научной традиции. Таким образом, если не приходится сомневаться, что в отношении таких тематических блоков или текстов, как «Двойник», «Деньги», «Идиот», «Нигилизм», «Подполье» и др., в российском литературоведении существуют те или иные формы научного консенсуса, что и фиксируется, например, в различных энциклопедических компендиумах<sup>2</sup>, то французский флер, которым они подернуты в работах ученых Франции, интересен, с нашей точки зрения, не столько как декоративный или экзотический элемент, сколько как форма иной семантической ауры, иной семантической констелляции, в свете которой обычное, привычное, родное приобретает такой вид, что может обернуться «бес-

2 См.: Достоевский: Эстетика и поэтика: словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев. Челябинск: Металл, 1997; *Наседкин Н.Н.* Достоевский: энциклопедия. М.: Алгоритм, 2003; Достоевский: сочинения, письма, документы: словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008; *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский: энциклопедия. М.: Просвещение, 2010.

покойной чужестранностью», если прибегнуть к буквальному переводу французского выражения, использованного для описательного переложения понятия З. Фрейда *das Unheimlich*, в котором русские переводчики увидели скорее «жуткое» или «зловещее»<sup>3</sup>.

Вместе с тем сама форма словаря заключает в себе своеобразный интеллектуальный вызов, с которым приходится сообразоваться научному сообществу. Разумеется, трудно расценить опыт создания такого рода словаря как своего рода литературоведческую провокацию в духе на шумевшей в узких кругах теоретической фикции профессора П. Байара «Загадка Толстоевский» (2017)<sup>4</sup>. Тем не менее можно полагать, что цеховое сознание иных интерпретаторов творческого наследия русского писателя, ревниво отстаивающих как дух, так и букву текста, воспринимаемого как национальная святыня, будет если и не возмущено, то задето некоторыми пассажами энциклопедического начинания профессора Никё, к тому же замахнувшегося на то, чтобы объять необъятное. Проблема не в том, что в российской науке о Достоевском не хватает словарей: такого рода издания существуют; как правило, они создаются либо литературными подвижниками, сделавшими изучение наследия русского писателя делом всей жизни, либо научными коллективами, включающими в себя профессионалов высокого класса, которые, разумеется, не позволят ни себе, ни коллегам сказать лишнего или, по крайней мере, чего-то такого, что шло бы вразрез с общепринятыми, апробированными представлениями научного сообщества. Однако именно в этой априорной установке на абсолютную достоверность научного знания заключается один из фундаментальных парадоксов любого энциклопедического начинания, которое как бы от природы чревато риском вырождения или превращения в лексикографического монстра, фигуру которого обессмертил Гюстав Флобер в «Словаре прописных истин».

Возвращаясь к словарю профессора Никё, напомним, что литературная Франция отличается своего рода манией словарей, которые, как правило, выступают своего рода «защитой и прославлением» существующего порядка слов и вещей, порождая вместе с тем альтернативные словарные начинания, каковые оспаривают универсалистские притязания официальной науки. Начиная с первого издания «Словаря Французской академии», который задним числом удостоверял, что политический заказ кардинала Ришелье на создание инструмента по нормализации французского языка выполнен, этот спор лексикографов, наряду со «спором о древних и новых», составляет своеобразный культурный топос литературной Франции: как известно, в пику затянувшемуся начинанию по созданию «Словаря Французской академии» литератор Антуан Фюретьер, перешедший в лексикографическую оппозицию, выпустил свой «Универсальный словарь» в вольнолюбивой Гааге.

Словарь профессора Никё счастливо избегает этого внутреннего конфликта между двумя тенденциями во французской лексикографии; вот почему, вполне сохраняя верность лучшим традициям жанра академических словарей, посвященных

3 *Freud S. L'inquiétante étrangeté / Trad. par V. Féron // Freud S. L'inquiétante étrangeté et autres essais. P.: Gallimard, 1985; Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование / Пер. с нем. под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М.: Республика, 1995. С. 265–281.*

4 См.: *Фокин С. «Загадка Толстоевский», или Не следует ли наконец подумать о смиренной рубашке для изобретателя теоретических фикций? (Рец. на кн.: Bayard P. L'Énigme Tolstoïevski. P., 2017) // Новое литературное обозрение. 2019. № 157. С. 333–338.*

французскими учеными отдельным писателям (замечательные словари Бодлера, Селина, Камю, Мальро, Пруста, Флобера и т.п.), в нем, возможно, помимо воли автора воспроизводится в то же время та альтернативная, более свободная лексикографическая тенденция, которая, например, сказалась в «Критическом словаре» Жоржа Батая или в «Кратком словаре сюрреализма» Андре Бретона и Поля Элюара. Подчеркну еще раз: менее всего профессор Никё хотел бы выступить возмутителем литературоведческого спокойствия России; менее всего, наверное, ему хотелось бы, чтобы его научное начинание связывалось с мистификацией Байара или сюрреалистическими лексикографическими провокациями в духе «Критического словаря» Жоржа Батая. Тем не менее следует признать, что вызов брошен, хотя бы уже в силу того, что алфавит французского языка предполагает иной порядок словника: и если, к примеру, упомянутый выше замечательный словарь-справочник «Достоевский: сочинения, письма, документы», подготовленный под редакцией Г.К. Щенникова и Б.Н. Тихомирова, открывается статьей о «Бедных людях», то французский словарь «Достоевский» начинается с «Подростка». Заметим, что уже в этой статье русского читателя ожидает весьма курьезный сюрприз: оказывается, что президент Франции Эммануэль Макрон «по памяти», как уточняет профессор Никё, процитировал формулу Достоевского из этого романа в ходе встречи с президентом Путиным в своей летней резиденции на Лазурном берегу: «Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец»<sup>5</sup>. Правда, можно уточнить, что и в устах Макрона, и в статье профессора Никё фраза эта представлена в усеченном виде, в силу чего акцент на некоей национальной исключительности, характерной даже для этого наиболее европейского среди персонажей Достоевского, остается в тени: «Один лишь русский...». Таким образом, читателю следует быть готовым не только к определенным несоответствиям распорядка слов в словнике французского словаря, но и к некоторым разночтениям, касающимся значения и смыслов самого текста Достоевского, представленного здесь в соответствии с иноязычной научной традицией.

Эти несоответствия более всего бросаются в глаза при знакомстве со статьями, посвященными историческим лицам из окружения Достоевского, и в первую очередь его возлюбленным, которые предстают в энциклопедии профессора Никё не столько музами писателя, сколько своего рода *fugia francese*, очагами особого чувственного неистовства, воспламеняющими воображение. В кругу статей, посвященных А.Г. Сниткиной, М.Д. Исаевой, А.П. Суловой, А.В. Корвин-Круковской, преобладает тенденция к подчеркиванию аффектации героинь, выливающаяся в отдельных пассажах в перевес воображаемого над действительным, гипотетического над реальным, литературного над историческим. Например, статья «Ковалевские» начинается с эпатажной мизансцены, источающей некий водевильный ореол, отличающий почти все женские портреты словаря Никё: «Софья Ковалевская, в будущем математик, и ее сестра Анна чуть было не вышли замуж за Достоевского. Вот вкратце их история» (с. 164). В собственно истории запутанных отношений двух сестер с автором «Скверного анекдота», представленной на двух с половиной страницах словаря, эпатажность быстро сходит на нет, уступая место скорее нейтральному повествованию, основанному на авторитетных автобиографических публикациях, биографических источниках и литературоведческих работах Л.П. Гроссмана, М. Кадо и Д. Франка. В финале статьи представлен сжатый ана-

5 *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 377.

лиз повести С.В. Ковалевской «Нигилистка» (1892), переведенной на французский язык тем же Никё в 2004 г. Таким образом, если сравнить статью французского словаря, посвященную сестрам Корвин-Круковским, с соответствующими статьями известного биографического словаря С.В. Белова, то нетрудно будет убедиться, что в российском литературоведении портреты двух выдающихся подвижниц русской общественно-политической и культурной жизни выписаны в более академической, реалистической и, так сказать, прозаической манере<sup>6</sup>, тогда как из-под пера французского литературоведа выходит более драматичная, более патетическая зарисовка, в которой характеры реальных русских нигилисток неразличимо сливаются с образами литературных инфернальниц Достоевского: «Представляя “нигилистку”, лишенную мужеподобности, авантюренности французских коммунарок или русских бомбисток, хотя внутренний максимализм мог вывести ее на эти пути, Софья Ковалевская демистифицирует слово “нигилизм” и развенчивает уравнение “нигилизм” = “терроризм”» (с. 166). Подчеркнем: в словаре С.В. Белова в статье о С.В. Ковалевской повесть «Нигилистка» даже не упоминается, хотя в статье об А.В. Корвин-Круковской намечаются преломления образа слишком разборчивой возлюбленной Достоевского в поздних романах писателя. Не менее драматичной предстает в словаре профессора Никё история А.П. Сусловой; правда, принимая во внимание то обстоятельство, что опасные связи писателя с сумасбродной эмансипанткой с самого начала развивались под знаком скандального любовного треугольника, французский славист передоверяет этот рассказ более сведущим психобиографам писателя: вся статья соткана из цитат, заимствованных из работ А.С. Долинина, Д. Арбан, Р. Жирара. Так или иначе, но французский флер заметно усиливает инфернальное начало возлюбленных Достоевского, придавая им вид чужестранных «повелительниц сильного пола» в духе «Венеры в мехах» Захера-Мазоха.

Литературный перевод по самой своей природе также является формой очужествания самобытного текста. Профессор Никё, многоопытный переводчик, положивший немало трудов и дней на то, чтобы различные русские писатели заговорили на французском языке, сохраняя истинное звучание своего литературного голоса, начинает статью «Переводить Достоевского» (с. 285—286) с довольно обескураживающего для рядового читателя признания: «Читать Достоевского в первых переложениях (1880-х годов) и переводах Андре Марковича, пыгавшегося сохранить “сознательно неловкое и грубое” письмо Достоевского и его устное звучание, значит читать двух различных писателей». Однако далее этого признания автор словаря не идет, не вдаваясь в обсуждение ни трудов отдельных переводчиков, ни стратегий литературного перевода вообще. Он как будто приглашает заинтересованных читателей самостоятельно воссоздать умопомрачительную историю войны переводов, которая разгорается по мере вторжения любого чужестранного классического писателя в национальный литературный канон, но которая, однако, в случае с Достоевским во Франции приняла небывалый размах: существует более десятка французских переводов «Преступления и наказания». Но чей вариант одержал верх? Из статьи Никё можно подумать, что победа осталась за ультрамодернистским переводом Марковича, однако тот фрагмент переводческой программы Марковича, который приводится в словаре, заставляет усомниться в соответствии программы именитого французского переводчика тем сложностям, которые заключает в себе литературный язык Достоевского. Действи-

6 См.: Белов С.В. Ф.М. Достоевский и его окружение: энциклопедический словарь. СПб.: Алетейя, 2001. Т. 1. С. 388—389, 406—408.

тельно, Маркович утверждает, будто перевод есть не что иное, как интерпретация, переводчик — исполнитель партии оригинала: «Вполне объективного, образцового и всеохватного перевода вообще быть не может. Существует ли, скажем, объективное исполнение “Девятой симфонии” Бетховена? Конечно нет!»<sup>7</sup>. Конечно же да, — можно было бы ответить на это скоропалительное утверждение, имея в виду перевод, разумеется, а не исполнительское искусство, которое связано прежде всего с артистизмом, искусством, талантом. В противовес переводу как искусству, высокому или возвышающему, которое в современной российской науке о переводе справедливо связывается с «чуковщиной»<sup>8</sup>, необходимо утверждать перевод как отрасль филологии, как упражнение в верности: с одной стороны, букве оригинала, которая должна восприниматься в виде своего рода камня преткновения, подлежащего превращению в камень краеугольный, с другой — духу родного языка, который способен животворить только в том случае, если переводчик ставит перед собой задачу его очужестранить или, по бессмертному выражению П.А. Вяземского, «изучивать, ощупывать язык наш, производить над ним попытки, если не пытки, и выведать, сколько может он приблизиться к языку иностранному»<sup>9</sup>. Вот почему, чтобы как-то уравновесить категоричное утверждение Марковича, профессор Никё приводит в статье о французских переводах Достоевского весомое суждение патриарха французской русистики Ж.-Л. Бакеса, согласно которому задача переводчика в отношении текста Достоевского заключается не в том, чтобы его осовременить (на что нацелен Маркович), а в том, чтобы, сосредоточившись на синтаксисе как своего рода кровеносной системе языка, воссоздать живую речь персонажей и рассказчиков, каковая при всем разнообразии индивидуальных стилей варьирующихся от текста к тексту, всегда обусловлена у Достоевского понятием «живой жизни».

Завершая отзыв на словарь «Достоевский», еще раз подчеркнем, что заинтересованный читатель, особенно не чуждый тех незримых баталий о букве и духе текстов Достоевского, которые ведутся в настоящее время в кругах научного сообщества России в связи с изданием нового полного собрания сочинений писателя<sup>10</sup>, сможет найти в этой книге немало пассажей, способных заставить его посмотреть на привычные вещи сквозь семантическую ауру французского языка и французского образа мысли<sup>11</sup>.

7 Маркович А. Заметки французского переводчика Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 12. С. 259.

8 См.: Художественно-филологический перевод 1920—1930-х годов / Сост. М.Э. Баскина. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 75—80.

9 Вяземский П.А. От переводчика // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика / Сост., вступ. ст. и коммент. Л.В. Дерюгиной. М.: Искусство, 1984. С. 128.

10 См.: Баршт К.А. Край и середина аутентичности. Заметки о текстологии Ф. Достоевского // Вопросы литературы. 2020. № 4. С. 154—169.

11 Работа выполнена в рамках реализации проекта «Междисциплинарная рецепция творчества Ф.М. Достоевского во Франции 1968—2018 годов: филология, философия, психоанализ», поддержанного РФФИ, № 18-012-90011.

К. Ю. Лаппо-Данилевский

## Русская философия в Земле Израиля

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_383

**Russian Philosophy in Exile and Eretz-Israel. Jerusalem, 2019.**  
**Part 1: Nikolai Berdyaev and Yehoshua Shor: A Correspondence  
between Two Corners (1927—1946)** / Comp. and comment. by V. Khazan  
and V. Janzen; introd. to the ser. and to the vol. by V. Khazan. — 658 p. —  
(Eretz-Israel and the Russian Émigrés in Europe: Contacts, Connections,  
Communications, Interactions (1919—1939). Vol. I. Part 1).

**Russian Philosophy in Exile and Eretz-Israel. Jerusalem, 2019.**  
**Part 2: “The Marvelous Land of Palestine”: Around Lev Shestov’s  
Vizit to Eretz Israel in 1936** / Comp. and comment. by V. Khazan and  
V. Janzen; introd. to the ser. and to the vol. by V. Khazan. — 1082 p. —  
(Eretz-Israel and the Russian Émigrés in Europe: Contacts, Connections,  
Communications, Interactions (1919—1939). Vol. I. Part 2).

Первый том масштабной научной серии «Земля Израиля и русские эмигранты в Европе: контакты, взаимосвязи, коммуникация, взаимодействие (1919—1939)», выходящей под грифом Еврейского университета в Иерусалиме, не может не привлечь внимания всех, кого волнует тема бытования русской культуры в изгнании после 1917 г., а также судьбы русскоязычной интеллигенции в Палестине. Первая часть первого тома серии содержит обширное введение В.И. Хазана, главного редактора серии, в котором сформулировано пять объектов исследовательской деятельности участников проекта: 1) разнообразные формы коммуникации между представителями русской диаспоры в Западной Европе и рожденными в России жителями Палестины; 2) поездки в Эрец-Исраэль культурных деятелей русской эмиграции; 3) визиты в Западную Европу жителей Палестины еврейского происхождения и их культурное взаимодействие с русской диаспорой; 4) книги авторов русского рассеяния в Палестине (книжный и журнальный рынок, произведения русских писателей в переводах на иврит, инскрипты на книгах, хранящихся в Национальной библиотеке Израиля и проч.); 5) палестинская тема в литературе русского рассеяния. Рассматривая эти направления, Хазан сообщает о массивах материалов, выявленных им в архивах многих стран и используемых в серии. Так, в связи с первым из этих направлений он указывает на письма скульптора Жака (Якова) Липшица и польского поэта Юлиана Тувима к Лейбу Яффе (1876—1948), на переписку Виктора Александровича Залкинда (1895—1986) с семьей Прегель, на письма различных лиц из Палестины к лидеру партии эсеров В.М. Чернову и к философу А.З. Штейнбергу и т.д. В предисловии Хазан щедро цитирует, а то и приводит целиком неопубликованные архивные материалы в подтверждение своих соображений: запись еврейского поэта Авраама Шлёнского (1900—1973) в гостевом альбоме С.П. Ремизовой-Довгелло, письмо некоей Иды к Дон-Аминадо (А.П. Шполянскому) и др. И сам первый том, и вступление к нему демонстрируют архивно-публикаторский характер серии, прежде всего призванной ввести в на-

учный оборот под вполне определенным тематическим углом зрения новые материалы, рассеянные по всему миру<sup>1</sup>.

Первый том серии с общим названием «Русская философия в изгнании и Эрец-Исраэль» состоит из двух частей. Первая из них, помимо уже упомянутого введения к серии, включает вступительную статью Хазана и Янцена к переписке Н.А. Бердяева с Е.Д. Шором и саму эту корреспонденцию. Название «Nikolai Berdyayev and Yehoshua Shor: A Correspondence between Two Corners (1927–1946)» содержит почти назойливую отсылку к знаменитому диалогу о сути культуры Вяч. Иванова и Михаила Гершензона<sup>2</sup>, что отчасти может быть объяснено тем, что издание составляет известный пандан к опубликованной в том же году книге Майкла Вахтеля «Вячеслав Иванов и его немецкоязычные издатели»<sup>3</sup>, где одним из главных героев также был Евсей Давидович Шор (1891–1974), — причем в той же благородной роли популяризатора русской мысли в Германии и переводчика сочинений своих соотечественников на немецкий язык. Надо сказать, что именно в рассматриваемом издании биография Шора, давно привлекающая к себе внимание исследователей<sup>4</sup>, наконец изложена достаточно полно — и в очерке его жизни и родственных связей, содержащемся в предисловии Хазана и Янцена, и в его многолетней переписке с Бердяевым. Коснемся поэтому здесь лишь наиболее существенных в данном контексте вех биографии Е.Д. Шора. Сын выдающегося музыканта Давида Соломоновича Шора (1867–1942), сиониста по убеждениям, покинувшего СССР в 1927 г. с дочерью и внучкой, он в августе 1922 г. был командирован РАХН в Германию, откуда не вернулся. С конца июня 1923 г. Шор жил во Фрейбурге, продолжив свое образование на философском отделении тамошнего университета у Эдмунда Гуссерля и Йонаса Кона. Шор успел побывать здесь и на нескольких лекциях Мартина Хайдеггера, вскоре перебравшегося в Марбург. До конца 1931 г. Шор жил во Фрейбурге, откуда переехал с женой в Берлин. В августе 1933 г. Шоры покинули немецкую столицу, решив поселиться в Палестине. На пути туда они более чем на год «застряли» в Италии, лишь в декабре 1934 г. прибыв в Эрец-Исраэль.

Этот переезд не сразу повлиял на культурные амбиции и планы Шора — дело в том, что, живя во Фрейбурге, он вступил в переписку с Ф.А. Степуном, которого знал еще по Москве. А вскоре Шор завязал контакты и с молодыми друзьями Степуна, способствовавшими популяризации русской культуры в Германии. Освоившись с немецким языком, Шор, не оставивший мыслей об академической карьере, но и мало что предпринимавший для ее осуществления, видел тогда свое призвание в том, чтобы стать переводчиком русских философов и всячески способствовать их популярности в Германии.

- 
- 1 В этом основное отличие данной серии от пятитомника «Евреи в культуре русского зарубежья», изданного в 1992–1996 гг. М.А. Пархомовским (в 1998 г. альманах был продолжен под названием «Русское еврейство в зарубежье», которое позднее неоднократно варьировалось).
  - 2 *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов. СПб.: Алконост, 1921.
  - 3 *Vjačeslav Ivanov und seine deutschsprachigen Verleger / Hrsg. von M. Wachtel und Ph. Gleissner; unter Mitwirkung von V. Janzen.* Berlin a.o.: Peter Lang, 2019. 374 S. (Russian Culture in Europe, vol. 14).
  - 4 Впервые важнейшие черты личности Е.Д. Шора и связи его семьи с Вячеславом Ивановым были очерчены в публикации: *Сегал Д.* Вячеслав Иванов и семья Шор (по материалам рукописного отдела Национальной и Университетской Библиотеки в Иерусалиме) // *Cahiers du Monde russe.* 1994. Vol. XXXV (1–2). Janvier–Juin. P. 330–352. В дальнейшем в публикациях Д. Сегала, Н. Сегал (Рудник), В. Янцена получили освещение различные аспекты отношений Е.Д. Шора с И.В. Жолтовским, Ф.А. Степуном, Д.И. Чижевским, Г.Г. Шлетом и др. деятелями русской культуры. Эти работы учтены в подробнейшей библиографии исследовательской литературы, замыкающей книгу.



По всей видимости, именно Шору принадлежала идея издания на немецком языке двух книг Вячеслава Иванова: «Русская идея» (1930) и «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» (1932)<sup>5</sup>. Немецкий перевод второй из них, сделанный Александром Креслингом, автор тщательнейшим образом отредактировал. А в случае с «Русской идеей» после нескольких переделок немецкого текста, предоставившегося ему Шором, Вячеслав Иванов вынужден был констатировать, что имеет дело с весьма вольным переложением собственных идей.

Интенсивная переписка Н.А. Бердяева с Е.Д. Шором, длившаяся с 1927 по 1939 г. (к ней примыкает одно письмо Шора 1946 г., оставшееся неотвеченным), — интереснейшая летопись сотрудничества, оказавшегося куда более продуктивным, чем отношения Шора с Вяч. Ивановым, ибо Шор, начав с переводов отдельных докладов и статей Бердяева на немецкий, с течением времени стал и доверенным лицом, и главным переводчиком русского философа на немецкий язык. Достаточно упомянуть, что с 1934 по 1937 г. в свет вышло шесть книг Бердяева в переводе Шора. Причин столь успешного и яркого сотрудничества как минимум две. Во-первых, знание Бердяевым немецкого языка было явно недостаточным для всесторонней оценки переводов собственных сочинений (в отличие от Вяч. Иванова, блестяще им овладевшего и даже сочинявшего по-немецки стихи), поэтому философ вполне доверялся Шору, когда тот писал о необходимости корректировок при изложении идей Бердяева. Во-вторых, пять из вышеупомянутых книг Бердяева вышли в свет в издательстве «Vita Nova», основанном в 1934 г. Рудольфом Рёсслером (1897—1958). Рёсслер ненавидел нацизм, а потому, эмигрировав в Швейцарию из Германии, был крайне заинтересован в осуществлении этого проекта в контексте духовного противостояния гитлеризму<sup>6</sup>. Стоит отметить, что в 1934 г. — также у Рёсслера — вышла из печати книга Шора «Германия на пути в Дамаск», в которой он осмыслил рост антисемитизма в Европе как следствие консолидации антихристианских настроений, ее дехристианизации<sup>7</sup>.

Переписка Бердяева с Шором опубликована по оригиналам писем философа в архиве Шора, хранящимся в Отделе рукописей и редких книг Национальной библиотеки Израила; здесь же находятся отпуски писем Шора (как машинописные, так и рукописные). Важное место в структуре книги занимают приложения: в первом из них учтены публикации Шора на иврите в палестинской печати (приложение составлено Гилем Вейсблеем); во втором приведен ранее не печатавшийся некролог Бердяева, написанный Шором по-немецки. Завершает книгу обширнейшая библиография, в которой особенно стоит отметить раздел переводов сочинений Бердяева на немецкий язык (в нем содержится ряд дополнений к аналогичному списку в монографии Стефана Рейхельта<sup>8</sup>).

Вторая часть первого тома серии «Земля Израила и русские эмигранты в Европе» посвящена полуторамесячному визиту Льва Шестова в Палестину в 1936 г.

- 
- 5 *Iwanow W.* Die russische Idee / Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von J. Schor. Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1930. VIII, 39 S.; *Idem.* Dostojewskij. Tragödie — Mythos — Mystik; autorisierte Übersetzung von Alexander Kresling. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1932. VII, 142 S.
  - 6 Знакомство Шора с Рёсслером состоялось в 1932 г. в Берлине, где тот возглавлял Народный театральный союз (Bühnenvolksbund) и редактировал журнал «Национальный театр» («Nationaltheater»). С началом Второй мировой войны Рёсслер в высшей степени эффективно занимался шпионажем в пользу Швейцарии, Великобритании, США и СССР.
  - 7 *Schor J.* Deutschland auf dem Wege nach Damaskus. Luzern: Vita Nova, 1934.
  - 8 *Reichelt S.G.* Nikolaj A. Berdjaev in Deutschland 1920—1950. Eine rezeptionshistorische Studie. Leipzig, 1999.

(с конца марта по середину мая), его подготовке и осуществлению, а также семейному и дружескому окружению философа. В предисловии Хазана и Янцена к тому рассматривается предыстория этого путешествия, первые попытки осуществить которое относятся к середине 1920-х гг. Их печальный итог подвел сам философ в письме к шурину Л.Е. Мандельбергу от 11 июня 1926 г., признавая, что в его приезде не заинтересованы ни писательские объединения, ни еврейские рабочие союзы, ни деятели сионистского движения. А ведь именно они могли бы помочь в организации лекций, столь важных для финансирования поездки, без чего Шестов, крайне скромно живший в Париже, не мог на нее отважиться. Ситуация с годами не особенно изменилась; интересны выступления Шестова были в Палестине довольно узкому кругу лиц — прежде всего тем, кому его имя было известно и кто имел представление о его важности для русской и европейской философской традиции. Немалое значение для целевой аудитории играл и язык шести лекций, состоявшихся в Палестине: одна из них была прочитана по-немецки («Прикованный Парменид»), остальные — по-русски (о Кьеркегоре, Достоевском, Толстом).

Приезд Льва Шестова в Палестину, приуроченный к его семидесятилетию, стал итогом длительной подготовительной работы, осуществленной в первую очередь родственниками: Герман Леопольдович и Фанни Исааковна Ловцкие (они повсеместно сопровождали философа в Палестине), Лев (Лейб) Евсеевич и Елизавета Исааковна, Виктор (Авигдор) Евсеевич и Агния (Ага) Абрамовна Мандельберги. Не в меньшей степени «повинны» в этом путешествии друзья и поклонники таланта Шестова: выдающийся психоаналитик Макс (Макс Ефимович) Эйтингон и его жена Мирра Яковлевна, семейство Шоров, Моисей (Моше) Абрамович и Берта Исааковна Новомейские, возглавлявший отдел культуры Гистадрута Яков Зандбанк, служащий Сохнута Йешуа Гордон и другие. Все они осознавали, сколь был внутренне важен визит в Эрец-Исраэль для мыслителя, который хотя и не знал иврита (об этом он признается сам в одном из писем; лишь в детстве Шестов недолго изучал этот язык), но для которого и Ветхий Завет, и еврейская традиция были важными источниками вдохновения и творчества. В заключение Хазан и Янцен обозревают основные отклики на приезд Шестова и последовавшие за ними публикации о философе и его учении в палестинской прессе, касаются проектов перевода на иврит книги «Афины и Иерусалим» и создания Шестовского общества в Палестине, а также повторного плана приезда философа в Эрец-Исраэль.

Сама книга разделена на несколько глав. Первая представляет собой документальную хронику, в которой последовательно — с привлечением большого числа документов (главным образом это эпистолярный) и на основании цитат из них — представлена предыстория поездки 1936 г. Вторая глава призвана рельефно обрисовать ближайшее окружение Шестова во время пребывания в Палестине. Первая часть второй главы посвящена родной сестре философа, психоаналитику Фанни Исааковне (1873—1965) и ее мужу музыковеду и критику Герману Леопольдовичу Ловцким (1871—1957). По их архиву публикуются два объемных эпистолярных комплекса; письма Ловцких Максу Эйтингону 1930—1939 гг. и письма М.О. Гершензона к Г.Л. Ловцкому 1922—1923 гг. Вторая часть — очерк израильского периода жизни Макса (Макса Ефимовича) Эйтингона (1881—1943), преданного ученика З. Фрейда и президента Международной психоаналитической ассоциации с 1925 г., в котором детально рассматриваются связи Эйтингона с русской эмиграцией в Европе. Третья содержит переписку Л.Е. и Е.И. Мандельбергов с Шестовым и Е.Д. Шором, четвертая — Е.Д. Шора с Шестовым. Пятая часть — рассказ о Викторе (Авигдоре) Евсеевиче Мандельберге (1869—1944), одном из лидеров меньшевиков, враче по специальности, депутате Государственной думы второго созыва. Третья глава изрядно отдалается от темы поездки 1936 г. в Палестину — здесь опубли-

ликована переписка Шестова с Мартином Бубером 1928—1937 гг., вполне уместная в общем контексте книги<sup>9</sup>. В приложении повествуется о семье скульптора и художницы Сильвии Владимировны Луцкой (1894—1940; урожд. Мандельберг), любимой племянницы Шестова, вышедшей замуж за инженера и поэта Семена Абрамовича Луцкого (1891—1977).

Даже беглый обзор первого тома серии дает представление о крайней фактологической и документальной насыщенности обеих его частей. Эта особенность позволяет составителям, попутно с напечатанием материалов, делать порой весьма существенные уточнения к работам коллег.

Документальные материалы первого тома серии существенно дополняют наши представления о панораме культурной жизни русской эмиграции в межвоенный период. Ее палестинская часть была довольно немногочисленна — те, кто переехал в Землю Израиля в поисках убежища от сгущавшейся «европейской ночи», или же те, кто оказался здесь по другим, родственным или экономическим причинам; русская культура и русский язык были их родными культурой и языком. Такие события, как, например, сравнительно краткий визит Льва Шестова, становились для них важным объединяющим фактором, в то же время заставлявшим и осмыслить свое место в отношении к еврейской культуре Земли Израиля, и наметить горизонты взаимодействия с ней. В этом смысле очень важна и показательна фигура Е.Д. Шора, одного из главных героев первого тома серии. Не имея возможности из-за обстоятельств чисто внешних продолжить посредничество между русской и немецкой культурой, он все более способствовал популяризации русской (и, шире, европейской) культуры в Палестине — выступая с лекциями и радиопередачами, печатаясь в прессе на иврите, руководя Институтом музыкального образования и воспитания в Холоне. Личность Шора как никакая другая рельефно высвечивает преэминентность культуры государства Израиль, возникшего в 1948 г., по отношению к духовной жизни межвоенной Палестины, управлявшейся англичанами по мандату Лиги Наций.

Первый том серии «Земля Израиля и русские эмигранты в Европе: контакты, взаимосвязи, коммуникация, взаимодействие (1919—1939)» обнаружил явственный «философский крен». Он будет «выправлен» в следующих книгах, которые будут посвящены политикам и литераторам в Земле Израиля, а также театру Габима, как то явствует из проспекта издания<sup>10</sup>. Отмечу наконец и следующую особенность серии — она развернута в первую очередь к англоязычному читателю. Все предисловия, пояснения и комментарии даются в английском переводе, отредактированном Майклом Сигалом; это же относится ко впервые публикуемым или цитируемым документам. То же, что все они обязательно приводятся и на языке оригинала (русском, немецком, а порой и французском), позволяет русским читателям полноценно пользоваться книгами серии — при условии, конечно, владения английским языком, что, как кажется, в современной России случай нередкий.

9 Любопытный пандан к переписке Вяч. Иванова и Мартина Бубера 1926—1934 гг., опубликованной в свое время Майклом Вахтелем: Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass / Hrsg. von M. Wachtel. Mainz, 1995. S. 33—47.

10 Пока данная рецензия готовилась к печати, в свет вышла первая часть второго тома серии: Heavy Burden of Responsibility for the Country. Russian Political Émigrés and Eretz Israel. Jerusalem, 2020. Part 1: Aleksandr Berkenheim, Pinhas Rutenberg, Victor Chernov, Aleksandr Pogrebetzky / Ed. by V. Khazan. (Eretz-Israel and the Russian Émigrés in Europe: Contacts, Connections, Communications, Interactions (1919—1939). Vol. II. Part 1).

## Новые книги

Купреянов Н.Я.  
**Кот Бубера, московские  
футуристы и художник  
Николай Купреянов  
в 1922 году.**



М.: Кучково поле; Музеон, 2020. — 231 с. — 300 экз.

Название этой книги способно сразу привлечь читательский интерес: одно упоминание кота уже обычно гарантирует успех, а тут еще кот оказывается в неожиданной и вызывающей любопытство компании. Но тираж ее невелик и практически весь, согласно условиям издательского гранта, разослан по библиотекам страны, так что книгу увидят не все, кому она может быть интересна, а приобрести не сможет и вовсе никто. Между тем она достойна внимания.

Кот Бубера, попавший в название, в сущности, занимает в довольно увесистом томе место скромное. Он персонаж поэмы Николая Асеева «Сентиментальное путешествие знаменитого кота Буберы», которая должна была выйти с иллюстрациями Николая Николаевича Купреянова, однако издание не состоялось; статья В.В. Нехотина, проясняющая литературную «генеалогию»

героя со всеми перипетиями ее авторства, а также текст поэмы помещены в Приложении. Но формальный повод — работа Купреянова над ксилографиями (семь оттисков, четыре гравюрные доски и несколько рисуночных эскизов сохранились) — дал возможность автору книги, внуку художника, выстроить вокруг конкретного эпизода целую систему концентрических кругов искусствоведческого исследования, по сути являющего собой и пунктирную историю гравюры 1920-х гг., и — отчасти — историю художественной жизни этого времени в малоизученных ее аспектах.

То, что Н.Н. Купреянов — одна из ключевых фигур раннесоветской графики, не требует специальных подтверждений, однако посвященные ему книги выходили достаточно давно. И серьезные работы, в которых рассматривается тогдашнее бытование печатных техник и, в частности, техник высокой печати (ксилографии и линогравюры), тоже, как правило, давние: сегодня этот сюжет трудно назвать общеизвестным. Так что книга Н.Я. Купреянова восполняет существенные лакуны. Тем более что большое количество архивных источников, на которые автор опирается, прежде не входили в научный оборот, и среди трехсот иллюстраций многие тоже воспроизводятся впервые. По визуальной наполненности — практически альбом, но изобразительный ряд жестко связан с текстом; макет тоже сделан Н.Я. Купреяновым, чьи профессиональные (художник и искусствовед) и биографические роли в данном случае счастливо способствовали пластическому и смысловому единству издания.

Почему именно неизданная работа Купреянова оказалась поводом для исследования? Потому что простой воп-

рос — почему издание не состоялось? — позволяет развернуть множество контекстов. Связанных с ВХУТЕМАСом, где художник преподавал, и с борьбой группировок внутри и вокруг него. Связанных с группой МАФ (Московская — позднее Международная — ассоциация футуристов) и с экономическими условиями недолгого существования ее издательского проекта под маркой ВХУТЕМАСа (государственные ссуды на издания до поры обеспечиваются «по благу», усилениями близкого к власти Маяковского, а после разрыва отношений анонсированные книги переходят уже в курируемый Маяковским ЛЕФ). Подробнейшим образом, как уже упоминалось, исследуется история книжной гравюры — до того момента, когда Куприянов публикует статью «Полиграфия в художественных вузах», где настаивает на том, что ксилография, литография и металлическая гравюра как производственные — то есть репродукционные — техники себя изжили и теперь требуют самоценного станкового, пластического, не диктуемого утилитарными задачами развития. И даже обложки поэтической серии МАФ заслуживают отдельной главы, в которой, кроме прочего, их композиционный принцип (разделение поля вертикальной линейкой) анализируется в его историческом развитии — с привлечением соответствующего изобразительного материала. На этом примере, — пишет автор, — «можно проследить, как и под влиянием каких факторов то или иное композиционное решение становится устоявшейся художественной нормой, и, в частности, увидеть, как изменение техники производства влияло на формирование эстетических вкусов» (с. 163), — и подобные выходы от конкретных описаний к общим закономерностям в книге случаются не однажды.

Понятно, что соединение альбома — на хорошей бумаге, с безупречно напечатанными репродукциями, — и фун-

дированного научного текста создает издательскую проблему: в альбомных редакциях покажется лишним текст, а издательства «высоколобые» не справятся с визуальным рядом. (К сожалению, идеальные варианты подобных изданий редки — по финансовым главным образом обстоятельствам.) Но будет жаль, если книга, в которой даже некоторые сноски могли бы перерасти в развернутую статью (например, вопрос об авторстве обложки к «Вестнику Велемира Хлебникова» (№ 1) и его текстового разворота попал в пространные сноски на с. 77, 80 и 135), окажется без читателей, которым она, по существу, предназначена. Так что пока возможно рассчитывать лишь на библиотеки, надеясь, что кто-то заинтересуется книгой и сможет осуществить ее новое, более доступное публике, издание.

*Галина Ельшевская*

**«Полина» Леонида Губанова: поэма, пророчество, манифест /**  
Сост., подгот. текста,  
ст. и коммент. А.А. Журбина;  
науч. ред. А.А. Россомахин.



СПб.: Пушкинский Дом, 2021. — 224 с. — 700 экз.

Андрей Журбин посвятил работе с наследием Леонида Губанова около два-

дцати лет. Он защитил кандидатскую диссертацию о творчестве поэта, переработал ее в монографию («Отраженья зеркальных осколков», 2013), опубликовал ряд статей и, наконец, составил несколько сборников и книгу воспоминаний («Про Леню Губанова», 2016). Роль Журбина в губановедении сложно переоценить, и каждая его новая работа в этой области заслуживает внимания.

Подготовленное Журбиным издание поэмы «Полина» состоит из пяти частей. Это объемная вступительная статья, сама поэма, ее переводы на французский, хорватский и итальянский языки, построфный анализ текста и Приложение. «Полина» неоднократно печаталась в сам- и тамиздате, при этом обрастая ошибками, которые проникли и в первые официальные публикации. К новому изданию Журбин устранил искажения, опираясь на магнитофонную запись чтения поэмы самим Губановым и черновик из архива Алены Башиловой.

Первая часть вступительной статьи посвящена истории публикации в «Юности» (1964. № 6) трех четверостиший из «Полины», за которые 17-летний поэт подвергся ожесточенным нападкам со стороны официальной критики. Затем Журбин объясняет «пророческое» и «манифестное» значения поэмы. Предсказание оказывается одновременно личным и культурным. В поэме упоминается трагический для гениев 37-летний порог — Губанов умрет именно в этом возрасте. Вопреки распространению в оттепельной культуре «весенних» метафор поэт пишет о «смыкающейся полынье» и «льде молчания». Через всю поэму проходит мотив подавления художника обществом и государством, появляются образы лебедей, улетающих «за теплые моря, в край творчества», и творцов, уходящих «в ночь от жен и денег», — все это можно рассматривать как предзнаменование конца оттепели, внутренней эмиграции одних авторов и реального отъезда из СССР других (с. 27).

В «Полине» Губанов нападает на поэтов, обслуживающих идеологию; в то же время он не стремится к сближению с современной эстрадной поэзией, которую считает слишком компромиссной. Эта позиция и образ независимого художника-бессеребренника, служащего только искусству, получают выражение в манифесте СМОГа (с. 26—27) и найдут отражение в других явлениях неофициальной культуры.

Далее Журбин кратко рассматривает стилистические особенности лирической поэмы: отмечает включение кинематографических приемов и роль цветовой палитры, пишет об активном использовании аллитерации, корневых и неточных рифм, приема смешения речевых манер: поэт тонко сочетает архаизмы, книжные и сленговые слова. Так, например, «очи серых прачек» соседствуют в тексте с «Есенину влестившей... глазами клевыми» Айседорой. Поэма построена на смысловых оппозициях; Журбин выделяет около десяти пар, которые, впрочем, легко сводятся к одной — «государство/общество — независимый художник». Важны и отсылки к гениям прошлого, постоянное обращение к образу Руси и игнорирование периода СССР. Попытка вырваться из советской постистории и восстановить разорванную связь с культурой царской России и Европы характерна для многих нонконформистов, однако Журбин не останавливается на этом, не выходит за границы творчества Губанова.

В комментариях исследователь дает построфный анализ «Полины», а также прослеживает связь поэмы с другими текстами Губанова и произведениями значимых для него авторов. По мнению Журбина, прототипа у Полины не было, а в ее образе воплощается аполлоническое начало, которому противопоставляется дионисийское (лебедь, поэт, художник) (с. 47). Поэма кажется вполне ясной, но есть в ней и темные места, нуждающиеся в литературоведческом

анализе. Так, неожиданный выбор локации в строке «Ждут руки на висках Уфы», описывающей творческий акт, объясняется «бунтарской» историей города, который был связан с крестьянской войной Емельяна Пугачева. Его личностью Губанов живо интересовался (с. 65—66). Размышляя над источниками «горящих картин Верещагина», «плачущего Левитана» и упоминания мышьяка рядом с именем Наполеона, Журбин приводит интересные исторические подробности. Образ Левитана Губанов мог позаимствовать из его жэззэловской биографии (1960), где цитировалось письмо Чехову: в нем художник описывал, как плакал от чувства вечной красоты распахнувшегося пейзажа (с. 99). Версия об отравлении Бонапарта мышьяком была популярна в начале 1960-х гг., но сейчас ставится под сомнение (с. 109). Что же касается образа картин Верещагина, здесь Журбин предлагает сразу несколько трактовок, самая убедительная из которых — отсылка к факту сожжения живописцем нескольких работ после критики со стороны императора (с. 75). Эта история вполне могла быть иллюстрацией государственного давления на художника и губительной самоцензуры.

Тема развивается в критике образа поэта, служащего государству («Так опускаются до НЭПа / Талантливые поддельцы»). Здесь Журбин усматривает выпад против Маяковского, которого Губанов высоко ценил за ранние стихи, но резко осуждал за сотрудничество с большевиками (с. 81). Исследователь также обнаруживает несколько отсылок к стихам Вознесенского. Все же Губанов предпочитает вступать в диалог с классиками, что соотносится с логикой надысторического шествия особого племени художников, которая прослеживается в «Полине». Журбин проделывает кропотливую работу, обнаруживая наряду с очевидными отсылками (к Есенину, Пушкину) и более тонкие (к Пастерна-

ку, Хлебникову, Гумилеву и др.). Тема диалога с великими авторами прошлого будет важна для поэта на протяжении всего творческого пути и полно выразится в цикле «Профили на серебре» (с. 66). Образ сада и художников-сеятелей, возникающий в середине «Полины», раскроется в поэме «Мой сад» (с. 99). Журбин не отмечает здесь отсылки к «Сеятелю» Ван Гога, хотя она вполне вероятна. Рассматриваются и другие образы, перекочевавшие из «Полины» в более поздние тексты. Жанр поэтической молитвы, распространенный в дореволюционной литературе и появляющийся во фрагменте поэмы, также оказывается важен для творчества Губанова (с. 112). Отдельно следует отметить анализ «реинкарнации» Наполеона в Бальзака, героя романтического — в реалистического (с. 115). В контексте «Полины» она воспринимается как результат подавления свободного художника социумом и отражает в себе основной конфликт поэмы — борьбу искусства за независимость от общественной рациональности и обслуживания идеологии.

Нельзя сказать, что Журбин анализирует поэзию Губанова как герметичное явление, — он затрагивает и публикацию в «Юности», и СМОГ, но больше интересуется фактами, чем концептуальным контекстом. Едва ли не главный вопрос, возникающий при чтении вступительной статьи: какую угрозу увидели охранители в стихотворении о художнике, сшитом из трех самых безобидных фрагментов «Полины»? Ответ на него помог бы раскрыть и неочевидные причины разногласий между Губановым и советской властью. Но Журбин дает лишь краткий и частичный ответ, отмечая, что образ холста размером 37×37 во фрагменте считывался как отсылка к 1937 г., а строка «мы умираем не от рака» ассоциировалась с травлей и гибелью Пастернака (с. 93—95). Однако опубликованные в Приложении критические статьи и очерки, посвященные номеру «Юнос-

ти», позволяют читателю поразмышлять самостоятельно. Первой причиной для критики, конечно, была сама тема конфликта между поэтом и обществом. Советский деятель культуры добровольно-принудительно включался в механизм идеологии, чтобы воспевать трудовые подвиги и вдохновлять на них. У Губанова же «великие будни» оборачиваются мукой и постоянным давлением на личность, от которого творец хочет освободиться. В опубликованных фрагментах эта тема улавливалась. Важно и использование Губановым местоимения «мы», превращающего художников в особое племя с собственными — идущими вразрез с официальной идеологией — ценностями, альтернативной картиной реальности, ставящей под сомнение подлинность идеологической.

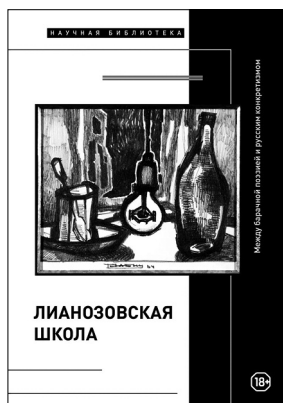
Почти все критики упрекали молодых поэтов, опубликовавшихся в том номере, в «бессодержательности», то есть (как ясно из рассуждений автора отзыва в «Нашем современнике») в отсутствии социалистического содержания (с. 186—187). Губанов не только уклоняется от последнего, но и фактически утверждает возможность альтернативных смыслов. Также его осуждали за оригинальность и претенциозность (с. 179), и в этом контексте не случайно возникает в критике образ самопровозглашенного гения Северянина (с. 174). В опубликованном фрагменте из «Полины» тема гениальности не звучит прямо; Журбин предполагает, что автор отзыва в «Крокодиле» был знаком с полным текстом поэмы. Между тем претензию на гениальность или, по крайней мере, особое художественное призвание можно усмотреть в готовности «мазать мир... кровью вен» и «умирать... на голубых руках мольберта», то есть платить за искусство жизнью. Гений опасен для любой жесткой системы своей неподконтрольностью, а провозглашение себя им отнимает у власти монополию на присвоение такого «звания». Это вполне объясняет стремление

официальной критики пресечь даже намеки на попытки «быть гением» и ее желание обозначить их нелегитимность. Досталось Губанову и за нереалистический характер текста. Его упрекали в «книжности» (с. 179), порицали за «опустошенное, бездушное я» (с. 191) лирического героя. Зато выстраивание связей с культурой прошлого и желание принадлежать к ней, кажется, осталось незамеченным — вместе с явно модернистскими чертами оно почти исчезло из публикации в «Юности».

Исследователи часто игнорируют советскую официальную критику, которая, хотя и представляет собой нелегкое чтение, все же может объемнее раскрыть контекст и высветить неочевидные детали произведения. Решение дополнить исследование Журбина пасквилями на Губанова оказывается удачным: Приложение дает читателю необходимый материал для осмысления проблематики затронутой, но не разработанной в книге.

*Сорин Брут*

### **«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца.**



М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 840 с. — 1000 экз. — (Научное приложение; Вып. ССХХV).



Содержание: Кулаков В. Дело житейское: Лианозовская школа; Павловец М. «Лианозовская школа» и «конкретная поэзия»; Махонинова А. «Всеволод Некрасов и его круг»: Чехословацкие публикации шестидесятых годов, посвященные авторам «лианозовской школы»; Давыдов Д. «Лианозово» и примитивизм; Весенн В. «Наши художники и мы»; Смола К. «Лианозово» как мультимедиаальный артефакт; Гланц Т. «Нужно уметь / разглядеть это»: эксcrementальный реализм в цикле «Моча и гавно» Игоря Холина; Маурицио М. Архаист и новатор: Евгений Кропивницкий; Успенский П. Появление нового поэтического субъекта: поэзия Евгения Кропивницкого конца 1930-х — 1940-х годов; Шубинский В. Загробная жизнь поэтики: Евгений Кропивницкий и Андрей Николев; Саббатини М. Анализ одного стихотворения: Евгений Кропивницкий. «Секстины»; Житенев А. Как сделана проза Игоря Холина; Бокарев А. Поэтическая стратегия миромоделирования в «Жителях барака» И. Холина и «Эдеме» А. Цветкова; Левшин И. Холин как Берроуз, или Космос как барак; Кукуй И. «Небольшая поэма» большого поэта; Орлицкий Ю. Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления; Азарова А. Язык мистики у Генриха Сапгира; Семьян Т. Сюрреалистическая техника прозы Генриха Сапгира; Суховой Д. Анализ одного стихотворения: Генрих Сапгир «Бутырская тюрьма в мороз»; Сухотин М. Мозаичность композиции и ретроспективное самоцитирование в стихах Вс. Некрасова; Зыкова Г., Пенская Е. Всеволод Некрасов и советская культура «для детей»: хроника; Янечек Дж. Всеволод Некрасов — мастер паронимии; Морс Э. Анализ одного стихотворения: Вс. Некрасов «Ленинград / Первый взгляд», 1966; Корчагин К. «Констриком, но с новолетовским уклоном»: Ян Сатуновский и эволюция конструктивистской поэтики; Витте Г. «Вместо прибли-

тельной точности — точная приближительность»: «бедная поэзия» Яна Сатуновского; Зыкова Г., Пенская Е. Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста; Кукулин И. Вид на берег с руинами прогресса: о стихотворении Яна Сатуновского «Пришел рыбак...» (1966); Жолковский А. Заметки о «Поэзии аграмматики» Эдуарда Лимонова; Коль Ф. Автор как тавтолог: Лимонов и Пригов; Конаков А. Поэтика знаточества: «предметники» Михаила Соковнина; Уйвари Л. Неофициальная советская поэзия: введение; Хирт Г., Вондерс С. Из предисловия (к изд. Лианозово-92 и тура поэтов по Германии); Гомрингер О. «Живу и вижу» — лирика мира по-русски; Некрасов Вс. «В Лианозово меня привезли осенью 59...»; Некрасов Вс. Лианозовская чернуха; Переписка Евгения Кропивницкого с поэтами «Лианозовской школы».

Buckley I., Palacio M.-F. de.  
**Le Journal d'Olga, comtesse  
 Kalinowska, Princesse  
 Ogińska. 1836—1840.**



Kaunas: Université Vytautas Magnus, 2020. — 372 p.

Дневник Ольги Калиновской (в замужестве княгини Огинской, 1819—1899),

хранящийся в отделе рукописей библиотеки Вильнюсского университета, до сих пор не был известен. Он написан по-французски и насчитывает около пяти сот страниц. Польша по рождению, переехавшая в раннем возрасте в Петербург вместе с матерью, Ольга Калиновская после окончания Екатерининского института благородных девиц стала фрейлиной великой княжны Марии Николаевны. Она известна как одна из возлюбленных великого князя Александра Николаевича, будущего императора Александра II. Влюбчивый и непостоянный наследник престола увлекся ею в 1837 г. и на этот раз достаточно серьезно, чтобы внушить беспокойство отцу, императору Николаю I, и матери, императрице Александре Федоровне.

Объемистый дневник Ольги публикуется не полностью, а в виде «антологии» в двух частях. Первая представляет собой «сентиментальный гербарий» (с. 43; здесь и далее перевод наш): отобранные и воспроизведены страницы с засушенными цветами, большей частью подаренными великим князем Александром. Вокруг этих цветов находятся дневниковые записи и литературные цитаты. Вторую часть составляют фрагменты с описанием придворной жизни и истории любви Ольги и Александра. В этой части постоянно присутствуют императорская чета, великий князь Михаил Павлович, великие княжны Мария Николаевна и Ольга Николаевна, а также многие русские и польские аристократы, принимавшие участие в жизни императорского двора. Заметим, что упоминаемая г-жа Крюденер не могла быть «дочерью известной баронессы» (с. 99), так как дочь В.-Ю. Крюденер Жюльетта была госпожой Беркгейм; речь в дневнике идет о знаменитой красавице Амалии Крюденер (Криденер).

Дневник был начат весной 1836 г. С этого момента начинается и дневник-гербарий, который заканчивается в 1839 г., тогда как вторая часть начина-

ется в 1837 г., а завершается в 1840 г., как и сам дневник. Такое разделение кажется несколько искусственным, поскольку об одних и тех же событиях зачастую говорится в обеих частях, и публикация фрагментов в хронологическом порядке позволила бы лучше представить эти события.

Дневник Ольги Калиновской вписывается в ряд многочисленных женских дневников на французском языке, которые велись в России со второй половины XVIII в. Они посвящены описанию повседневной жизни, путешествий, балов, любовных увлечений. Порой эти дневники обращены к предмету любви в надежде, что когда-нибудь избранник прочтет написанное. Так и Ольга надеется, что «быть может, спустя много лет, эти строки прочтет тот, кто их вдохновил» (с. 7) и кого она практически неизменно называет «наследник», то есть великий князь Александр. Особенности ее дневника являются пристальным, нередко критическим, взглядом изнутри на придворную жизнь и весьма сильная интроспективная составляющая, близкая порой, как отмечают публикаторы и комментаторы дневника И. Буклей и М.-Ф. Паласи, к «поток сознания» (с. 243). Как фрейлина, Калиновская постоянно находится в самом высшем кругу, во время ужина зачастую сидит возле великого князя Александра, посещает театр вместе со всем императорским семейством, катается на санях в обществе великих князей и княжон. Ее близкая подруга — В.А. Нелидова, почти официальная фаворитка Николая I. В залах и кулуарах Зимнего дворца император при встрече запросто беседует с Ольгой и оказывает ей знаки внимания, вплоть до весьма фривольных. Великий князь Михаил Павлович также ведет с ней доверительные разговоры. Но центральной фигурой является наследник престола. Как ни удивительно, Ольга, видимо, всерьез надеялась стать его супругой, при этом такую на-

дежду ей подавал упоминаемый в дневнике пример Екатерины, жены Петра I. Интересно, что нигде не выражены сомнения относительно возможности для католички стать в перспективе русской императрицей. Ольга исправно присутствует на православных службах, и, хотя в опубликованных фрагментах появляются редкие упоминания о посещении католической церкви, видно, что разница вероисповеданий ее совсем не занимает. 11 июля, в день памяти святой Ольги, все, в том числе сестры, поздравляют ее с именинами (а не с днем рождения, как полагают составители, с. 89, 91).

Встречи с Александром происходят в основном на балах, где она с ним танцует, и в театре, но есть записи и о свиданиях наедине, в ее комнате в Зимнем дворце, хотя трудно определить, как далеко зашли отношения двух влюбленных. Во всяком случае, дважды на протяжении их романа наследника отправляли путешествовать, чтобы отвлечь его от возлюбленной. Император с этой целью проводил с Ольгой беседы, называя ее членом своей семьи, и эти беседы поначалу казались ей сердечными. Так, он даже уверял «Осиповну», как он называл Ольгу (ее отца звали Йозеф), что понимает ее чувства, говорил откровенно, что хотел бы чаще видеть свою «Вареньку», то есть Варвару Нелидову, оправдываясь так: «Моя жена стареет, а я пока нет» (с. 250). Но затем она убедилась в двуличии царя и подвергла его и Александру Федоровну резкому осуждению за их лицемерие и тираническое обращение с сыном. Николай, по ее мнению, ведет себя с ним как «деспот» (с. 354). Императрица, пишет Ольга, «которая так дурно обращалась со мной во время его [Александра] отсутствия, теперь хочет показать, как она добра со мной» (с. 297).

Сам наследник предстает, несмотря на его «ангельскую улыбку» (с. 339), как слабохарактерный ребенок, «столь трус-

ливый» (с. 214), любящий волочиться за женщинами (в таком случае она его «презирает», с. 316), хотя и уверяет Ольгу, что другие женщины — это ширма, скрывающая его единственную любовь. Он говорит, что «хотел бы уйти от мира» (с. 120), то очень весел, то в следующую минуту «проливает слезы» (с. 122).

Собственные чувства Ольги, что верно отмечают публикаторы, пропущены сквозь сетку читаемых ею книг, преимущественно французских, причем круг этого чтения включает такие новинки, как «Старая дева» (1837) и «Цезарь Бирото» (1837) Бальзака, «Полина» (1838) Александра Дюма, «Этель» (1839) Астольфа де Кюстина. Она цитирует стихи А. де Ламартина и В. Гюго, романы Жорж Санд, а ее любимый автор — Ф.-Р. де Шатобриан. Над его повестью «Атала» она проливает слезы, находя в судьбе героини, счастьем которой помешали непреодолимые препятствия, сходство со своей собственной. Читает она также «Мемуары дьявола» (1837—1838) Ф. Сулье и «Инфернальный словарь» Ж.-О.-С. Коллена де Планси (1818). В то же время Ольга явно знакома и с русской литературой, хотя составители утверждают, что в ее дневнике нет упоминаний русских писателей: «Напрасно стали бы мы искать следы Пушкина, Лермонтова, Тургенева и других русских авторов...» (с. 41). Между тем на одной из воспроизведенных страниц с засушенным цветком можно, хотя и с трудом в силу плохо читаемого на репродукции почерка, обнаружить стихотворение Пушкина «Цветы последние милей...» (с. 136). В этой же первой части упомянута повесть А.А. Бестужева-Марлинского «Фрегат “Надежда”» (1832). В дневнике-гербарии расшифрованы только окружающие засушенные цветы цитаты и фразы на французском языке, хотя видно, что среди них немало записей по-русски. Возможно, среди них есть и другие цитаты из русской литературы, разобрать которые на репродук-

циях невозможно. Отсутствие транскрипции или хотя бы перевода этих русских записей в этой части дневника не вполне понятно, так как во второй части русские фразы воспроизведены кириллицей и переведены на французский язык. В то же время именно они преобладают среди оставшихся «неразборчивыми». Об этом можно сожалеть, так как Александр говорит с Ольгой только по-русски, и некоторые его фразы остаются «за кадром». Николай I говорит по-французски, но часто переходит на русский язык.

При всем влиянии «неистового романтизма» 1830-х гг. перепады чувств Ольги — от полного счастья до глубокого отчаяния — свидетельствуют об их искренности. Приведенные диалоги с Александром убеждают в их взаимной любви. И. Буклей и М.-Ф. Паласио обращают внимание на роль великого князя Михаила Павловича, который оказывал Ольге поддержку, устраивал встречи влюбленных, сочувствовал их бурной страсти. При этом он в беседах с Ольгой ссылаясь на свой опыт неудачной супружеской жизни с великой княгиней Еленой Павловной. В дневнике отмечено, что Михаил отличался «неровным настроением» (с. 347), однажды в обществе с удовольствием говорил об Александре I, которого обожал, называл другого брата, Константина, своим благодетелем, при этом не сказал «ни слова о нынешнем императоре» (с. 329).

Поведение Михаила Павловича с племянником и его возлюбленной соответствует некоторым свидетельствам современников, согласно которым в императорской семье существовало намерение допустить морганатический брак Александра с целью отстранения его в перспективе от трона и передачи прав наследника великому князю Константину Николаевичу. Александр считался в семье слишком слабовольным, чувствительным и непостоянным. Но в конечном итоге после того, как началась под-

готовка его брака с принцессой Гессен-Дармштадской (в 1841 г.), Ольга была отстранена от двора. Влюбленные продолжают изредка видеться, Александр в одну из последних встреч говорит (как всегда, по-русски): «Теперь я имею только одно желание: тебя увидеть еще раз перед смертью» (с. 273).

Дневник обрывается в апреле 1840 г., когда состоялась помолвка наследника и немецкой принцессы. С 1845 г. ставшая княгиней Огинской, Ольга жила в Литве, в поместье своего мужа князя Иренеуша Огинского, и умерла, намного пережив Александра.

Придворная жизнь, как она изображена в дневнике, состоит из непрерывной вереницы развлечений. На их фоне сообщается о дуэли и смерти Пушкина: «28 [января 1837 г.] четверг. Праздник [день рождения] Великого Князя Михаила, хотя мне очень не хотелось идти поздравлять Великую Княгиню, я пошла вместе с Натальей [фрейлиной Н.Н. Бороздиной, 1816—1853], и мне там очень понравилось; служба уже началась, Софья Моден [фрейлина С.Г. Ремон де Моден, 1804—1884] рассказала нам о дуэли, которая состоялась вчера вечером в 4 часа между Дантесом и Пушкиным, который написал чудовищное письмо отцу Геккерну; и вот он был смертельно ранен, это ужасно. Первая столь ужасная история. Геккерн ранен в руку; только об этом и говорят. <...> сегодня вечером <...> давали [речь идет о Михайловском театре] немецкую пьесу, которую я совсем не поняла, ее дали по случаю приезда из Ревеля Линденштейна [псевд. Л.Д. Пробста, 1770 — ?], актера 70 лет, а также “Юного отца” [одноактный водевиль Ж.-А. Вернуа де Сен-Жоржа и А. д’Артуа, поставленный в Париже 30 июля 1836 г.], водевиль-буффонаду, но прекрасный. В половине одиннадцатого все закончилось. Говорят, что Пушкин умер. У меня был Паткуль [А.В. Паткуль, 1817—1887; друг и соученик великого князя Александр

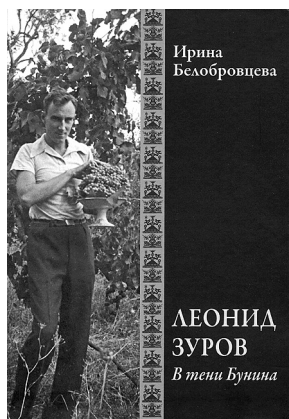
ра; учителем обоих был Жуковский]» (с. 187—188).

«29 [января 1837 г.] пятница. Был урок. Г-жа Хирт принесла мне красивые вариации. Ужин у Великого Князя [Михаила], две старших [великие княгини Мария и Ольга] ужинали у Императрицы. Пушкин причастился, благословил детей и в 4 часа умер как истинный христианин благодаря Императору, который обещал опекать семью, это ангел» (с. 188—189).

Ольга Калиновская в оценке произошедшего выражает мнение, преобладавшее в высшем свете: она уверена в том, что дуэль произошла по вине Пушкина и что он умер как христианин под воздействием убеждений и обещаний Николая. Но она и потрясена смертью поэта и сожалеет о нем.

*Е.П. Гречаная*

## Белобровцева И. Леонид Зуров. В тени Бунина.



М.: Азбуковник, 2020. — 240 с. — 1000 экз.

Разностороннее творчество Леонида Зурова (1902—1971) изучалось еще при жизни, например в диссертации и позже в монографии американского слаviste Либора Брома (Brom L. Leonid Zu-

rov: Ivan Bunin Proteges. Fresno, Cal., 1973. Vol. 1), в XXI в. вышли книга А.В. Громовой и В.Т. Захаровой «Жизнь и творчество Л.Ф. Зурова» и большая публикация статей и писем Зурова, подготовленная А.Ю. Пономаревым (Громова А.В., Захарова В.Т.. Жизнь и творчество Л.Ф. Зурова. М., 2012; Зуров Л.Ф. Статьи и письма / Ред.-сост. А. Пономарев. М., 2014). Новая, критически осмысленная биография Зурова, написанная И. Белобровцевой, дает материал к пониманию духовной трагедии русской эмиграции не только в межвоенный, но и в сложный послевоенный период. Это монтаж-хроника, успешно выполнивший амбициозную задачу: на основе пестрой массы дневниковых записей, писем, воспоминаний восстановить внутреннюю и внешнюю стороны жизни Зурова — человека без родины и дома. Опираясь на эгодокументы, в первую очередь из Русского архива Университета Лидса, Белобровцева рассказывает о трагической судьбе творческой личности главным образом на основе архива Буниных, хранителем которого после смерти В.Н. Муромцевой-Буниной оказался Зуров. Кроме того, использованы материалы архивов Эстонии, Латвии, Чехии, Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицина, Псковского областного архива, а также личные собрания документов потомков современников (Н.Е. Андреев, М.А. Бельгард). Стереоскопичность изображения Зурова на фоне эмигрантской литературной, околосредовой и бытовой среды достигается за счет не только эпистолярных диалогов, дневниковых монологов, мемуарных свидетельств, но и умело подобранного иллюстративного материала. Зуров предстает перед читателем как личность противоречивая, художественно одаренная, страдающая и доставляющая страдания и неудобство другим, но в то же время как человек, искренне любящий «свою» Россию — недоступный патриархально идеализированный объект.

В двадцати четырех главах на основе критически осмысленного архивного и мемуарного (И.А. Бунин, В.Н. Бунина, Г.Н. Кузнецова, Н.Е. Андреев, А.В. Бахрах и др.) материала, а также литературных опытов самого Зурова прослеживается жизненный путь «непременного члена бунинского окружения», силою обстоятельств в семнадцать лет оказавшегося в статусе эмигранта. Несмотря на молодость, он успел поучаствовать в походах Северо-Западной армии, был интернирован в Эстонию, жил в Латвии, учился в Праге, затем вернулся в Латвию, чтобы быть ближе к России и родной вере. С 1922 г. начинается сотрудничество Зурова в рижских изданиях «Маяк» и «Слово»; наконец, в 1928 г. в издательстве «Саламандра» издаются повесть о древнем Пскове «Отчина» и сборник рассказов «Кадет», принесшие Зурову известность среди литераторов русского зарубежья. 23 ноября 1929 г. полный надежд 27-летний писатель прибыл в жилище Буниных на вилле Бельведер в городке Грас на Лазурном берегу. Бунин, литератор с именем, принял под свое крыло начинающего автора. Он стал пятым пишущим на этой вилле, остальные — сам Бунин, тайный кремлевский агент Н.Я. Роцин, супруга писателя В.Н. Муромцева-Бунина и Г.Н. Кузнецова. Белобровцева не согласна с мнением, что Роцин, Кузнецова, а затем и Зуров проживали в семье Буниных на правах секретарей: «...сам Бунин ни Зурова, ни Кузнецову, ни Роцина своими секретарями никогда не называл и использовал это определение только по отношению к Якову Михайловичу Цвибаку (Андрею Седых), который, кстати, именно в этом качестве сопровождал его в поездке на нобелевские торжества в Стокгольм в 1933 г.» (Белобровцева И. Леонид Зуров и Эстония // Русские в Прибалтике. М., 2010. С. 290). Белобровцева четко определяет круг лиц, повлиявших на всю последующую судьбу Зурова. Эскурсы в про-

шлом и в будущее в последующих главах призваны осветить становление Зуровалитератора, поиски им своего пути, три историко-археологические экспедиции в Печорский край, попытки вырваться за рамки круга Буниных, выйти из тени и стать самостоятельным русским писателем вне России. В книге сами герои обсуждают, возможно ли это без опоры на почву, могут ли небольшие островки «старой» России в Эстонии и Латвии стать ее эквивалентной заменой. Исчезновение этих островков после июня 1940 г., мировая война, тяжелое послевоенное время, борьба с «космополитизмом» в СССР приводят Зурова к грустным итогам, выражающем общее мнение большинства писателей русского зарубежья. На вопрос поэтессы, журналистки и основательницы парижского издательства «Рифма» Р.С. Чеквер (псевд. Ирина Яссен) о его мнении по поводу получения советского паспорта Зуров отвечал: «Нам здесь во время войны, а особенно после освобождения казалось, что вот-вот раскроются для нас двери любимого нами отечества, на прошлом будет поставлен крест, мы поманем всех братьев, погибших когда-то, и начнем новую жизнь со всюю странюю, отдав целиком свои силы и знания родному народу. <...> К сожалению, этого не случилось. <...> Все, что обрушилось на Ахматову и Зощенко, рухнуло на нас. Я думаю, Вы меня понимаете. Я хотел бы быть оптимистом, но не вижу впереди ничего легкого. Нам предстоит самоотверженный и трагический путь» (с. 152). В книге показано, как творческая нереализованность и бытовая зависимость привели Зурова к нервному заболеванию (с. 161—168). Понадобилась перестройка, чтобы вернуть русской литературе XX в. писателей-эмигрантов. Так, трудами С.Г. Исакова, первым в Эстонии опубликовавшего письма Б. Вильде к Зурову и Зурова к Т. Свидзинской-Вайно (Вышгород. 1998. № 4, 5), а также благодаря новейшим публикациям пи-

сем писателя, связанных с Эстонией и Латвией, и реконструкции И.З. Белобровцевой неопубликованной при жизни Зурова повести-сценария «Иван-дамарья», он стал существовать в литературе не просто как литератор узкого круга русских эмигрантов, но как писатель с большой читательской аудиторией, как ему когда-то мечталось.

Отметим, что в книге И.З. Белобровцевой не раскрыто авторство публикуемого письма «иерея Александра» — священника Александра Николаевича Киселева (1909—2001) (с. 93). Сомнение вызывает и день отъезда Зурова из Печор 11 сентября 1935 г., так как в печерской газете «Petseri uudised» («Печерские новости»), вышедшей 13 сентября, сообщалось об окончании работ по восстановлении звонницы Печерского монастыря строительной артели Л. Солнцева, осуществленной под руководством Л. Зурова, который, по слухам, отказался от оплаты своих услуг и «в ближайшие дни покидает Печоры» (Nikolai kirkiku restaureemistööd lõpesid // Petseri Uudised. 13.IX.1935. № 37. Lk. 2). Но это мелочи. В целом же книга является шагом вперед в изучении литературы русского зарубежья XX в.

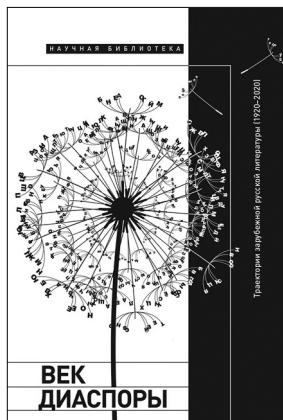
Т. Шор

## **Век диаспоры: Траектории зарубежной русской литературы (1920—2020):**

Сб. статей / Под ред. М. Рубинс; пер. с англ. А. Степанова, Н. Махлаюка, Е. Гудвин.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 336 с. — 1000 экз. — (Научное приложение; Вып. ССVIII).

Содержание: *Рубинс М.* Невыносимая легкость диаспорического бытия: модальности письма и чтения экстеррито-



риальных нарративов; *Шёнле А.* Эмоциональная, моральная и идеологическая амбивалентность изгнания: Николай Тургенев и перформанс политической эмиграции; *Дэвидсон П.* Переосмысление русской литературной традиции пророчества в диаспоре: Бунин, Набоков и Вячеслав Иванов; *Ваннер А.* Транслингвальная поэзия и границы диаспоры: самопереводы Марины Цветаевой, Владимира Набокова и Иосифа Бродского; *Бетеа Д.* Эволюционная биология и «нарратив диаспоры»: Феодосий Добржанский и Владимир Набоков; *Ходжсон К.* Возвращение на родину литературы диаспоры: роль поэтической антологии в конструировании диаспорального канона; *Липовецкий М.* Возможна ли диаспора в век интернета?; *Платт К.М.Ф.* Преимущества расстояния: экстратерриториальность как культурный капитал на литературном рынке; *Тиханов Г.* За пределами диаспоры?: краткие заметки вместо послесловия; *Рубинс М.* Перспективы диаспоральных исследований: заключение.

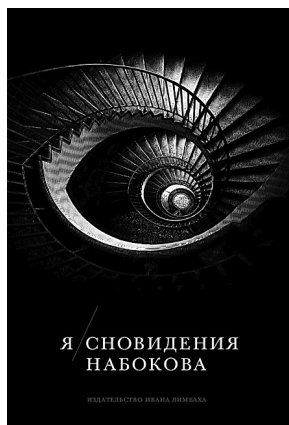
Набоков В.В.

## Я/сновидения Набокова /

Сост., публ. и коммент. Геннадия

Барабтарло; пер. с англ.

Г. и А. Барабтарло.



СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. — 232 с. — 3000 экз.

В основе книги — эксперимент Набокова по записи своих снов, поставленный им осенью 1964 г. Набоков заинтересовался работами о времени англичанина Джона Данна, согласно которым время может идти в разных направлениях и сон может быть вызван событием не из прошлого, а из будущего. Это Набоков и проверял, следуя разработанной Данном методике. Но он записывал свои сны как задолго до, так и после эксперимента. Публикуя эти записи, Барабтарло отмечает, что в них есть комментарии для постороннего читателя, есть заметки Набокова о классификации своих снов, так что действительно не исключено, что Набоков задумывался о публикации снов. Или, по крайней мере, об использовании их в литературном произведении: герои Набокова часто видят сны, эти фрагменты также приведены в книге, так что материал для сравнения весьма обилен.

Характеристики Набокова, которые он давал своим снам, можно приложить и к его произведениям. «Я точно знаю, который час, но смутно ощущаю ход

времени», — подробность деталей текста при общей смутности. «Довольно продолжительный, довольно ясный, довольно логический (в известных границах) мыслительный процесс» (с. 46). Но память Набокова не идеальна — он помещает Мон-Сен-Мишель в Ментону вместо Нормандии (с. 49). Барабтарло нередко показывает, что Набоков забывает соотносить свои сны с собственными текстами (например, «Посещение музея» (с. 53); можно было бы вспомнить и финал «Дара» — Набоков с женой приходят к дому, который они снимают, но двери заперты и нет ключа (с. 66)).

Набоков дважды, в «Аде» и в заметках, выделяет «профессиональные» сны, связанные с писательством. Но у него таких снов не так много. Порой снятся кусочки стихов, которые Набоков развивает, каламбуры, межъязыковые игры, например на омонимии французских слов «гроб» и «лиственница». Как «хороший художественный сон» Набоков отмечает артистов-красноармейцев, строем идущих удить рыбу (с. 84). Замечателен Лев Толстой, говорящий о Набокове во сне: «Я не люблю его “Лолиты”, но как хорошо он описывает русский пейзаж!» (с. 102). Некая доля сюрреализма снам, видимо, присуща всегда. И Набокову снились холм, превращающийся в пассажирский лайнер (с. 71), гибрид автомобиля и искусственной челюсти (с. 79). Но интересно, что в его тексты это не проникало.

И в большей степени это сны Набокова-человека, а не Набокова-писателя. Кошмары вполне обычные — невученный урок, опоздание на поезд, трудность выбраться из помещения. Особенный — разве что ловля бабочек без сачка, руками (с. 53). Приметы эпохи — бегство, стычки по политическим причинам (при готовности постоять за себя физически), две гильотины в спальне между кроватью и окном. Очень часто Набоков видит во сне родственников. Отца — энергичного в жизни и печального во



снах после его гибели. А за живых близких — страх. Например, страх идти с женой по узкому тротуару, вдоль которого очень близко проносятся автомобили (с. 47). Но так и в текстах Набокова: «...его профилактические исследования наиболее вероятных несчастий касались больше жены и сына, чем его самого» (с. 214). Но, наверное, так и должно быть: человека больше страшит смерть близких, чем собственная. Может быть, писатель — обычный человек, только более наблюдательный и более нравственный? Сны Набокова, записанные в ходе эксперимента и, скорее всего, мало обработанные литературно, значительно отличаются от снов персонажей Набокова и стилистически. Видимо, это еще одно подтверждение того, насколько значительными сознательными усилиями формировался стиль Набокова.

Но большинство этих и других возможных при сопоставлении снов вопросов почти не затрагивается в комментариях в книге. Барабтарло стремится расширить классификацию снов, данную Набоковым, но кажется, что дополнительные рубрики вроде «повторяющиеся сны» или «ложные предсказания» слишком очевидны, чтобы что-то пояснить. В снах персонажей, отнесенных к эротическим, часто иронии или горечи больше, чем эротики. Свои эротические сны Набоков не записывал никогда, лишь констатируя их наличие, этот факт Барабтарло оставляет без внимания. «Телескопические» сны, то есть сны, из которых человек просыпается в иной сон, могут быть совершенно различны, например сон из «Отчаяния» с новыми и новыми попытками избавиться от отвращения и характеристика из «Истинной жизни Себастьяна Найта», где героиня «сыта по горло рассказами о том, что он видит во сне и как ему снится, что он видит сны, и как ему снится, что ему снится, что ему это только снится» (с. 168—169), но они так и остаются в одной рубрике. Сон из

«Истинной жизни Себастьяна Найта», где из перчатки выпадает множество маленьких рук, мог бы послужить основой для многих слов о постмодернизме, о символическом, в книге он отнесен к «неразгаданным извещениям» и никак не комментируется. Идея о том, что «жизнь есть сон», также очень различно понимается персонажами Набокова — дурной сон, от которого хочется проснуться («Отчаяние»); сон, когда страшно просыпаться («Приглашение на казнь»); «блаженное состояние, когда можно сладко и свободно грешить» («Камера обскура») и т.д.

Барабтарло ограничивается только темами сна и времени, предлагая рассматривать всю прозу Набокова «как единый настойчивый эксперимент, ставящий своей целью тщательно исследовать условия времени и пространства» (с. 190), но все-таки у Набокова есть еще многое другое. Теоретическая основа книги очень узка. В европейской культуре сон рассматривался как взаимопроникновение видимого и невидимого миров, наверное, начиная с Гомера; Барабтарло вспоминает только теорию Флоренского. Причем будущее, на которое человек надеется (или которого стремится избежать), — реальность, влияющая на сон так же, как любая другая, и отсылки Флоренского к потустороннему миру излишни. Между тем Барабтарло ищет чудесные совпадения, показывающие способности Набокова заглянуть в будущее. В 1916 г. Набоков видел во сне дядю, который недавно умер, завещав ему большое состояние. Дядя обещал вернуться как Гарри и Кувыркин. Через сорок два года кинематографическая фирма Гарриса и Кубрика частично компенсировала немалой суммой за фильм по «Лолите» потерю этого состояния при революции (с. 39). Но при огромном количестве дат, упомянутых в текстах и письмах склонным к подробностям Набоковым, нет ничего удивительного, что какие-то из них со-

впали с датой его смерти. И нетрудно сложить «инстантограм» из «мгновения» и «телеграммы» по-английски, у Набокова это средство связи, а не публикации изображений. А слово «модем» и вовсе относится к «модернизированным демократам», а не к электронике. О специальных знаках для выражения эмоций задумывались многие задолго до Набокова. Многие ученые и фантасты предсказывали вид планеты Земля из космоса. Сопоставлять исследовательницу Набокова Марию Маликову с «красным монархистом» полковником Маликовым из рассказа «Double Talk» (с. 203—204) — слишком большая натяжка. А предсказание Набоковым миграции бабочек-голубянок из Азии в Америку — наука, не ясновидение. У Набокова-писателя и Набокова-ученого достаточно реальных заслуг, чтобы приписывать еще и мистические.

Было бы интересно сравнить набоковские записи с записями снов других авторов. Например, А. Ремизов свои

сны неоднократно публиковал, они сопоставимы с другой его прозой, сон скорее выглядит еще одной мотивировкой чудесных событий. Близкие люди там отсутствуют.

Воспроизведенные в книге фотографии карточек, на которых Набоков вел свои записи, малы, учитывая, что это рукописный текст на английском. Возможно, лучше было бы повернуть их набок, что дало бы возможность существенно увеличить размер. Сейчас же они играют только роль иллюстраций, не позволяя хотя бы в каких-то случаях проверить перевод.

Ведь Набоков действительно требует перечитывания, то есть возвращения во времени. «Превращение ничего в нечто не может быть постигнуто человеческим умом» (с. 191) — записал Набоков в дневнике в 1951 г. Характерно, что речь здесь не о смерти, превращении нечего в ничто, а о творчестве.

*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

## Упражнения в искусстве репаративности:

ПАРАДОКСЫ БЛИЗОСТИ В КОНФЕРЕНЦИЯХ

2020—2021 ГОДОВ

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_403

За последние полтора года замкнутое пространство из геометрической и геополитической абстракции превратилось в новую данность, которую мы должны принять, чтобы сохранить за собой возможность жить, работать и учиться. Но понимание того, что от способности оставаться в четырех стенах зависит едва ли не наша жизнь, не спасает от боязни тесноты, а также эмоциональной клаустрофобии как реакции на подавляющую близость других тел, с которыми нам приходится делить минимальное жизненное пространство. Провоцируя эти страхи, пандемия вынудила нас признать, что право свободно устанавливать и снимать границы — привилегия менее тревожных времен и что пока нам не остается ничего иного, кроме как словом и делом доказывать свою способность работать дальше — в реальности, где досуг и труд, угроза и интимность, память о катастрофах прошлого и антиутопические фантазии постоянно подменяют друг друга.

Этот обзор — попытка рассмотреть перечисленные вопросы на материале онлайн-конференций, проходивших в этом и прошлом году в университетах и культурных институтах Германии, России и США. На выбор конференций главным образом повлияла испытываемая мной потребность посещать в этот период те мероприятия, с которыми я, русскоязычная аспирантка немецкого университета, настигнутая пандемией за две тысячи километров от семьи и друзей, могла бы соотнести себя не только интеллектуально, но и экзистенциально, то есть через частный опыт жизни среди тел, отделенных от меня лингвистическими, культурными, религиозными различиями, но все же разделяющими мое безотчетное знание, каково это — жить в этом месте в конкретное время. Именно этой потребностью объясняется пристальное внимание обзора к темам родины и дома, постмиграции, аффекта, близости.

Может ли теория проникать в приватное пространство и влиять на то, как мы взаимодействуем с Другим, недостижимым для нас мыслительно или эмоционально? При осмыслении этого вопроса и озвученных тем я опираюсь на концепцию репаративного чтения (англ. *reparative reading*) американской феминистки Ив Кософски Седжвик, одной из первых обратившей внимание на то, что по боль-

шому счету существует две модели взаимодействия с дискурсом Другого<sup>1</sup>. Первая параноидальная модель взаимодействия или чтения восходит к критической традиции «герменевтики подозрения»<sup>2</sup> и строится на убеждении, что Другой как объект изучения (в работе Поля Рикера, в которой изложены базовые принципы герменевтики подозрения, этими Другими выступают Маркс, Ницше и Фрейд) всячески пытается отвлечь внимание читателя от действительных обстоятельств и мотивов, побудивших его к созданию того или иного философского высказывания.

Вторым источником при описании параноидальной модели чтения для Кософски Седжвик являются работы Мелани Кляйн о механизмах расщепления в детской психике. Соединив посылки, на которых основаны оба рассуждения, а именно: мысль Рикера, что для разоблачения Другого нужно мыслить как Другой, и предположение Кляйн, что сознание всегда пытается защититься от неопределенности, — Кософски Седжвик приходит к выводу, что при параноидальном чтении субъект интернализирует негативный образ Другого, чтобы, сверяясь с этой психологической проекцией, предугадывать ход мыслей, опережать выпады и раскрывать заговоры воображаемого врага.

Параноидальному чтению Кософски Седжвик противопоставляет репаративную модель, в основе которой лежит принципиально иная логика производства знания: в то время как параноик претендует на всеохватывающее и универсальное представление о Другом (эта всеохватность лишь психологическая иллюзия, результат совпадения самоисполняющегося пророчества), субъект в репаративной позиции приступает к чтению знаков дружости без подозрений и ожиданий и, как следствие, на каждом шагу наталкивается на что-то, что ускользает от его понимания, — «фрагменты желаний, возвращающиеся к нам неизвестно откуда», чтобы разрушить заученную практику линейного толкования<sup>3</sup>. Но вместо того чтобы отвергать или демонизировать смысловой и аффективный «излишек» знака, Кософски Седжвик предлагает рассматривать его как неисчерпаемый в своем значении сигнал, откликаясь на который субъект открывается навстречу удовольствию и непрогнозируемому переживанию близости с Другим.

Выбор в пользу определенной модели чтения напрямую зависит от того, с каким действием теоретик связывает надежды на преодоление той или иной проблематичной ситуации.

## Дом

«Дом — место, где все остается таким, каким никогда не было» — под таким названием с 3 по 5 декабря 2020 года проходила конференция, организованная Эйнштейновским форумом (Потсдам, Германия), участникам которой было предложено поразмышлять о доме как фантазии, порождаемой естественной человеческой потребностью в укромном месте, способном защитить от любой, внешней и внутренней, воплощенной и невидимой опасности. От того, останется ли родина оплотом покоя или, напротив, окажется площадкой военных действий и приютом

- 
- 1 *Kosofsky Sedgwick E.* Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You // *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity.* Durham, London: Duke University Press, 2003. P. 123–153.
  - 2 *Ricoeur P.* Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation. New Haven; London: Yale University Press, 1970. P. 32.
  - 3 *Ritchie M.* Regurgitative Reading // *Capacious: Journal for Emerging Affect Inquiry.* 2018. Vol. 1. No. 3. P. 27.

для Другого, напрямую зависит, какую оценку получит исторический период, будет ли он осмыслен как благополучный или бурный и драматичный. Но что лежит в основе этого осмысления и чем обусловлены его притязания на легитимность? Отталкиваясь от этих вопросов, организаторы конференции выдвинули на первый план негативные аффекты, возникающие в «кризисный» период: страхи, тревоги, стыд, ненависть, — чтобы нащупать в ситуации кризиса тот внутренний предел, за которым, возможно, лежит новое понимание дома.

С некоторой долей условности доклады участников конференции можно разделить на две группы, в зависимости от того, какие цели они ставили перед собой при взаимодействии с проблематикой конференции. Докладчики в первой, «критической» группе — писательница *Мария Сесилия Барбетта*, искусствовед *Бритта Хохкирхен*, германист *Натали Мозер*, литературовед *Аня Эстерхельт* — стремились указать на то, за счет каких культурных механизмов отрицания и практик воображения существует идеалистическое понимание дома как пространства свободного от всего чужого, к каким нечеловеческим агентам оно также применимо и на каких мыслительных, а также культурно-исторических предпосылках держится антагонизм родного дома (нем. *Heimat*) и бездомности (нем. *Heimatlosigkeit*).

В частности, важным представляется вывод доклада Ани Эстерхельт *«Дом и классовая борьба. Дальнейшая судьба исторического концепта дома в современности»* о том, что современное понимание дома имеет вполне определенное социокультурное происхождение — оно восходит ко второй половине XIX века и является, как и буржуазная семья, продуктом зрелого капитализма. По этой причине дом как эмоционально нагруженное понятие обретает привычные нам черты лишь через соотнесенность с частной жизнью среднего класса. Примерно в это же время, продолжает Эстерхельт, дом начинает активно использоваться в качестве инструмента классовой и социальной дифференциации населения: будучи противопоставленной космополитизму аристократии, с одной стороны, и бездомности низших классов — с другой, привязанность к родине выступала одним из важнейших эмоциональных критериев принадлежности к среднему классу.

В докладе Натали Мозер *«Om "Heimat Berlin" до "Dr. Heimat". Нарративы происхождения и прибытия в современной немецкоязычной литературе»* основное внимание было уделено проблеме изобразимости дома в современной словесности. Отталкиваясь от двух автобиографических текстов — романа Яна Брандта *«Дом за городом / Квартира в городе»* (2019) и *«Происхождения»* (2019) Саши Станишич, Мозер стремилась показать, что ни одна из устоявшихся повествовательных схем не может в полной мере отразить сложный опыт обладания домом в наши дни. Тексты Брандта и Станишич служат для Мозер примером того, как по-разному литература может работать с двумя нарративами, традиционно используемыми для повествования о родном доме, — нарративами прибытия и происхождения. Так, Брандт рассказывает об обретении дома как о приключении, начало которому кладет переезд героя из сельской местности в город. В то же время Станишич отказывается видеть в фигурах прибытия и происхождения две отдельные, противопоставленные друг другу модели опыта. Организуя повествование сценически, Станишич постоянно сталкивает обе нарративные схемы, заставляет их подрывать и обнажать пределы достоверности друг друга, тем самым побуждая читателя активно соучаствовать в соединении разнородных повествовательных элементов в воображаемое, протяженное в пространстве единство.

Наконец, Бритта Хохкирхен в докладе *«Выставка "дома"? О проблеме принадлежности в искусстве»* предлагает исследовать дискурс о родине и доме как частный случай взаимодействия с «проблемой отношения» в рамках современности, в которой национальная, религиозная, классовая, профессиональная принад-

лежность не является чем-то само собой разумеющимся. Под этим углом зрения выясняется, что обладание родиной или родным домом определяет не только человека, но и произведение искусства. Какое искусство считается бездомным, а какое нет, по мнению Хохкирхен, напрямую зависит от того, где выставляются его предметы: в галереях, в которых ни один экспонат не задерживается дольше, чем на время проведения выставки, или в пространстве национальных музеев, в которых постоянные коллекции хранятся и выставляются «как у себя дома». При этом кажется, что логика передвижения предметов искусства также может быть описана через отсылки к происхождению (тому, к какой частной или музейной коллекции принадлежит экспонат) или прибытию (тому, в каких выставках принимал участие экспонат). Однако, в отличие от Мозер, Хохкирхен интересуется не столько то, можно ли ответить на вопрос «Что является родиной бездомного (индивида или предмета искусства)?», сколько то, почему этот вопрос задается. Сравнение обеих выставочных систем позволяет Хохкирхен показать, что ставки в разговоре о родине искусства довольно высоки: в конечном итоге речь идет не столько о выяснении пространственных ориентиров, сколько о попытках фиксировать интерпретацию произведения посредством влияния на его пространственную мобильность.

Вторую, «терапевтическую» группу докладов составили те выступления, в которых исследователи пытались обозначить возможности и пределы трансформации проблематичных понятий и организованных вокруг них практик. Внутри этой перспективы участники конференции занимались изучением индивидуальных значений понятия «дом», а также пределов их примиримости друг с другом; изучением его психологического измерения и поиском новых инструментов репатриации, поиском точек опоры между локальным патриотизмом, популизмом и ксенофобией. Однако на фоне мировых событий последних полутора лет особое внимание обратил на себя доклад *Сюзанны Шарновски «Уйти, чтобы прийти. Дом, место и привязанность до, во время и после коронавируса»*. Больно ударив по идеалу безграничного, глобально связанного мира, в котором люди не привязаны к месту своего происхождения, пандемия в то же время способствовала соотношению абстрактного понятия с конкретным физическим пространством. Так, в начале прошлого года пребывание дома стало восприниматься как акт солидарности и гражданского самосознания, а эмпатия и забота о ближнем приобрели большую значимость, чем саморазвитие или индивидуальная свобода передвижения. На фоне ренессанса, который пережил концепт родного дома и края во время первой волны пандемии, европейцы с готовностью откликнулись на призывы политиков и средств массовой информации открывать для себя красоту родных мест.

С другой стороны, в цифровом пространстве обозначились безграничные возможности развлечений, общения и потребления. Стремительное развитие цифрового мира («мира не-мест»), на первый взгляд, должно было пойти вразрез с физически конкретным истолкованием родного дома. Тем не менее нарастающая виртуализация практик общения, работы, учебы привела к тому, что во время второй волны пандемии особое значение приобрели частная домашняя среда и атмосфера домашнего уюта, заставив экспертов говорить о появлении нового стиля жизни — хюгге, или бидермайера времен коронавируса. За смещением акцента с родины (нем. *Heimat*) как символического пространства, создаваемого воспоминаниями и эмоциями, на предельно объективированный мир частного дома (нем. *Heim*) с наполняющими его предметами и практиками наведения уюта, стоит защитная реакция общества на ускользающую от контроля реальность и утрату телесной осязаемости общения. Однако верность принципу «нет места лучше дома» (нем. *Trautes Heim, Glück allein*) опасна тем, что в этом доме может не найтись места для солидарности с Другим и готовности искать ответы на неудобные, но важные вопросы.

Конференция Эйнштейновского форума продемонстрировала, что даже в чрезвычайных условиях пандемии одну из своих главных задач участники академического дискурса продолжают видеть в повышении восприимчивости общества к парадоксам собственного существования, а также в избавлении общества от приятных, но чреватых впоследствии разочарованием иллюзий, которыми оно маскирует то, что не может изменить. Но подобная расстановка приоритетов далеко не однозначна, и чему именно гуманитарное сообщество должно отдать предпочтение при обсуждении пределов таких понятий, как дом, угроза, кризис — трезвому описанию скрытых противоречий или попыткам вникнуть, вчувствоваться в то, на что критик привык реагировать с недоверием, — этот вопрос открыт.

## Постмиграция. Реклейминг

Повод рассуждать над этим вопросом также дает онлайн-конференция Гамбургского университета «*Reclaim! Постмигрантские дискурсы присвоения*», прошедшая 17–18 сентября 2020 года. Название этого мероприятия отсылает к дискурсивной практике реклейминга (от англ. *reclaim* ‘требовать обратно, возвращать себе’), то есть присвоения дискриминируемой группой слова, служившего инструментом угнетения с целью его реконтекстуализации и создания для этого слова водущевающих и мобилизующих (англ. *empowering*) коннотаций.

В центре конференции Гамбургского университета стоял вопрос о том, можно ли распространить практику реклейминга на другие области общественной жизни и на более крупные единицы дискурса. В частности, последний, лингвистический аспект проблематики интересовал *Себастиана Ширрмайстера*, обратившегося в докладе «*Re-Claiming German(y): Практики присвоения у Деборы Фельдман и Томера Гарди*» к вопросу о том, какие аффекты могут сопровождать реклейминг и какими ресурсами располагает литература, чтобы превратить художественный прием, основанный на риторической переработке грамматических и лексических отклонений от стандартного варианта немецкого языка, в этическую позицию и диспозицию. В своем рассуждении Ширрмайстер опирался на два текста, написанные авторами еврейского происхождения на неродном для них немецком языке, — автобиографический роман Деборы Фельдман «Примирение» (2017) и «Ломаный немецкий» (2016) Томера Гарди. Поводом для их сопоставления послужили не просто многочисленные пересечения в биографиях Фельдман и Гарди, а фундаментальное сходство их нелитературных жизней: то, что Фельдман и Гарди входят в немецкоязычную словесность как потомки изгнанных из нацистской Германии евреев с целью вновь обрести отобранные культурные корни и право голоса, но уже на чужом для них языке. Ширрмайстер уточнил, что в борьбе за право называть немецкий язык своим Фельдман и Гарди используют совершенно разные средства: Фельдман, родной язык которой идиш, постоянно возвращается к аналогиям между немецким и идишем и с удовольствием останавливается на тех моментах в повествовании, в которых ее личную смесь языков, немецкий идиш, другие воспринимают как диалект. «Прощение» пишется по мере того, как Фельдман все лучше и лучше осваивает немецкий — отследить ее успехи в учебе позволяет сам текст романа, в котором все чаще появляются немецкие слова. Гарди, напротив, не изучает немецкий, а сразу начинает писать на нем, точнее, на своем собственном варианте немецкого языка, который он усвоил на слух и устно в общении с другими мигрантами в мультикультурной столице Германии. В небольшой книге Гарди нет ни одного предложения, отвечающего нормам стандартной грамматики, однако абсолютная «ломаность» этого языка не только не препятствует пониманию, но и делает возможным

появление по-настоящему уникального текста, в котором риторика и иностранный акцент, сложный художественный расчет и ошибка неотделимы друг от друга.

Другой плоскостью присвоения также может стать физическое пространство, в котором постмигрантские субъекты сосуществуют с теми, кто утвердил в дискурсе свое притязание на ту или иную территорию как первостепенное. В этой плоскости особый интерес представляют доклады *Феликса Лемппа* и совместное выступление *Яры Шмид* и *Юли Тиманн*. Лемпп обращается к спектаклю «Вовсе не здесь? Мы здесь!» Николаса Штеманна, поставленному в Гамбургском театре по пьесе Эльфриды Елинек «Опекаемые» (2013), чтобы исследовать, чем обусловлена изобразимость мигрантского опыта в сценическом пространстве. Смогут ли герои пьесы, беженцы (роли которых в постановке Штеманна исполняли непрофессиональные актеры, имевшие или имеющие статус беженца), вернуть себе (нем. *reclaimen*) местоимение «мы» и с его помощью войти в новые символические порядки языка и общественной сферы, отмечает Лемпп с опорой на политическую теорию пространства Ханны Арендт, напрямую зависит от того, удастся ли им, став зримыми на сцене, продемонстрировать способность действовать самостоятельно и автономно. Штеманн предоставляет хору беженцев такую возможность, побуждая исполнителей свободно работать с текстом: так, во втором акте спектакля хор выступает вперед и принимается скандировать отдельные пассажи пьесы Елинек, сначала по тексту, а затем — все больше и больше отдаляясь от него, меняя слова местами, вольно переводя сказанное на другие языки и, наконец, вовсе отделяясь от источника. Своеобразную кульминацию этой импровизации образует момент, когда участники хора начинают вплетать в речь рассказы о собственном опыте бегства в Европу, тем самым разрушая единство и собирательность категории «беженцы». Тем не менее совершаемая в этот момент трансформация сценического пространства, отмечает Лемпп, чрезвычайно мимолетна: она сходит на нет по мере того, как исполнители, подчиняясь динамике сценического действия, снова начинают выступать как единый хор, — и потому встает вопрос, в какой мере инсценируемая в театре способность беженцев действовать может быть перенесена во внетеатральный, городской контекст и закреплена в нем.

С городским пространством также непосредственно связан совместный доклад *Яры Шмид* и *Юле Тиманн* «*Они фланируют в знак протеста. Женское фланирование как контрдвижение*», в котором исследовательницы рассматривают женское фланирование как новую социальную практику, форму протеста, под знаком которого фланерки (фр. *flâneuse*, в противоположность мужской форме *flâneur*) добиваются превращения объектов наблюдения (цигендерных белых женщин, а также всех субъектов, которые не опознаются как однозначно белые мужские субъекты) в активно осваивающих город агентов. К размышлению над этой практикой авторов доклада подтолкнула интернет-дискуссия о том, что бы сделали женщины всего мира, если бы в 9 часов вечера всем мужчинам был бы объявлен комендантский час. Множество незнакомых друг с другом женщин оказались солидарны друг с другом в желании иметь возможность просто гулять в темное время суток одной, не испытывая страха за собственную жизнь и не нуждаясь в том, чтобы каждую секунду быть готовой к отпору. В своем докладе Шмид и Тиманн обратились прежде всего к литературным текстам, содержащим попытки заново открыть фланера, традиционно соотносимого с именами Шарля Боддера, Вальтера Беньямина, Роберта Вальзера, как женскую авторскую фигуру, а также осмыслить, какие формы совместного действия могут появиться благодаря такой приватной, но в то же время разделяемой многими фантазии.

Исследовательницы не формулируют однозначного вывода, однако именно он позволил бы прояснить один из самых острых вопросов в разговоре о реклейминге,



а именно: то, чем для дискриминируемого субъекта является возвращенное «наследие» — орудием возмездия или реликвией памяти? и что побуждает субъекта к реклеймингу, — ressentiment или жажда общения и жизни?

В очередной раз драматизируя противостояние двух теоретико-интерпретативных оптик, можно предположить, что параноидальная критика поставит участницам движения в заслугу, что они предвосхищают маневры того, кто стремится присвоить себе физическую и дискурсивную власть над пространством как средой совместного обитания белых и не белых, мужских и не мужских, цисгендерных и иных тел. В то же время репаративная критика увидит в сложившейся ситуации новую, спонтанно возникшую структуру отношений, в которых на первый план выходит не аскеза и самопожертвование во имя борьбы против общего врага, а гедонистический потенциал сестринства и солидарности — и в не меньшей степени любопытствующую открытость навстречу Другому, готовность к зрительному, вербальному, тактильному или ольфакторному контакту с ним и осознанию того, что внушающий страх незнакомец амбивалентен, то есть жесток и беспомощен, доброжелателен и враждебен одновременно.

Последнее открытие, пишет Кософски Седжвик с опорой на Кляйн, неизбежно связано с эмоциональным дискомфортом, окрашено чувством стыда за свою подозрительность и, в конце концов, неопределенность. Но именно эти негативные аффекты позволяют избежать ложной идеализации репаративной позиции (в противном случае она бы превратилась в структурного двойника параноидальной герменевтики) и сохранить за критическим субъектом возможность свободного передвижения между паранойей и депрессией, предвосхищением боли и завороченностью видом чужой, проживаемой отдельно от него жизни. В конце концов, продолжает Седжвик, ни одна из этих позиций ничуть не ближе к истине, чем другая, и «в мире, полном потерь, боли и угнетения обе эпистемологии, скорее всего, основаны на глубоком пессимизме: репаративный мотив поиска удовольствия... происходит... только с достижением депрессивной позиции»<sup>4</sup>. Трудно не согласиться с этим утверждением при виде того, как в описанной Шмид и Тиманн акции меланхолические тексты Беньямина и Вальзера дают импульс к страстному проявлению витальности через физическое движение, образование спонтанных сообществ, дезориентирующее столкновение настоящего и прошлого, литературы и жизни.

## Аффект

Также нередко негативные аффекты обнажают противоречия в представлениях сообщества о самом себе и объединяющих его ценностях. Изучению подобных аффектов, возникающих в связи с понятием родины, была посвящена онлайн-панель «*Чувствительные места: эмоциональные переживания в современной памяти о войне*» (15 июля 2020 года), организованная Центром изучения культурной памяти и символической политики в рамках конференции «*Изучение коммеморации 75-летия Победы*». Участникам панели, докладчикам и дискуссантам было предложено поразмышлять о роли аффективности в практиках коммеморации Великой Отечественной войны, об амбивалентности сопровождающих их аффектов, о том, каким образом эта сложная чувствительность способствует образованию новых связей между людьми и надындивидуальными субъектами.

Столь значимое для репаративной критики, равно как и для исследований аффекта, упразднение границы между субъектом и объектом, личным и коллектив-

4 Kosofsky Sedgwick E. Op. cit. P. 138.

ным прослеживается в докладе *Екатерины Мельниковой «Аффективная коммеморация и чувствительные места памяти»* в движении от вопроса «Является ли аффективность природным свойством памяти и воспоминаний?» — к предварительному выводу, что продуктивнее говорить не о разных проявлениях чувствительности в отношении к прошлому, а о различных, подвижных свойствах повествования о прошлом. В своем докладе Мельникова провела сравнение между двумя интервью, демонстрирующими два противоположных принципа отношения к прошлому: в первом случае исследовательница рассматривала интервью с участницей акции памяти, передавшей городскому музею дневник своего деда, во втором — интервью с руководительницей поискового отряда, рассказывавшей о том, как она начала заниматься поиском. Несмотря на то что в обоих интервью речь идет о практиках, осмысляющих прошлое как нечто рукотворное, их эмоциональный тон различен: первой собеседнице было важно подобрать такие речевые средства, которые соответствовали бы возвышенной эмоциональности описываемого момента — момента, когда она нашла тетрадь с записями и смогла распознать почерк деда; об особом, эмоциональном отношении женщины к этому воспоминанию, по словам Мельниковой, в конце концов свидетельствовала ее сложная, выразительная и образная речь. Второе интервью содержит пример противоположного, неэмоционального отношения к прошлому, проявляющегося в простом, безыскусном языке и спокойных интонациях. Однако больше, чем речевая лапидарность, Мельникову поразило построение этого рассказа: в нем не было никаких переломных моментов, способных объяснить решение собеседницы возглавить поисковый отряд. По выражению Мельниковой, во втором интервью «момент трансформации — начало поиска — встраивалось в простую линию жизни».

Более пристальное внимание к противоречиям частной и коллективной памяти о Великой отечественной войне и к возможным реакциям на эти противоречия уделяют доклады *Дарьи Хлевнюк «Вклад лагеря в победу. Тема ВОВ в российских экспозициях о репрессиях»* и *Михаила Мельниченко «Между досугом и тетоягу activist: работа волонтеров проекта “Прожито” с дневниками военного времени»*. Хлевнюк обратилась к конфликту между нарративами о Великой Отечественной войне и политических репрессиях, связь между которыми ощущается в постсоветское время как несомненная, но неоднозначная: несмотря на то что события происходили в один и тот же период, участие в войне и осуществление политических репрессий ощущаются как эмоционально разнонаправленные и с трудом согласуемые друг с другом события. Большинство публичных попыток связать оба сюжета моментально обнаруживают нехватку слагающей убедительности и, как правило, приводят к расколу общества на тех, кто готов остановиться на том, что ГУЛАГ был необходим для победы в войне, и на тех, кто продолжает возвращаться к вызывающей связи этих событий. Во всех российских регионах, в которых когда-то находились политические лагеря, встают вопросы о том, как реализовать эту связь, о том, какой повествовательный тон мог бы резонировать с героико-эпическим и трагическим сюжетом постсоветской памяти, и о том, наконец, стоит ли стремиться к примиряющей развязке конфликта. В порядке предварительного итога Хлевнюк отмечает, что во многих коммеморативных пространствах, работающих с постсоветской памятью о сталинских репрессиях, можно наблюдать попытки создать новое измерение памяти о политических заключенных как о героях, внесших свой вклад в победу. И все же вопрос, как будут сочетаться эти истории в дальнейшем, открыт, поскольку аффективные сдвиги между ними могут привести к тем результатам, для осмысления которых у исследователей еще нет моделей описания.

Как отмечалось ранее, репаративная критика по определению не может оправдать ожидания тех, кто видит в ней средство для преодоления «неудобной» амби-

валентности Другого. Главный ее посыл состоит в разрушении того, что американский исследователь Сильван Томкинс назвал монополистической теорией аффекта, то есть такой стратегии интерпретации коммуникативных ситуаций, при которой субъект заставляет Другого реагировать прогнозируемым образом и подтверждать уже сложившееся мнение о нем. О том, насколько болезненным может быть разрушение монополистической, параноидальной теории аффекта, косвенно свидетельствуют факты, представленные Михаилом Мельниченко в его докладе о волонтерах проекта «Прожито». По словам Мельниченко, всех добровольцев, участвующих в работе с корпусом личных дневников, можно условно разделить на четыре группы: людей, которые приходят в проект за досугом и не имеют никаких представлений о дневнике как материальном источнике; исследователей, интересующихся определенной тематикой; людей, заинтересованных в общении, и, наконец, идейных участников, присоединяющихся к проекту, чтобы исполнить долг памяти. Оценивая производительность каждой категории, Мельниченко приходит к выводу, что представления о долге памяти дают в волонтерстве меньшие результаты, чем нацеленность на организацию досуга, так как идейные участники, как правило, не остаются в проекте надолго. Дело в том, поясняет докладчик, что люди, приходящие в «Прожито» за подтверждением своей интерпретации событий 1941—1945 годов, теряют волю и интерес к добровольческой работе, когда дневник сталкивает их с обратной картиной военных действий и жизни в тылу.

Если, как позволяет заключить доклад Мельниченко, в основе паранойи лежит теория, то можно ли утверждать, что любая теория параноидальна, то есть, с одной стороны, что она неизбежно расщепляет изучаемые объекты на хорошую и плохую сторону, а с другой стороны, что ее существование — вызов другим теориям?

## Автотеория. Множественное «я»

Последний вопрос вдохновлен не только выступлением Мельниченко, но и семинаром «*Теоретизируй себя: Автотеория и психоанализ*», проходившим в рамках ежегодной встречи Американской ассоциации сравнительного литературоведения (American Comparative Literature Association) с 8 по 11 апреля 2021 года<sup>5</sup>. Участникам семинара предлагалось поразмышлять о том, как соотносятся между собой автотеория и психоанализ, а также о том, как вернуть обе дискурсивные практики самоанализа к общим, подавленным и неоднозначным истокам. Такая постановка вопроса обусловлена тем, что, с одной стороны, психоанализ со времен Фрейда имеет тенденцию вытеснять автотеоретичность и автобиографичность производимого им знания, а с другой стороны — тем, что такие «канонические» автотеоретические писатели, как Мэгги Нельсон, Крис Краус, Поль Пресьядо, одновременно опираются на психоаналитическую теорию и сопротивляются ей, как будто новорожденный жанр не может обойтись без отрицания психоанализа.

Конференция открылась докладом *Кэролайн Лобендер «Говори за себя: Психоанализ, Автотеория и множественное»*, цель которого — через параллельное чтение «Толкования сновидений» Фрейда и «Аргонавтов» (2015) Мэгги Нельсон проследить за тем, как автотеория вырабатывает новое понимание субъекта. Опираясь на наработки фрейдовского психоанализа, и в частности на теорию расщепленного

5 Подробнее об автотеории и первой монографии, посвященной этой теоретической оптике, см.: *Яковец А.* Рец. на кн.: Fournier L. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* — Cambridge, MA: The MIT Press, 2021. — 320 p. // Новое литературное обозрение. 2021. № 171. С. 364—367.

субъекта (англ. split subject), современная автотеория делает шаг навстречу теории «множественного «я»» (англ. plural self). На примере «Аргонатов» Лобендер показывает, что стремление представить «я» как плюралистичное не в последнюю очередь мотивировано этико-политическим желанием автотеории обратить внимание на то, какую роль Другой (точнее, Другие) играет в становлении субъективного опыта индивида. Это желание в буквальном смысле формирует автотеоретический текст, который растворяет голос автора в бесконечных цитатах и отсылках к философским и психоаналитическим работам, в частности к текстам Зигмунда Фрейда. В этой связи встает вопрос о том, может ли автотеория как теория множественного «я» обойтись без цитирования текстов, авторы которых не разделяют столь широкого и гибкого понимания субъектности? И если да, то что позволяет автотеории сохранить непредвзятость по отношению к психоанализу?

По мнению докладчицы *Ким Коутс*, высказанном в выступлении «*Революционизируя психоанализ: Феминистические квір-автотеории*», психоанализ сам оберегает автотеорию от параноидального отрицания всего, что не согласуется с ее пониманием идентичности. При этом Коутс понимает под психоанализом не столько дискурс, циркулирующий в практиках письма и чтения, сколько устную психоаналитическую работу, совершаемую аналитиком в присутствии пациента. В своем рассуждении Коутс отталкивается от опыта Поля Б. Пресьядо, автора важнейшего для автотеории текста, «телесного эссе» (англ. body essay) «*Testo Junkie: секс, наркотики и биополитика*» и постоянного пациента психоаналитиков. Свидетельства Пресьядо важны для Коутс, в первую очередь по той причине, что в ходе психоаналитических сеансов небинарный философ заставлял аналитиков отступить от диагностических протоколов, предназначенных для гендерно-конформных пациентов, и выработать для него новый тип психоаналитического дискурса — квір-психоанализ (англ. queer-psychoanalysis).

На диаметрально противоположных посылах строился доклад «*Неавтофикшн: Жанр, гендер и отрицание автотеории в Testo Junkie*» *Натана Дугласа*: в понимании этого исследователя уникальный репаративный потенциал автотеории обусловлен тем, что в ее основе лежит психоаналитическое отрицание — и отрицание психоанализа. Об отрицательности своего авторского замысла Пресьядо заявляет уже в первой фразе вступления: «Эта книга не автофикшн». При этом Дугласа интересует не столько сознательное намерение отрицать и переписывать предшествующие практики автофикционального повествования, сколько еле слышное и, возможно, бессознательное эхо другого отрицания, о котором Фрейд пишет, что оно несет в себе возможность обойти психическую цензуру и вступить во взаимодействие с частью вытесненного представления. Раскрепощающий эффект отрицания ощущается и в напористом движении мысли Пресьядо, стремящейся на ходу охватить, измерить и в то же время отменить границы рождающегося здесь и сейчас способа письма: «Эта книга не автофикшн. <...> Телесное эссе. Фактически литература. Если утрировать, это соматополитическая литература, теория себя, или автотеория»<sup>6</sup>.

Несмотря на то что с момента первой публикации «*Testo Junkie*» прошло уже тринадцать лет, текст Пресьядо продолжает занимать особое место в ряду других автотеоретических текстов. Причиной тому, как можно заключить из доклада Дугласа, — предельная последовательность Пресьядо в исследовании продуктивных и раскрепощающих возможностей отрицания в условиях «фармакопорнографического режима», при котором телесность, сексуальная и гендерная идентичности

6 *Preciado B. Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the pharmacopornographic era.* New York: The Feminist Press, 2013. P. 11.

являются производными технологий дискурса, медицинского и психоаналитического вмешательства, биохимического и биополитического производства. Таким образом, именно психоанализ и смежные практики определяют то, какая сексуальность считается доступной для понимания и приемлемой, а какая нет. Наделяя тело специфическим для гетероцентристского социального контракта сексуальным желанием, психоанализ, по мнению Пресьядо, превращает его в фетиш, то есть в то, что скрывает болезненную утрату желанного объекта, — сверхчувствительного эрогенного тела, способного быть маскулинным и феминным, гомосексуальным и гетеросексуальным одновременно. Превратившись со времен выхода «Testo Junkie» в одного из самых цитируемых авторов квир-теории и, таким образом, своими текстами напрямую способствовал фетишизации автотеории, Пресьядо, по мнению Дугласа, соединяет в автотеоретическом письме принципы эстетического (и следовательно, поощряющего интерпретацию) и товарно-фетишистского (запрещающего всяческую интерпретацию) производства знаков и тем самым делает жанр автотеории одним из возможных посредников самого сокровенного знания психоанализа: не то, что каждый акт чтения является актом письма, или наоборот, а то, что письмо и чтение неизбежно возвращают нас к фетишу как «месту отсутствия» (англ. place of lack) и исходной точке знания, в которой, говоря словами Делеза, «еще можно было [наивно] верить» в то, что мы когда-нибудь обретем объект сокровенного желания<sup>7</sup>.

Наконец, в последнем докладе конференции, «Совместимые извращения: Эротизация отращения в автотеории Мэгги Нельсон», Эрика Галиото предложила применить к отношениям автотеории и психоанализа психоаналитическое понятие «экстимность». В лакановском психоанализе термин «экстимность» (фр. extimité, образовано от фр. extrémité 'край, граница, предел' и intimité 'интимность, близость') используется для описания парадоксального, децентрированного равновесия между внутренним и внешним в психической реальности. Так, экстимным по отношению к субъекту является Другой как интернализированное средоточие чуждости, или бессознательное как дискурс Другого, одновременно существующий благодаря и вопреки желаниям, страхам и намерениям «я». Для Галиото первостепенное значение имеет тот факт, что для Лакана экстимность «существует независимо от знаков сознательной идентификации», будь то гендер, сексуальность или приверженность определенной школе культурного анализа. Развивая это утверждение, Галиото в первую очередь следует за автотеоретическим первоисточником, «Аргонавтами» (2015) Мэгги Нельсон, рефлексизирующим как на уровне сюжета, так и через эксперименты над формой над пересечениями между «я» и Другим, пронизанностью границ, составляющих индивидуальный психический опыт, а также тем, что Нельсон называет «совместимыми извращениями» (англ. compatible perversities), то есть «бесконечной способностью [субъекта к перевоплощению], проявляющейся в практиках совместной вовлеченности в состояния, которые не укладываются в пределы лишь сознательной символической самоидентификации». Рискну предположить, что внимание к подобным областям опыта, в которых субъект вступает в бессознательный, преобразующий резонанс с чем-то отличным от него, позволяет лучше понять то, что репаративная критика и автотеория противопоставляют герменевтике подозрения, — их стремление отдать должное той части идентичности, которая не является собственностью субъекта, то есть тому внутреннему имуществу, которым он владеет сообща с кем-то еще — с близкими и чужими, живыми и уже умершими людьми.

---

7 Deleuze G. Coldness and Cruelty. New York: Zone Books, 1991. P. 31.

На фоне обвинений в нарциссизме, раздающихся сейчас в адрес автотеории с той же частотой, что и ранее — в адрес психоанализа, особенно хорошо виден тот момент, в котором оба направления анализа остаются солидарными от начала и до конца, а именно: то, что самонаблюдение неотделимо от наблюдения за Другим (не в последнюю очередь в себе), а также от попыток обрести близость с этой дружостью. Возможно, именно сейчас, по мере того, как круг существующих рядом с нами тел все больше сужается, психоанализ и автотеория начинают говорить не только за себя, но и за другие теории, обозначая общую потребность в осмыслении новых форм близости.

## Близость

Эта потребность также чрезвычайно интенсивно была обозначена в серии лекций «Интимность» Берлинского института культурных исследований, проходившей с февраля по апрель 2021 года при участии философа *Жана-Люка Нанси* и культуролога *Тима Дина*.

Несмотря на то что Нанси и Дин подходят к осмыслению центрального понятия цикла с разных теоретических позиций — с феноменологической и деконструктивистской в случае Нанси и позиции квир-теории в случае Дина, — оба исследователя и автора оказываются едины в попытке осмыслить близость через конкретное проявление жизни тела. Так, Жан-Люк Нанси посвятил свое выступление аналогии «близость — это прикосновение». В лекции «*Touche-touche*» (фр. 'почти касаясь; очень близко') Нанси представил основные положения своего философского проекта, посвященного «голому существованию» тела за пределами метафизики, которые до этого были изложены в таких текстах, как «*Corpus*» (1992) и «Не тронь меня» (2003). В добавление к рассуждениям о неизбежной обоюдности (нельзя коснуться другого тела и не стать объектом касания в ответ) и трансцендентности касания (прикосновение всегда «вытаскивает» субъекта за пределы его телесного существования) Нанси уделил особое внимание коже как «органу прикосновения». Кожа, отмечает философ, не только соединяет все органы чувств, не смешивая их между собой, но и является особой чувствительной поверхностью, которая преобразует движение в аффект и тем самым гарантирует тождественность жеста и порождаемой им эмоции, внешнего и внутреннего.

На фоне пандемии особое звучание приобретает рассуждение Нанси о коже как плоскости, на которую проецируются культурные запреты на прикосновение к священному, низовому или зараженному телу. Несмотря на то что практически любое табу можно свести к универсальной формуле «Не трогать!», касание, по мысли Нанси, таит в себе возможность преодоления запрета, так как прикосновение приводит в движение и заново «изобретает» (англ. *reinvent*) тело, к которому изначально применялся запрет (в этом месте Нанси опирается на внутреннюю форму немецкого глагола *berühren* 'касаться', образованного от глагола *rühren* 'мешать' или 'поднимать со дна').

В то время как Нанси рассматривает тактильную близость с универсальной дистанции, уравнивающей пандемию с остальными периодами существования человеческого сообщества, Тим Дин, автор книги «Неограниченная близость», сформировавшей квир-теоретическое осмысление близости, исходил в своей лекции из ощущения, что «грамматика близости пережила радикальные изменения в условиях пандемии». Чтобы зафиксировать эти изменения, Дин прибег к аналогии между эпидемией, вызванной вирусом SARS-CoV-2, и началом эпидемии ВИЧ/СПИДа в 1980-х годах. Нужно сказать, что риторический прием сравнения

во многом повторяет описанную Нанси логику касания: сравнивая две вещи, мы неизбежно соединяем то, что за секунду до этого существовало отдельно друг от друга, и в то же время указываем на тот предел, за которым заканчивается их сходство. Неосознанно подчиняясь этой логике, Дин сначала указал на невероятное сходство обеих эпидемий, заключающееся в том, что в обоих случаях распространение безвредного вируса сопровождалось столь же широкомасштабным заражением общества вирусами страха и неверия. Главный симптом эмоционального заражения Дин видит в альтеризации инфекции, то есть в истолковании ее как болезни меньшинств — гомосексуалистов и наркоманов в случае ВИЧ/СПИДа и китайцев или пожилого населения в случае «короны».

Тем не менее сходство обеих эпидемий не может быть полным, так как в отличие от ВИЧ вирус SARS-CoV-2 передается воздушно-капельным путем и тем самым предполагает совершенно иную форму близости. Новая близость создается не проникающим прикосновением, а дыханием, в процессе которого мы выпускаем в себя воздух, которой только что выдохнул другой человек. Несмотря на то что последние полтора года прошли под знаком борьбы за контроль, как правило, над нежелательной респираторной близостью, ее автономность от желания субъекта таит в себе мощный политический аспект. Не случайно, отмечает Дин, общим лозунгом двух самых масштабных событий уходящих лет, протестов общественного движения «Black Lives Matter» и эпидемии коронавирусной инфекции была фраза: «Я не могу дышать». Марши протеста, прокатившиеся по США и Европе во время первой волны эпидемии, объединили вокруг себя самых разных, и в том числе нечернокожих, людей, тем самым показав, что вопреки социальным, гендерным, сексуальным и расовым различиям, в обществе присутствует острая потребность ощутить себя как единый политический организм. Откликаясь на эту потребность, респираторная политика побуждает нас искать спасение от вируса страха и паранойи в близости с окружающими телами — неосознанной и такой же естественной, как дыхание.

*Анна Яковец*

## **Цифровые платья, медицинские маски и шапка с рогами:**

КЛЮЧЕВЫЕ ТЕМЫ КОНФЕРЕНЦИЙ 2020–2021 ГОДОВ  
В ОБЛАСТИ ИССЛЕДОВАНИЙ МОДЫ

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_415

Начиная с весны 2020 года значительная часть научных конференций, как и большинство других событий на различных уровнях общественной и частной жизни, происходила в онлайн-формате. Несмотря на наши усердные попытки приспособиться к «новой нормальности» и как ни в чем не бывало планировать мероприятия, выступать с докладами и вести секции, жизнь неумолимо вносила свои коррективы, досадные и комические, — от сбоев связи до появления на экране домашних

питомцев сверхкрупным планом. Во многих областях знания пандемия, карантин, дистанционное общение, новые и обострившиеся в новых условиях проблемы, изменившиеся повседневные практики, эмоциональные реакции на происходящее и другие аспекты глобальной чрезвычайной ситуации сразу стали предметом специальной рефлексии. Не остались в стороне и исследования моды, где переопределение границ приватного и публичного, связанных с этими сферами дресс-кодов и прочих элементов самопрезентации, ношение масок, цифровые дефиле и иные явления коронавирусной эпохи дали богатый материал для изучения. В этом обзоре мы рассмотрим, какие темы для изучающих моду и одежные практики вышли на первый план в условиях пандемии и как в целом выглядели «модные» научные онлайн-мероприятия 2020—2021 годов.

Поскольку подготовка конференций (как и модных коллекций) обычно занимает многие месяцы, ряд научных событий 2020 года планировался задолго до начала пандемии, и их изначально заявленная тематика не отражала тех реалий, в которых они в итоге проводились. Другие были задуманы непосредственно в ответ на переживаемые изменения в попытке осмыслить ситуацию, в которой на тот момент еще не было ничего рутинного. Рекорд оперативного реагирования принадлежит конференции «*“The New Normal”*: гардеробные и телесные практики эпохи карантина» (10 июня 2020 года, организаторы — журнал «Теория моды: Одежда. Тело. Культура» и издательство «Новое литературное обозрение»), подготовленной за считанные недели и объединившей более 40 исследователей из 16 стран мира<sup>1</sup>. Наконец, многие мероприятия совместили «независимую» повестку с «коронавирусной», когда задуманная заранее концептуальная рамка по инициативе докладчиков спонтанно получила злободневное наполнение.

Онлайн-конференции часто сравнивают с «живыми» не в пользу первых: нам отчаянно не хватает общения «в кулуарах» за кофе; онлайн-событие может совершенно неожиданно закончиться для любого из участников по не зависящим от него техническим причинам (а когда не заканчивается, неизбежно, каким бы интересным ни было, вызывает пресловутую «усталость от зума»); слушатели порой не справляются со своими микрофонами и успевают, прежде чем модератор спасет положение, насытить чужой доклад подробностями собственной личной жизни; наконец, отдельные персонажи завели нехитрое хобби вторгаться на онлайн-мероприятия с единственной целью нарушить их ход. Однако очевидно, что встречи в дистанционном формате имеют и свои преимущества, не сводящиеся к утробной констатации, что лучше уж такие конференции, чем совсем никаких. Главное, пожалуй, это возможность не вставая с дивана в Москве поучаствовать в научной жизни Парижа или Нью-Йорка (и наоборот). До некоторой степени расширились не только географические, но и социальные границы мероприятий: отсутствие обычной в отечественном контексте волокиты с пропусками на вход в академические учреждения сделало конференции доступными для более широкого круга слушателей. И конечно, бесценны неподвластные регламенту оживленные дискуссии в чате. Чем заменить их при переходе «в реал»: обмениваться записками, использовать мессенджеры, конспектировать возникающие по ходу доклада соображения на доске или на скатерти стола?

1 Запись конференции доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL2yqN25nPtICbpCd2fEyRNTjyCUdixOQp>. Статьи по материалам докладов были опубликованы в сборнике: «Новая норма»: Гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии / Сост. Л. Алябьева. М.: Новое литературное обозрение, 2021. См. также обзор этой конференции: Демина М. Научные споры в эпоху пандемии // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2020. Вып. 58. С. 305—309.



Достоинства онлайн-формата в полной мере оценили основатели созданной в 2020 году Ассоциации исследователей одежды и тела (Dress and Body Association), ежегодные конференции которой планируется проводить исключительно с использованием видеосвязи независимо от эпидемиологической обстановки. Среди соображений, обусловивших это решение, желание снизить ущерб для экологии, наносимый международными перелетами, и стремление сделать мероприятие более доступным для участников из разных частей света. По крайней мере отчасти этот принцип удалось реализовать в 2020 году: хотя среди выступавших преобладали исследователи из Европы и США, отдельные докладчики представляли также Южную Америку, Северную Африку, Южную и Юго-Восточную Азию.

Ракурс этой первой конференции, озаглавленной «*Виртуальные одежды<sup>2</sup>: исследования тела в цифровую эпоху*», отражал «поворот к онлайн», в который мы все невольно оказались вовлечены в условиях карантина. Одной из сквозных тем в докладах и дискуссиях стало виртуальное воплощение, аватар, представляющий в онлайн-реальности компьютерного игрока, модника, примеряющего цифровой наряд, или пользователя социальных сетей, являющего себя миру в «улучшенном» виде. При этом, хотя в выступлениях речь шла о новых технологиях и связанном с их использованием специфическом опыте, многие отметили сходство этих современных феноменов с гораздо более ранними. Задолго до наступления компьютерной эры люди отождествляли себя с литературными героями, кинозвездами, персонажами комиксов, доказывая тем самым, что воображение не только древнейшая, но и мощнейшая из доступных человечеству технологий «виртуальной реальности», неизменно задействуемая в производстве идентичности.

В связи с проблематикой виртуального воплощения было бы интересно порассуждать об облике и «перформансе» исследователя на онлайн-мероприятиях. Наиболее остро стоявшая в начале карантина тема «пижамных деловых костюмов» активно обсуждалась на конференции «The New Normal»: предметом рассмотрения в докладах стало и преобладание неформального стиля в карантинном гардеробе, и весьма консервативные этикетные правила, мгновенно возникшие вокруг общения по видеосвязи, и практики ухода за одеждой как форма «заботы о себе». А Софи Вуд из Манчестерского метропольного университета не только рассказала о костюмных вечеринках в зуме и важности эксцентричных переодеваний, даже когда их никто не видит, но и наглядно продемонстрировала перформативные возможности эффектного образа, появившись на экране с вечерним макияжем и в винтажной шляпке от Скьяпарелли. Многие исследователи моды традиционно стремятся дистанцироваться от зрелищной самопрезентации и текущих модных трендов, представляющих чересчур эфемерными и поверхностными, выбирая, чтобы придать себе более серьезный академический вид, классический черный цвет. Возможно, дефицит публичности в условиях изоляции приведет кого-то из коллег к пересмотру этого сурового дресс-кода и вызовет желание больше наряжаться — и для зума, и для себя.

По сравнению с одеждой и макияжем для онлайн-выступлений, как представляется, недостаточно отрефлексированным осталось размывание границ между «очным» и «заочным» участием в конференциях дистанционного формата. Печально известная неустойчивость видеосвязи побуждает некоторых докладчиков

---

2 В английском названии, «Virtually (Un)Dressed», остроумно обыгрываются два значения слова *virtually*: 'в виртуальной реальности' и 'практически, фактически, по сути', — таким образом, оно может значить и «почти (не) одеты». Действительно, цифровые наряды, которые можно надеть только на фотографию, но не на тело, у многих вызывают ассоциации с «новым платьем короля».

заранее записывать видео своего выступления, которое затем проигрывает модератор секции — спикеру же остается лишь ответить на вопросы публики, если они возникнут. В этом случае уменьшается вероятность технических накладок, а кроме того, появляется возможность улучшить качество самого выступления, вырезав из записи заминки и оговорки, выдержав безупречную логику аргументации, справившись с волнением, почти неизбежным при «живом» докладе. Выгодный для докладчика и комфортный для слушателей (кто не терзался, когда из-за нестабильного соединения вместо увлекательного рассуждения из зума вдруг начинали доноситься бессмысленные завывания?), возможно, этот формат получит в дальнейшем более широкое распространение. Но если представить себе научное событие, полностью состоящее из заблаговременно записанных выступлений, в пору принять за труд под условным названием «Доклад на конференции в эпоху его технической воспроизводимости». Кроме того, в практике моды давно занимает прочные позиции эстетика изъяна<sup>3</sup>. Как показала в двух выступлениях 2021 года<sup>4</sup> *Ольга Вайнштейн* (ИВГИ РГГУ, Москва), даже в виртуальной моде намечается усталость от цифрового совершенства, поэтому ценятся визуальные приемы, имитирующие незначительные дефекты ткани или отделки. Нельзя ли взглянуть под этим углом и на наши собственные онлайн-доклады? Ведь их недостатки — это самая живая их часть.

С недостатками или без, доклады большинства «модных» онлайн-конференций доступны на YouTube, и нельзя не пожалеть о тех, которые не были записаны и выложены в сеть (хотя этим, безусловно, подчеркивается уникальность данных событий, их принципиальная невоспроизводимость). Увековечение происходящего в форме цифрового архива лишь один из аспектов современной темпоральности, определяющий ее специфику. Наши отношения со временем в условиях карантина и в более широком историко-культурном контексте в той или иной мере становились предметом обсуждения в рамках всех рассматриваемых здесь событий и даже определили тему одного из них — конференции «*Мода и время: история — современность — проекции будущего*», прошедшей 19 мая 2021 года в Институте высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского РГГУ<sup>5</sup>. В ее ходе рассматривалось время производства и потребления модных вещей, эстетическое и политическое использование прошлого в моде, материальность времени и его медиарепрезентаций и даже конструирование времени в позднесоветском теоретическом дискурсе о моде.

В докладах этого и других мероприятий время рассматривалось и как отвлеченная категория, к которой апеллирует, скажем, стилистика объекта или его репрезентация, и как неустраняемое измерение нашего опыта. В этом втором контексте нельзя не упомянуть длительность самих конференций и связанное с ними ощущение времени. Организаторы многих событий предпочли придерживаться традиционного расписания, проводя в день несколько заседаний по три-пять докладов в каждом; уплотнить график, как всегда, позволяли параллельные секции.

3 См. тематический блок об этом в 50-м выпуске журнала «Теория моды: Одежда. Тело. Культура».

4 В докладе «*«Неосязаемая мода»: от виртуальных примерок к цифровой одежде*» на конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты» (22 апреля 2021 года, Школа дизайна НИУ ВШЭ) и «*Мода будущего: виртуальные показы и цифровая одежда*» на конференции «Мода и время: история — современность — проекции будущего» (19 мая 2021 года, ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ).

5 Запись конференции доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=ZmRkbB779CU&t=13s>

Очередной рекорд принадлежит конференции «The New Normal», прошедшей в форме непрерывного двенадцатичасового марафона, к которому участники и слушатели подключались по мере наступления дня в их часовых поясах. Невозможность свести в одном, пусть даже виртуальном, пространстве Австралию и Северную Америку показывает, что в мире онлайн-мероприятий расстояния не совсем отменились, — просто теперь они измеряются разницей во времени.

По противоположному пути пошли организаторы симпозиума «*Интерпретации моды: одежда, медиа и значения*» в лондонском Институте искусств Курто, проведя на неделе с 30 ноября по 4 декабря 2020 года пять компактных встреч продолжительностью всего час каждая<sup>6</sup>. Все части симпозиума получились невероятно насыщенными, вместив в себя по несколько выступлений спикеров и ответы на вопросы слушателей, и в целом такой формат кажется для онлайн-мероприятий наиболее удачным, так как позволяет удерживать внимание и интерес публики на протяжении всего события. Комфорт участников и слушателей также сделали своим приоритетом устроители конференции «*Мода на периферии*» Чикагского лица моды, проходившей с 22 сентября по 11 октября 2020 года. Хотя здесь многие сессии длились больше часа, а в отдельные дни проводились целых три заседания, выступления участников отделяла от дискуссии непременная десятиминутная пауза, когда работали специально приглашенные диджеи, а модераторы предлагали всем встать, размяться и потанцевать. Тем самым внимание к телу, в рамках других конференций заявленное на теоретическом уровне<sup>7</sup>, в данном случае было реализовано на практике.

В целом понятие «практика» можно назвать одним из ключевых для исследований моды последних лет. «Деятельностный поворот» (англ. making turn) в данной области был провозглашен одноименным тематическим выпуском журнала «Fashion Theory» в 2019 году, а Хилари Дэвидсон в программной статье для этого номера предложила термин «поворот к телесному опыту» (англ. embodied turn)<sup>8</sup>. Из академических мероприятий коронавирусной эпохи наиболее непосредственный отклик на эту тенденцию представляла собой конференция «*Создавать важно: пандемия, практика, педагогика и творчество*», прошедшая 11 марта 2021 года под эгидой журналов «Теория моды» и «Clothing Cultures»<sup>9</sup>. Идея этого события была подсказана ограничениями, с которыми столкнулись практикующие

- 
- 6 Описание и видео событий доступны по ссылкам: <https://courtauld.ac.uk/whats-on/online-fashion-interpretations-symposium-part-i/> (Рекбекка Арнольд, Элиза де Вингарт, Чарльз Теперман); <https://courtauld.ac.uk/whats-on/online-fashion-interpretations-symposium-part-ii/> (Лиза Коэн, Ольга Вайнштейн, Элизабет Кутеско); <https://courtauld.ac.uk/whats-on/online-fashion-interpretations-symposium-part-iii/> (Лиан Шаптон, Джуидит Кларк); <https://courtauld.ac.uk/whats-on/online-fashion-interpretations-symposium-part-iv/> (Ричард Хейнс), <https://courtauld.ac.uk/whats-on/online-fashion-interpretations-symposium-part-v/> (Джейн Ховард, Дал Чодха).
  - 7 Так, на конференции «The New Normal» Ирина Сироткина (Институт истории науки и техники РАН, Москва) говорила о новой значимости, которую приобрели в условиях карантина телесно-двигательные практики, потеснив духовные поиски в качестве способа достижения внутренней гармонии и познания себя, а Линда Квиткина (независимый исследователь, Санкт-Петербург) — о «двигательном зуде», который испытали запертые в четырех стенах танцоры (и не только они). Однако сам формат конференции скорее предполагал трансцендирование тела, чем внимание к нему.
  - 8 Davidson H. The Embodied Turn: Making and Remaking Dress as an Academic Practice // Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture. 2019. Vol. 23. Iss. 3. P. 329—362.
  - 9 Запись конференции доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=QLpyMM9hJbs>

дизайнеры, студенты и преподаватели прикладных дисциплин в условиях карантина, а также широко проявившейся и за пределами этого профессионального общества потребностью в повседневной созидательной, творческой деятельности, дающей точку опоры в ситуации тревожной неопределенности.

В рамках рассматриваемых здесь конференций «деятельностный поворот» проявился на нескольких уровнях. Во-первых, в темах докладов, освещавших разнообразные практики «делания», от бытовых до высокотехнологичных, от материальных до концептуальных и коммуникативных. Во-вторых, в статусе спикеров, среди которых были не только исследователи-теоретики, но и дизайнеры, перформеры, кураторы, реставраторы, делившиеся подробностями своей профессиональной кухни. Наконец, ряд выступлений, особенно на симпозиуме «Интерпретации моды», имели экспериментальный формат, выходящий за рамки традиционного академического доклада. *Элиза де Вингарт* (Музей моды, Антверпен) продемонстрировала коллаж, который она составляет на первом этапе планирования выставки, и рассказала о том, как трансформируется концепция в дальнейшем под влиянием материальных и институциональных ограничений. Модный обозреватель и консультант *Дал Чодха* (Колледж искусств и дизайна Сент-Мартинс) и стилист-фрилансер *Джейн Ховард* представили проект нового продолжающегося издания «Archivist Addendum», призванного исследовать и осваивать пространство между академическим дискурсом и фешен-журналистикой, бросая вызов привычным представлениям о журнальном формате и игнорируя сезонные ритмы модной индустрии. Первый выпуск «Archivist Addendum», увидевший свет весной 2021 года, вместил материалы симпозиума «Интерпретации моды», развивая заложенную в концепции этого события рефлексию материальности модных медиа и представив своим читателям индивидуальный подход к презентации текста и иллюстраций каждого выступления — не сброшюрованных, а отпечатанных на карточках и постерах разного размера и фактуры и уложенных в роскошную «архивную» коробку.

*Джудит Кларк* (Лондонский колледж моды) представила документальную короткометражку про выставочное пространство и арт-резиденцию Ателье Амден в швейцарских Альпах. В этом месте уже в начале XX века кипела художественная жизнь: модернисты, искавшие обновления искусства через единение с природой, образовали здесь коммуны, заняв пустовавшие крестьянские дома. Столетие спустя в память об этом было решено превратить одну из сохранившихся с тех времен построек — старый деревянный коровник — в средоточие новых, сайт-специфичных творческих поисков. Изначально Кларк и ее базельский коллега *Роман Курцмайер* (Университет прикладных наук Северо-Западной Швейцарии) предполагали, что итогом их работы в проекте «Интерпретации моды» также станет выставка, однако пандемия нарушила эти планы, и кураторы решили «перевести» свой вклад на язык кинематографа. Фильм, показанный в рамках итогового симпозиума, на примере Ателье Амден демонстрировал потенциальную самодостаточность выставочного пространства, которое даже в отсутствие экспонатов, само по себе, может восприниматься как полноценная инсталляция. Опираясь на свое исследование роли атрибутов в педагогике мадам де Жанлис и используя варбургинский метод формальных аналогий как ключ к аффективному измерению образов, Кларк предложила элементы стилизации помещения, подчеркивающие его материальность и в то же время укореняющие его в истории искусства: так, вбитые в бревенчатые стены длинные гвозди были изогнуты наподобие завитков волос на ренессансных гравюрах.

Незабываемым событием стал мастер-класс по модной иллюстрации в технике скетча от американского художника *Ричарда Хейнса*. В ходе сессий, длившихся от минуты до пяти минут, он рассказывал, как смотрит на костюм и позу, какие ак-

центры выделяет — что помогло научиться не только и не столько рисовать, сколько видеть мир по-новому, глазами художника. Нельзя не отметить также талант натурщика, его продуманный гардероб и трогательную автобиографическую историю, которую он передал через серию последовательно сменяющихся образов: от детства в мормонской общине к раскрытию и принятию своей квир-идентичности.

Автобиографический или автоэтнографический аспект имели также многие доклады. Танцовщица бурлеска *Джо Велдон* на конференциях «Мода на периферии» и «Виртуальные одежды» рассказала о формальных предписаниях и социальных стереотипах, связанных с костюмом работников секс-индустрии. *Амели Фарци* (Школа дизайна Парсонса, США) на конференции «The New Normal», отталкиваясь от собственного карантинного опыта изоляции в чужой стране с чемоданом, собранным на выходные, исследовала пересечение хорошо знакомого и непредсказуемого, которое представляет собой любая упакованная в дорогу сумка. *Шан Боннелл* (Манчестерский метрополитенский университет) на симпозиуме «Лицом к лицу: провокативность и потенциал масок и вуалей»<sup>10</sup>, проводившемся 13–14 января 2021 года на базе Института моды Манчестерского метрополитенского университета, рассказала об использовании масок в своей художественной практике и о том, что (средний) возраст сам по себе является «защитной маской», делающей женщину невидимой, — и поэтому служит идеальным прикрытием для арт-провокаций.

Даже в сфере изучения моды, адептов которой легко заподозрить в некотором нарциссизме, подобное сосредоточение внимания на фигуре самого говорящего выглядит довольно непривычно. В этом смысле можно рассматривать эго-исследования как периферию социогуманитарного знания, которая начала осваиваться относительно недавно и до сих пор в глазах многих представителей академического сообщества не лишена оттенка маргинальности. Однако, как показала конференция «Мода на периферии», именно такого рода интеллектуальное пограничье становится источником наиболее стимулирующих идей и плодотворных исследовательских подходов.

Относительность понятий «центр» и «периферия» иллюстрируется двусмысленным положением самой моды в качестве объекта академических штудий: как и другие области популярной культуры, мода скомпрометирована царящей в ней коммерческой логикой; в силу своего чувственно-телесного характера модные практики зачастую воспринимаются как тривиальные и поверхностные — все это мешает видеть в моде серьезную материю, заслуживающую концептуальной проблематизации. С другой стороны, мода создает собственную периферию, куда входит, к примеру, мужская одежда в целом и конкретно такой «женственный» предмет мужского гардероба, как халат, которому был посвящен доклад искусствоведа и дизайнера *Сэмюэля Снодграсса*. Сходным образом система моды строится на исключении неевропейских одежных практик, мыслимых как застывший во времени «традиционный костюм», который может служить источником вдохновения (читай: культурной апроприации) для западных модельеров, но не может быть моден сам по себе<sup>11</sup>. Обратной стороной подобного прочерчивания границ моды является отсутствие «модных» вещей в коллекциях этнографических музеев, ориентированных на репрезентацию «сущности» определенной культуры, а не скоротечных, наносных изменений. Однако, как показали в своем докладе на музейной секции

10 Программа конференции и записи докладов доступны по ссылке: <https://fashioninstitute.mmu.ac.uk/faceoff/archive/>

11 См. об этом: *Niessen S. Fashion, its Sacrifice Zone, and Sustainability // Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture. 2020. Vol. 24. Iss. 6. P. 859–877.*

конференции *Сьюзан Нил* и *Алака Вали* из чикагского Музея Филда, даже «классические» этнографические экспонаты нередко несут следы взаимодействия с европейской модерностью: в случае костюма это может быть, к примеру, тесьма фабричного производства, используемая для отделки индейского плаща<sup>12</sup>.

Пространственные периферии рассматривались на конференции не только в глобальном контексте имперских географий, но и в совершенно ином масштабе, локальном и даже интимном. *Майкл-Линн Шумейт* (Школа высших исследований институций, рынков и технологий в Лукке, Италия) рассказала о чулане как о полноправном, но недооцененном пространстве моды, а *Сиана Мэдсен* (Лондонский университет искусств) — о карманах одежды как об импровизированном архиве, аккумулирующем свидетельства, которые могут выстроиться в автобиографический нарратив. Более институционализированным архивам — музейным фондам и хранилищам, содержащим коллекции одежды, — был посвящен доклад *Эллен Сэмпсон* (Нортумбрийский университет, Великобритания). Согласно мнению докладчицы, эти пространства и связанные с ними практики, по сравнению с уже достаточно хорошо изученными стратегиями представления одежды и моды в музейных экспозициях, пока незаслуженно обойдены исследовательским вниманием. Сэмпсон предложила рассматривать одежду в архиве через призму феноменологии и теорий аффекта, как одновременно носитель памяти, концентрирующий в себе определенные переживания, и объект, запускающий аффективные реакции в наблюдателе, не в последнюю очередь благодаря своему превращению из обжитой телесной оболочки в единицу архивного хранения.

В поле внимания других докладчиков попали «периферические» социальные группы и их истории: от городских субкультур и попыток задокументировать их отношения с одеждой и обувью, чему была посвящена первая секция конференции, до пациентов американских психиатрических лечебниц и представлений о нормальности, заложенных в предписывавшихся им костюмах. В целом спикеры конференции «Мода на периферии» убедительно продемонстрировали огромную роль одежды в производстве категорий маргинальности, в их визуализации и закреплении в общественном сознании — но также в их творческом переосмыслении и в сопротивлении внешним определениям. Так, *Мэдисон Мур* (Университет Содружества Виргинии, США) в пленарном докладе обратился к использованию экстравагантных костюмов как к тактике уязвимых групп, в частности гомосексуальных и трансгендерных представителей этнических меньшинств, позволяющей превратить закрепленную за ними социокультурную периферию в фантастическое пространство альтернативной реальности.

Костюм людей, облеченных реальной властью, и роль одежды в современной политике — еще одна исследовательская и модная «периферия», которая, хоть и не была охвачена конференцией Чикагского лица моды, получила освещение в отдельных выступлениях в рамках других мероприятий. Так, в пленарном докладе на конференции «Виртуальные одежды» *Джоан Терни* (Саутгемптонский университет, Великобритания) рассмотрела специфическую конструкцию мужественности, воплощенную в облике политиков правопопулистского толка. Привлекательность этой версии маскулинности во многом связана с намеренным дис-

12 Билл Эшкрофт отмечает неустранимую гибридность «традиционных» культурных практик в наши дни, настаивая на том, что «гибридизацию форм, приспособление материалов и транскультурную эстетику следует скорее рассматривать как необходимые условия выживания традиционной идентичности в современном мире, а не как ее размывание или контаминацию» (*Эшкрофт Б.* Наброски к теории постколониальной эстетики // Новое литературное обозрение. 2020. № 166. С. 17).

танцеванием от требований респектабельного внешнего вида. От кепки «отца Брексита» Найджела Фаража, воплощающей внеклассовую «английскость», отсылая одновременно к традиционному охотничьему костюму помещного дворянства и к визуальному стереотипу рабочего, до по-мальчишески взъерошенной шевелюры Дональда Трампа и Бориса Джонсона, подчеркнуто антимодные, «неприглаженные» образы в перенасыщенной «гламуром» медиасфере призваны казаться оплотом подлинности, правды без дискредитирующей приставки «пост-».

Анализируя абсурдный наряд, в котором был сфотографирован Борис Джонсон во время утренней пробежки, докладчица отметила, что кажущаяся нелепость этого ансамбля тщательно продумана — как на уровне общего впечатления спонтанности, так и на уровне отдельных элементов. К примеру, «гавайские» шорты Джонсона, по-видимому, отсылают не столько к беззаботному пляжному отдыху, сколько к эстетике ультраправых сил, таких как американские «Бугалу бойз», которые присвоили себе эту расцветку в качестве опознавательного знака. В дискуссии по поводу доклада Терни дизайнер *Наталья Сярмякяри* (Университет Аалто, Финляндия) рассказала о скандале, разгоревшемся в Финляндии, когда премьер-министр Санна Марин в фотосессии для женского журнала «Тренди» появилась на одном из снимков в открытом блейзере без блузки. Контрастные образы британского и финского премьеров и реакция общественности на них наглядно демонстрируют гендерное измерение власти, а также устойчивую, несмотря на все усилия современных дизайнеров, «феминность» моды.

Выступление *Терезы Уинги* (Университет штата Мичиган, США) на той же конференции было посвящено мобилизующему, объединяющему и перформативному потенциалу одежды для протеста. В центре внимания докладчицы оказались демонстрации женщин, отстаивающих свои репродуктивные права, используя костюмы, вдохновленные образами Служанок из телесериала по антиутопическому роману Маргарет Этвуд «Рассказ служанки»: ярко-красные плащи и белые чепцы с широкими, закрывающими лицо полями. Уинги сосредоточила свое внимание на запускаемых такими костюмированными протестами смысловых переключениях между реальностью и фантастическим миром антиутопии. Меж тем реальность неожиданным образом вторглась в ее же пленарный доклад на конференции «Лицом к лицу: провокативность и потенциал масок и вуалей». Насколько можно судить по аннотации выступления, Уинги планировала развивать тему размывания границ между реальным и виртуальным в условиях перехода большинства коммуникаций в онлайн-пространство: заявленной в заглавии как конференции, так и доклада «маской» в данном случае можно назвать не только используемые в зуме видеофильтры и виртуальные фоны, но и ту часть «реальности», которой мы позволяем попасть в кадр, и те усилия, которые мы направляем на ее контроль и приведение в соответствие с желаемым впечатлением. Однако штурм Капитолия сторонниками Дональда Трампа 6 января побудил исследовательницу по-другому расставить приоритеты, сфокусировавшись на анализе текущих событий, — тем более что протестующие не чурались масок, раскраски лица и причудливых головных уборов, идеально соответствовавших тематике конференции.

Среди захвативших Капитолий особое внимание СМИ и общественности привлек Джейк Анджели (также известный как Q-Шаман) — благодаря экстравагантному внешнему виду и позированию в кресле вице-президента США Майка Пенса в зале заседаний Сената. На разошедшихся по всему миру снимках Анджели, безусловно, придает фотогеничности боевая раскраска лица в цветах американского флага (предположительно конфедератского), в то же время напоминающая грим Мела Гибсона в роли средневекового «патриота» Шотландии Уильяма Уоллеса из фильма «Храброе сердце» (1995). Еще более примечательная деталь облика

Анджели — меховая шапка с рогами — по-видимому, должна была отсылать к образу древнескандинавского воина, не перестающему будоражить воображение сторонников идеи превосходства белых по обе стороны Атлантики. О желании ассоциироваться с культурой викингов свидетельствуют также татуировки Анджели: молот Тора и «узел павших» (валькнут). Однако, как показала Уинги, даже если предположить, что древние скандинавы действительно щеголяли в рогатых шапках<sup>13</sup>, в североамериканском контексте гораздо более очевидным источником вдохновения для Анджели являются головные уборы из шкуры с черепа бизона, традиционные для многих племен индейцев Великих равнин. Тот факт, что этот элемент костюма Q-Шамана может прочитываться как «викингский», даже несмотря на украшающие его перья и хвосты койотов, наглядно свидетельствует о степени отчужденности культурного наследия коренных народов Америки и невидимости последних в тени «белой» мифологии, доминирующей в глобальной массовой культуре.

Сходные механизмы «расового плагиата»<sup>14</sup>, способствующие полному вытеснению этнокультурных Других из колонизированных «белым» воображением областей, проанализировал *Штефан Рабич* (Грацский университет, Австрия) в докладе на конференции «Виртуальные одежды», посвященном образу ковбоя. Ковбойская культура пришла в США из Мексики во второй половине XIX века, соответственно многие ковбои этого раннего периода и позднейшего времени тоже имели мексиканское происхождение. Кроме того, в их рядах было немало чернокожих и представителей коренных народов Америки; также известно немало женщин-ковбоев (англ. cowgirls). Это этническое и гендерное многообразие практически не получило отражения в жанре вестерна, конструировавшего фигуру ковбоя как квинтэссенцию американской (белой) мужественности. В последние годы чернокожие ковбои стали появляться на демонстрациях движения «Black Lives Matter», а также на эстраде, привлекая внимание к забытым страницам американской истории и визуализируя присутствие традиционно «невидимых» групп. Не обошлось без курьезов: так, рэпер Lil Nas X, в одночасье прославившийся благодаря хиту «Old Town Road», вдохновленному музыкой кантри и образом ковбоя, навлек на себя обвинения в «апроприации» значимых символов «белой» культуры — вековые привилегии не отдаются без боя (или, по крайней мере, без перепалки в соцсетях).

Возвращаясь к захвату Капитолия, невозможно обойти вниманием еще одну тему, рассматривавшуюся на «модных» конференциях с самого начала пандемии: право (не) носить медицинские маски. Рекомендации по ношению масок, исходящие от Всемирной организации здравоохранения и национальных профильных ведомств, во втором квартале 2020 года отличались противоречивостью. С одной стороны, в этот момент маскам, наряду с соблюдением социальной дистанции и самоизоляции, отводилась ключевая роль в профилактике распространения коронавируса. С другой стороны, в связи с возникшим дефицитом медицинских ма-

13 Роберта Франк установила, что визуальный стереотип викинга в рогатом шлеме получил распространение благодаря костюмам, созданным Карлом Эмилем Деплером для байрейтской постановки «Кольца Нибелунга» в 1876 году (*Frank R. The Invention of the Viking Horned Helmet // International Scandinavian and Medieval Studies in Memory of Gerd Wolfgang Weber / Ed. by M. Dallapiazza. Urbino: Parnaso, 2000. P. 199—208*). Возможно, Деплер, в свою очередь, вдохновлялся индейскими прототипами — по крайней мере, именно такая ассоциация при виде придуманных им головных уборов возникла у Козимы Вагнер.

14 Термин принадлежит Минь-Ха Т. Фам (*Pham Minh-ha T. Racial Plagiarism and Fashion // QED: A Journal in LGBTQ Worldmaking. 2017. Vol. 4. No. 3. P. 67—80*).



сок во многих странах, в частности в США, Центры по контролю и профилактике заболеваний рекомендовали американским гражданам по возможности изготавливать маски самим из подручных средств. Однако, как показала в докладах на конференциях «The New Normal» и «Лицом к лицу» Элисон Мэтьюс Дейвид (Университет Райерсона, Канада), самодельные маски имеют долгую криминальную историю, будучи тесно связаны с образом грабителя.

Этот образ имеет весьма четкие «демографические» параметры, не только гендерные и классовые, но также расовые: в североамериканском контексте, а за последние десятилетия и в Европе сложился негативный стереотип, ассоциирующий темный цвет кожи с девиантным поведением и угрозой общественной безопасности. В результате в ситуации пандемии закрывающие лицо афроамериканцы, даже если на них были настоящие медицинские маски, зачастую воспринимались совершенно иначе, чем их белые соотечественники. Дейвид процитировала твит молодого человека по имени Аарон Томас, получивший «вирусное» распространение в начале апреля 2020 года, где тот, намекая на проблему полицейского насилия, резюмировал дилемму, с которой столкнулись чернокожие мужчины в США: «I want to stay alive but I also want to stay alive» («Я хочу остаться в живых [а не умереть, заразившись коронавирусом], но я также хочу остаться в живых [а не быть застреленным как подозрительный тип в самодельной маске]»).

Таким образом, возможность свободно следовать рекомендациям ВОЗ стала одним из множества индикаторов расового неравенства, проявившихся за время пандемии. Примечательно при этом, что привилегированная позиция нередко маркировалась не использованием этой возможности, а, напротив, намеренным и демонстративным отказом от ношения маски. От глав государств до членов праворадикальных группировок, для многих белых мужчин по всему миру медицинская маска оказалась несовместимой с представлениями о мужественности, основанными на таких ценностях, как сила и независимость. Одни отказывались признавать существование коронавируса в принципе, другие, видимо, бравировали опасностью заражения. Как минимум один из участников захвата Капитолия, стример Тим Джонет, был диагностирован как носитель COVID-19 за пару дней до штурма. Вместо медицинских масок, которые указывали бы на их «слабость» и «трусость», некоторые из сторонников Трампа надели карнавальные или протестные головные уборы, балаклавы, «ковбойские» платки, призванные скрыть лицо. Пародией на рекомендации ВОЗ звучал призыв «захватить маску», активно распространявшийся в альтернативных соцсетях при подготовке акции 6 января и отсылавший к противогазам (англ. gas masks), — предполагалось, что полиция может использовать газ для разгона демонстрации (чего примечательным образом не произошло).

В контексте негативных коннотаций медицинской маски как приметы «слабака» и законопослушного простофили крайне важным представляется доклад Дэвида Тайлера (Манчестерский метрополитенский университет, Великобритания) на конференции «Лицом к лицу». Выступление, посвященное технологическим аспектам эффективности масок, респираторов и других защитных средств (плохая новость для поклонников пластиковых экранов: безопаснее без них), содержало не только ценную практическую информацию, но и концептуальный вывод. Отметив существенно более высокую действенность маски в случае ношения ее инфицированным лицом во избежание распространения инфекции, чем здоровым человеком с целью обезопасить себя, профессор Тайлер указал на неточность общепринятого термина «средства личной защиты» (англ. personal protection equipment) и предложил переименовать маски и респираторы в «средства коллективной защиты» (англ. community protection equipment). Хотя феминизированная логика

заботы о других едва ли может быть привлекательна для «настоящих» мужчин, все же подобный перенос акцентов позволяет демистифицировать образ «крутого парня», не носящего маску в знак протеста против ограничения его личных свобод, и увидеть в нем просто-напросто безответственного эгоиста.

С другой стороны, посвященные медицинским маскам доклады нередко выявляли проблематичность самих официальных предписаний. Так, *Ингун Гримстад Клепп* (Метрополитенский университет Осло, Норвегия) в выступлении на круглом столе «*Гардероб эпохи карантина: время, пространство и тело карантинной эпохи*»<sup>15</sup>, прошедшем 25 ноября 2020 года в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ при поддержке журнала «Теория моды: Одежда. Тело. Культура», отметила, что рекомендация стирать маски при температуре 60°C может служить наглядной иллюстрацией переноса больничных норм на повседневные практики. Систематическая дезинфекция, осуществляемая в медицинских учреждениях в «промышленных» масштабах, оказывается невозможной в обыденной жизни, однако попытки взять пандемию под контроль, по-видимому, неизбежно ведут к тому, что общество мыслится организованным по модели госпиталя.

В завершение обзора хотелось бы сказать несколько слов о второй конференции Ассоциации исследователей одежды и тела, состоявшейся 29—30 октября 2021 года, — не только потому, что это самое недавнее из рассмотренных здесь мероприятий, но и в силу его методологической значимости, позволяющей обобщить многое из вышесказанного и разобраться наконец, какое отношение к моде имеют медицинские маски (если это не маски от Chanel). Описание миссии Ассоциации начинается с предложенного антропологом Джоан Айкер определения «одежды» (англ. dress), согласно которому этот термин должен включать в себя все способы культурного означивания, дополнения и модификации тела, а не только собственно платье. Конференция 2021 года, озаглавленная «*Очерчивая контуры исследований одежды*», была посвящена уточнению границ этой междисциплинарной области. Однако речь шла не столько об отсечении и исключении того, что туда не входит, сколько, напротив, о продуктивном заимствовании сюжетов и инструментария из разнообразных сфер социогуманитарного знания, а также об актуализации малоизученных тем. В этом смысле для данного мероприятия, как и для описанной выше конференции Чикагского лицея моды, крайне важным оказалось понятие «периферии», конструируемой отношениями власти на различных уровнях.

Материальная сохранность одежды прошлых эпох как таковая недвусмысленно свидетельствует о том, что именно наделяется ценностью — и в конкретный исторический момент, и ретроспективно. Хорошо известна связанная с этим музейная и историографическая лакуна, относящаяся к одежде простых людей: до недавнего времени история моды строилась почти исключительно на образцах нарядов, принадлежавших представителям высших сословий и/или созданных именитыми модельерами. Как отметила *Лорен Даунинг Петерс* (Чикагский Колумбия-колледж, США) в пленарном докладе, открывавшем конференцию, у исследователей моды отсутствует инструментарий, с помощью которого можно было бы анализировать повседневность, — в том числе из-за недоступности самого объекта изучения в виде сколько бы то ни было содержательного архива. На материале одежды для полных женщин, изучению которой она посвятила около десяти лет, Даунинг Петерс предложила метод «спекулятивной истории», основанный на собирании и интерпретации разрозненных следов «несуществующего» прошлого —

15 Запись круглого стола доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=HG4TIN-m2Dc>

которое тем самым, возможно, со временем удастся извлечь из небытия. Такая исследовательская стратегия направлена на изменение не только прошлого, но и настоящего, в котором полные люди до сих пор остаются на периферии моды, а активисты и ученые, работающие в области fat studies, нередко обвиняются в «гламуризации» ожирения.

В случае одежды для полных само по себе отнесение объекта исследования к сфере моды является принципиальной позицией, едва ли не политическим заявлением: речь идет о возвращении значимости огромному количеству людей, которым традиционно в этой значимости было отказано<sup>16</sup>. Но не является ли разница между «одеждой» и «модой» и во многих других случаях использования этих слов идеологической по своей природе? Не педалируя сверх меры политических аспектов данного вопроса, *Шарлотта Брахтендорф* (Университет Баухауса, Германия) предложила целостный материально-дискурсивный подход к исследованию вестиментарных практик, проведя аналогию с корпускулярно-волновым дуализмом в квантовой механике: подобно тому, как элементарные частицы могут при определенных условиях рассматриваться как волны, а при других — как единицы материи, лишь от установок и инструментария наблюдателя будет зависеть, является ли нечто «одеждой» или «модой». Мода считается символической системой, фактически сводящейся к репрезентации, тогда как в одежде (традиционном объекте изучения антропологов) на первый план выходит материальность — собственные свойства ткани, технологии ее производства и обработки. Подобное противопоставление, по мысли Брахтендорф, не учитывает неустранимой материальности символов и символичности материи<sup>17</sup>, неразрывной связи этих двух сторон бытия, которые существуют отдельно друг от друга лишь в наших теоретических построениях.

В свете вышеизложенного, кажется, не будет большим преувеличением сказать, что теория моды/одежды совершила «квантовый скачок» и находится на пороге новых открытий.

Ксения Гусарова

---

16 Конечно, существуют исключения (подтверждающие общее правило): так, Даунинг Петерс привела пример траурных платьев королевы Виктории, которые являются едва ли не уникальными образцами одежды больших размеров, хранящимися в крупнейших музейных коллекциях (Метрополитен-музей, Музей Лондона).

17 Прекрасным подтверждением этого может служить своего рода «материальная эпистемология», предложенная *Штефаном Рабичем* в выступлении на той же конференции, где он рассмотрел технологии производства и обработки фетра для ковбойских шляп как весьма убедительную и многогранную метафору конструирования американской идентичности.

## Шестой Международный гелологический конгресс «Смех и юмор в глобализирующемся мире»

(РГПУ им. А.И. Герцена, 12–15 мая 2021 года)

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_428

С 12 по 15 мая 2021 года в Российском государственном педагогическом университете им. А.И. Герцена прошел очередной, уже шестой по счету, гелологический конгресс. Всего за время конгресса было заслушано более 40 докладов, проведено две выставки, два круглых стола и прошли презентации двух книг.

Значительная часть докладов и мероприятий была посвящена межкультурным аспектам юмора и смеха. 12 мая совместными усилиями организаторов конгресса и Голландского университета в Санкт-Петербурге был проведен круглый стол на тему «Кто они, смешные голландцы/русские?», на котором русские и голландские студенты обменялись расхожими представлениями об истории и культуре двух стран, закрепленными в юмористических произведениях. Примечательно, что в массовой культуре стран Западной Европы, к которым относятся Нидерланды, стереотипные представления о России либо восходят к XVI веку — самый популярный русский исторический персонаж Иван Грозный, либо сконцентрированы в одиозной фигуре начала XX века — Григории Распутине, из чего можно сделать вывод, что в западноевропейском сознании превалирует архаизированный образ России. В России же отдельные анекдоты о Нидерландах появляются после окончания холодной войны, когда открылись возможности непосредственного общения между представителями этих двух стран.

Особый интерес во время обсуждения вызвали эмоционально-эстетические аспекты восприятия русского языка изучающими его иностранными студентами. Роль юмора во взаимодействии представителей разных культур, находящихся во враждебных друг к другу отношениях, была раскрыта на самом разнообразном материале. В докладе *Марии Филимоновой* (Курский государственный университет, научно-исследовательская лаборатория «Центр изучения США», Россия) «Смех как политическое заявление в Америке второй половины XVIII века» продемонстрировано, как в политических карикатурах отражалось изменение представлений уроженцев североамериканских колоний о себе как о британских подданных, которое в процессе борьбы за независимость трансформировалось в осознание себя самостоятельной нацией.

В докладе *Александра Лаврентьева* (Удмуртский государственный университет, Россия) «Белый американец как карикатура на индейца в сатирических романах Томаса Бергера “Маленький большой человек” и Шермана Алекси “Блюз резерваций”» на примере литературных произведений второй половины XX века показана белая Америка глазами ее коренного населения. При этом в интерпретации американских писателей опыт взаимодействия индейцев и американцев из трагического превращается в трагикомический.

Образный ряд, в который оформлялись внешнеполитические оппоненты России на рубеже XIX—XX веков, проанализирован в докладе *Алёны Резвухиной* (Папский университет Иоанна Павла II в Кракове, Польша / Центр биографических исследований АГПА, Россия) «Образы-перевертыши: Европа и США в русской карикатуре начала XX века (1890—1905 гг.)». Зоо- и антропоморфные изображения из сатирических изданий того периода носили ярко выраженный тенденциозный

характер, соответствовали внешнеполитической правительственной повестке и за редкими исключениями полностью поддерживали официальный курс на международной арене.

Социально-психологические проблемы людей с расщепленной идентичностью и их отражение в сатирических литературных произведениях рассматривались в выступлении *Ярослава Бигуна* (Кильский университет имени Кристиана Альбрехта, Германия / СПбГУ, Россия) «*Опыт мигрантов из Восточной Европы и жителей бывшей ГДР в зеркале юмора и сатиры (Бригида Хельбиг «Гедезровцы и другие люди»)*».

Источником как проблем, так и юмора, у восточноевропейцев стали обманутые ожидания относительно жизни на Западе. Идеализация сменилась разочарованием, которое выразилось в самокритике, осознании своего положения неудачника и в резкой критике государственной политики Германии в иммиграционной сфере.

Похожие проблемы затрагиваются в докладе *Лидии Жирновой* (МГИМО МИД России) «*Образ России как значимого другого в латвийских карикатурах*». Латвия признает, что она маленькая страна между двумя гигантами — ЕС и Россией. При этом ее стремление максимально дистанцироваться от России привело к созданию негативного образа этой страны и ее официальных представителей. В то же время стать полноправной частью западноевропейского сообщества Латвии не всегда удается, поэтому в карикатурах на этот сюжет часто появляется самоирония.

Два сообщения в программе конгресса были посвящены Дальнему Востоку. Разница в размерах, уровне культурного развития и уверенность в своем военном превосходстве определили отношение русских карикатуристов к Японии и Китаю на рубеже XIX—XX веков. Об этом рассказывалось в докладе «*“Крадущийся тигр, затаившийся дракон”: репрезентация стран Дальнего Востока в русских карикатурах начала XX века (1890—1905 гг.)*» *Анны Резвухиной* (Центр биографических исследований АПГА, Россия). В произведениях русских авторов преобладали зооморфные образы, при этом сугубо положительный в китайской мифологии дракон в русской карикатуре становится отрицательным образом Китая, а в изображении модернизированной Японии, перенявшей элементы западной культуры, подчеркивается ее обезьянничанье, усиливающее черты хитрости и коварства этой азиатской страны. Именно этими качествами противника художники-карикатуристы объясняли неудачи русской армии и флота во время Русско-японской войны: по их мнению, японцы воевали нечестно. Примеры, похожие на это обезьянничанье, можно было увидеть и услышать во время доклада *Цзяфю Хэ* (СПбГУ, Россия) «*Как китайский юмор выражается в английском языке?*». Докладчица изучает феномен Chinglish, который возник из-за широкого распространения в Китае английского языка; в молодежной студенческой среде, склонной к креативности и оригинальному самовыражению, это приводит к появлению языковых практик, в которых переплетаются английские и китайские языковые системы, что становится источником экспрессии, конструирования юмористических высказываний и моделирования комических ситуаций. Проблеме отношения к юмору — очень чувствительному вопросу для мусульманского мира — был посвящен доклад *Ольги Ефимовой* (Благотворительный фонд поддержки и развития просветительских и социальных проектов «ПСП-фонд», Россия) «*Что делать с юмором: современный мусульманский взгляд*». В средневековой арабской литературе есть примеры юмористических произведений. В Коране можно с равным успехом найти цитаты, как осуждающие смех, так и поощряющие его. Подобное же неоднозначное отношение к смеху и юмору сохраняется в современный период. Тем не менее, несмотря на все сложности как в современных мусульманских странах, так и в мусульманской среде в западных странах активно развиваются форматы публичных выступ-

лений комиков, их востребованность и популярность подтверждают всепроникающую природу смеха.

Проблемам коммуникации, возникающим в связи с юмором, были посвящены несколько сообщений, прозвучавших во время конгресса. *Иан Бродди* (Университет Кейп-Бретона, Канада) в докладе «*Schrödinger's Douchebag (придурок Шредингера): неопределенность юмора и искренности*» использует понятие «придурок Шредингера» для описания ситуации, в которой автор юмористического произведения не уверен, что аудитория воспримет его адекватно. Поэтому в зависимости от ее реакции он уже постфактум объявляет, было ли это сказано в шутку или всерьез. Чаще всего эта позиция используется авторами, когда они имеют дело с потенциально опасным оскорбительным содержанием, чтобы обеспечить себе свободу маневра и в случае негативной реакции снять напряжение, переведя его в юмористический контекст, заявив, что автор просто пошутил. Доклад *Надежды Казариновой* (Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет, Россия) «*“Это не смешно”: коммуникативное поведение в ситуациях “неразделенной” шутки*» рассматривает случаи неудавшейся смеховой коммуникации и варианты возможного поведения аудитории, которую хотят безуспешно рассмешить. Исследовательница выделила три таких варианта: симитировать смех, искусственно выразив свое согласие с автором шутки, и принять его точку зрения; демонстративно отказаться от смеха, выражая тем самым неприятие ценностей автора шутки и несогласие с ролями, которые он предлагает слушателям в рамках смеховой коммуникации; игнорировать смеховую составляющую шутки (не смеяться самому), но признать, что шутка распознана с точки зрения наблюдателя или комментатора.

Терапевтическое использование юмора в психологической практике описано в сообщении *Станиславы Смагиной* (музей смеха «Трикстер», Россия) «*Provocatively-ресурсная смеховая терапия (ПРСТ): образ “дурака” в практической работе психолога на консультациях и тренингах*», оно заключается в том, что в ходе организованных психологом процедур человек избавляется от страха быть дураком и приобретает умение посмеяться над собой. В докладе *Евгении Абаевой* (МГПУ, Россия) «*Передача юмористического эффекта при аудиовизуальном переводе: стратегия, тактика и частное решение*» рассмотрены проблемы переводческой коммуникации. Абаева теоретически обосновала использование приемов, к которым может прибегать переводчик, для того чтобы текст и аудиовизуальный ряд современного ситкома произвел на носителей языка перевода тот же комический эффект, что и на носителей языка оригинала. В качестве материала был использован популярный сериал «Теория большого взрыва».

Значение визуального компонента для создания комического эффекта бывает важным для произведений, находящихся на стыке разных видов искусства. К таким пограничным явлениям можно отнести карикатуры или интернет-мемы, им также было уделено внимание в рамках конгресса. Два доклада были посвящены карикатурам на культурную тематику, созданным в России рубежа XIX—XX веков. В выступлении *Александры Журавлевой* (гатчинский филиал ГБУК ЛО «Музейное агентство» / Историко-мемориальный музей-усадьба П.Е. Щербова, Россия) «*Карикатуры П.Е. Щербова в сатирическом журнале “Шут”*» было раскрыто участие художника в художественной полемике во времена Серебряного века и охарактеризована его роль в судьбе объединения «Мир искусства». В докладе *Елены Сониной* (Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций» СПбГУ, Россия) «*Литературный канон в русской газетно-журнальной карикатуре начала XX века*» карикатура рассматривается в контексте рефлексии по поводу значимости литературной классики, тенденций в развитии русской литературы и их выражение с помощью различных визуальных средств в произведениях карикатуристов.

Все карикатуры явно выражали авторскую оценку того или иного литературного явления или произведения, при этом преобладала консервативная точка зрения, относившая высшие достижения русской словесности к прошлому XIX веку. При сравнении фигур прошлого с современностью современность всегда проигрывает, поэтому выглядит на фоне блистательного прошлого смешной и карикатурной.

В ходе работы конгресса было представлено творчество зарубежных карикатуристов. *Татьяна Алентьева* (Курский государственный университет, Россия) провела презентацию своей книги «*Разящее оружие смеха: американская политическая карикатура XIX века (1800–1877)*» и более подробно в своем докладе осветила карикатурное сопровождение президентской кампании 1888 года, продемонстрировав на материале газетных карикатур, как они использовались в качестве инструмента партийной агитации и пропаганды.

В связи с таким вниманием к жанру карикатуры в рамках конгресса была устроена выставка недавно обнаруженных работ выдающегося русского художника-карикатуриста П.Е. Щербова «От наброска к карикатуре», она была приурочена к его 155-летию юбилею. Организаторами выставки выступили сотрудники историко-мемориального музея-усадьбы П.Е. Щербова, при их участии был проведен круглый стол «Музеефикация смеха», в ходе которого обсуждались принципиальные различия двух возможных форматов — музея карикатуриста и музея карикатуры. Также поднимался вопрос о том, чем может привлечь музей карикатуры современного посетителя.

Современные визуальные юмористические образы анализировались в докладе *Дениса Артамонова* (Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Россия) «*Конструирование исторической памяти в интернет-мемах: юмор в представлениях о прошлом*». Автор исследования определил механизмы тиражирования в интернете произведений на историческую тематику, выделил самые популярные сюжеты, рассмотрел формы, в которые облачается историческая правда, обозначил проблемы искажения исторической достоверности в эпоху постправды. Также в докладе было показано, насколько могут страдать исторические факты, когда они приносятся в жертву стремлению придать визуальному образу на историческую тематику юмористическую форму и вызвать у аудитории в первую очередь эмоциональную реакцию.

Сатирические элементы в современном кинематографе стали темой докладов *Татьяны Серебренниковой* «*Эстетика комического в кинематографе Роя Андерсона*» (Государственный музей политической истории России) и *Валигорска-Олейничак Беаты* (Университет Адама Мицкевича в Познани, Польша) «*Традиции Михаила Салтыкова-Щедрина в фильме "Левиафан" Андрея Звягинцева*». В фильмах современного шведского режиссера Роя Андерсона не ставится задача вызвать смех у зрителя, но так как он изображает абсурд современной жизни, то в его картинах часто присутствует юмор, в частности в экзистенциальной трилогии, в которую входят следующие фильмы: «Песни со второго этажа» (2000); «Ты, живущий» (2007) и «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии» (2014). Фильм «Левиафан» в докладе Валигорска-Олейничак Беаты рассматривается в контексте русской сатирической литературной традиции, представителем которой является Салтыков-Щедрин. Внимание исследователя сосредоточено на темах еды и тела в фильме Звягинцева и романе «Господа Головлевы», а образ Левиафана показан как соединяющий в себе мотивы поедания, разложения и смерти.

Связь травматического опыта и смеха раскрывается в исследованиях гелотофобии и описаниях представления травматического опыта в художественном пространстве литературного произведения, а также в публичном поле социальных сетей. Совместная работа российских и итальянских психологов — *Ваньоли Лауры*

и *Грациани Даниелы* (Детская больница имени Мейера, Италия), *Екатерины Стефаненко* (Научный центр психического здоровья, Россия), *Дурадони Мирко* (Университет Флоренции, Италия), *Алёны Ивановой* (Научный центр психического здоровья / Российский национальный исследовательский медицинский университет имени Н.И. Пирогова, Россия) «*Особенности развития гелотофобии у итальянских и российских подростков: кросс-культурное исследование*» — рассматривала возрастную динамику гелотофобии у подростков двух стран. Существенных различий в отношении к смеху у представителей разных культур выявлено не было, гораздо более значимым оказывается возрастной фактор. В совместном докладе *Дениса Шуенкова* (Научно-исследовательский институт реабилитологии ФНКЦ РР, Россия) и *Алёны Ивановой* «*Гелотофобия при невротических расстройствах: клинические примеры*» указывается на корреляцию между невротическими расстройствами и гелотофобией: она, как правило, сопутствует более серьезным психическим нарушениям. Еще одним примером описания такого клинического случая можно считать повесть *Дарьи Доцук* «Голос», анализ которой был дан в докладе *Софии Немковой* (Российский национальный исследовательский медицинский университет имени Н.И. Пирогова) «*Влияние психологической травмы на чувство юмора главной героини повести Дарьи Доцук “Голос”*». Героиня повести пережила теракт, после которого замкнулась в себе. Ирония и чувство юмора обеспечивают ей полную изоляцию от внешнего мира, при этом в качестве объекта высмеивания фигурирует исключительно она сама. Примеры переживания травматического опыта с помощью современных средств коммуникации, стирающих границу между индивидуальным и коллективным, анализируются в докладе *Ирины Бусуркиной* (Центр изучения зон культурного отчуждения и пограничья, Социологический институт РАН, Россия) «*Культурная травма и контркультура в пародийных роликах тик-ток*». В нем рассматривается проблема того, насколько репрезентация культурной травмы в пространстве медиа позволяет преодолеть или усугубить ее негативные социальные и психологические последствия. Использование развлекательного сервиса для серьезных травмирующих тем зачастую вызывает неоднозначную реакцию. При этом большая часть роликов тик-ток носит юмористический характер, в том числе та, что касается травматических событий, но они высмеивают не сами события, их жертв или участников, а стереотипы, которыми эти события обросли, а также неадекватную реакцию на них общественности.

Два доклада на конгрессе посвящены юмору в профессиональных сообществах: в обоих случаях были осуществлены полевые исследования, проведено анкетирование, собранные данные были проанализированы и теоретически осмыслены. Одним из богатейших источников современного фольклора безусловно является мир таксистов. *Марина Тростина* (Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарева, Россия) прочитала доклад «*Трикстер “дама подшофе” в фольклоре таксистов*» об одном из типичных персонажей, общение с которым у представителей этой профессии всегда приобретает яркую эмоциональную окраску. Исследовательница перечисляет признаки трикстера, которыми также обладает «дама подшофе», основным среди них можно назвать внесение хаоса и дисгармонии в спокойную и размеренную жизнь. В докладе *Вадима Ракачёва* (Кубанский государственный университет, Россия) «*Юмор в процессе социализации военнослужащих срочной службы*» армейский юмор представлен как инструмент, корректирующий поведение личности, входящей в систему иерархических отношений. С помощью этого инструмента облегчается принятие индивидом своей роли в коллективе, приобретение им социального статуса, приобщение к корпоративным ценностям и укрепляется социальное единство — осознание представителями группы себя как единого целого. В докладе неоднократно подчеркивается адаптивная



функция смеха и необходимость его присутствия для снятия эмоционального напряжения.

Наряду с изучением конкретных форм юмора в специфических средах на конгрессе звучали и общетеоретические доклады, посвященные вопросам методологии. *Алексей Носков* (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия) в своем докладе «*Эстетика комического в дизайне опыта*» определил место комического среди других эстетических категорий и предложил собственную классификацию подходов к его изучению, основанную на критерии причинности: *causa finalis* — цель и интенция комического, *causa efficiens* — средство или структура феноменов комического, *causa formalis* — жанровая форма комического, *causa materialis* — содержание комического. В докладе *Сергея Трошцкого* (РГПУ им. А.И. Герцена, Россия) «*Векторы юмористической активности в контексте социальных отношений*» отмечалась неполнота принятой в современной науке о юморе классификации стилей юмора и их разделение на аффилиативный, самоподдерживающий, агрессивный и самоуничтожительный типы. Существуют формы юмора, которые можно отнести одновременно к нескольким стилям, а также те, которые не вписываются ни в один из них. *Виллибальд Рух* (Университет Цюриха, Швейцария) в своем обзоре состояния науки о юморе, названном «*Исследование юмора за последние 50 лет: чему мы научились, что утратили?*», обозначил как основную проблему в этой сфере то, что за все время ее существования так и не удалось достичь четкости терминологии и выработать общие принципы исследовательской работы. В выступлении *Хиеталахти Ярно* (Университет Ювяскеля, Финляндия) «*Понимание юмора как динамической социальной практики: от необходимых/достаточных условий юмора к интерпретативной концепции*» предлагалось преодолеть односторонность существующих подходов к изучению юмора, сводящих его к одному какому-либо признаку (теории превосходства, теории снятого напряжения, несоответствия и т.д.). Вместо этого предлагается использовать кластерный подход и, признавая принципиальную множественность феномена юмора, использовать для его исследования интерпретативный подход.

Приметой времени стало присутствие в программе конгресса темы коронавируса и пандемии. Ярким примером служит доклад *Зекавата Массиха* (Европейский университет Фленсбурга, Германия) «*Использование пандемической сатиры и юмора для пропаганды изменений в поведении*». Автор исследует попытку повлиять на поведение американцев с помощью юмористической телевизионной передачи «*Ночное шоу со Стивеном Кольбером*», выделяя в ней следующие аспекты: во-первых, привлечение внимания к проблеме после появления вируса; во-вторых, разоблачение политических спекуляций, возникших в связи с коронавирусом, критика политиков, не придающих значения рекомендациям экспертов; в-третьих, критика поспешности отмены ограничений, когда безопасностью жертвуют во имя экономики. Доклад *Аллы Корниенко* (Социологический институт РАН ФНИСЦ, Россия) «*Языковая игра в новой лексике пандемии*» описывает, как язык откликается на новые реалии. При этом особое внимание уделяется языку официальных документов, в котором лишь усиливалась неприемлемая для чрезвычайной ситуации расплывчатость и нечеткость формулировок, сознательно допускающая неоднозначность своих истолкований. Проходившая в течение всего конгресса выставка «*Коронатура: Карикатура времен пандемии*», показавшая, как художники разных стран визуализируют в юмористической форме опыт минувшего 2020 года, послужила удачным аккордом к общей теме конгресса «*Смех и юмор в глобализирующемся мире*».

*Александр Лаврентьев*

## Errata

В № 172 «НЛО» была опубликована статья О.В. Тимофеевой (Европейский университет в Санкт-Петербурге; Тюменский государственный университет) «Произведение-сновидение Кафки в интерпретации В.А. Подороги» (с. 27–36), в которой пропущено указание на то, что научные результаты были получены в рамках выполнения гранта Российского научного фонда, проект № 20-68-46044 «Воображаемый антропоцен: производство и трансферы знания об окружающей среде в Западной Сибири в XX–XXI вв.». Приносим извинения автору.

## Наши авторы

### **Павел Арсеньев**

(Университет Женевы, докторант / литературно-теоретический журнал [Транслит], главный редактор) lartrpaulars@gmail.com.

### **Антонина Белугина**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа философии и культурологии, студентка) antbelugina@gmail.com.

### **Григорий Беневич**

(независимый исследователь; кандидат культурологии) grbenevitch@gmail.com.

### **Джон Э. Боулт**

(Университет Южной Калифорнии, профессор кафедры славистики; PhD) bowlt@usc.edu.

### **Сорин Брут (Никита Павловской)**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», аспирантская школа по искусству и дизайну, аспирант) pavlovskoi.nikita@yandex.ru.

### **Михаил Габович**

(Эйнштейновский форум, старший научный сотрудник; PhD) mischa.gabowitsch@einsteinforum.de.

### **Дмитрий Гольинко**

(поэт, критик) dmitrygolynko@gmail.com.

### **Елена Гречаная**

(независимый исследователь; доктор филологических наук) el.gretchanaia@mail.ru.

### **Ксения Гусарова**

(РГУ, ИВГИ им. Е.М. Мелетинского, старший научный сотрудник / РАНХиГС, кафедра культурологии и социальной коммуникации, доцент; кандидат культурологии) kgusarova@gmail.com.

### **Галина Ельшевская**

(независимый исследователь) gaselsh@gmail.com.

### **Александр Житенев**

(Воронежский государственный университет, доцент кафедры русской литературы XX—XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук; доктор филологических наук) superbia@mail.ru.

### **Денис Иоффе**

(Брюссельский университет, Факультет литературы, перевода и коммуникации, Школа языков и литератур, профессор, заведующий отделением русского языка и литературы; PhD) denis.ioffe@ulb.ac.be.

### **Петр Казарновский**

(поэт, литературный критик) pjotr@yandex.ru.

### **Геннадий Кацов**

(поэт, эссеист) gkatsov@gmail.com.

### **Михаил Коноваленко**

(компаративист, переводчик) mikhail.konovalenko@uni-a.de.

### **Илья Кукулин**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа филологических наук, доцент; Институт советской и постсоветской истории НИУ ВШЭ, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) ikukulin@yandex.ru.

### **Александр Лаврентьев**

(Удмуртский государственный университет, кафедра теории языка, межкультурной коммуникации и зарубежной литературы, доцент; кандидат филологических наук) lavrentyev@bk.ru.

### **Константин Лаппо-Данилевский**

(ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) yurij-danilevskij@yandex.ru.

### **Максим Лепехин (Константин Чадов)**

(независимый исследователь) mlepehin33@gmail.com.

### **Максим Лукин**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Институт советской и постсоветской истории, стажер-исследователь; студент) myulukinn@gmail.com.

### **Алексей Масалов**

(литературный критик) uchkuduk202@gmail.com.

**Вера Мильчина**

(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmlchina@gmail.com.

**Александр Миронов**

(поэт)

**Елена Михайлик**

(Университет Нового Южного Уэльса, кафедра языков и гуманитарных исследований, преподаватель; кандидат филологических наук) e.mikhailik@unsw.edu.au.

**Николай И. Николаев**

(литературовед, текстолог) Nikolai.Nikolaev@lib.ru.ru.

**Лариса Пискунова**

(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина; Уральский гуманитарный институт, доцент; кандидат философских наук) lrpiskunova@gmail.com.

**Анна Писманик**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», студентка) anna.pismanik@gmail.com.

**Татьяна Ретивова**

(поэт, переводчик, издатель) tretivov@hotmail.com.

**Евгений Савицкий**

(РГГУ, факультет культурологии, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

**Александр Скидан**

(Журнал «Новое литературное обозрение», редактор; поэт, критик, переводчик) aleskidan65@yandex.ru.

**Ольга Соколова**

(Институт языкознания РАН; отдел теоретического и прикладного языкознания, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) olga.sokolova@iling-ran.ru.

**Евгений Сошкин**

(независимый исследователь; PhD) e\_soshkin@yahoo.com.

**Сергей Ташкенов**

(ИНИОН РАН, отдел культурологии, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) sergey.tashkenov@gmail.com.

**Андрей Топорков**

(Институт мировой литературы им. А.М. Горького, РАН, главный научный сотрудник, член-корреспондент РАН, профессор; доктор филологических наук) atoporkov@mail.ru.

**Александр Уланов**

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

**Сергей Ушакин**

(Принстонский университет, кафедра антропологии и кафедра славистики, профессор; PhD, кандидат политических наук) oushakin@princeton.edu.

**Сергей Фокин**

(СПбГЭУ, гуманитарный факультет, кафедра романо-германской филологии, профессор; доктор филологических наук) serge.fokine@yandex.ru.

**Татьяна Шор**

(независимый исследователь; PhD (Тарту, Эстония)) tshor2006@gmail.com.

**Анна Яковец**

(Франкфуртский университет им. Гёте, Германия; институт общего и сравнительного литературоведения; преподаватель, аспирант) halbgerade@gmail.com.

**Игорь Янков**

(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина; Уральский гуманитарный институт, старший научный сотрудник; кандидат философских наук) iyankov@yandex.ru.

# Summary

## **Avant-Garde Organization of Life: From Aesthetic Project to Social Breakthrough**

In the article “Debating Theoretical and Political Aspects of Modernist Economy of Culture: Life-creation/life-building and Beyond” **Dennis Ioffe** analyzes various aspects of theory and history of early Soviet modernism and avant-garde debated sub specie comprehension of complex mechanisms of late-industrial economy of culture and its fundamental institutions. Particular emphasis is placed on theoretical pragmatics of international modernism and early Soviet “life-building” envisaged through the perspective of the new suggestive regime of experimental social environment.

In the article “From Word-making to Word-production: Vinokur, Platonov, and Tretyakov in the Discursive Infrastructure of the Avant-Garde” **Pavel Arsenev** discusses how Russian futurism got the chance to test the formula of “revolution of language” on an industrial scale, shifting from hand-crafted word creation to large-scale word production. This article analyzes the relationship of the Soviet literary avant-garde to the material and technical infrastructure of newspapers. It analyzes the texts of linguistic technicians (Grigory Vinokur), theorists of literary technology (Andrei Platonov), and bearers of practical knowledge of working on a periodical publication (Sergei Tretyakov), who drafted, conceptualized, and delivered apologies to the shift happening in the literary system of the 1920s in the areas of language, speech genres, and the temporality of the nature of what was happening the 1920s.

The article “The Linguistic Social Engineering of the 1920s Avant-Garde: Nikolai Evreinov’s *The Storming of the Winter Palace* and Gabriele D’Annunzio’s Free State of Fiume” by **Olga Sokolova** examines Nikolai Chuzhak’s strategy of “art-as-life-building” and similar concepts of the early Soviet avant-garde. The fundamental positions of the project of life-building are analyzed from the point of view of semiotic organization, performativity, and subjectivation. Key postulates of the organization of life of the life-building program are applied in the analysis of two projects from the 1920s formed according to the model of “mass theater,” but resulting in different forms of implementation in Russia and Italy. The features of temporality, verbal and non-verbal forms of expression, and communicative structure allow for conclusions to be drawn about the similarity of two life-organizations models, which had different focuses in the artistic and political practices of the Russian and European avant-garde and modernism of the time.

The article “Wings of Freedom: Petr Miturich and Aeroconstructivism” by **John E. Bowlit** focuses on the aerodynamic experiments of Petr Miturich, in particular his so-called *Letun*. Miturich became interested in flight during the First World War, elaborating his first flying apparatus in 1918 before constructing a prototype and undertaking a test flight on 27 December, 1921 — which might be described as an example of Russian *Aeroconstructivism*. Miturich’s basic

deduction was that modern man must travel not by horse and cart, but with the aid of a new, ecological apparatus — the *undulator*. The article delineates the general context of Miturich’s experiments, for example, his acquaintance with the ideas of Tatlin and Velemir Khlebnikov as well as the inventions of Igor’ Sikorsky, Fridrikh Tsander, Konstantin Tsiolkovsky and other scientists.

**Larisa Piskunova** and **Igor Yankov’s** article “Avant-Garde on Ural: Idea and Landmark” studies the specifics of the constructivist architecture of Ekaterinburg/Sverdlovsk as an element of the

avant-garde legacy. The relationship of the city atmosphere to the phenomenon of the avant-garde is analyzed, revealed to be a unique emanation of the avant-garde idea in the Urals due to the discrepancy of its basic principles and their real implementation. The transformation of the constructivist legacy into a monument to the avant-garde is retrospective and internally complex due to the contradiction between the ideology of the avant-garde, which is directed forward, and the phenomenon of the monument, which is by its nature retrospective and selected.

## Addressing the Stalinist Past in USSR

In the article “Foil and Mirrors: The Soviet Intelligentsia and German Atonement” **Mischa Gabowitsch** discusses how references to a supposedly exemplary German model of atonement for National Socialism became a staple of Soviet and post-Soviet debates about Stalinist terror even though the details of the German experience remain unknown. In the 1960s, early West German publications about the Nazi past indirectly

influenced Soviet Aesopian narratives that hinted at similarities between fascism and communism, such as the documentary film *Ordinary Fascism* and the Hitler biography *Criminal Number One*. The idea of successful German atonement was introduced in dissident samizdat debates in the 1970s as a foil for Russia’s own moral failures and has been used in similar comparative fashion ever since.

## Home Intellectual Gatherings of the Late Soviet Era

The article “Home Gatherings, Social Networks, and Biographical Strategies of Ariadna Gromova (1916—1981)” by **Maxim Lukin** reconstructs for the first time the biography of Ariadna Gromova, a Soviet science fiction writer, literary critic and translator. Gromova’s case serves as material for analysis of the interaction between official literary institutions and the informal social networks

and communicative spaces widespread in the late USSR. In Gromova’s social surroundings, networks of poets from Kiev, science fiction writers, and Western scholars and critics interested in Soviet science fiction have been identified. The author emphasizes that Gromova’s ability to be a cultural manager and intermediary agent who connected different social networks contributed to

the success of her literary career and the development of “sociophilosophical” movement in Soviet science fiction.

In **Anna Pismanik’s** article “‘Lianozovo circle’ and the Invention of New Regimes of Publicity in USSR in the 1950s and 1960s” the *Lianozovo school* is conceptualized as an innovational project that has produced an alternative public sphere. The author attempts to construct a model of role of the *Lianozovo school* in the development of unofficial culture and the schools subsequent canonization, using a comparative analysis of *Lianozovo school* and other unofficial home salons of the early 1960-s, the reconstruction of the procedures of Lianozovo Sundays, and addressing the activity of Lianozovo members in the context of the socio-cultural tendencies of the Khrushchev Thaw.

The article “Mikhail Sheinker and Aleksandr Chachko’s Seminar and the Institution of Aesthetic Discussions in Unofficial Soviet Culture of the 1970s and 1980s” by **Antonina Belugina** examines the unofficial seminar, which was a place where people representing diverse generations and various communities of Soviet unofficial art — from Moscow and Leningrad — could cross each other’s paths. Thanks to the heterogeneity of the seminar participants and their orientation to the discussion of the latest art the seminar became a space within which new creative strategies, as well as analytical languages, were developed, which became an important part of the theoretical foundations of Russian postmodernism. The main sources of the article are interviews with figures of unofficial art.

## Literature of Limit-Experience

**Elena Mikhailik’s** article “Varlam Shalamov: The Ghosts in the Plot” attempts to reconstruct one of the ways Varlam Shalamov works with the context of culture. In particular, the author tries to show how Shalamov uses the diverging layers of the said context to generate alternative plotlines within the limits of a story (the choice between them is determined by the cultural background of the reader). Within the limits of a cycle as a whole, the same technique generates a kind of a background motif of a collapse of culture in its capacity as a personal and collective memory.

In the article “Mandelstam and the Baobab (*Etwas Ungereimtes*: On One Small Celan Absurdity),” **Mikhail Konovalenko** looks at Paul Celan’s poem “Afternoon of Circus and Citadel” in order to ruminate on the closeness of

Celan’s poetic strategy to Mandelstam’s. Through an analysis of only one word in the second stanza, the poem mentioned above reveals a Mandelstam subtext not in the system of images or references, but in the acoustic structure itself of the poem.

In his article “The Poetics of Ontology and Limit-Experience: On Olga Bergholz’s Poem ‘Your Way,’” **Grigory Benevich** looks at the poetics of the ontology in Olga Bergholz’s war poetry. The author defines this ontology as existential — passing through death and becoming “one’s own being” constitute the most important part of the mystery and storyline of “Your Way,” and has a direction relationship to what can be called the poetics of limit-experience. Bergholz’s experience in prison from 1938 to 1939 was no less of a limit-

experience. She frequently returned to it during the blockade as well, and both

are discussed in this article.

---

## The Leningrad Underground Revisited: The Epistolary Novel

This section includes “Letters to Tatyana” by **Aleksandr Mironov**, a significant poet and prosaist. The biographical and (un)censored circumstances of the correspondence, which started in 1978, are established in detail by Mironov’s addressee, the poet and translator **Tatyana Retivova**. Her foreword, as well as the letters themselves, are

a priceless historical and literary document of the Leningrad underground. But at the same time, the letters are also an epistolary novel in a purely literary sense (with made up characters, adventurous twists and turns in the plot, religious and philosophical excursions, and metaliterary reflections).

---

## Poetological Studies

In the article “Monostiches: ‘Pages’ in Gennady Aygi’s Manuscripts” **Aleksandr Zhitenev** examines the semantics of Gennady Aygi’s monostich poetry. A conclusion is drawn about the convertibility in drafts of minimal texts of various sizes (monostiches, two-line, three-line); on the poet’s perception of the monostich as a structure that can be used both as independent texts and as components of complex poetic compositions.

It is proposed to correlate minimal texts with two opposing genres: “notes” and “pages.” While “notes” are more discursive, philosophical, and open for refining and rewriting, “pages” are emotional, oriented toward concrete events, and connected with the problematization of the boundaries of the verbal and the visual, the expressed and the unexpressed, and the real and the imaginary.

---

## Readings

**Evgeny Soshkin**’s article “The Law of the Left Cheek: On Involuntary Conjectures while Quoting from Memory in Light of Statistical Analysis” examples the typical mistakes in paraphrases from the Sermon on the Mount in texts by Russian authors of the 19<sup>th</sup>—21<sup>st</sup> centuries. In around 50% of cases, the call to turn the other cheek towards someone who

hit you on your right cheek is reproduced mixing up the right and left cheeks. With the help of an electronic database (the National Corpus of the Russian Language and the National Electronic Library), a conclusion is drawn about the probable non-random nature of the studied typical error, and hypothesis is put forward about its probable cause.



Table of contents      No. **173** [1'2022]

THE NEW SOCIAL POETRY

**7**                      *Dmitriy Golynko. Around Is Impossible 3D (Three Fragments)*

AVANT-GARDE ORGANIZATION OF LIFE:  
FROM AESTHETIC PROJECT TO SOCIAL BREAKTHROUGH

*Guest Editors Olga Sokolova and Serguei Alex. Oushakine*

**12**                      *Olga Sokolova, Serguei Alex. Oushakine. From the Editors*

**16**                      *Dennis Ioffe. Debating Theoretical and Political Aspects of Modernist  
Economy of Culture: Life-creation/life-building and Beyond*

**34**                      *Pavel Arsenev. From Word-making to Word-production: Vinokur,  
Platonov, and Tretiakov in the Discursive Infrastructure of the  
Avant-Garde*

**62**                      *Olga Sokolova. The Linguistic Social Engineering of the 1920s  
Avant-Garde: Nikolai Evreinov's *The Storming of the Winter Palace*  
and Gabriele D'Annunzio's Free State of Fiume*

**81**                      *John E. Bowlit. Wings of Freedom: Petr Miturich  
and Aeroconstructivism*

**92**                      *Larisa Piskunova, Igor Yankov. Avant-Garde on Ural:  
Idea and Landmark*

ADDRESSING THE STALINIST PAST IN USSR

**102**                      *Mischa Gabowitsch. Foils and Mirrors: The Soviet Intelligentsia  
and German Atonement*

HOME INTELLECTUAL GATHERINGS  
OF THE LATE SOVIET ERA

*Guest Editor Ilya Kukulin*

**122**                      *Ilya Kukulin. From the Editor*

**125**                      *Maxim Lukin. Home Gatherings, Social Networks, and Biographical  
Strategies of Ariadna Gromova (1916—1981)*

**140**                      *Anna Pismanik. "Lianozovo circle" and the Invention of New Regimes  
of Publicity in USSR in the 1950s and 1960s*

**152**                      *Antonina Belugina. Mikhail Sheinker and Aleksandr Chachko's  
Seminar and the Institution of Aesthetic Discussions in Unofficial  
Soviet Culture of the 1970s and 1980s*

## LITERATURE OF LIMIT-EXPERIENCE

- 173** *Elena Mikhailik.* Varlam Shalamov: The Ghosts in the Plot
- 191** *Mikhail Konovalenko.* Mandelstam and the Baobab (*Etwas Ungereimetes: On One Small Celan Absurdity*)
- 198** *Grigory Benevich.* The Poetics of Ontology and Limit-Experience: On Olga Bergholz's Poem 'Your Way'

## THE LENINGRAD UNDERGROUND REVISITED: THE EPISTOLARY NOVEL

- 218** *Aleksandr Skidan.* From the Editor
- 219** *Tatyana Retivova.* Instead of "I Love You," Write, "The Lilacs Bloomed"
- 226** *Aleksandr Mironov.* Letters to Tatyana (*publication by Nikolay I. Nikolaev*)

## POETOLOGICAL STUDIES

- 247** *Aleksandr Zhitenev.* Monostiches: "Pages" in Gennady Aygi's Manuscripts

## READINGS

- 263** *Evgeny Soshkin.* The Law of the Left Cheek: On Involuntary Conjectures while Quoting from Memory in Light of Statistical Analysis

## CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

- 287** *Maksim Lepekhin (Constantine Chadov).* Literally, Dance (Review of Inna Krasnoper's book *Nitki torchat*, Tsentr Voznesenskogo, 2021)
- 292** *Gennady Katsov.* "...Lost in the Waves of a Haloperidol Sea" (Review of Vladimir Korkunov's book *Posledniy kontsert orkestra-prizraka, Kabinetnyy uchenyy*, 2021)
- 297** *Pyotr Kazarnovsky.* There's No Smoke Without Fire (Review of Boris Bantalov and Boris Konstriktor's book *Petardy, Dym otechestva*, 2021)
- 302** *Alexei Masalov.* The Politics of Love (Review of Dmitry Kuzmin's book *Iskusstvo obnimat' lyubimykh vo sne*, T8, 2020)

## BIBLIOGRAPHY

### ON THE AVANT-GARDE AND AROUND IT

- 307** *Anna Yakovets.* Cruel Imagination: Surrealists Read the Marquis de Sade (Review of Alyce Mahon's book *The Marquis de Sade and the Avant-Garde*, Princeton University Press, 2020)

- 314** *Sorin Brut (Nikita Pavlovskoy)*. Leningrad Nonconformism and the Contemporary Art of St. Petersburg in *New Research (Survey)*
- 327** *Evgeniy Savitskiy*. A Critical Theory of Tragedy as a Proto-Avant-Garde School of Revolution (Review of Michal Mrugalski's book *Tragödie und Revolution: Die Kritischen Tragödientheorien als Ästhetiken der Praxis in Deutschland, Polen und Russland. 1789—1848—1917*, Paderborn, 2021)
- 337** *Sergey Tashkenov*. Nauseating Drama: From Disgust to Catharsis (Review of Sarah J Ablett's book *Dramatic Disgust: Aesthetic Theory and Practice from Sophocles to Sarah Kane*, Bielefeld, 2020)
- 345** *Andrey Toporkov*. Russian Magic of the 17<sup>th</sup> Century Through the Eyes of an American Historian (Review of Valerie Kivelson's book *Desperate Magic, The Moral Economy of Witchcraft in Seventeenth-Century Russia*, translated from the English by V. Petrov, Academic Studies Press/BiblikoRossika, 2020)
- 368** *Vera Milchina*. Hugo in a Muzzle (Review of the Myriam Truel's book *Victor Hugo en Russie et en URSS*, Classiques Garnier, 2021)
- 377** *Sergey Fokin*. Dostoevsky in a French Haze (Review of Michel Niqueux's book *Dictionnaire Dostoïevski*, Institut d'études slaves, 2021)
- 383** *Konstantin Lappo-Danilevsky*. Russian Philosophy in the Land of Israel (Review of the book *Russian Philosophy in Exile and Eretz-Israel*, Vol. 1, Part 1, 2, Hebrew University of Jerusalem, 2019)
- 388** New Books

#### CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 403** *Anna Yakovets*. Exercises in the Art of Reparitiveness: The Paradoxes of Intimacy in Conferences of 2020—2021
- 415** *Ksenia Gusarova*. Digital Dresses, Medical Masks, and a Hat with Horns: Key Themes from Conferences 2020—2021
- 428** *Aleksandr Lavrentjev*. The 6<sup>th</sup> International Geological Congress “Laughter and Humor in a Globalizing World” (Herzen Russian State Pedagogical University, 12—15 May 2021)
- 434** Errata
- 437** Summary
- 441** Table of Contents
- 444** Our Authors

## Our authors

### **Pavel Arsenev**

(Doctoral Student, University of Geneva / Editor in Chief, [Translit] Literary and Theoretical Journal) lartpaulars@gmail.com.

### **Antonina Belugina**

(Student, School of Philosophy and Cultural Studies, National Research University "Higher School of Economics") antbelugina@gmail.com

### **Grigory Benevich**

(PhD; Independent Researcher) grbenevitch@gmail.com.

### **John E. Bowlt**

(PhD; Professor, Department of Slavic Languages, University of Southern California) bowlt@usc.edu.

### **Sorin Brut (Nikita Pavlovskoy)**

(PhD Student, Graduate School for Art and Design, National Research University "Higher School of Economics") pavlovskoi.nikita@yandex.ru.

### **Galina Elshevskaya**

(Independent Researcher) gaselsh@gmail.com.

### **Sergey Fokin**

(Dr. habil.; Professor, Head of Romance Languages and Translation Department, Faculty of Humanities, Saint Petersburg State University of Economics) serge.fokine@yandex.ru.

### **Mischa Gabowitsch**

(PhD; Senior Researcher, Einstein Forum) mischa.gabowitsch@einsteinforum.de.

### **Dmitriy Golyenko**

(Poet, Literary Critic) dmitrygolyenko@gmail.com.

### **Elena Grechanaya**

(Dr. habil.; Independent Researcher) el.grechanaya@mail.ru.

### **Ksenia Gusarova**

(PhD; Research Fellow, Institute for Advanced Studies in the Humanities, RSUH / Associate Professor, Department of Cultural Studies and Social Communication, RANEPa) kgusarova@gmail.com.

### **Dennis Ioffe**

(PhD; Associate Professor, Titulaire de la Chaire de langue et littérature Russe, Département d'enseignement de Langues et Lettres, Faculté de Lettres, Traduction et Communication; Université libre de Bruxelles) denis.ioffe@ulb.ac.be.

### **Gennady Katsov**

(Poet, Writer) gkatsov@gmail.com.

### **Pyotr Kazarnovsky**

(Poet, Literary Critic) pjotr@yandex.ru.

### **Mikhail Konovalenko**

(Comparatist, Translator) mikhail.konovalenko@uni-a.de.

### **Ilya Kukulin**

(PhD; Associate Professor, School of Philological Studies; Senior Research Fellow, Institute for Advanced Soviet and Post-Soviet Studies, National Research University "Higher School of Economics") ikukulin@yandex.ru.

### **Konstantin**

### **Lappo-Danilevsky**

(Dr. habil.; Head Research Fellow, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) yurij-danilevskij@yandex.ru.

### **Aleksandr Lavrentjev**

(PhD; Associate Professor, Department of Language Theory, Intercultural Communication and Foreign Literature, Udmurt State University) lavrentyev@bk.ru.

### **Maksim Lepekhin (Konstantin Chadov)**

(Independent Scholar, Moscow) mlepehin33@gmail.com.

### **Maxim Lukin**

(Student, Research Assistant, Institute for Advanced Soviet and Post-Soviet Studies, National Research University "Higher School of Economics") myulukinn@gmail.com.

### **Alexei Masalov**

(Literary Critic) uchkuduk202@gmail.com.

### **Elena Mikhailik**

(PhD; Lecturer, School of Humanities & Languages, University of New South Wales) e.mikhailik@unsw.edu.au.

### **Vera Milchina**

(PhD; Leading Researcher, Institute for Advanced Studies in Humanities RSUH / School of Advanced Studies in the Humanities, SPP, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration) vmilchina@gmail.com.

### **Aleksandr Mironov**

(Poet)

**Nikolay I. Nikolaev**

(Literary Scholar, Textual Critic) nikolai.nikolaev@lib.pu.ru.

**Serguei Alex. Oushakine**

(PhD; Professor of Anthropology and Slavic Languages and Literatures, Princeton University) oushakin@princeton.edu.

**Larisa Piskunova**

(PhD; Associate Professor, Ural Institute of Humanities, Ural Federal University) lppiskunova@gmail.com.

**Anna Pismanik**

(Student, National Research University “Higher School of Economics”), anna.pismanik@gmail.com.

**Tatyana Retivova**

(Poet, Translator, Publisher) tretivov@hotmail.com.

**Evgeniy Savitskiy**

(PhD; Assistant Professor, Department of the History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, RAS) savitski.e@rggu.ru.

**Tatyana Shor**

(PhD; Independent Scholar (Tartu, Estonia)) tshor2006@gmail.com.

**Aleksandr Skidan**

(Editor, “Novoe Literaturnoe Obozrenie”; Poet, Literary Critic, Translator) aleskidan65@yandex.ru.

**Olga Sokolova**

(Dr. habil.; Senior Research Fellow, Department of Theoretical and Applied Linguistics, Institute of Linguistics, RAS) olga.sokolova@iling-ran.ru.

**Evgeny Soshkin**

(PhD) e\_soshkin@yahoo.com.

**Sergey Tashkenov**

(PhD; Senior Researcher, Department of Cultural Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences, RAS) sergey.tashkenov@gmail.com.

**Andrey Toporkov**

(Dr. habil.; Professor, Corresponding Member of the RAS, Chief Research Fellow, Institute of World Literature, RAS) atoporkov@mail.ru.

**Aleksandr Ulanov**

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

**Anna Yakovets**

(PhD Student; Assistant Professor, Goethe University Frankfurt, Institute of Literary Theory and Comparative Literature) halbgerade@gmail.com.

**Igor Yankov**

(PhD; Senior Researcher, Ural Institute of Humanities, Ural Federal University) iyankov@yandex.ru.

**Aleksandr Zhitenev**

(Dr. habil.; Associate Professor, Department of Russian Literature of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries, Theory of Literature and Folklore, Voronezh State University) superbia@mail.ru.

## Editorial board

<b>Irina Prokhorova</b>	PhD (founder and establisher of journal)
<b>Tatiana Weiser</b>	PhD (editor-in-chief)
<b>Daniil Aronson</b>	PhD (theory)
<b>Olga Annanurova</b>	M.A. (history)
<b>Alexander Skidan</b>	(practice)
<b>Abram Reitblat</b>	PhD (bibliography)
<b>Vladislav Tretyakov</b>	PhD (bibliography)
<b>Nadezhda Krylova</b>	M.A. (chronicle of scholarly life)
<b>Alexandra Volodina</b>	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. National Research University "Higher School of Economics", 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, professor / Russian Presidential The Moscow school of social and economic sciences, professor

**Boris Kolonitskii**  
Dr. habil. European University at St. Petersburg, 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 University, professor

**Alexander Ospovat**  
University of California, Los Angeles; Research Professor

**Pekka Pesonen**  
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

**Oleg Proskurin**  
PhD, Emory University, 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 / National Research University "Higher School of Economics", professor

**Alexander Etkind**  
European University Institute (Florence)

**Mikhail Yampolsky**  
Dr. habil. New York University, professor